

Máscaras

Mostrar unha máscara na súa parte frontal e no seu reverso é mostrar como toda maxia, todo encantamento se sustenta tamén no práctico, no elemental, no rudo. A sutileza, maxestade, comicidade ou temible aspecto da máscara na súa confrontación responde á súa función como "máquina" destinada a producir un efecto no espectador, pero no seu reverso todo iso desaparece, desaparece toda intención efectista. Ábrense os ocos necesarios, acomódase a cara, permítense a visión do outro lado e, todo iso, co máis elemental coidado. Desapareceu a sofisticación, o que dá lugar ao utilitario. Ás veces, este reverso mostra sorpresas, unha superficie co debuxo dun taboleiro de damas de cadrados brancos e negros. En occidente, esta decoración remite á idea de xogo, a xogos de estratexia, como o xadrez e as damas. Parece unha indicación secreta, unha advertencia, unha pista de que se está a dar outro xogo, ademais do propio do ritual, un xogo que tería lugar detrás da máscara, na conciencia do oficiante, cal é ese xogo?

A máscara é un espello

Vemos o rostro recoñecible da máscara:

boca, ollos, nariz, cellas...

O recoñecible estruturado

dentro dun campo de forzas xeométrico

Un principio de acción estética anima todo isto:

provocar unha sensación

—o sublime—

e tamén catártico: xerar unha reacción ou conmoción

—éxtase, sorpresa, fascinación—

E detrás habita o baleiro

o oco na madeira

rudo

receptivo

escuro

E logo o rostro

Pero non é a máscara unha inversión da realidade do psíquico?

Acaso o máxico, o animal, o tótem,

o grotesco e o primitivo do oficiante

non se ocultan en realidade tras o rostro?

A máscara é un espello que mostra

o que se atopa detrás do rostro.

A obra, o museo

Obra:

Unha elaboración de tempo,
unha elaboración de percepción individual
(o tempo é individual)
Unha elaboración de espazo,
unha elaboración para o corpo social
(os espazos da arte son espazos públicos)

Museo = realidade des-realizada e en conserva

O obxecto como cousa óptica

A intención de especular co estatuto enigmático do obxecto no museo, onde este deixa de ser unha cousa háptica (que pode ser tocada e manipulada polo tacto), para se converter nunha cousa óptica (que só pode ser vista); é dicir, nunha imaxe para os efectos prácticos. Forcei un pouco esa situación ao colocar as imaxes reais, as que formarán parte do catálogo como imaxe colgada, transparente, inmaterial, contiguas aos obxectos, que nos parecen tan concretas, ao estaren aí ante os nosos sentidos, pero coas que non podemos facer outra cousa que contemplalas nunha nova dimensión espacial. O demais estanos vedado, así que a certo nivel ambos, imaxe plana colgada e obxecto de vulto pousado, son a mesma cousa.

Como comprar un pan e nunca comelo, dedicarse á súa mera contemplación dende todos os puntos de vista, pasar fame, pero aprendelo todo sobre o volume e a superficie do pan, as súas texturas e formas no espazo, gozar finalmente do seu coñecemento como cousa intacta, emblema, por último, tamén do non comestible.

Andar e deterse

Todo se trata de percepción e, nesta percepción, eu non existo como espectador, polo menos non como espectador pasivo, senón que estou implicado, expreso certa finitude no meu punto de vista, na miña interpretación do que vexo, pero á vez persiste no horizonte de cada percepción a posibilidade de abrirse a un universo. Merleau-Ponty refire que cando miramos un obxecto non só lle atribuímos as calidades visibles dende o meu lugar, tamén as que son "visibles" para os outros obxectos situados detrás, ou noutra perspectiva non visible inmediatamente dende onde estamos, "ver un obxecto, na medida en que os obxectos forman un sistema ou un universo e na medida en que cada obxecto trata os que o rodean como espectadores dos seus aspectos ocultos". Disto dedúcese tamén que ver un obxecto é perder de vista os que o rodean momentaneamente. A visión é un intercambio de horizontes, entre o focalizado e o seu ámbito. Na exposición complicase e ordénase este intercambio de horizontes, pois ao espectador ofréceselle a mesma intencionalidade para o obxecto que para o ámbito que o acolle. Todo está tramado para crear un percorrido á percepción. A percepción ten unha profunda relación co movemento e é alterada por este; cando nos detemos, xorde no seu lugar a contemplación; a percepción é un proceso dinámico, a contemplación pasivo. Andar e deterse volve máis fluído e rico o intercambio de horizontes entre o obxecto que miramos e os que o rodean.

Ao observar mentres se anda, a mente do observador elabora relacións rescatadas da memoria para deducir un sentido do que ve, moi condicionado polo ámbito e a suma de obxectos que está a ver; ao deterse, o espectador intenta confirmar as súas primeiras impresións ou deducións, ao tempo que o espazo circundante ao obxecto que contempla perde relevancia, o cal o deixa só ante el, en situación de comprendelo como obxecto illado. Pode darse tanto unha consulta curiosa como un rexeitamento nesa contemplación, pero é entón cando empeza a experiencia estética e o seu valor. Andar, seguir o percorrido, non sería suficiente para concretar unha experiencia estética co obxecto, pois implica un tempo máis utilitario, "ir ver para logo contar" e, aínda que exista un percorrido para seguir, é inevitable certa desorde e aleatoriedade na mirada; en certo xeito, o paseo do espectador actualiza a habitual situación do tránsito dun obxecto a outro no mundo exterior ao museo, só que aquí existen límites e disposición ordenada e o obxecto xa quere ser visto fóra do mundo en forma e procedemento; por iso, sen detención, sen contemplación, non pode haber unha experiencia co obxecto; para tal fin está detido despois de todo, en realidade detémonos para dialogar coa quietude recollida e hierática do obxecto.

Poéticas do obxecto

Os obxectos están feitos non só do material propio, senón tamén de acumulacións de tempos, de pequenas historias posibles, doutras materias que formaron parte do proceso e deixaron trazas. Cada obxecto é entón un pequeno universo de materias e relacións, un compendio de aspectos materiais e inmateriais que se poden utilizar como recursos para facer un novo obxecto, un obxecto artístico. Unha botella de gasosa usada estivo en contacto con outras botellas —por exemplo de cervexa— pódese utilizar por un neno para gardar pequenas ras vivas e manterse á intemperie, baixo o ceo estrelado, durante longo tempo. Así as chapas de cervexa, a remisión ás ras (conducida pola cor verde das chapas) e a estrela destas chapas teñen certa coherencia, unha posibilidade no tempo de reunirse nunha nova orde poética, sensible, en estratos de significado próximos ao cotián e ao accidental.

Tamén é posible prever unha posibilidade non só de encontro (de distintos tempos, materiais e espazos), senón tamén de transformación; por exemplo, un balón pode ser esmagado por un vehículo, e mostrar o interior, a válvula e a pel oculta. O novo obxecto sería entón unha reconstrución anticipada dun futuro accidental.

Deter e aproximar tempos e feitos dende a continxencia (o que puido ou non puido ser), é máis aceptable que os “encontros” surrealistas “sobre a mesa de disección”, que forzan o obxecto a distanciarse excesivamente do recoñecible e a abismarse no limbo do culto e do valor artístico.

Finalmente, trátase de ver, non soamente dende unha perspectiva fenomenolóxica, a cousa en si, tamén as outras cousas ocultas ou disoltas en/ou que tomaron contacto coa cousa:

- unha poética do encontro probable
- unha poética do contaxio
- unha poética dos parentescos
- unha poética da intra-historia
- unha poética do desvelamento
- unha poética do rastro
- unha poética do reverso

Baleiro e brillantez

A percepción do obxecto ten que ver coa natureza da mente. Unha simple e marabillosa concepción do budismo, *Vajrayana*, describe esta como baleiro e brillantez (unha interpretación persoal destes conceptos aplicados á mente sería que o baleiro permitiría a infinidade de relacións e, a brillantez, a súa velocidade e reflexo no mundo).

A relación do espectador co obxecto que ve nun museo ou galería non é intencional, non pretende (nin pode) facer nada con ese obxecto, non pode facer un proxecto de futuro con el, ningunha decisión existencial, carece de utilidade para min, poderíase dicir que a súa inutilidade práctica o fai asimilable a un obxecto baleiro, e entón poderíase concibir que isto permite que se lle adheran toda clase de disposicións procedentes da mente, relativas ao belo, ao pracenteiro, ao marabilloso, ao sorprendente, etc. que dificilmente poden prender nun obxecto con utilidade e historia definida, mentres estea atrapado nunha sucesión de usos, reusos e transvasamentos que imitan a cadea de montaxe onde foi feito. A natureza do obxecto artístico é tan sutil que ás veces este xorde simplemente do seu illamento de tales cadeas (seguindo coa analoxías budistas, é liberado do *samsara*, da cadea de nacementos e renacementos como unha "alma" que non terá que renacer nunca máis); o obxecto vólvese inútil, quieto e permanente; dispoñible no museo, convértese nun receptáculo baleiro e atraente doutros baleiros, outros obxectos na súa mesma situación, así como da mente, ávida de reflectirse e de brillar sobre as cousas do mundo que lle son afíns. O obxecto liberado da súa función no mundo (ou asociado con outros para "liberarse" —fuxir da prisión do utilitario—) libera tamén a mente da función de ocuparse da súa propia supervivencia e da do corpo, por un tempo breve e nun espazo concreto, pero suficientemente memorable como para despertar a nostalxia da repetición da experiencia, sempre aparentemente inútil, de deterse ante o artístico ou artistizado.

Así que, en todo obxecto cedido e/ou creado para acomodarse a unha exposición ou museo, bule unha promesa de liberdade, liberdade que carece de intencionalidade ou proxección de futuro; novamente, trátase de baleirarse e de brillar, de aquietarse e de proxectar a propia esencia, baixo esa circunstancia especial que é a contemplación do obxecto de museo.

A nube e a folla de papel

A visión poética é unha admisión, admisión da superposición de espazos, tempos e outros materiais que se condensaron nun. Trátase de ver, por exemplo, unha nube nunha folla de papel. A nube na folla de papel percíbese se somos capaces de facer un percorrido inverso: sen esa nube non habería chuvia, sen esa chuvia non crecerían as árbores, sen esas árbores non haberá celulosa, sen a celulosa non teríamos este papel.

Facer un obxecto de papel que simule unha nube sería un acto de desvelamento da memoria do papel, mentres que un debuxo dunha nube sobre o papel sería un recordo desa xénese; aínda cando o obxecto sería un obxecto sen máis e o debuxo un xesto e ambos os dous terían a súa intención ou sentido no momento de ser feitos.

Esta percepción do papel e da nube mostra como cada obxecto no mundo é, á vez, independente e dependente, ten plena autonomía, pero pódense enxergar as trazas dos outros obxectos ou accións que configuraron as súas características. Nesta secuencia rastrexable atópanse os camiños do pensamento e do sentimento que alentan a aparición do poético. Neste limiar sutil de dependencia e independencia e nos distintos tempos que ambas as dúas percepcións sosteñen atópase toda posibilidade de crear unha situación poética para o obxecto.

O obxecto burlón

¿Que realidade conserva o obxecto
cando o deixamos de percibir?

¿desaparece como tal?

¿subsiste como algo pertencente
ao mundo natural?

¿abísmase na imaxinación,
suxeito a toda posible transformación?

Como Duchamp recomendando
(entre os seus artigos de quincalla)
unha billa que deixa de correr
cando non se escoita

o obxecto mantense distante dunha comprensión efectiva do seu status
e búrlase con sutileza do noso afán por comprender o seu lugar no mundo

Que o seu significado difira segundo o ámbito no que estea,
-rúa, museo, colección, casa....

e a súa realidade intrínseca só parece mostrarse baixo unha ambigua opacidade
que o volve burlón cando non se ve

(ou cremos que o esquecemos,
ou recordámolo tan só vagamente)

favorece a posibilidade de seguir facendo deste outra cousa,
de refacer o mundo dende o amplo e difuso
da súa estrutura de relacións e parentescos.