

MIGUEL COPÓN

FRAGILIDAD DE LO REAL

¿Cuál es la posición exacta de lo real? No vemos con exactitud nada, sino más bien la nada que se interpone entre nosotros y los objetos que se enfrentan la visión. Ofrecemos una versión de lo real mediante estrategias que la hacen imaginable, objetualizada, presente. Pero lo que consideramos real es algo que nunca viene a presencia. Percibir y crear son funciones análogas, en las que el ojo trabaja con esta ausencia y nos ofrece, siempre para nuestra tranquilidad, una versión de los hechos. La raíz la latina común a todos los términos de esta fusión de la percepción y creación se encuentran en la familia étima de *vergō·giro*. Si ofrecemos una versión de lo real es tanto que proponemos un lugar de atracción para que las presencias circulen, para que puedan ser observables, pero más allá de las versiones sólo puede acogernos un no saber, un intento de traspasar los instrumentos que delimitan nuestro acceso a esa otra parte incomunicable y que dan una cierta calidad a la representación, en cuanto que ésta debe ser negada en su propia consistencia. Las formas que quieran atender a la totalidad de lo real, como presencia cancerosa y en algún modo inabarcable, son ante todo sombras, conciencias de lo que la representación es imposible para su intento siempre debe producirse. Este es el fundamental carácter kitsch de figurar puentes sabiendo que a través de ellos toda comunicación ya está, estuvo de siempre, definitivamente rota. Los intentos humanos, en base de salida o apertura hacia el mundo, son definitivamente kitsch, en tanto están siempre excedidos, sacados de sus jambas, ya que la representación está siempre más allá de sí misma, quiere ser o pasar por algo superior a sus posibilidades: desde su menos de expresión atiende a uno más, a un suplemento para el que siempre se encuentra abierto y en posición de espera. Pero, como en el *Godott beckettiano*, la espera no nos presenta nada más allá de su apariencia patética. El kitsch se introduce entre los posibles que abre todo arte. Como juego de prestidigitación, necesita siempre de una suerte de complicidad que le ofrece el espectador, transfiere su pretendida elevación hacia el mundo y la vitalidad que éste representa a una suerte de juego compartido, frágil hasta tal punto que siempre podremos desenmascararlo y mostrarlo en su evidente gratuidad. ¿Qué representa cualquier obra plástica, desde la más elevada hasta la más banal, sino la incorporación de una complicación de visión sobre un objeto? Podremos decir ante un cuadro de Rembrandt que lo representado es un puro vacío, que no son más que colores dispuestos, según un pretendido código, pero que no es capaz de saltar por encima de sus propias consideraciones físicas. Podremos desenmascarar cualquier tentación de totalidad y de expresión en una obra, lo que se presenta es exclusivamente lo que se presenta, trozos de materia ordenados según un discutible gusto –órcos o piedras o bronces o sales...– pero que posee como base de fundación, como petición de principio, un carácter de inadecuación. No se puede ir más allá, sino que lo movimientos no apuntan más que a ellos mismos. No existe posible versión de la realidad, que acabe de una vez con la distancia y como demarcación de insalvabilidad. La característica fundamental de lo moderno radica en este tránsito. Los lenguajes son conscientes de la falla que los separa de poder expresar cualquier contenido y producen una ganancia de autonomía, que a la vez lo es de libertad ante las formas del mundo. El mundo ya no envía señales que indiquen cuáles son las vías privilegiadas para su expresión, el mundo ya no atesora verdad, sino que posibilita nuevos giros. Y la raíz étima de *giro*, en la palabra latina *vetere*, nos indica algunas direcciones más sobre las posibilidades que abre una acción que atiende a la confusión de los parámetros de configuración del mundo. *Vertere* es girar, a la vez que derribar, cambiar, convertir. El lenguaje tiende a representarse a sí mismo, y desde esta punto entrega no una versión, sino la posibilidad de una segunda vía asociada a la primera, una fórmula de diversión. Pero el bucle puede continuar hasta la náusea, ya que el lenguaje plástico que se sabe patético y diverso, cuando no divertido, es capaz de dialogar con lo real, que ya no procede de la percepción que tengamos de ello, sino que está conformado por la concepción que de ello damos. Siendo así, las posibilidades de mundo se multiplican, estallan al suponer que desde cada ojo se pueda producir un giro ordenador de las relaciones que frente a nosotros se presentan. El arte toma la fundamental forma de perversión, de multiplicación de lo posible allí donde antes anidaba lo real. Pero desde este momento surge el conflicto, ya que lo real tiende a pervivir en formulaciones normalizadoras de aquellos que vemos, de las formas sociales del lenguaje, de las tradiciones, de todos los medios de tranquilidad que hacen que cada cosa sólo pueda tener una imagen, contener una función, expresar una idea concreta. Lo útil sería esta forma de control en el que cada objeto es reducida a una función estricta dentro de un conjunto de utilidades sociales: para lo útil las palabras expresan, los lenguajes representan, del mismo que los martillos clavan, las plumas escriben o los escudos protegen. El arte se enfrenta a esta conciencia de utilidad, que tiene en el pensamiento tecnocientífico su mayor imaginario, sacrificando las funciones en la duda. Si es posible la diversidad frente a la unidad de lo perceptivo, es posible situarse entre dos puntos, dudar sobre sus divergencias, exponerlas en un objeto que, lejos de entregar una función estricta, tiende a configurarse como objeto de ansiedad, que nos inmoviliza, que pone nuestra atención en entredicho. Los objetos surrealistas estarían en este primer estadio de sacrificio. En el *Cadeau de Man Ray*, unos clavos anulan la utilidad directa de una plancha para asimilarla a un contenido poético multiplicador de posibilidades. Los encuentros que la fuente de lo diverso se reúne en la multiplicidad insoportable – ya que no hay claridad absoluta en un objeto descontextualizado, inquieto – de lo perverso. Allí

donde se propone una vía de acceso única, el arte rastrea las posibilidades dejadas de lado, excrementalmente separadas. Lo perverso se aloja en todo aquello arrojado por la versión, frente a la lisura de los cuerpos recuerda la realidad del pelo, tal y como es señalada por Bataille, el lugar en que el recuerdo de la animalidad como fuerza oscura aún está presente. Los contenidos de desintegración, ya sea psicológica, perceptiva, mnemotécnica o lingüística, lindan con la posibilidad inconsciente de que aparezca a presencia todo aquello que nos da miedo y nos atrae, en cuanto irrepresentable o inesperado. Los impulsos sexuales y fanáticos, fondo excremental de nuestra conciencia son, así, una de las bases más intensas de construcción para el descenso interior que todo artista señala desde su obra, como fondo de provisión de virtualidades no presentadas por la reducción de lo real a tranquilidad, refugio comodidad. El arte es incómodo, al saberse consciente de todas las argucias que propone como mediación sobre un fondo infinito, de posibilidades que hierven, de metástasis sin centros. Las versiones producen verticalidad, punto de giro desde la que se presentan horizontes (horizô > delimitar); el arte, por el contrario, expresa multiplicidad frente a lo normativizado, expresa vórtices, ya que los objetos seleccionados no corresponde a ningún lugar, no pertenecen a ningún centro. La figura que le representa es la del vértigo, la variación infinita, acentrada, la posibilidad siempre abierta, sin agotar.

La mirada del arte, o la selección de elementos que crean un idiolecto, una forma de separar las posibles lecturas del mundo y seleccionar una singular, es definida por criterios de presentación y elección de los materiales de cada habla particular. Las obsesiones mantenidas por Xoán Anleo se anudan en esta disquisición, tomando los elementos más normalizados para hacer estallar desde ellos su contenido oscuro. La fotografía ha sido durante este siglo uno de los últimos garantes de la veracidad en la representación, una presentación directa de la realidad, grabada mediante sales de plata como una huella de que una forma existe y es visualizada objetivamente, al reducirse por ejemplo la presencia del gesto o de las valoraciones más expresionistas.

Pero la fotografía puede pervertirse y es su interior donde la proximidad del vértigo se presenta con mayor virulencia, ya que nuestras esperas perceptivas asimilan ya una cierta facsimilariedad a sus conquistas. La fotografía se compuso como medio técnico para generar cercanías instantáneas con los objetos, como medio experimental desde el que fuera posible encontrar percepciones que escaparan a la visión común. Pero la realidad seguía escapando de esta nueva trampa: las aguas permanecían invisibles en los primeros paisajes fotográficos que no conseguían una velocidad de obturación que compitiera con la velocidad de sus movimientos. El impresionismo crece en esta contraposición como obsesión por atesorar una objetividad mayor que la que era capaz de entregar este medio técnico de congelar instantes. El diálogo —el combate— es continuo desde ese primer choque. Anleo recrea un sentido más de qué sea aquello oculto en lo tranquilizador, procurándose imágenes concebidas según una funcionalidad muy concreta, que es sacrificada al contextualizarse en un discurso contra lo tranquilizador. La fotografía publicitaria, la reflexión y producción de objetos inútiles para el “alto” gusto artístico contiene un fondo insoportable, una identidad profundamente perversa que sale a la luz como profunda oscuridad asociada a un cambio o detención de sus funciones. Sus reflexiones sobre amueblamiento o los interiores kitsch rastrean esta posibilidad, aquello que nos rodea como cotidiano es absolutamente absurdo, los giros se produce con una extraña intensidad precisamente allí donde nuestra atención se encuentra suspendida por lo cotidiano, por el hábito que nos lleva a ver las cosas de alguna manera. El tramo es simple de exponer pero difícil de exponer en su oscuridad, lo normal linda con lo patológico. Lo normal, aquello adaptado según el criterio de comodidad, incluso allí donde se pretende que haya un comportamiento más elevado que haga parecer mediante el diseño que en los objetos radica una función estética o de embellecimiento, es sobre todo algo extraño. Así nos lo hace parecer entregándose como algo que se repliega sobre sí mismo, el extrañamiento que su descontextualización propone. Todo lo que nos rodea es signo de fuerzas ocultas, secretas, desvariadas, diversas, sexualmente mortecinas: el mundo ya no es una habitación, no es un pantalón, como quisiera Beckett, sino que se abre una distancia insalvable hacia lo cercano, que precisamente por poseer una proximidad concreta se abre con mayor enfermedad hacia su desfondamiento. El arte no construye nuestro habitar sobre el mundo, no propone una habitación de tranquilidad, sino que nos expulsa de lo cercano mostrándolo inmenso, intensamente alejado. El pensamiento de Anleo procede de este tratado de la pasión en el que los criterios de unidad que utilizamos para percibir son puestos entre paréntesis. La marca o el estilo de sus obras es ésta: un gran paréntesis, una detención o una epoché sobre lo tranquilizador, que proviene del veneno inoculado por una mirada en la que todas las seguridades han sido abandonadas. Ya no hay sustancia para comprender ninguna unidad, todos los objetos entregan una multiplicidad sin límite, y el ojo, o ese relato tradicional que llamamos conciencia, al espejarse sobre esta situación desatada de lo real, se fragmenta y reduce a pedazos. Al igual que el mundo, el “yo” es un conjunto de voces: no hay construcción psicológica de un centro sino multiplicidad de voces, no hay un cuerpo, ni un uso de este cuerpo, sino el pensamiento de que las fuerzas que nos habitan, pasando sobre nuestro pensar son múltiples: a un tiempo somos fuerzas sexuales de todos los signos posibles, fuerzas de preservación y de destrucción, direcciones de unidad y señas de fragmentación. El cuerpo puede ser concebido como una unidad centrada en relación a un punto de giro, ese es el sentido de vértebra, pero puede ser desmembrado o invertebrado para que encuentre otra delimitación mayor de sus espacios. Es por ello que los objetos le son necesarios, siempre desde la situación espejada en la que estos guardan y se manifiestan

sus secretos. Desde lo más concreto, desde lo más cercano, desde lo que quisiera ponerse frente a nosotros y darse como solución, los objetos fotografiados se muestran como problemas. Ante ellos, la estrategia de pasión se solidariza y las formas, tocadas por la pasión, son modos de compasión, de sentir común la extrañeza del hablar del mundo, el cuerpo, los lenguajes. Como medio o herramienta de comunicación, los lenguajes se engrosan para definir este alejamiento de lo normal, los lenguajes no son medios higiénicos que presentan su salubridad y limpieza, como ocurre en la publicidad o en las imágenes establecidas por la costumbre, donde los mensajes están preindicados, como caminos que hay que recorrer para los fines —el consumo, el derroche medido, la pasión esperada, la conciencia definida, la belleza localizada— sean alcanzados. Los finales de las imágenes no tienen resolución, están abiertos como heridas. Supuran. Encuentran en lo patológico y lo enfermo las vías de acceso a nuevas condiciones de posibilidad para pensar plástico, para el establecimiento de desdefiniciones sobre todos los territorios de descanso. Los objetos ya no permanecen pasivos en espera de que se los descodifique en una dirección; al ser explotados desde una mirada artística se muestran incompatibles con toda unidad, impacientes con toda posibilidad de ser entendidos como útiles. Abren la fiereza de una inutilidad para estar cercanos: estrategia del áspid, cuando nos acercamos a acariciar unobjeto corriente, escondido en la apariencia kitsch de lo arrojado más allá de toda función, compadecido quizá porque muestra a las claras su inadecuación miserable para ser tomado como artístico, se revuelve, se multiplica física y simbólicamente, muerde el ojo e inocular en el cerebro dejadez nihilista. Un objeto soportado por un hilo se convierte en un agujero negro, un punto oscuro siniestro de tracción y atracción de multitud de voces de concentración y repulsión: allí donde los hilos definen relaciones congeladas, todo se vuelve oblicuo, ubicuo. Las asociaciones de imágenes, las yuxtaposiciones de ideas, las vuelven inconstantes al provocar cortocircuitos sobre la norma. Una cibachrome de 1995 parece querer ilustrar la vivencia oblicua creada por José Lezama Lima, una organización de objetos que definen en su relación una nueva casualidad: “el conmutador que se enciende inaugura una cascada en el Ontario”. Un tercer personaje en esta escena atiende a la espera, camas abiertas, lugares de paso, espacios donde no se puede resistir. Los hoteles son contrafigura de lo habitable, sólo pudieran entenderse como no-lugares, cuerpos pasajeros a través de los que se deslizan esperas. En todas las obras se produce una suspensión de la lógica causal, los objetos son compadecidos con impaciencia, literalmente convertidos en nostalgias de sentido. Enumeraciones desanudadas, como la instalación de 1995 1,2,3,4,5,6,7. Sueños metafóricos de velocidad como los que componen el título A.D.N. asociado a una imagen publicitaria de variaciones sobre soportes infrecuentes, periódicos anulados hacia una función sin definir, defunciones de aquello que debiera funcionar maquinicamente y que toma de la unidad orgánica la posibilidad de mostrar verdad de los cuerpos, su enfermedad, su multicomposición, su pluralidad de tendencias y pasiones, su espera, la radical extrañeza concebida desde el extrañamiento de la mirada en lo considerado normal, el vacío nihilista de lo kistch ...

Una perversión completa, pasional e impaciente, que vuelve a resultarnos clara en las imágenes de lo incondicionado poético creadas por Lezama Lima:

“En alguna de las más antiguas teogonías, cuando un Dios, copula, no con una diosa, sino con su representación humana, con su hieródula, comienza a llover”.

Miguel Copón

Publicado en *Xoán Anleo, Sen ti*, (1998) A Coruña, Museo de Arte contemporáneo Unión Fenosa, pp. 38-44.