

EL CENTRO DE ATENCIÓN

George Stolz

*"Cada cuadro es un cristal de aristas inequívocas y rígidas separadas de los demás, isla hermética. Y, sin embargo, no sería difícil resucitar el cadáver..."*

José Ortega y Gasset

«Sobre el punto de vista en las artes»

El ensayo de Ortega y Gasset "Meditación del marco" tiene una estructura encantadoramente insincera. Comienza con el filósofo presentándose a sí mismo, en su compromiso de escribir el ensayo a mano, un tanto bloqueado en su búsqueda de un tema con el que ser capaz de llenar el pliego que se le exige. Sentado ante el escritorio, mira alrededor de su oficina en busca de posibles temas, considerando cada una de las tres imágenes que cuelgan en las paredes circundantes, debatiéndolas pero rechazándolas una tras otra; no, como cabría esperar, por ser *insuficientes* inspiradoras o interesantes para su intelecto como escritor, sino más bien al contrario, por ser demasiado interesantes e inspiradoras para tratarlas en un espacio tan limitado. (Mientras tanto, Ortega ha logrado taimadamente un considerable avance hacia la consecución del número de palabras requerido). Se le ocurre entonces que los marcos de los cuadros y las fotografías de su oficina son, al menos en apariencia, de un menor grado de interés y, por lo tanto, podrían ser adecuadamente debatidos en el espacio asignado (o más bien lo que queda de ese espacio tras un preámbulo tan prolongado). Ortega procede a continuación a su propio "reflexión sobre el marco" —una reflexión que, de hecho, ya ha emprendido con su propio "recurso de enmarcación" literaria.

Aunque "Meditación del marco" está marcada por más digresiones del estilo, en el transcurso del ensayo Ortega llega, de hecho, a al menos una conclusión específica: que el marco es necesario porque una obra de arte (entendiéndose como tal las obras bidimensionales) y la pared en la que se cuelga pertenecen a "dos mundos separados y antagónicos", uno real y otro irreal, incomunicados entre ellos. Así pues, el marco traza un puente entre dos orillas separadas antológicamente, lo que permite el acceso a la "isla" (un término que Ortega utiliza más de una vez) de la obra de arte.

La obra de arte como isla, de algún modo remota y ajena a su entorno. ¿Es tal pensamiento, incluso como metáfora, preciso? Ciertamente, no en términos perceptuales y físicos. Una obra de arte, cualquier obra de arte, existe en el espacio y en el tiempo, y el acto de observarla —es decir, la experiencia fenomenológica, óptica y retiniana de la visión— incorpora, literal y necesariamente, el contexto material y temporal de ese objeto, del cual forma simultáneamente una parte intrínseca: en lo que respecta al ojo, nada puede existir de forma aislada. No es que los objetos adquieran significado a partir del contexto, sino que el ojo no podría tan siquiera *ver* sin el contexto.

Más allá de la esfera física y perceptual de la visión, uno también podría preguntarse si la obra de arte existe *por sí misma*, sin la *experiencia* de la obra de arte. Esto puede sonar a un koan budista, pero la pregunta es, de hecho, menos abstrusa de lo que pudiera parecer a primera vista. Un objeto puede existir o no sin la presencia de un perceptor —esa es una cuestión para un debate diferente. Pero por lo que respecta a un *objeto de arte*, la calidad que le confiere su condición de *arte* reside en la experiencia de ese objeto como *arte* y solo se puede obtener a través de la misma, implicando por tanto necesariamente la presencia y participación de un "experimentador" —es decir, un embajador del mundo "real". Este "experimentador" puede ser incluso —o, tal vez, en algún momento debe ser— el propio artista, quien en algún punto durante el proceso creativo *debe* dar un paso atrás, literal o figurativamente, del trabajo que ha creado y considerarlo desde una distancia psicológica, ha de experimentarlo desde afuera. El propio artista debe en algún momento o en algún grado realizar una especie de división psíquica y actuar como observador, como perceptor, como su propio "experimentador".

La correlación inextricable de una obra de arte con su entorno en un sentido más amplio —la medida en que la ostensible irrealidad tiene sus raíces en la ostensible realidad— también reside *dentro* de la obra, en su existencia física, su composición, sus elementos constituyentes. Aquí, de nuevo, la famosa (y, en definitiva, inexistente) “brecha entre el arte y la vida” más que estrecharse, simplemente se desvanece. Por ejemplo, ¿qué pasa con toda la infraestructura totalmente “real” necesaria para la ejecución del proceso de creación artística? ¿Fabricó el pintor su propia pintura? ¿Encoló sus propios pinceles? Tal vez estiró sus propios lienzos, pero ¿realizó el lienzo? ¿Plantó, cultivó y cosechó el lino? ¿Plantó y más tarde taló el árbol en cuya madera se estiró ese lienzo? Por supuesto que no. Esta lista podría seguir y seguir, extendiéndose a otros medios. Solo hay que considerar la fotografía, por ejemplo, para poner de relieve el grado en que el proceso creativo no puede ser individualizado exclusivamente y en su totalidad en la figura de un único autor, sino que es, más bien, un proceso de colaboración. Además, hay muchos otros niveles de colaboración incluidos dentro de cualquier obra de arte. Por ejemplo, la influencia, positiva o negativa, reconocida o no reconocida, implícita o explícita, consciente o inconsciente; la educación; el contagio; la emulación; la competencia; la historia; el linaje; el deseo... La psique creativa es una plaza bulliciosa donde nadie está nunca realmente solo.

Por lo tanto, no hay dos mundos (con todo el debido respeto a Ortega), ni tres, ni otra cifra mayor: solo hay un mundo con muchas, muchas, muchas cosas en él. Cualquier obra de arte que se precie aspira a no rehuir de todas esas cosas, a no aislarse, sino más bien a convertirse en el *centro de atención* entre ellas. Su objetivo es destacar, una condición que puede confundirse muy fácilmente (y, por supuesto, comprensiblemente) con mantenerse al margen —en otras palabras, convertirse en una isla. Pero eso, sin embargo, supondría su muerte. Y el hecho de que nunca pueda hacerlo totalmente, de que no puede destruir su contexto, sus antecedentes, su linaje, no es de ninguna manera una indicación de fracaso; por el contrario, es precisamente cuando todos los factores adyacentes, materiales o inmateriales, reales o irreales, se alían para ofrecer un soporte dinámico al servicio de ese proceso de llamar la atención, cuando puede decirse que la obra de arte individual se ha convertido, una vez más, en el *centro de atención* y, por lo tanto, ha tenido éxito.

Las pinturas de Cristina del Campo, Ismael Iglesias y Vitor Mejuto en la exposición “*Geometría y el Voyeur*” encarnan y manifiestan esta calidad esencial de estar en el mundo —a veces contradictoria, a veces paradójica, siempre dinámica— que es el impulso que lleva a la creación artística. Se manifiestan en su geometría descuidada, en su hibridez porosa, en sus yuxtaposiciones, superposiciones e interposiciones, en sus uniones, conjunciones y disyunciones, en sus colores cambiantes y formas vibrantes, en su explosiva información visual, en sus referencias internas y externas, en sus abstracciones y casi abstracciones. Todo esto (así como el proceso de Rubén Polanco de selección y presentación de las obras) es lo que sitúa este arte de lleno en el mundo del que forma parte.

Y ahora, al igual que Ortega (y con inmensa gratitud a él), parece que también yo he llegado al final de mi propio pliego y debo volver una vez más al mundo, real o no, que se encuentra más allá de las orillas traicioneras de la isla a la que llamamos página.

Madrid, Abril de 2016

Texto incluido en el catálogo de la exposición *Geometría y el Voyeur*. El Huerto del Tertuliano, Fuente Olmedo