

Luis Francisco Pérez

LA FORMA FUERTE o contra las leyes de la normalidad (y la apariencia)

Para recobrar el estado de inocencia hay que dar un gran rodeo por el saber

Heinrich Von Kleist, *Sobre el teatro de marionetas*

invisibles

Chacun de nous porte autour de soi les rêves

J.-L. Godard, *Histoire(s) du cinema*

Vivre et inventer. J'ai du essayer. Inventer. Ce n'est pas le mot. Vivre non plus. Ça en fait rien. J'ai essayé.

Samuel Beckett, *Malone meurt*

La obra artística de Xoán Anleo, y por “obra” es muy importante que seamos capaces de dotar a su propia y natural semántica de un plus añadido de dilatación del concepto, impulsados a ello por la dinámica abierta y contaminante de la multiplicidad de intereses que en la misma coexisten y participan, es una obra, decimos, que si bien utiliza –más correcto sería decir *interactúa*, luego iremos viendo el porqué de este término- la “realidad” como inspiración y punto de partida de su producción artística (y el entrecomillado debe más a la cautela y preocupación que a la ironía y el distanciamiento), no sería, creemos, menos cierto, que el entredicho de esa realidad vendría a ser el disolvente a partir del cual la obra de Anleo se auto-inscribiera en una suerte de “paradigma de lo real”, pero a su vez, y en tanto que representación reconocible de sus principales activos o atributos, esa misma realidad, ahora ya sin entrecomillado alguno toda vez que referimos en concreto a la realidad de la obra de Xoán Anleo, se auto-manifestaría (expresándose, dándose, haciéndose visible) principalmente como una “ilusión de realidad”, o como una fábula de lo real penetrada por el mito; o incluso, si se quiere, como una alucinación o delirio, que en el exultante desarrollo de su acción renueva con insistencia y rigor la imposible captura de la realidad, de su sentido, pero también de su presencia, de su rumbo y percepción.

El hombre contemporáneo –sujeto y entidad moral reo de sí mismo, actor involuntario de su propia dramaturgia-, enfermo de realidad, crea y recrea con insistencia y pasión su empatía con el mundo por medio de una producción sin fin –brutal, metafísica- de un sistema objetual que en la analogía, con otros objetos y presupuestos, de su configuración física, muda y transforma con feliz perversión la confiada seguridad de los pronombres personales. El hombre contemporáneo es un sujeto sin Yo, pero posibilitado y audaz en su querencia por ser *Él*; el hombre contemporáneo destila la arrogancia de un *Nosotros* con experiencia y memoria, pero a su vez es incapaz de ver y oficializar la legalidad existencial de *Ellos*; el hombre contemporáneo puede ser *Ella*, pero retrasa y entorpece la dimensión simbólica y participativa de *Nosotras*. La realidad, la realidad artística de la obra de Xoán Anleo, es una realidad orgánica, una fecunda y violenta célula madre incansable en su desarrollo, en su *pro-creación*. Pero los tejidos y órganos (*los Objetos*) no están destinados a la creación de un nuevo ser, pues su realidad deja de ser acción ciega de un interior invisible para transformarse en pura realidad externa. Los objetos, liberados por la acción disolvente del derrumbamiento de los pronombres personales, niegan con su presencia la realidad lógica del mundo, reniegan de su significante, olvidan la dimensión lingüística y la lógica formal de su ordenación.

Está presente en toda la producción artística de Xoán Anleo, *producción*, no lo olvidemos, dominada, como sucede en la economía, por los desajustes u alteraciones marcados por la entropía de su propia y natural potencia, está presente, decimos, una obvia y decidida pulsión interna que proyecta la producción entera hacia la consecución de un tipo de obra –sea ésta conformada con la estilística o los medios y procedimientos más diversos donde la interrelación de ideas, pasiones, fobias, mitos y neurosis, desemboque esa fusión de intereses en una ecuación *casi* matemática, dado que la misma está formada por dos vectores que únicamente en su fusión pueden lograr la forma deseada, si bien para ello antes ha tenido lugar alquimia mucho más radical y calculada de lo que una visión apresurada del trabajo artístico de Xoán Anleo pudiera hacernos creer. Dichos vectores serían una conceptualización tan sofisticada como compleja de aquello que *aún* no es obra, sino proyecto, por un lado; y por otro, una realización física de dicha obra en potencia donde la presencia de la misma sea menos una *presentación* al mundo –que también, por supuesto- pero esencialmente, y ello nos parece con diferencia una opción más rica y compleja, como el momento inaugural donde un determinado lenguaje se ve a sí mismo susceptible, o se ve así mismo dotado, para alterar y redimensionar nuestros sistemas de percepción.

A tenor de lo expresado en el anterior párrafo no faltarán aquellos que todo lo reducen a un lugar común, y dirán: bueno, es que se trata de una *opera aperta*. Veamos: no hay ni un solo objeto de arte contemporáneo (bien su forma, su sentido, su percepción o la interpretación que de todo ello queramos hacer) que su presencia sea *abierto* al cien por cien, con o sin el permiso de Umberto Eco; como tampoco, banal es manifestarlo, su opuesto. Consideramos oportuno hacer esta aclaración, pues uno de los riesgos, y no de los más significantes, consiste en interpretar, reduciéndola, la obra de Xoán Anleo a partir de la *confesión*, ya sea manifiesta ya velada, que el propio objeto de arte destila en su presentación y sobre su *aparición*. Contemplando la producción artística de Anleo, y con mirada agradecida si bien apresurada, que por otra parte es la habitual y propia en la recepción visual de arte contemporáneo, nada más fácil y atrayente que dejarse acunar por el dulce vaivén de su universo afectivo y referencial, cuando de hecho esa facilidad interpretativa es una virtuosa, si bien maligna (no hay contradicción en ello), coartada conceptual. Decididamente: no hay nada *abierto* en la obra de Xoán Anleo, a excepción de la promiscua pluralidad estilística que frecuenta, pero manteniendo intacta una “cámara sellada” que es, de hecho, la que nutre la sensual recepción visual de la obra misma cuando ésta se *entrega*: falsamente abierta, feliz, sensual y desprejuiciada. De hecho, muy poco de la obra de Anleo es lo que en apariencia propone o parece decirnos. Todos los argumentos y factores que en ella quedan citados llevan incorporados una *contra-réplica* de sus propios activos, *contra-réplica* que vendría a ser la interacción que hablábamos un poco más arriba, presente y activa en la obra de Xoán Anleo. Veamos: la *lolitesca* inocencia tan frecuente en muchos de sus trabajos está, como así ha de ser en su estado natural, poseída, nunca mejor dicho, por una decidida voluntad de pervertir forma y función; la suave piel que contemplamos en los objetos y esculturas esconde, *de facto*, una costra escamosa propia de los reptiles de lengua bífida; la tautológica repetición de actos presente en algunas de sus últimas películas nos emplaza a visionar, bajo la apariencia de banales actos y gestos domésticos, el desalentador diálogo de un *Otro*, disfrazado de igual, pero de incontrolable y ajena psicología. Acciones y deseos, todos ellos, que muy probablemente nos están hablando de intercambio, gozoso y trágico a partes iguales, de una semántica que desea (fracaso del Verbo y triunfo de la Imagen) ser pura semiótica. El signo como grosero (y alegre, en la impúdica demostración de su poder) estafador del *Yo*. Acoso y derribo, en definitiva, de los pronombres personales. La forma (el Objeto) conjuga nuestras pasiones.

Si somos lúcidamente conscientes que los límites del mundo se tejen y destejen según el vigor y la debilidad de nuestra capacidad lingüística, si sobradamente conocemos que el arte se erige como catalizador de una *lengua otra* vista la torpeza funcional de la palabra para definir últimas y complejas experiencias de vida –y de ésta situación *saben* muchísimo los objetos creados por Xoán Anleo-, posiblemente no exista otra alternativa que la creación de una *forma fuerte* que la inteligente arrogancia de su proyecto tengan cabida todos los flecos que han dejado al aire la vacía grandilocuencia de *les grands récits*. Entendámonos: *forma fuerte* en la idea que alienta su proyecto, en el alto orgullo que da inicio a su proceso y materialización, y en la grandeza expresiva (en el sentido de *comunicación*) de su resolución formal. Por supuesto, en el concepto del que hablamos la *forma fuerte* puede ser todo aquello que, impotencia y traición del lenguaje, se identificaría sin mayores prejuicios ni pudores como su opuesto.

Si de ser cierto (y queremos creer que así es), tal como afirma Julia Kristeva, que la estructura del sujeto se compone precisamente de las diferentes posiciones del *Yo* con respecto a las diferentes modalidades del Objeto, podemos felizmente pensar que la obra de Xoán Anleo gira en torno a cómo erigir un sujeto central –*central* no necesariamente en su cualidad humana, o propio de la “divina proporción” *leonardesca*– que, coordinador de funciones logísticas, proteja la condición desvalida del *Yo* ante la voracidad de un *Objeto* que, alumno aventajado, cada día habla más, mejor y más alto. Aunque para lograr ese deseo haya que recurrir a la ciencia homeopática: asesinemos al “objeto de arte” con el *Objeto* (artístico y humano) que se consigue, como así sucede en toda la obra de Xoán Anleo, luego de haber formalizado un “hecho de arte” conquistado a través de una rigurosa y honesta contemplación de la propia experiencia de la vida.

De entre las muchas auto-inmolaciones que en su vertiente estética la Modernidad –con mayor poder y presencia en el tiempo que ese grito compulsivo y epocal que es la Vanguardia– se ha infligido a sí misma no es la menos importante aquella que circunscribe la realidad de sus conquistas artísticas a una continua y circular puesta a prueba de los dispositivos de percepción; o bien expresado de manera diverso, la eterna renovación sistemática, incansable siempre, de lo que podríamos llamar los derechos naturales de la mirada a un continuo entusiasmo y estimulación. La mirada exige un territorio inexplorado reproductor de acontecimientos, tanto da que ese territorio se ofrezca en un desierto, en la neurosis de la ciudad moderna, en un *chill-out*, en el dormitorio, e incluso en ocasiones, cínicamente por nuestra parte: lo aceptamos, el acontecimiento puede darse en un museo de arte contemporáneo, o en una galería privada de arte. Ya decimos, tanto da. Pero ese territorio donde acontece lo inesperado, la mirada lo reclama como el espacio desde el cual ella misma pueda provocar los dispositivos que, posteriormente, otorgará a la especulación y práctica artística función activa propia de su naturaleza. Se nos dirá: ¿Una pura visualidad sin más honor ni atributo que la magnificencia de su noble atributo? No, no es eso lo que queremos decir. Hablamos de una pura visualidad que sin ella, sin el desarrollo de su más primitiva aplicación, no existiría, por poner un ejemplo, ni el estremecimiento sensual ante la belleza (conviene no ser tímido ante según qué “expresiones antiguas”), ni el ofendido rechazo ante el horror (conviene no ser igual de tímido ante según qué expresiones

políticamente incorrectas). Una visualidad, en definitiva, que gracias a la virginidad de su *a priori*, abona el terreno para que la Modernidad siga vigente, *activa* a pesar de todo, a través de sus múltiples estrategias de supervivencia. Una de ellas, importantísima: la capacidad renovada del asombro ante lo que sin ser nuevo (porque, convenzámonos, *no puede serlo*), se nos aparezca ante nuestra mirada como tal, como un momento inaugural en la biografía emocional de nuestra experiencia de vida. Esta cualidad, *inmensa*, está perfectamente demostrada en la obra de Xoán Anleo. Ahora lo veremos más detenidamente.

La producción artística de Xoán Anleo es un territorio *construido*, pero siempre y cuando aceptemos que ese espacio, ese *locus* ya *habitado*, renueva sus expectativas formales teniendo en su horizonte un doble frente, un doble horizonte, si bien ambas facciones poseen una cualidad comunicacional. Una vertiente, la primera, sería la reconsideración formal de lo ya existente, de lo ya vivido o usado, propio o ajeno, como primera maniobra de guerra. La segunda, dependiente de la primera, sería la condición, innegociable, de que toda *acción de arte* tiene como fin último el derecho a ser vista, explorada, manipulada, violada. Es precisamente en el ultraje de esta mirada obscena a la que la *acción de arte* voluntariamente se expone donde quedan establecidos los mecanismos que harán de cada nuevo ultraje una novedad en sí misma. Aquello ya habitado, no *nuevo*, se ofrecerá a la mira ajena como una rara flor aún no catalogada, únicamente dependiente de una nueva descarga emocional, de una nueva exaltación sensorial. De ahí que la obra entera de Xoán Anleo surja de una no disimulada fascinación por los hechos y las *cosas*, que le facilitaría el camino para la consecución de una clara y decidida metafísica del deseo, para posteriormente ser reconducidos (desalojados de su primitiva función) esos hechos y cosas a elementos fetichistas de un nuevo campo de batalla, el que acontece cuando la inicial y abstrata metafísica del objeto de deseo se transforma, singularizándose gracias a la práctica artística, en metafísica del *objeto* de deseo. Es en la utilización de ambos postulados donde la obra de Xoán Anleo, muy inteligentemente, se ofrece a la visualidad pública como novedad, como acto inaugural; si bien para ello ha tenido que ocurrir, con anterioridad, *muertos en el camino*, a lo que podríamos definir como una idealización racional del objeto, paradójicamente con elementos que la propia Razón señala como *anticonstitucionales*, si se nos permite este símil hablando de arte. ¿*Qué muertos en el camino* serían éstos? Pues muertos vivos de los que se nutre el mejor arte para ofrecerse a sí mismo como “intensidad ontológica del instante”, expresión ésta que, sin pudor, hemos robado a Richard Wagner, tal como él se refería a lo que quería transmitir con el famoso (y hermosísimo) acorde inicial en *si bemol* con que se abre *El Oro del Rin*, la primera jornada de su imponente Tetralogía. Pues bien, esa “intensidad ontológica del instante”, Xoán Anleo la consigue como siempre la han conseguido los mejores artistas, recurriendo a las transgresiones de la memoria, a la aceleración o retracción de elementos provocadores de erotismo, a la instrumentalización *objetual* de odios y afectos, a la alteración *voyeurística* de los estados de ánimo, a la modificación inteligente del *status quo* de las pasiones, a la visualidad impudorosa y narcisista del juego y la metáfora, al ilusionismo burlesco de una magia blanca, que en la apoteosis de su trampa nos exige una comunión desplazada de atributos celestes, pero susceptible de crear en seno una lengua autosuficiente y orgullosa, deseosa de verse, finalmente, en el reino de la contemplación sensual e inteligente, allí donde la mano recorre los límites del territorio del deseo, y donde los ojos acarician y recorren la feliz topología de ese reino, de ese estado de la mente. De esa piel, suave y fuerte.

Luis Francisco Pérez
Barcelona, Abril 2004

Publicamos el texto completo del autor que por diferentes motivos no fue impreso en su totalidad en la publicación original.

Artistas Galegos Escultores (2004), Nova Galicia Edicións, Vigo, pp. 186-213.

Mariona Fernández

Carta a Xoán Anleo a modo de texto para un catálogo.

En el mapa hay un camino no trazado o trazado sólo por mi pensamiento cuando éste se refiere a ti. Esta ruta cargada se impone, en estos momentos, a cualquier trazado topográfico. Y es tan densa que nadie jamás la podrá abarcar en un dibujo.

Dos minúsculos puntos se desviven en su unión desde los 1000 km. De distancia. En uno me identifico como parte de ti, irremediamente. En el otro claro, estás tú. Esencia imperecedera, fruto inagotable que sustentas la avidez del gran amor.

Desde esta ávida distancia, alimentada día tras días, por cable y por carta, te escribo e intentaré ceñirme a hablar de tu obra.

Texto para un catálogo a modo de carta a Xoán Anleo

Amado Xoán,

Pienso con frecuencia en las consecuencias que tiene haber dejado de maravillarnos con la simple contemplación del mundo. Desde que el hombre no contento con observar, quiso entender el funcionamiento de las cosas y los hechos y se puso a desmenuzarlo todo, a intervenir en ciclos a los que sólo debía adaptarse, a dividir la realidad en parcelas, provocando la desorientación de las almas en medio de tanto pedazo, desde entonces, la fascinación del hombre por emular el resultado de millones de años de evolución se traduce, por una parte, en la pérdida de capacidad de contemplar y maravillarse pero, por otro lado, en la también fascinante capacidad de creación de realidades ficticias. Que no deja de ser un devolver el alma a realidades que, por mucho que hurguemos, no logramos entender.

La fotografía ha pasado por un proceso similar de la fascinación a la creación. Nació observando realidades sociales, médicas o científicas, que enseguida quedaron pautadas por unos cánones de belleza que evolucionaban al compás del tiempo y que convivieron con la gran verdad de la fotografía: su verdad intrínseca. Si echas una ojeada a la crítica de arte de los últimos años te darás cuenta que se ha hablado hasta el hastío del hecho que la foto ha dejado de ser el punto clave para asegurar la veracidad de un hecho o una existencia, para convertirse en generadora de nuevas realidades no existentes en el mundo físicamente palpable, y de esta forma, autenticar La ficción. Temas como la “*mise-en-scène*”, la fotografía construida, el artificio y la representación, o autores como S. Skoglund, Ruth Thome-Thomsen, Cindy Sherman, Boyd Webb o los más cercanos, Pere Formiguera, Jorge Ribalta o Joan Fontcuberta, nos pueden dar una idea de lo esta tendencia puede significar. No es un tema nuevo, pero se ha adaptado como una media al detalle actual, no sólo artístico, ya que la generación de realidades es un tema de más amplio abasto.

Y si hablo de todo esto es porque, de alguna forma, lo relaciono contigo, aunque tu forma de funcionar es totalmente antagónica al proceso al que me refiero. La base de tu obra es, precisamente, el saber mirar. La tuya es una de las miradas más abiertas que conozco. Y subrayo la diferencia entre mirada atenta –manera de estar- y abierta –manera de ser-. No necesitas estar atento. Y esta base se apoya en tu entusiasmo por la *mise-en-scène* de la propia realidad, por la máscara y la artificialidad de la vida. A través de tu comprensión del simulacro y su necesidad, nos muestras las formas de su patético disfraz, los escenarios ficticios que has sabido encontrar en periódicos y revistas donde se ofrece, también, una ficticia manera de pasar el tiempo que nos ha tocado vivir. Pero hay que ver como te implicas, que leve es la frontera de tu vivir con la del juego que propones. El mismo fluir.

Y no me refiero solamente a tu trabajo más reciente. En octubre de 1985 recibí tu REACCIONA y a partir de aquí he ido conociendo tu obra a pequeños pellizcos siempre sorprendentes. Sorprendente sobre todo lo variopinto de tu lenguaje. Te metes por senderos que desconoces guiado por este entusiasmo del que hablaba y recorres caminos totalmente dispares con suma facilidad. Esto se sabe, sin duda, a esa falta de prejuicios en tu mirar. Los lenguajes se te adaptan, sucumben a tu fuerza, a tu esencia vulnerable (que es lo que más quiero de ti) y también, porque no, a tu cáustica y nada inocente transformación de los elementos que constituyen cada uno de los lenguajes que han cautivado tu corazón en tu larga trayectoria.

Y esto es lo que quería decirte: es esa vulnerabilidad de la que hablaba, ese frágil muro de tu defensa lo que imprime tanta autenticidad a tu obra, tanta valentía a tu vivir y tanta belleza a tu alrededor.

Y ahora, déjame cambiar de tono porque mientras escribo mi pensamiento empieza a perder la compostura, te presiento, me movilizas y ya me es imposible encerrarme en tu obra. Me siento atrapada y mi memoria empieza a airear tu placer por la palabra (*coto fluix*), la colección de postales “desde Lisboa como símbolo do Amor que me profesas”, la luz en tus playas y mi torpeza, tu escritura, tu olor a muñeca, las Navidades en

Vigo, tus alfombras, el papel de tus cartas, mis deudas y todas aquellas cosas que convierten nuestra ruta en algo demasiado denso para abarcarse en este dibujo.

La alternativa ortográfica que mi ordenador propone en lugar de Anleo me ofrece la clave de mi relación contigo: anhelo.

Y esto ocurre en Barcelona el día 24 de enero de 1998.

Maroiona Fernández

Publicado en *Xoán Anleo, Sen ti* (1998), A Coruña, Museo de Arte contemporáneo Unión Fenosa, pp. 35-37.