

LA NATURALEZA DE LA PERCEPCIÓN Y OTRAS REFLEXIONES

Eduardo Gruber

Siento debilidad por la obra de Tadeus Haenke, naturalista y botánico de la expedición de Alejandro Malaespina a finales del siglo XVIII. De su trabajo como botánico de campo, no puedo evitar hacer, como pintor, una objetivación pictórica. Todas sus acuarelas realizadas en la expedición tienen ese algo que las hace homologables dentro de las claves de estilo que ahora asumimos o potenciamos. Imágenes científicas e imágenes estéticas que muestran su poder oculto. El mejor ejemplo de ello son las dos acuarelas con las que realizó la primera escala cromática conocida. Una visión inspiradora que me sirve para reflexionar sobre la naturaleza de la percepción, y también, para aportar una serie de consideraciones alejadas de todo tipo de paradigmas discursivos. Como pintor no olvido que el discurso artístico es una herramienta para mi trabajo y sí, me interesa la relación entre el arte con el contexto del pensamiento crítico, aunque, a veces, se convierta en una suerte de difícil equilibrio.

Dice Clement Greenberg a propósito de la fotografía, algo trasladable a la pintura, que “una imagen tiene que vencer al tema, para ser satisfactoria como imagen”. Aun, partiendo de que es la imaginación y la metáfora las que conforman el verdadero lenguaje de la mente, y que me interesa más la experiencia del ser humano que la filosofía o la lógica, no puedo negar cierta conciencia política en lo que podemos llamar los “temas” elegidos cuando libero las imágenes que he ido acumulando en el cerebro fruto del *apropiacionismo* de mis propias experiencias, no sólo personales en lo emocional y autobiográfico, sino las que conlleva la práctica pictórica. Los cuadros, empiezo a hablar de ellos, contienen un “hecho” construido, como ya he comentado, a partir de la conexión de los acontecimientos externos con el mundo personal. No hablo sólo de la experiencia, también de la lectura, la conversación, el pensamiento, las imágenes de la calle, o todo a la vez. Pueden ser temas aparentemente banales, pero enfatizados por medio de imágenes que aspiran a ser “poderosas”. Por ejemplo, la lectura de un texto sobre el orden espacial que puede imaginar la mirada “vacía” de un ciego, y todos sus anhelos, provocó la primera visión, o mejor, la primera capa de realidad de lo que luego terminó siendo el cuadro “BLIND”. Entrelazar esa dimensión literaria, con la tensión que provoca la pintura como práctica, o la sugerente complicidad entre el pensamiento y lo formal, desemboca en una propuesta en la que, creo toma relieve su dimensión alegórica. Idea reforzada con la introducción de textos en el cuadro, unos, como frases aparentemente banales (“Manos arriba, no se mueva, sonría”. “La vocación te hace adicto. ¿Parar?, imposible”), frases, no sólo ajenas a las imágenes sobre las que

aparecen, sino escritas en un plano diferente del que se desarrolla la “historia” del cuadro. En otros casos, como título (“AZAR”), pero también como trazo dibujístico, mezcla entre imagen y tipografía, o, dado el caso, conviviendo ambas y compartiendo protagonismo al introducirlas en el interior del cuadro. El graffiti pintado en un “cuadro” dentro del cuadro “GUN”, *representa* una pistola, mientras que, como una aparente redundancia, encima, a modo de escultura conceptual, dentro del mismo plano, aparece la palabra GUN que *significa* pistola. Representación y significado, una dicotomía que está lejos de explicar los conflictos irresolutos entre imagen y texto.

Sabemos que hay obras que callan y otras que dialogan, y también que cada espectador (el otro protagonista), como en los libros, “lee” un cuadro diferente. Pero, por qué no poder imaginar que el espectador pueda asumir el papel de testigo. Una situación difícil de definir la de ser testigo de otras “vidas”, una ambigüedad que interpela al que mira, provocando un simulado juego de diálogos entre la pintura y quien la contempla. Un diálogo en silencio.

Freud, en “lo familiar extrañado”, parece aludir a esas cosas que nos son familiares y que, de pronto, se convierten en extrañas. Pero, bien podría plantearse invertir esta reflexión. Esas cosas que nos son extrañas y que, de pronto, se convierten en familiares. Todo esto tiene que ver con el inconsciente colectivo, esa especie de extrañamiento ante la vida cotidiana. Aunque, también es verdad que dentro de lo cotidiano ocurre algo que tu ojo lo hace especial y único a la vez, entonces, si eres sensible a esos instantes de la vida diaria que se hacen mágicamente presentes dentro del desinterés de todo lo que ocurre alrededor, se puede ser capaz de dar relevancia pictórica a una imagen neutral. Un ejemplo de esa vitalidad de lo cotidiano, es la espera inquieta de un pequeño perro que, a la derecha del cuadro, deambulando por el inmenso espacio representado en “GUN”. La fuerza que emana, no sólo se debe a la imagen, sino también, a lo que imagino representa para el espectador al dotarle, metafóricamente o no, de sentimientos, haciéndose primordial para equilibrar todos los vectores que se dirigen a la izquierda del cuadro, la ventana, la potente perspectiva azul o la pistola que apunta hacia allí. Todo ello, no sólo atiende a dar respuesta a un principio compositivo, nos abre también un cuestionario sobre lo importante que ocurre en el silencio del cuadro. Hablo de silencio y no me resisto a proponer que al silencio se le acompañe con una silla. Es aconsejable en este tiempo contemplativo volver a un pensamiento de Paul Klee en su “confesión creadora” al que soy recurrente: “¿No dijo Feuerbach que para la contemplación de un cuadro es menester una silla? ¿Para qué la silla? Para que las piernas, al cansarse no perturben el espíritu”. Lo sé por ser el primer espectador en el estudio.

Al referirme a todo lo que ocurre dentro del cuadro, hablo de algo premonitorio, no de lo que ocurre en él, como un fotograma detenido, sino, realmente, de lo que está a punto de suceder, en ese ahora “continuo”.

¿Aparecerá alguien en la habitación de “GUN”? ¿Abrirá los ojos satisfecho el personaje en el cuadro “TADEUS HAENKE, THE OUTSIDER”? ¿Cómo acabará la tensa presencia de iguales en “AZAR”? Todo se resume en abrir las puertas al mundo dentro del cuadro, y entonces, ese papel de testigo es posible que permita sentir esas sensaciones recurrentes de poder vivirlo. La propuesta tiene por objeto mostrar, por medio de lo banal la realidad más trascendente. Los espacios pintados se llenan, pero procurando que sea con lo esencial, y en ello toma una importancia capital, el proceso constructivo a través del boceto. Una componente nueva que se presenta por primera vez - por otra parte ligada históricamente a la actividad artística, aunque posiblemente a partir de la aparición del concepto de “pintura moderna” entra en desuso o se entiende de otro modo-, y que toma una importancia significativa en mi trabajo. La construcción del boceto, entendida como una suerte de acumulación de ideas, definirá la autonomía de la obra respecto a la realidad de la que se nutre. Diría que ese tiempo constructivo puede caracterizarse por su intensidad reflexiva, mientras que, en el tiempo de pintar el cuadro, la intensidad se hace corporal, donde la propia acción física, la magia escondida que aportan los materiales o la aparición de lo casual, dan vía libre a lo espontáneo dentro de lo reflexivo. La obra cambia, a medida que la trabajo, por razones aparentemente accidentales, rompiendo ese aparente control que intencionadamente ejerce el boceto, repitiéndose así, la misma experiencia de lo casual, tanto en su construcción como en la del cuadro, negando, paradójicamente, las bases en las que me apoyo. Algo invisible y contradictorio que aviva el conflicto o la tensión dentro de lo que ocurre en el cuadro, lo que acabará siendo una suerte de espontánea inspiración, que hace que ya no sea la misma entidad narrativa o incluso iconográfica de antes, terminando por convertirse en algo nuevo. Imágenes capaces de remitir a diferentes niveles de significación, que se forman por superposición de, lo que he dado en llamar, “capas de realidad”, para provocar así, distintas asociaciones emocionales. Un buen ejemplo de este proceso deconstructivo es el cuadro “TADEUS HAENKE, THE OUTSIDER”.

Al igual que con el boceto, también en esta serie aparece como novedad, no tanto, la figura humana, presente en todos los cuadros, sino el “factor humano” que lo sobrevuela todo a un nivel más subliminal. Este papel del ser humano como objeto de pensamiento me ha hecho reinventar desde la esencialidad, provocándome la necesidad de repensar mi propia percepción del hecho pictórico, porque, en el fondo, todo se reduce al anhelo de pintar ese “aire” que lo aglutina todo, algo tan difícil como intentar explicarlo. Pero, ese aglutinar todo, no sólo no se refiere al sentido clásico de la unidad, sino que rompe con él por medio de una multiplicidad de partes protagonistas, surgidas en esa suerte de acumulación que, como dije anteriormente, se produce en la construcción del boceto, incluso, también por el tratamiento con técnicas y conceptos diferentes dentro del mismo, combinando lo tangible y lo abstracto.

Las libertades formales, la mezcla de diferentes lenguajes y huir de la tiranía del estilo, me lleva a un escenario que poco tiene que ver con la pieza de género, aunque aparezcan *bodegones*, *interiores claroscuros*, o *perros*, que no sólo interpretan el papel que naturalmente les asignamos, sino que interactúan en el cuadro como un artificio conceptual que pretende llamar nuestra atención sobre diferentes tipos de interrogantes. Pero, no me engaño, lo que me preocupa es la relación con el cuadro, el medirme constantemente con él, el modo en que está pintado, y lo que está pintado, ese íntimo hacer artístico. Íntimo como opuesto a lo asumido. ¿Se puede entender lo que quiero decir?

Uno se puede preguntar si es un indigente el que clama nuestra atención en el cuadro “¡NO ME IGNORÉIS!”, en un rincón urbano donde decido vivió Oscar Wilde, o sencillamente imaginamos, en un dialogo sutil con la historia del arte, al Cristo de Holbein levitando en desequilibrio como un faquir. Será el espectador, no sólo el que se lo cuestione sino que será él el que responda, invirtiendo el sentido de la dialéctica. Ocurre que en esta relación entre el espectador y el cuadro, toma importancia el concepto de la escala humana que se hace especialmente presente en toda la serie. La escala y la distancia entre el espectador y cada una de las partes de la imagen total en el plano del cuadro, hacen que ese *espacio* parezca estar perfectamente delimitado para que el sentido del *espacio* transaccional se cumpla, y tome protagonismo el *espacio* del otro lado. Es el despliegue espacial a través del formato (260x370cm) el que nos dice que para acceder a él, valga esta frívola propuesta, la distancia adecuada debe de ser de 4,75 metros al plano del cuadro. Menos imaginativo como argumento, pero más veraz, es la importancia que he dado a la elección del punto de vista frente al plano pictórico, para que se dibuje esa especie de embudo óptico que nos señala la perspectiva, “MACBETH” es un buen ejemplo, pero también, y más importante por la elección extrema que supone, es el uso de un único punto de fuga. El otro, al no existir o estar en el infinito, hace que la líneas que confluyen en él, sean paralelas a las líneas horizontales que delimitan el cuadro, y creen una contradictoria impresión cuando deambulamos frente a él. Clement Greenberg también nos propone que “olvidémonos de lo ilusorio y mantengámonos en el plano”, contradigámonosle y busquemos la ilusión tridimensional asumiendo la bidimensión en la que ocurre todo.