

## Textos exposiciones

"residencia", (Fernando Baena , *Cruce*, Madrid 1996)

No hay proporción entre los milagros revelados y todas las demás cosas que se hacen en la vida. Teorema. P. P. Pasolini.

Fernando Baena responde a la exigencia perfectamente legítima, aunque quepan otras, de hacer arte con lo fatal de nuestras condiciones históricas, a partir de lo que Heidegger ha localizado en esta sentencia: "La producción técnica es la organización de la separación"<sup>11</sup>. El hombre contemporáneo trabaja contra la recepción de lo abierto. El antiguo lugar, su silencio y su viento, es cercado, acosado por el diseño de incansables líneas de comunicación y de fuga. Es cierto que está por ver si en esa trama hay algún peligro mortal o si, por el contrario, no puede haberlo ya que de todos modos nos rodea el peligro, infranqueable y salvador. Por lo pronto, en la indecisión de este dilema, cavando en él e impidiendo que el orden social funcione también dentro del pensamiento, se abrigan parte de nuestras mejores obras.

Siguiendo una exigencia crecientemente perentoria, Baena levanta algunas configuraciones del absurdo y la zozobra. Situaciones de la lucha sorda, contra un enemigo escurridizo, que tiene que librar nuestra existencia. Figuras de un mal sin atributos, de la amenaza que viene de lo liso, del ámbito del confort, de la protección y los espacios claramente delineados, pueblan estas salas. El artista edifica muros arañados, bloques, techos opresivos, corredores sin salida que evocan la metáfora de todas las coacciones. De este modo, modulando las trincheras de la vida urbana, insinúa otra vez las mil trampas arquitectónicas al alma, el delirio de la estrategia civilizatoria occidental. En estas inciertas construcciones, mientras las superficies pálidas conspiran, agorafobia y claustrofobia se mezclan.

Hay, en verdad, una inquietante ambivalencia en lo que simplemente vive.

¿Quién, qué puede decir estoy aquí? Aunque los objetos no sean un modo de conciencia, quién, qué: ¿aquello que late como pura inminencia? Desde luego, según el rumor que emiten estas instalaciones, lo neutro (por lo demás, un tema muy actual) también existe y siente. Así la incertidumbre aún nos rodea, una especie de niebla de latidos vagos. Quizá contra ella se erige la mitología expansiva de lo global, la promesa de sus autopistas imperiales.

En los márgenes, Baena parece invitarnos a estar alerta contra la pasividad constante que inyecta lo mediático. Y esto precisamente con una obra que está acabada, con toda la resolución de lo enigmático. Ahora bien, ¿qué sentido espera en este dédalo de señales leves? Paradójicamente, tal levedad se extrema en la última sala, donde la instalación llega a confundirse con la literalidad de lo simplemente yacente. Allí, raptado por la suspensión que introduce el artificio, lo real es otra vez lo irreal. Solamente para sopesar esta encrucijada de rectas, vale la pena ensayar un recorrido por las estancias de este trabajo, sala a sala.

### 1. La tortura del lugar

Por una abertura lateral se accede casi clandestinamente a lo que debe ser otra

escenografía. Popa de un barco en proceso de desguace, la pared curva nos acoge, útero frío que promete una especie de revelación o bien amenaza con cerrarse (podríamos no salir tal como entramos, igual que en esas pirámides que preservan letalmente su secreto). La tosquedad de la albañilería inicial alude a la inestabilidad de lo que se va a mostrar dentro. La forma de acogernos nos designa como cómplices de un ámbito cuyo sentido exige la mirada de un espectador tras otro, no fácilmente conectados entre sí.

A través de este umbral incómodo se nos implica: pasen y vean, observen cómo palpita la irrealidad de nuestras sedes, cómo se condensa el miedo blanco. Si enseguida un gran bloque expulsa la mirada, confundido con los paramentos del local (ya de por sí bastante tortuoso), es al impedir toda perspectiva. Cierto, algo se oculta: ¿qué, quién hay dentro de este cuadrado, en otra cara que siempre nos rehuye? Solidez masiva, frontal por cualquier lado, sin perfil, sin derecho ni envés. Su figura se disimula con la sala, cual si fuese su vaciado rellenando otra vez el hueco, agotando el aire. Acaso para escarnio de nuestro empobrecimiento, la tradicional peana se ha convertido aquí en objeto de contemplación, por lo demás imposible. Como si la antigua obsesión por el fundamento-soporte se vengase, hipertrofiándose: volviéndose in-soportable, en palabras de Manolo Quejido.

Masividad de un sueño, de su utopía desleída. El espacio está ahora lleno, pero como de nada, pues se presiente la inanidad de la mole, su vacío activo, casi inteligente. La inquisición impecable de esta presencia abstracta llega a oprimirnos, gran Kaaba de nuestra adoración pálida, sin rostro y devorándonos. Tal volumen semeja una fábula del poder en estado puro (recordemos algunos momentos de Foucault): no se mueve, no ejerce, y sin embargo está ahí con la omnipresencia de lo ausente. Es obvio que para la administración comunicacional de nuestras vidas separadas basta con esta oquedad vinculadora que el artista ha esculpido.

En este suave exilio vivimos, al lado del gran cubo de apariencia clínica.

Cristal acorazado del diablo que no cesa, con bordes rectos que expulsan la vida: ¿al reventar, cual caja de Pandora, es inevitable que libere una tormenta que enfermará a los humanos? Guardián mudo, Gran Hermano sin ojos, alegoría de ese raro Leviatán que ha obsesionado a hombres tan distintos como Kafka, Unamuno o Guy Debord. Sólo que ahora, reducido a un esquema que se limita a ocupar nuestra escala. Las aristas, el pasillo insinuado trazan la dirección de la zozobra, difícilmente la esperanza de una dirección de escape (¿hacia dónde, si se han igualado todos los sitios?). Se me ocurre que, a mayores, este cubo es una metáfora de la celebrada "cohesión social", indiscutible y espontánea, y sin embargo realizando la función básica del poder. Baena define nuestro sitio por el exilio, por la invisibilidad del lugar, por la imposibilidad de abrazarlo, de habitarlo<sup>12</sup>. Fragmento de nuestras pesadillas convertido al fin en paisaje, ya sin nostalgia de otro hogar, de un enclave donde se crucen cielo y tierra. Sin evocaciones de llanura, casa, humo, humanidad. Ni de lluvia que rasgue el crepúsculo. Sólo un sosiego que querría gemir en el centro, animando las marionetas sin hilos que somos. Extraño escenario para extraños personajes.

Sin duda, las rozas en la pared nos podrían devolver una experiencia más precisa. Si la lucha con el muro es una imagen de cualquier creación, incluso de toda existencia, un animal de sangre caliente parece haber dejado aquí las huellas de su impotencia, enfrentado a un encierro de paredes irrebasables. Por un lado, se ha de luchar con lo que se presenta como ya hecho, vertical y tapando la planicie libre. Por

otro, nuestra ambición mancilla aquí la superficie lisa, dejando ver de nuevo la textura del polvo, las entrañas de una materia que sufre la humana voluntad de dominio. La labranza llega a herir este borde ártico.

Seguimos, ahora hacia una mampostería del simulacro. La habitación en sombras, su trasfondo iluminado. Hay un juego de lo visible y lo invisible, pero esta vez invertido: al mirar, perdemos de vista el cuerpo, el soporte de la recepción. Lo que era continente se transforma en contenido, mientras el interior anímico duerme, abrumado por un cielo bajo. Es el turno de la congoja de contemplar el esqueleto, la armadura fósil y su respiración, la increíble sala de máquinas de nuestra parálisis. Y esta claustrofobia es vagamente familiar, pues si te estiras a tu altura natural sólo observarás el desolado envés. Corolario: es necesario encogerse si queremos habitar un espacio diseñado para separar los pies y la cabeza, el sentimiento del intelecto. Con una pequeña variación de las medidas brota la pesadilla de una subversión de las relaciones habituales (como si de pronto fuese visible sólo la montura de rayos catódicos en lugar de la pantalla animada). Realmente, es este andamiaje desnudo el que soporta las estancias iluminadas, la lógica de la protección. Baena sólo ha puesto esa lógica al revés: ahora es la inhumanidad del armazón la que se resalta. Y acaso sea tal fragilidad del orden lo que nos fascina y endeuda con él.

En la última sala, arriba, la voluntad de control antropomorfo nos lleva a duplicar el mapa de lo real con tanta minuciosidad que (como en aquel cuento de Borges) terminamos reproduciendo el estupor de partida, el dibujo de nuestro propio miedo. ¿Ironías sobre la representación? Al final de un largo recorrido, acabamos copiando otra vez lo irrepresentable, el misterio de la geometría, la cal inmóvil de habitaciones vacías. Fondo de nieve en el que se pierde cualquier memoria, la pantalla tiene de nuevo el virus de la duda, de lo imperceptible. Pero esto es sólo la lectura más benigna. Hay, lo sabemos, una impagable ventaja ontológica en el hecho de que lo que nos rodea parezca artificial, construido también por el hombre (la ingeniería genética hace maravillas con esta sugerencia). Aunque el cálculo vuelva a la aparente inocencia del punto de partida, acaba mostrando como territorio lo que no es más que razón instrumental expandida.

Es cierto, por esto, que el aflojamiento de la coacción es sólo aparente. La materialidad de las paredes es de diseño, descansando sobre el camino impreciso que hemos atravesado. Toda seguridad estriba ahora en una tautología, y eso es justamente lo que funciona. La identidad abstracta de nuestro espacio, como si fuese delineado, acaba por "engullirnos", disolviendo el resto de personalidad. Nos devora definitivamente la identidad de un poder que se confunde con las formas del habitar. ¿Y si nuestros sentimientos fuesen también diseñados?

## **2. Esta gravedad tan leve**

Tendríamos que rebasar la idea de un arte que insiste en el "proceso", en lo expresamente no-acabado, no-cerrado. Esto es un equívoco: cuanto más rotundo es el acabamiento, más abierto es el enigma, pues la obra se ha agotado en darle la palabra. Tal acabamiento facilita además la "participación" activa del espectador: al ser contundente la configuración de lo incomunicable (y lo común que se abre en el arte es eso) menos depende la comunicación de referencias externas, del folleto explicativo y la crítica, del conocimiento de la trayectoria del artista y la corriente a la que remite. Felizmente, al cabo de una ardua elaboración conceptual, encontramos mucho de tal rotundidad en el trabajo de Fernando Baena. En efecto, el significado

del concepto en el arte (a diferencia radical de la ciencia, donde el sistema teórico ha de sobrevolar la confusión de la inmediatez) es volver a la barbarie de la materia, a su mezcla, rescatando incluso la magia de su pobreza. En cualquier arte, y el minimalismo fue sólo una versión de esto, late la fábula del regreso a una impenetrable simplicidad, por encima de la complejidad en que se resguarda la mera "opinión", por crítica que sea.

Hemos asistido, de acuerdo, no a un arte hecho dentro de un espacio, al estilo tradicional, sino a uno cuya virtualidad consiste en transformar el escenario expositivo, aunque a veces sea muy lábilmente. Pero esto último confirma el reguero de una obra que, en un sentido básico, se ha volcado en habilitar un lugar. La ausencia de distinción entre contenido y continente (también el bloque descomunal de la sala segunda interfiere en la arquitectura del local, por contagio o contraste, achicándola) era lo que lograba con frecuencia el arte clásico. Heidegger señala en uno de sus textos más citados que es el templo griego el que hace patente los materiales del entorno, la dureza de las rocas y la delicadeza de la hierba, el toro, el grillo. Después de todo, quizá hemos recorrido con Baena un trabajo "realista", precisamente porque labora con lo imperceptible como eje de la percepción. En tal trabajo la alteridad (lo dionisiaco de Nietzsche), más que en la tosquedad del ladrillo de la entrada o en la llaga de las rozas, anida en el silencio casi taoísta de la blancura y su juego con las sombras, en cierta ebriedad que tensa las superficies, en su presencia ingravida y pesada a la par, con toda la inquietud de la ausencia que no se mueve. Según esto, el blanco sería en esta exposición resumen y puerto final del espectro cromático, si se quiere, el estallido de la negrura, de una noche que riela en el centro. Importan poco, creo, las referencias que ayuden a situar sociológica o estéticamente este trabajo. Nos atañen más directamente las implicaciones metafísicas sobre nuestro ámbito, la vieja polis y sus derivas.

No obstante, frente a esta interpretación se erige un equívoco frecuente que atañe a la belleza. Cuando se da, la belleza es siempre la congelación de un infierno de exterioridad; de él brota su cielo sereno<sup>13</sup>. Hay acaso más palabras, más crítica y más política, en el silencio tensado de la belleza que en toda la conceptualización secundaria de una producción artística cargada sociológicamente, al estilo de lo que es habitual en ciertos medios. En este punto no puedo menos que darle otra vez la razón a George Steiner<sup>14</sup>. Surge más implicación comunitaria cerca de una simple presencia muda (que, en Hölderlin o en Wallace Stevens, condensa la convulsión del afuera) que en muchas instalaciones cargadas de parloteo multicultural y propuestas específicas sobre la actualidad.

Habría incluso que ver si, por debajo de nuestras habituales falsificaciones antropomorfas, no es sencillamente esto, alteridad vuelta a la forma, la manida "naturaleza". Al fin y al cabo, cuanto más entra el arte en la violencia de la alteridad, más se aproxima a las formas nucleares de la inmediatez. El arte siempre trabaja con la abstracción, pues parte de la base de que lo real es idéntico a lo imposible. De ahí que por añadidura, al mantener siempre el referente de lo irrepresentable, sea tan problemático hablar en él de progreso.

Pongamos esta cuestión en torno a un obsesivo motivo de esta exposición: el muro (tapando la entrada, remarcado en la última sala, alterado y ominoso en otras) como metáfora de los límites. Lo que podría estar insinuando Baena es que, como el Poder mismo, las tapias no nos rodean simplemente, como un valladar externo, sino que más bien emergen, en todas direcciones. Hay, en efecto, un abismo entre mano y

mano, entre instante e instante. La oscuridad de la pupila tensa el ojo, su iris. En este sentido, el muro (tiene algo que ver, tortuosamente, con la "línea" de Jünger, con la "barra" de Lacan, quizá con el "y" de Deleuze) es donde moramos, el espacio de contacto/separación. Es el eje clandestino de donde brota cualquier mundo, cualquier paisaje<sup>15</sup>. La pared más temible es la que no se ve: cualquier tabique tangible ya es la emanación secundaria de un límite anterior. Precisamente la idea del pasillo (presente en otras obras de Baena, insinuada aquí en el bloque de la sala segunda, en las rozas, en el falso techo del fondo) parece ser la de vadear el muro, palpar su vigilancia, sentir su sudor frío, su inteligencia mineral.

Quizá la "salida" del laberinto que nos propone el artista es ésta: aceptar que estamos irremediamente en él, que sus corredores nos atraviesan. El muro, como "línea" topográficamente localizable, desaparece cuando asumimos una circularidad despiadada que quiebra el paradigma de la muralla, esto es, la linealidad del tiempo. Asistimos hoy a una vigilancia ciega, que no tiene ya ninguna relación necesaria con un ojo central: el Poder es ahora el de lo múltiple-mercantil, algo de naturaleza más rizomática que arborescente<sup>16</sup>. El poder (el de la información, la comunicación, el simple poder de lo social) está constituido solamente por el esquema mismo del poder, con la promesa de lo general contra la temible ambigüedad de la finitud local<sup>17</sup>. La línea recta, y una curva diseñada es recta, representa una movilización global contra la cualidad de lo local, contra el fondo intransferible de cada ser, su devenir. El completo poder de nuestra organización social está erigido sólo contra una "ley de la gravedad" que pone el eje en el latido opaco de los cuerpos, en aquello que, irremediamente, no pertenece a la sociedad de los hombres.

Nos asusta la ambigüedad del habitar, el rumor de su absurdo, por eso el hombre inventa el muro protector de la Historia, de la tecnología y el concepto, del tiempo productivo. Quizá la guerra del arte, partiendo de esta deriva fatal, consiste en intentar esbozar otra orilla, el sin-poder de una vida que acepta, como juego, la tragedia de sus límites. De este modo, se recupera una orientación en el mismo caos del sinsentido, en su inconsistencia, en su desamparo. Algo así como una "teoría de la relatividad" violentamente generalizada que prescribe, no que no hay centro, sino que, brotando de una irreductibilidad nuclear, el centro está en la violencia del fragmento. Protegiendo, al amenazar absolutamente.

No hay proporción entre el viento del lugar y los trazos con que lo surcamos.

El silencio hace a los sitios inexpugnables, fuerza que cada recta sea parte de la gran curva del retorno. Ahora sabemos que la tesis de Nietzsche "Dios ha muerto" significaba, sobre todo, que el suelo del hombre es irreductible a cualquier orden superestructural, a cualquier metalenguaje o poder genérico. Esto incluye la actual ilusión de la Comunicación: por más que la Red se extienda, deja fuera la pulpa de la existencia, no propaga más que el desierto. Finalmente, la manida "diferencia ontológica" de Heidegger insiste en que la experiencia no es reducible a lo global, a ninguna representación de lo general, a ningún Ente Supremo. Menos que ninguno, a una propiedad privada que convierte la existencia singular en átomo de poder estatal, hoy en día, en artículo de consumo del espectáculo colectivo.

Los ojos vidriosos de todos nuestros perdedores, por no hablar de una humanidad exterior que ignoramos, nos señalan el precio de esta religión de la época. Creo que en complicidad con ellos, también con la risa socrática del daimonion del lugar, trabaja en secreto la brújula de esta exposición

