

Unos cuadros sobre los Balcanes, la pintura, la verdad de la imagen. Simeón Saiz

*Versión escrita de la conferencia que impartió Simeón Saiz en el marco de la segunda edición del curso "Transformaciones. Arte y estética desde 1960"*¹

Creo que necesito hacer tres cosas diferentes. Por un lado necesito presentar aunque sea brevemente el trabajo que llevo realizando ya un número considerable de años. Para asegurarme que todo el mundo tiene claro la posición en la que me sitúo y porque no puedo suponer que ustedes están familiarizados con mis cuadros sino más bien al contrario, que los desconocen. Sin embargo no quiero convertir los 45 minutos que tengo en una sesión de divulgación de mi obra.

Por otro lado quiero hablar sobre la pintura. Sobre el estado de la pintura hoy día. De alguna forma pienso que estas dos cosas se esperaban de mí al invitarme a venir. Y finalmente, lo que en realidad quiero hacer, para evitar repetir lo que ya he contado en muchos sitios, o decir lo que muchos puedan ya pensar, es reflexionar sobre la relación de la imagen con lo que representa.

Espero sin embargo que estas tres cosas resulten estar relacionadas lo suficiente como para que esta intervención no resulte fragmentaria e inconexa.

A-

PRESENTACIÓN DE *J'EST UN JE*.

"J'est un je" es una serie de cuadros sobre las pasadas guerras en los Balcanes, en especial sobre la de Bosnia -Herzegovina y la de Kosovo y presenta imágenes de víctimas en la guerra de los Balcanes, tomadas directamente de los documentos gráficos difundidos en su día por prensa y televisión.

(...)

Coincide que mañana se clausura una exposición de toda esta serie en el Museo de Santa Cruz, que se ha visto también parcialmente en la Hospedería Fonseca de la Universidad de Salamanca y en las Salas del Patronato Martínez Guerricabeitia de la Universidad de Valencia. Se ha publicado un catálogo de la serie completa y un libro de ensayos sobre la serie: una compilación de todos los textos que he encargado sobre la serie junto con lo que yo mismo he escrito sobre ella. A estas publicaciones remito al espectador interesado.

B-

B-1 EL ESTADO DE LA PINTURA

¹ Esta es la versión escrita de la intervención el 29 de octubre en el programa del CAAC, no es una transcripción literal de lo allí dicho. De hecho he suprimido aquí casi por completo la sección A, la descripción de mi serie de cuadros *"J'est un je"*, fácil de encontrar en otros textos, y he incluido la sección C que no tuve tiempo para incluir durante la conferencia.

Creo que hablar de la pintura exige de un pintor mucho valor, porque aunque a la mayoría de nosotros nos apasionan los escritos de los grandes pintores, también es cierto que, para la mayoría de nosotros, no hay nada más tedioso que escuchar a un pintor mediocre hablando de lo que piensa de la pintura. Espero, y esto es un puro acto de fe, parecer por mi parte algo más que simplemente atrevido.

No me interesa ni defender la pintura ni atacar otro género artístico. Hablemos simplemente de un par de datos objetivos. Para cobrar una noción del estado de la pintura hoy día bastarán: la **escasez de la pintura en las exposiciones importantes** de arte contemporáneo. Sean macro-exposiciones como Documenta (por favor, revisen ustedes la pintura que había en las dos últimas ediciones) o exposiciones de instituciones pero de tamaño más modesto como la celebrada en Avignon con el título de La Belleza, donde sólo había una obra de un pintor antiguo a la entrada. Y si miramos a eventos recientes, la situación no es mejor, por ejemplo este año en Manifesta, prácticamente había un solo pintor. ¿Y qué pasa en la BIACS aquí en Sevilla ahora? No lo sé, mañana lo sabré.

Puedo dar otro dato, quizás no tan objetivo, que también describe el estado de la pintura: **el desinterés con que la mayoría de los montajes de exposiciones de pintura son llevados a cabo**. La mayoría de los responsables de los centros de arte contemporáneos y de los comisarios de exposiciones, incluso de los galeristas, piensan que lo único que la pintura requiere es una pared, no importa cual y un cuadro no importa cual. Bill Viola no tiene problemas para llenar una sala enorme del Guggenheim Bilbao con una pantalla gigante y todo el espacio a oscuras. Lo mismo consiguió James Coleman para su participación en Documenta 12 el verano pasado. Pero sin embargo Signar Polke que tenía cuadros de tamaño semejante a las pantallas de los dos anteriores en la Bienal de Venecia también del verano pasado, presentados en una sala de dimensiones parecidas, tuvo que poner al menos un cuadro por pared. Creo que el único pintor que ha conseguido llenar una sala de proporciones generosas con un solo cuadro ha sido póstumamente Leonardo Da Vinci, con la última cena, que aunque comparte con otros frescos, casi no los vemos. Les aconsejo visitarlo y considerar el resultado.

Fue noticia en los periódicos cuando el nuevo director del Reina Sofía, Manuel Borja Vilel, cambió unos tabiques para ofrecer una visión frontal del Guernica de Picasso. Admiro al señor Borja Vilel, y le felicito por su decisión, pero el Reina Sofía no hubiese necesitado contratarlo para llegar a tal conclusión, hubiese bastado con haber preguntado a cualquier pintor y haberle escuchado. Le hubiese dicho que la visión frontal de un cuadro es la mejor. Al igual que cualquier director de cine o espectador le hubiese dicho que las butacas centrales son las mejores y las prefieren a las laterales. Y los músicos o miembro del mundo del teatro dirían lo mismo respecto a sus salas. Sin embargo los arquitectos se empeñan en seguir construyendo y los gerentes culturales en seguir usando salas tubos donde acabarán colgados cuadros y cuadros que el espectador se encuentra inevitablemente en una visión lateral, porque los comisarios de exposiciones no van a desperdiciar los espacios existentes. Las dificultades que tiene el pintor por hacer respetar sus necesidades de montaje son enormes. Eso no quiere decir que el pintor siempre sabe lo que es mejor. Normalmente aquel que habitualmente está colgando en una sala la conoce a fondo y sus opciones suelen ser las mejores. Pero a veces las necesidades de la arquitectura se imponen a las de lo que se exhibe en ellas, bien porque se imponen sin más por la naturaleza de la arquitectura (lo que muchos arquitectos hacen con los museos de arte contemporáneos), bien porque, y ese ha sido mi caso en el Museo de Santa Cruz, el edificio es un monumento histórico que debe ser respetado por lo exhibido. Este último criterio lo comparto, siempre que no se lleve hasta el extremo de anular las propias obras que se exhiben, porque si va a ser así, mejor que no se exhiban. Se puede decir que en ese caso la culpa es del pintor por aceptar una exposición en un espacio histórico. Sí, pero

también de las instituciones que deciden que acondicionar someramente un espacio cultural es más barato que acondicionarlas completamente para la nueva función o que crear un espacio nuevo.

La pintura estará mucho mejor cuando los pintores puedan recuperar la teatralidad y echar mano de la escenografía de la que han disfrutado durante siglos (en las cuevas prehistóricas, en las paredes de las iglesias, en los palacios) y que hoy han sido usurpados por otros géneros, el video, la instalación, la escultura incluso. Y quizás esto tenga más influencia en la consideración que goza la pintura hoy día que el hecho de que tenga más o menos espacio en los grandes eventos.

Creo que estas dos descripciones dibujan un panorama ajustado con la realidad, pero en ningún caso son catastrofistas. Pensamos que no hay apenas pintura y sin embargo hay pintura por todos lados.

Hay pintura en el pasado:

Este verano he estado haciendo turismo por Europa, como me gusta hacer los veranos y he pasado por uno de los castillos del Loira, Azay-le-Rideau. En las pocas salas que estaban abiertas al público colgaba una selección impresionante de retratos, quizás no de la misma calidad que los que encontramos en los museos más selectos, pero ciertamente más que los que encontramos en muchas exposiciones de arte clásico en los mejores museos.

Y hay pintura en el presente:

La pintura constituye un fenómeno editorial y cíclicamente aparecen publicaciones de tipo enciclopédico sobre pintura actual, o sobre arte actual con considerable dosis de pintura. Por ejemplo los libros de Uta Grosenick con el título "Art Now" de Taschen, hay dos volúmenes que yo sepa, el último del 2005. Seguro que hay alguna otra publicación similar más reciente.

También es un fenómeno expositivo: recientemente en Madrid ha habido dos exposiciones sobre pintura. A final de la temporada pasada en la Galería Elba Benitez, comisariada por Ignasi Aballi, un artista de raíces pictóricas, y al comienzo de la temporada, más cercana a mí, "*Imágenes latentes*", en mi galería, la Galería Fúcares, comisariada por Alberto Martín. En el catálogo el comisario hace un repaso de las exposiciones internacionales dedicadas a la pintura en los últimos años. Si miran la relación se sorprenderán, o al menos yo me sorprendí.²

Pero no voy ni a lamentarme ni a congraciarme por el estatus de la pintura a la altura del año 2008. No le quiero dedicar tampoco demasiado tiempo. En el año 2006 fui invitado a participar en la exposición *Pintura mutante*, que se celebró en MARCO, el Museo de Arte Contemporáneo de Vigo, comisariada por Ignacio Pérez-Jofre, un pintor él mismo. Su texto para el catálogo consistió en promover una discusión por correo electrónico sobre la pintura y donde nos extendimos (yo participé ampliamente) sobre el desinterés generalizado por la pintura. La crítica más interesante, para mí, de las que recibí, fue la de Alberto Ruiz de Samaniego³ que dijo que ya estaba harto de oír a los pintores "defender su existencia", que "resulta ya algo penoso", son sus palabras, este continuo pedir disculpas por pintar y el continuo "esfuerzo cansino por justificarse." Venía a decir que si verdaderamente les interesa la pintura a los pintores lo que deben hacer es ocuparse en pintar, pintar pintura y no hacer otras cosas para supuestamente complacer a un público desinteresado. Y tenía razón. Desde entonces intento evitar meterme en discusiones sobre el estado de la pintura.

² Alberto Martín, *Imágenes latentes*, Galería Fúcares, Madrid, 2008.

³ Alberto Ruiz de Samaniego, "Perdonen las disculpas", *Abc*, nº 776, 16 de diciembre del 2006

Sí me interesa, por el contrario, hablar de un par de cosas generales sobre, digamos, mi relación con la pintura, para finalmente hablar de algunas cosas que puede hacer la pintura, o mejor que me interesa a mí hacer con la pintura.

B-2 GENERALIDADES SOBRE LA PINTURA

La primera generalidad que puedo decir sobre mi relación personal con la pintura es que pinto como vivo, frase que podría transformar en que pinto porque vivo, o en que pintar es una forma de vivir. Quizás he podido parecer pedante o demasiado ligero antes cuando mencionaba mis vacaciones, pero lo he hecho con toda intención: con esta y otras menciones que podría hacer de lo más contingente, del puro día a día de la vida, de lo que uno ve o no ve por azar, de lo que uno hace o no hace por fuerza, lo que quiero resaltar es que lo que se pueda decir de la pintura no puede ser ajeno a lo que el pintor vive día a día. El pintor vive y pinta **entre** todas las actividades de la vida, incluso las más comunes y prosaicas, pinta entre ellas, no fuera o aparte de ellas. Y tienen que influirle. Hay muchas cosas que me gustaría no tener que hacer en la vida pero no me gustaría haber vivido sin haber tenido que hacer la mayoría de ellas. Y no me refiero a nada misterioso o sobrenatural. No quiero ser un pintor que no tiene necesidad de ir a comprar el pan todos los días. Pero por supuesto sin perder la intensidad ni en un solo cuadro. La intensidad de cada momento de pintar. En cada momento que se pinta hay que usar toda la intensidad de la que se dispone. Siempre como si fuese el último cuadro que se puede pintar. No es tanto una cuestión de que no debe pasar ningún día sin una línea como de que cada línea quizás sea la última que puedas hacer.

Hay muchas formas de entender la intensidad. Ha habido mucha intensidad en torno al evento que ocurrió a mediados de septiembre, la subasta de un amplio lote de obras de Damian Hirst que se habían visto por primera vez, esto es, sin pasar por las galerías y por el que finalmente obtuvo 140 millones de euros. No sólo obtuvo una cifra que la mayoría de los mortales, incluyendo la mayoría de los pintores no podemos ni imaginar, casi ni pensar, sino que además obtuvo una atención igualmente fuera de nuestro alcance (una página durante dos días, una columna el tercero, y aún una reseña más unos días después, y la lista iba creciendo según preparaba esta intervención, y así volvieron a salir tres páginas el un número de domingo, una de ellas una crítica acida de la pluma de Vargas Llosa, esto es, antes durante y después de la subasta en un diario de tirada masiva como es El País). En uno de los artículos se dice que tiene seis estudios en el que trabajan 120 personas. Es decir, Damián Hirst es una empresa. A diferencia de Vargas Llosa, ágil en ver las vigas en el comercio ajeno pero no en el propio, no tengo nada que objetar a ello, pero para mí la pintura es un modo de vida atractivo precisamente porque me sustrae del mundo de la empresa y del comercio. Pinto todos mis cuadros yo mismo, normalmente muy lentamente y en un estudio que no reúne las condiciones de lugar de trabajo sino que es mi propia casa. No es que renuncie a la comercialización de mis cuadros, pero cada cuadro no es capital, ni económico ni social, que se acumula sino, como he dicho, el último cuadro.

No digo esto pretendiendo proponerlo como modelo ni recomendarlo a nadie. Si todos los artistas trabajasen así quizás el arte desaparecería en una generación. Yo soy muy consciente que si puedo hacerlo es precisamente porque la mayoría no lo hacen. Puedo contar con que hay muchos satisfaciendo las ansias de novedad del mercado y que nadie va a notar si mis obras llegan más o menos espaciadas a ese mercado.

Y así puedo concentrarme en lo que verdaderamente me interesa. Pintar. Si cada cuadro es el último, también es el primero. Empezar con cada cuadro de cero como Deleuze dice que empieza con cada texto de cero. No sirve la erudición ni siquiera el conocimiento. Pintar como si no se hubiera pintado antes y a la vez sin olvidar todo lo que has pintado. No es la búsqueda

de la perfección. Admiro la perfección, pero si la buscas, lo primero que tienes que aprender es que no existe.

Al final lo único que buscas es hacer algo que nadie va a hacer si no lo haces tú. Eso es una frase de Carl Andre. Cuando era joven vi una exposición con piezas de Carl Andre en el ICA de Boston. Iba con una amiga que se sentó sobre un bloque de mármol, que tenía justo la altura para ello y se repetía formando una retícula geométrica en el suelo. Carl André, al verla, se acerco, y no enfadado, como haría cualquier escultor por aquí, sino riéndose, le dijo algo así como ¡Por fin doy con alguien que encuentra alguna utilidad para mis esculturas!, lo que me animó a preguntarle con el atrevimiento y la ignorancia de la juventud “¿Y usted, por qué hace estas esculturas?”, no quiero ni imaginar lo que pudo pensar de mí, pero me contestó con igual amabilidad y buen humor: “Porque si no las hiciese yo, nadie las haría”. Nadie me ha dado ni he leído en ningún sitio una razón más creíble de por qué un artista hace lo que hace.

Mientras preparaba esta intervención me he encontrado citado un aforismo de Carl André que también tiene que ver con las razones para hacer arte, dice así: “Cultura es aquello que me han infligido los otros. Arte es lo que yo inflijo a otros.”⁴ Que suena aparentemente más interesante, pero que me parece realmente mucho menos potente, puesto que esta consecuencia está implícita en la razón que surge en mi anécdota, y no al revés. Muchos infligen a otros lo mismo que muchos otros vienen haciendo, esto es, una cultura tan opresiva como la que han recibido. Mientras que el deseo de ver lo que nadie te hace ver no implica imponerse a los demás si no más bien proporcionarse felicidad a sí mismo y de paso quizás también a otros. Tampoco me resulta satisfactoria la insistencia de Boris Groys, que es quien cita a Carl André, en la preocupación por entrar en el archivo de la cultura. Ciertamente aquello a hacer, para que tenga interés, y merezca la pena dedicarle todas tus energías, tiempo y quizás dinero, no puede ser un mero juego. Ciertamente tienes que hacerlo en abierta competición con todos los artistas que son y han sido. Pero cualquier catástrofe histórica, sea natural o no, podría hacer desaparecer mis cuadros en un intervalo de tiempo muy corto, es perfectamente posible, ya ha ocurrido en la historia, y sin embargo eso no quitaría un ápice de intensidad a la confrontación tal como la podamos vivir los espectadores hoy día. Ni añadirle, puesto que un desastre futuro, es un evento sobre el que además de no tener ningún conocimiento, por ello no tengo ningún control.

Pero, ¿por qué sería tan importante que alguien hiciera lo que nadie hace, que el pintor saque esa imagen que si no nadie pintaría? Porque hay una fuerza en la imagen que no podemos perdernos:

“Un pintor no pinta formas si no pinta primero una fuerza que se apodera de las formas y que les otorga una presencia”⁵

Estas generalidades que he llamado de mi relación personal con la pintura, estoy seguro de que son compartidas con muchos otros pintores. Incluso así, todo lo que he dicho en esta última parte me parece demasiado personal y no me gusta ese tono, aunque tampoco puedo evitarlo. Voy a intentar ahora eliminar esa componente subjetiva.

B-3 COSAS QUE PUEDE HACER LA PINTURA

⁴ Citado por Boris Groys, *Política de la inmortalidad*, Katz, Buenos Aires, 2008, pág. 101.

⁵ Nancy, Jean-Luc; *Au fond des images*, Galilée, Paris, 2003, pág. 47

¿Cómo se manifiesta esa fuerza que pinta el pintor?

SE PRESENTA

Esa fuerza es una presencia porque se presenta: Por ejemplo en Gainsborough

Estoy pensando en el retrato de *Ann Ford, later Mrs Philip Thicknesse* (1760), que vi en la retrospectiva de la Tate. Según el catálogo, Ann Ford (1732-1824) era una virtuosa de la guitarra inglesa y la viola de gamba. Celebró en varias ocasiones conciertos públicos en

Londres a los que se accedía por suscripción. «En dando a conocer así sus talentos tomaba un gran riesgo, pues, aunque se aplaudía que las mujeres tocasen música en privado, su subida al escenario público llevaba consigo las amenazas del escándalo y la ignominia». Sigue el catálogo mencionando cómo hubo admiradores de dicha señora que opusieron dificultades a los conciertos de Londres, cuyo éxito final ocasionó que fuese admirada y condenada a la vez en las mismas mesas, como describe el mismo Gainsborough en una carta. Al pintarla, acentuó

estos rasgos, no sólo situándola en una pose inteligente y rodeada de sus instrumentos musicales sino también de detalles más inocentes hoy, pero claros en su día, como colocar a la modelo con las piernas cruzadas, una inequívoca señal de invasión del mundo masculino. Ver el texto de Michael Rosenthal sobre dicho cuadro en *Gainsborough*, Londres, Tate British, 2002, pág. 88.

Creo que este ejemplo de Gainsborough muestra la importancia que tiene el presentar las cosas como son. Pero por si no es suficientemente evidente déjenme leerles otra cita más de Nancy sobre la experiencia y la imagen. Dice así:

“Pues la experiencia es en primer lugar la imagen, el *Bild*: la posibilidad de una representación. A partir de ese momento, la presencia no puede consistir en un ser-presente sin consistir igualmente en una presentación de ser. Algo en general viene en última o primera instancia a una imagen que yo me doy o que se da: el resultado, aquí, es el mismo, y no hay ‘subjektividad’ imaginativa que no sea también la ‘objetividad’ de la imagen misma. Así el corolario del ‘sujeto de la representación’, o más exactamente su condición misma, consiste en que no es todavía ni sujeto ni representación, sino el *hacer-imagen*, la *puesta-en-imagen*, la *Ein-bildung*. Es ella quien subjetiviza el sujeto tanto como objetiviza el objeto, y es en ella que el sujeto desaparece en su anteceder infinito a todo objeto posible.”⁶

En la presencia de la imagen se adquiere pues nuestra experiencia. Que fantástica labor realizó entonces la pintura preservando la efigie de todos esos personajes pertenecientes a la historia de la nobleza, la aristocracia y el clero. Es lo que hoy llamamos documentar. ¿Pero, es esa la labor que queremos desarrollar hoy día los pintores? Ciertamente creo que muchos podremos decir que no queremos documentar esos sujetos, lo cual no quiere decir que no queramos desarrollar ninguna labor documental, en pintura, en imagen, sino que no queremos documentar a esos personajes. Al menos no yo, yo quiero documentar la vida real de gentes como ustedes y como yo, no la de princesas y cortesanas a las que no conozco ni conoceré en mi vida.

⁶ Ibidem, págs. 152-3.

SE SIMBOLIZA: STAŃCZYK

Stańczyk fue un bufón en la corte de varios reyes al final del siglo XVI que ha pasado a la historia polaca como alter ego de su conciencia colectiva que se autoinculpa por la pasividad frente a las estratagemas de los nobles en busca de sus beneficios que hacen fracasar la lucha por la independencia. Quizás esta concepción tenga que ver, más que con la realidad, con el uso que de su figura han hecho literatura y pintura. Con ese papel aparece en una de las obras clave de la literatura moderna polaca, Wesele (La boda) de Stanisław Wyspiański y en una célebre pintura de Jan Matejko, maestro de Leon Wyczółkowski, y de quien es deudor el cuadro que vemos. En él Stańczyk medita entristecido sobre la suerte que espera al país y que no va a ser otra que la repartición de Polonia. La melancolía de Stańczyk presagia la venta del país a los intereses de los poderosos que aparecen ellos mismos como marionetas en un teatro en el que quizás creen mover los hilos de los demás cuando los suyos propios son los primeros que son movidos desde otras instancias.

La función simbólica del arte es una de las más extendidas. También había en el Pompidou este verano –y no es que el Pompidou pueda ser considerado como el mejor ejemplo de lo último de lo último- una exposición sobre la huella de lo sagrado en el arte del siglo XX y en esa exposición, que dicho sea de paso, era mayoritariamente de pintura, cabía prácticamente todo el arte del siglo XX. Desde la performance de Beyus con el lobo hasta la Spiral Jetty de Smithson. Sin duda estaban los románticos alemanes como precursores y Rothko también. ¡Qué maravilloso es Rothko a pesar de su misticismo! ¿Cómo podría ser un Rothko sin ese misticismo? No sería realmente mucho más maravilloso. Y cuesta imaginarlo, pero tenemos que imaginarlo porque no queremos hoy tampoco ese misticismo. Ciertamente no yo.

SE EXPLICA: HEARTFIELD

Si vemos la imagen del Heartfield y además el texto: “El sentido del gesto hitleriano”, poco más hay que decir, basta mirar para que se haga patente que la obra de Heartfield no solo muestra sino también explica las relaciones entre las partes de los elementos presentes en la imagen

Lo que yo quiero hacer me gustaría que cumpliera estas tres funciones, aunque es evidente para mí que lo hace de manera desigual. Lo que más claramente hacen es presentar una situación que todo espectador puede considerar como injusta y trágica. Pero es también obvio que en una presentación de tales características no puede dejar de estar presente cierto nivel de simbolización, porque la víctima además de ser una figura real está también cargada de fuerza simbólica. Y finalmente, aunque esto lo puedo argumentar más débilmente, me gustaría que mis obras también explicasen algo aunque sea al nivel básico de hacer evidente la interrelación de los poderes.

C-

TEXTO DANIEL LUPIÓN

Ahora me gustaría utilizar estas tres funciones para refutar una interpretación sobre mi obra. Se trata de una página dedicada a ella en una tesis doctoral, la de Daniel Lupión, él mismo artista visual. En ella, con el título *La obra como “palabra cero”. Análisis de la condición lingüística de la significación en arte*, escribe:

“Se trata de un óleo de 1998 del artista español Simeón Saiz Ruiz. Se titula *Víctimas de la matanza en el mercado de Sarajevo el 05-02-94, día más sangriento desde el inicio de la guerra*.

No nos interesa por tratar un tema que cuando fue pintado todavía estaba de actualidad, sino precisamente por lo contrario, porque deja de tratar la guerra en la ex-Yugoslavia como un tema. A pesar de mostrar cuatro cadáveres alineados en sus ataúdes, nada en esta representación nos permite relacionarlo directa y específicamente con el acontecimiento que narra el título. Ningún detalle, ninguna información gráfica remite de forma inequívoca con aquellos sucesos. Saiz Ruiz se limita a reproducir una imagen tomada probablemente de un informativo televisivo, repitiendo mecánicamente el barrido catódico con trazos pictóricos horizontales, como si se hubiera deslizado del paisaje natural al paisaje mediático. Sólo el título aporta información histórica sobre esta imagen, lo cual convierte nuestra relación con la imagen del cuadro en puro *reconocimiento*.

Sólo cotejando estos datos visuales con los de nuestro repertorio personal de imágenes televisivas podemos buscar un sentido a la imagen propuesta. La interpretación tradicional que partía la información contenida en el cuadro para comprenderla o asimilarla, es sustituida por un mecanismo de reconocimiento y caducidad inmediata.

En nuestro mundo mediático, los individuos son socializados y habilitados para tener cierta experiencia cognitiva de la realidad: leer la prensa, ver la televisión u oír una conferencia son formas específicas de esa habilitación. El código audiovisual de la televisión o de la prensa, por ejemplo, no está concebido para que sus significantes sean comprendidos, sino sólo *reconocidos*. Mediante una operación que remite el receptor a la pauta sensorial del ver y oír común, se le facilita la tarea, no de la intelección, sino de la ratificación de su propia experiencia. Las imágenes sonoras penetran en el sujeto sin apenas esfuerzo por su parte y le producen una cómoda y gratificante sensación de realidad, tanto más cautivadora cuanto que lo lejano, lo distinto y lo inaccesible quedan por entero sometidos al poder de su mirada. Lo que aparece en la pantalla y en las representaciones fotográficas poseen la credibilidad de lo evidente y la evidencia no precisa ser interrogada, sino simplemente aceptada: se cree en lo que se ve, pero se ignora su sentido. Preguntar por el significado de las imágenes se convierte en una actitud impertinente (ausente de *pertinencia*) porque, como se suele decir, las imágenes “*hablan por sí solas*”. Como escribió Ortega y Gasset en *Ideas y creencias* respecto de lo evidente:

“[...] nuestra mente no puede evitar reconocerlo como verdad; su adhesión es automática, mecánica”⁷

Saiz Ruiz sacude nuestros estándares perceptivos, colocándonos ante el reconocimiento de la imagen mediática precisamente ahí donde paradójicamente debería producirse la interpretación de su significado: en el lugar del arte. La pintura es para él una herramienta, un *medio* de análisis, que debe funcionar desde su otra condición de imagen mediática. Coincide así con José Luís Brea, cuando advierte que:

⁷ Ortega y Gasset, José: “*Ideas y creencias*”. En *Obras Completas*, vol. V. Madrid: Alianza Editorial. Revista de Occidente. 1983. p. 67.

“Definitivamente: La experiencia del arte, en nuestros días, se verifica principalmente a través de los mass media. Es una falsa conciencia la que todavía mantiene que tal experiencia tiene su lugar “verdadero” al margen de él, en el contacto directo entre espectador y obra.”⁸⁹

Es una cita larga pero no le podía hacer justicia sin leerla entera. No sé si Ustedes pueden de antemano ver que hay dos puntos que especialmente me perturban en la descripción de mi cuadro.

Uno de ellos tiene que ver con la palabra tema, aparentemente tan clara pero tan desgastada por otro lado. Me gustaría saber que concepto de “tema” tiene el autor para entender lo que quiere decir cuando dice que dejo de tratar las imágenes de la guerra en la ex-Yugoslavia como un tema, porque intuyo que en ciertos sentidos puedo estar totalmente de acuerdo con él: los cuadros, o mi interés por esos eventos son algo más que un tema, los muertos en definitiva presentados en mis cuadros son mucho más que un tema pictórico: fueron seres vivos un día con su mundo y sus sentimientos, tal como nosotros hoy aquí. Pero en otro no puedo estar de acuerdo porque esos muertos son precisamente los muertos en esa contienda y no en ninguna otra o en ninguna otra situación y son ellos el objeto y la razón de ser de esos cuadros.

Con lo que sigue del primer párrafo no puedo estar más de acuerdo. Se trata precisamente de la función presentativa. Se presentan las víctimas, tal como se muestran en la vida real a unos ojos extraños: sin ningún rótulo o logo que les sirva de etiqueta. Pero ya a partir de la última frase del párrafo no puedo aceptar las conclusiones. Me parece brillante la diferenciación que hace entre los términos conocimiento y reconocimiento donde reserva la actividad de reconocimiento a una cuasi-automática perpetuación de los prejuicios. Me parece acertado el análisis de que los medios de comunicación promueven a veces estas autoafirmaciones de las maneras de ver el mundo de sus potenciales clientes. Pero no entiendo que pueda haber ni conocimiento ni reconocimiento ante una presencia pura (si es que esto existe) sin mediación de ningún tipo. No me imagino lo que pueda ser una comprensión sin mediación.

LA IMAGEN

Olvidándonos del problema del amplio espectro de objetividades a las que denominamos imágenes y aún limitándonos a hablar del tipo de imágenes dentro del cual caerían los cuadros, esto es, imágenes artificiales, imágenes producidas, tendríamos que admitir de entrada que éstas participan en primer lugar del modo propio de la visión directa. No sólo porque los cuadros son vistos con los ojos al igual que el árbol que representan, sino también, porque, precisamente por eso, la percepción nos entrega un conocimiento complejo de lo percibido pero al mismo tiempo insuficiente, y así el conocimiento que nos proporcione tanto la visión directa de un objeto como a través del intermediario de su representación será quizás altamente esclarecedor pero a la vez radicalmente incompleto.

⁸ Brea, José Luís: El tercer umbral. Murcia: CENDEAC. 2004.

⁹ Lupión Romero, Daniel: *La obra como “palabra cero”. Análisis de la condición lingüística de la significación en arte.* Tesis doctoral de la Universidad Complutense, enero 2008.

“La imagen, desde el enfoque científico de la visión, se determina ya entonces como comportando a la vez la semejanza y la diferencia, de lo Mismo y de lo Otro.”¹⁰

Se entiende que hay un isomorfismo entre lo percibido y la percepción pero que a la vez hay una heterogeneidad esencial debido a que la percepción es un fenómeno externo, y extraño, diríamos a la cosa percibida, teñido además inevitablemente por la naturaleza propia de los sentidos del hombre. La imagen es por lo tanto lo que vemos pero nunca totalmente lo que vemos.

LA REPRESENTACIÓN

“La representación no es un simulacro; no es el reemplazo de la cosa original; de hecho no se refiere a una cosa: o es la presentación de lo que no se resumen en una presencia dada y consumada (o dada consumada), o es la puesta en presencia de una realidad (o forma) inteligible por la mediación formal de una realidad sensible”¹¹

Esta descripción de la representación que aparentemente es contradictoria con la teoría del signo (al utilizar el término presentación, pues el signo siempre se entiende estando en lugar de la cosa) me parece en realidad la más cabal síntesis del concepto semiótico de la representación. La representación es de hecho una presencia, una presentación, pero ciertamente no de la cosa en sí, de la totalidad absoluta de la cosa en lugar de la cual aparece, sino más bien, como dice la teoría semiótica de Peirce, de ciertos aspectos de la cosa, que como dice Nancy, no necesariamente son evidentes (no se resumen) en una presencia dada. Nuestra contemplación de un árbol no tiene por que contener necesariamente el que aquello sea madera susceptible de arder en la chimenea de una casa. Sin embargo el término madera sí que nos trae a la mente inequívocamente todo un espectro de funciones de la que no tenemos por qué ser conscientes delante de la cosa. La segunda parte de la disyunción en la frase de Nancy es lo mismo aplicado en vez de al campo de lo sensible, al campo de lo inteligible.

Además esta definición de la representación como una presencia, no contradice tampoco la teoría de la semiosis ilimitada, pues al ser una presencia, habría en ella aspectos (en relación con el aspecto por el cual se ha convertido en un signo) que al no ser evidentes necesitarían de una posterior representación para ser aclarados, y así sucesivamente.

Nancy parece así romper la dicotomía presentación-representación de tan larga tradición en nuestra cultura. Parecería que la crítica a la filosofía de la presencia por parte de autores como Derrida, perdería sentido, pero en realidad no creo que sea así sino todo lo contrario, admite que no existe la presencia absoluta sino que desde el principio ya estamos en el ámbito de la representación, es decir, de una presencia no plena, llena de carencias y necesitada de una continuada suplementación.

Por eso una imagen que se manifieste en el más puro orden de lo visual es una presencia que está lejos de hacer manifiestos todos sus datos en ella y está necesitada de una continuada labor de suplementación, de traducción dentro y fuera del mismo sistema semiótico.

¹⁰ Jean-Jacques Wunenburger; *Philosophie des images*, Presses Universitaires de France, París, 1997, pág.10.
¹¹ Jean-Luc Nancy; *La representación prohibida*, Amorrortu editores, Buenos Aires, Madrid, 2006, pág. 30.

Creo que el propio Nancy deja esto manifiestamente claro más adelante precisando esta primera definición:

“La representación es una presencia presentada, expuesta o exhibida. No es entonces la pura y simple presencia: no es, justamente, la inmediatez del ser-puesto-ahí, sino que saca a la presencia de esa inmediatez, en cuanto la hace valer *como* tal o cual presencia.”¹²

Siempre una imagen será *tal* o *cual* presencia, no un absoluto o un universal. Por un lado, ineludiblemente siempre señala una especificidad. El muerto que aparece en una imagen que pinto siempre habrá sido una persona concreta y no otra. Por otro lado mi cuadro no es una imagen de la televisión. La representa, pero no lo es. Yo no soy un productor de imágenes de televisión. Yo veo la televisión en el salón de mi casa. Esto es obvio y ha sido reconocido por todos. Lupión no puede estar confuso al respecto. ¿Querrá decir quizás que mis cuadros no son más que otra imagen equivalente a las que aparecen en la televisión?

Pero esto tampoco es posible porque mis cuadros son muy distintos de las imágenes televisivas, son inconfundiblemente pinturas. Son sobre todo pinturas. Y para volver al tema de la intensidad que mencionaba al principio, puedo contar la anécdota que me confesaron los vigilantes del museo de Santa Cruz, que se encontraron un día a una persona con las dos manos apoyadas en un cuadro. Cuando le recriminaron lo único que pudo contestar fue algo así como “Es que no lo puedo remediar”. No es que yo vaya a justificar que los espectadores manoseen mis cuadros, yo también he visto hacerlo a algunos, pero más bien con la incontinencia que muestra, por ejemplo, aquél que fuma al lado de un niño, esperando que sea la madre del niño quien lo aleje, es decir, vulgar falta de educación, más que por quedar rendido frente a la imagen. Pero si el caso que me contaban los vigilantes así lo fuera, lo entendería muy bien. Yo tampoco puedo evitar mirarlos (tocar los cuadros con los ojos). Esto debería bastar para aclarar que el otro punto que me perturba es el final de la descripción de Lupión, pues no concibo una experiencia de la obra fuera del contacto directo del espectador con la obra. No es, de nuevo, que se pueda tener un contacto directo fuera de mediación. Ya he argumentado que no existe experiencia fuera de la mediación. La mediación que ejerce hoy día los medios de comunicación de masas son muy poderosos y su efecto más generalizado es el de conformar la opinión. Su efecto es perceptible en nosotros ciudadanos cuando nos enfrentamos a los fenómenos más nimios de la vida cotidiana y también podemos percibirlo sin duda frente a la obra de arte desnuda (desnuda de otras proyecciones que reclamen nuestras atenciones). Son vías y caminos de mediación de la experiencia que le ocurre al espectador frente a la obra, porque, no me cansaré de decirlo, todo está mediado y la experiencia del espectador frente a la presencia de la obra o de la vida no se da fuera de la mediación.

LA VERDAD DE LA IMAGEN

“La imagen, en efecto, no sabría mentir: es lo que es, y no reenvía a ninguna otra cosa. El texto está todo entero en el reenvío a aquello de lo que habla. Se puede deducir que la imagen es extranjera a la verdad, ni verdadera ni falsa, o bien que ella no es otra cosa que la verdad, toda la verdad cada vez que se muestra...”

La imagen es para Nancy en este argumento que expone un ente ontológico, la imagen es lo que es. Pero a un nivel puramente ontológico, no hay nada que no sea lo que es, un átomo es un átomo y una ilusión es una ilusión, pero en el ámbito del sentido, esto es, de qué sea el átomo y la ilusión para aquellos que los comprenden, estamos dentro ya de la plurivocidad, de

¹²

Op. cit. pág. 37.

la comprensión parcial y de la significación múltiple, que no consiste en que no se pueda determinar el ente en cuestión, pero no como un absoluto en el que el valor de todos sus componentes y variables esté plenamente determinado. Así pues tenemos que decir contra Nancy que la imagen nunca es lo que es sino que esto que es siempre tenemos que buscarlo en otro lugar, a veces en unos textos a veces en otras imágenes. Así pues la imagen no puede ser ni extranjera a la verdad ni otra cosa que la verdad. La imagen será verdad cuando el sentido que desprenda concuerde con el sentido que se desprenda del objeto de la imagen.

Nancy por su parte es completamente consistente y entiende que si la imagen no tiene nada que ver con la realidad, tampoco puede ser verificable:

“...Se puede deducir incluso que el texto está fuera de la verdad, puesto que reenvía siempre más lejos al infinito del sentido, o bien que es el único en poder enunciar verdad o mentira en relación a aquello de lo que habla. Todo depende de las nociones que usted tenga de ‘verdad’ y de ‘sentido’. Si la verdad es aquello que soporta una verificación, la imagen es inverificable a menos que se la compare con un original al cual se la supone deber parecerse. Pero esta suposición es un discurso que usted habrá introducido y al cual la imagen por ella misma no da ninguna legitimidad...”

Pero, incluso si hubiese imágenes que no se pareciesen a ningún original (aquí entiendo original en el sentido de otra cosa conocida, estamos en el ámbito de lo icónico, no en el de una fuerza creativa origen de otros entes) -¿podemos verdaderamente decir de un cuadro abstracto que no se parece a nada en el mundo?- también es cierto que hay imágenes icónicas y en éstas la semejanza que se pretende verificar no tendría por qué ser una suposición forzada sobre la imagen. De hecho se parecería más bien a la operación que realizamos cotidianamente cuando comprobamos si lo que estamos viendo es lo que creemos ver u otra cosa.

“Si la verdad es lo que se revela o que se manifiesta por ella misma, no es solamente que la imagen es siempre verdadera, sino que es la verdad quien es siempre de sí imagen (siendo por sobreañadido simultáneamente imagen de sí misma). En cuanto al ‘sentido’, si consiste en un reenvío de significante a significado, no revela más que texto donde, por sobreañadido, se encuentra indisociable del reenvío de significante a significado y de todo el entramado de la lengua. En este aspecto, una imagen no tiene sentido: es pura verdad. Pero si el sentido es el valor para un sujeto, entonces la imagen cobra sentido del hecho que se muestra: es en tanto que tiene al menos el sentido de su llegada al encuentro de la mirada.”¹³

Tengo que confesar que no entiendo lo que Nancy quiere decir con que la verdad es siempre imagen de sí. Pero entiendo que ni la imagen se pueden revelar totalmente por sí mismas, siempre hará falta otros entes –otras imágenes, textos, olores, sonidos, sensaciones gustativas quizás, etc- para llegar no a esa totalidad sino a una aproximación, ni los textos a su vez se pueden revelar solamente a través del entramado textual de la lengua, porque este está indisociablemente unido a imágenes, sonidos, olores, etc.

¹³ Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, op. cit. págs. 142-3.

En definitiva, ni los cuadros funcionan como otra imagen televisiva ni Lupión ni ningún espectador puede pretender que mis imágenes lleven colgadas dentro de la imagen la etiqueta de “pertenezco a la ex-Yugoslavia”, porque eso los convertiría en caracteres de cartón en una ficción más, la de la etiqueta, que desdibujaría la realidad de la sangre derramada en suelo de los Balcanes. Mis imágenes *presentan* personas a las que les ha sobrevenido trágicamente la condición de víctima, y en esa presentación adquieren la fuerza *simbólica* de los ideales que tenemos que seguir defendiendo para que siga mereciendo la pena vivir, para que ellos no sean olvidados y *explican*, espero, que son precisamente todos nuestros conocimientos previos, todos nuestros prejuicios, pero también todas nuestras esperanzas (no sólo que había una figura del padre que estaba atravesada por todos los impulsos de autoridad, sino también que existen esas otras en las que el mismo padre se revela y con ello despertó en nosotros la ternura que nos hizo amarle más allá de necesitarle), que es toda nuestra miseria la que crea también nuestra grandeza, lo que nos permite seguir viviendo incluso con estas imágenes tan desgarradoras.