

NI DECIR

JAVIER GARCERÁ

Granada. Crucero del Hospital Real

Del 16 de febrero al 20 de abril de 2018

NI DECIR

JAVIER GARCERÁ

ÍNDICE

- 07 **Belén Mazuecos.** El sonido de lo trascendente
- 09 **Juan Bta. Peiró.** Las palabras no sirven
- 11 **Imágenes de la exposición**
- 61 **Javier Garcerá.** Sin más palabras
- 63 **Ada Salas.** S/T
- 64 **Alberto Suárez.** ¿Y la ciencia?
- 65 **Ana Santamaría.** Guardar Silencio
- 66 **Antonio Montalvo.** Una transferencia muda
- 67 **Arantxa Romero.** Pe(n)sar palabra
- 68 **Arthur Schopenhauer.** (...)
- 69 **Belén Mazuecos.** Ni decir... "(silencio)"
- 70 **Blanca Montalvo.** Espacio silencio
- 71 **Carlos Galán.** Dieciocho formas del silencio sonoro
- 73 **Carmen Monske.** Despertar a lo real
- 74 **Carmen Osuna.** Diálogo alrededor del silencio
- 75 **Chantal Maillard.** No-decir en pocas palabras
- 76 **Colectivo maDam.** S/T
- 77 **David Loy.** El sonido del silencio
- 78 **Eva Fernández del Campo.** La materia donde se instala el silencio
- 79 **Federico L. Silvestre.** Mimetismos legendarios
- 80 **Francisco Pereña.** El realismo en el arte
- 81 **Inmaculada López.** Amor vacuï
- 82 **Jesús Zurita.** Dormir en la Taiga
- 83 **Luis Luna.** No decir, anotaciones
- 85 **María Jesús Martínez Silvente.** El arte del noble silencio
- 86 **Mª Luisa de la Oliva.** ¡DIGA!
- 87 **Pamen Pereira.** Bajo la montaña retumba el trueno
- 88 **Pedro Osakar Olaiz.** Nowhere
- 89 **Pilar González.** QIAN – LO CREATIVO
- 90 **Polaroid Star.** Um jantar para Garcerá
- 91 **Rosa Brun.** Materia y luz
- 92 **Rosana Corral.** Funambulistas de la palabra
- 93 **Simon Zabell.** Sobre la rareza
- 94 **Vicente Tordera.** Ni decir
- 97 **Agradecimientos**
- 99 **Créditos**

El sonido de lo trascendente

El proyecto expositivo “Ni decir” del artista Javier Garcerá, presentado en el Crucero del Hospital Real de Granada, continua los planteamientos de la muestra “Que no cabe en la cabeza”, que pudo visitarse el pasado año en el Centro del Carmen de Valencia, retomando como eje vertebrador las tres instalaciones de gran formato que articulaban aquel espacio, acompañadas por nuevas piezas inéditas producidas ex profeso para La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea de la Universidad de Granada.

La muestra, organizada por el Área de Artes Visuales de la UGR, condensa algunas de las principales tribulaciones del artista valenciano: la incapacidad de traducción de la experiencia artística a un lenguaje verbal (así como la imposibilidad de sustitución de la experiencia directa con la obra por su reproducción), la reivindicación del trabajo manual o la recuperación del tiempo lento de la pintura.

Garcerá logra disolver las barreras físicas del monumental receptáculo arquitectónico renacentista, desmaterializando el espacio mediante un desbordamiento en rojo que induce a la meditación y al goce sensorial. A través de la luz, el sonido y la pintura, entendida en sentido expandido (en la que actualiza el concepto clásico de veladura a través de la superposición de capas de tejido que componen una densa estratigrafía), se genera un sugestivo entorno inmersivo que cataliza en el espectador una experiencia holística y sinestésica, casi mística, que, como indica Juan Bta. Peiró, comisario de la exposición, consiente que “los ojos, siendo ciegos para los sonidos, puedan sin embargo escuchar lo que las palabras son incapaces de expresar”...y, efectivamente, este milagro acontece al visitar...o, mejor, vivir, la propuesta de Javier Garcerá.

Los latidos del corazón del artista, amplificadas por una escultura sonora de seda tejida de ocho metros de largo, marcan el ritmo de la visita conectándonos con nuestro propio paisaje interior, mientras que los sonidos de la naturaleza que emanan de otra pieza sonora dispuesta en el brazo del crucero diametralmente opuesto, remiten al paisaje exterior que Garcerá disfrutaba desde el recogimiento en su estudio, sutilmente recreado en este área expositiva. Esta dicotomía interior-exterior, se replica también visualmente en cada uno de los ambientes de la exposición a través de una sofisticada iconografía preñada de simbolismo, facilitando la introspección pero también la comunión con el mundo.

La serie “Hogueras” nos recibe en el ingreso, invitándonos a despojarnos de todo lo material, a prenderle fuego a nuestros prejuicios y lastres...Este proceso de pirólisis radical que se produce a medida que deambulamos por la nave central adentrándonos en la sala, nos conduce ya purificados al crucero, donde bajo su imponente bóveda las dos instalaciones de gran formato de la serie “Que no cabe en la cabeza” adquieren una nueva lectura, afanándose por aprehender y captar la realidad mutable, sugiriendo la dualidad de su cara y su cruz, así como su complejidad a través de la representación (y presentación) del anverso y el reverso de un mismo cuadro, almacenado en el taller esperando a ser pintado.

Al fondo, el gran políptico central situado en la cabecera nos inunda los ojos de un bermellón intenso, componiendo una suerte de retablo barroco que nos recuerda el carácter efímero de nuestra propia existencia...Del mismo modo que, en el brazo derecho del crucero, fastuosas telas de seda pacientemente erosionadas de la serie “La menor distancia”, nos sugieren el inexorable paso del tiempo y la caducidad de las cosas, así como la preocupación del artista por el proceso y la generación de experiencias de sentido, antes que por la mera producción de objetos.

...Garcerá nos invita, en definitiva, a confrontarnos con nosotros mismos y a dejarnos llevar en una experiencia vital, intensa e inefable, que encarna lo trascendente.

Belén Mazuecos

Directora del Área de Artes Visuales

La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea de la Universidad de Granada

Las palabras no sirven

En materia de arte la erudición es una especie de derrota: aclara justo aquello que no es lo más delicado, y ahonda en lo inesencial. Sustituye la sensación por sus hipótesis, y la presencia de la maravilla por su prodigiosa memoria; y añade al inmenso museo una biblioteca ilimitada. Venus vuelta documento.

Paul Valéry

Sirva esta cita escrita hace casi un siglo por el famoso poeta y ensayista francés para introducir la muestra de Javier Garcerá (Puerto de Sagunto, 1967). De un modo singularmente certero, Valéry señalaba entonces algo de tremenda vigencia, todavía hoy, en las artes visuales contemporáneas. El título puede sonar sorprendente para algunos, pero no para quienes saben que los ojos, siendo ciegos para los sonidos, pueden sin embargo escuchar lo que las palabras son incapaces de expresar.

Ni decir encierra una doble invitación; por una parte, a descubrir con nuestros sentidos qué hay detrás de lo que ni siquiera se nombra mientras recorremos con calma este impresionante crucero. Por otra, a reflexionar sobre el valor que tiene la experiencia propia, la importancia que encierra el silencio como paso necesario para escucharse a uno mismo. El lenguaje, sea oral o escrito, ha alcanzado un desarrollo extraordinario que nos diferencia de cualquier otra especie de la Naturaleza. Este carácter único seguramente explica, pero no justifica, su dominio apabullante sobre otros rasgos no menos humanos. No en balde, el lenguaje se localiza y brota en órganos localizados en el cráneo, en esa caja/casa del cerebro, paradigma del pensamiento, de la razón. Ahora bien, son infinitas las cosas que somos incapaces de entender, de comprender, de asimilar, de traducir a un lenguaje verbal.

El arte siempre se sitúa en el límite, de lo conocido, de lo establecido, de lo aceptado, del presente. De un modo análogo, el artista mismo se ubica “entre”, que es su modo de ser límite. Entre el pasado y el futuro, entre los demás y él mismo, entre su corazón y su pensamiento, entre la palabra y el silencio. Con sus obras, Garcerá señala esa dimensión experiencial del arte que sitúa al espectador en el universo personal e intransferible de lo vivido

Con la luz, el sonido, y la pintura entendida en su sentido más personal, esta exposición apela a la experiencia individual del espectador, no sólo para que extraiga sus propias conclusiones, sino

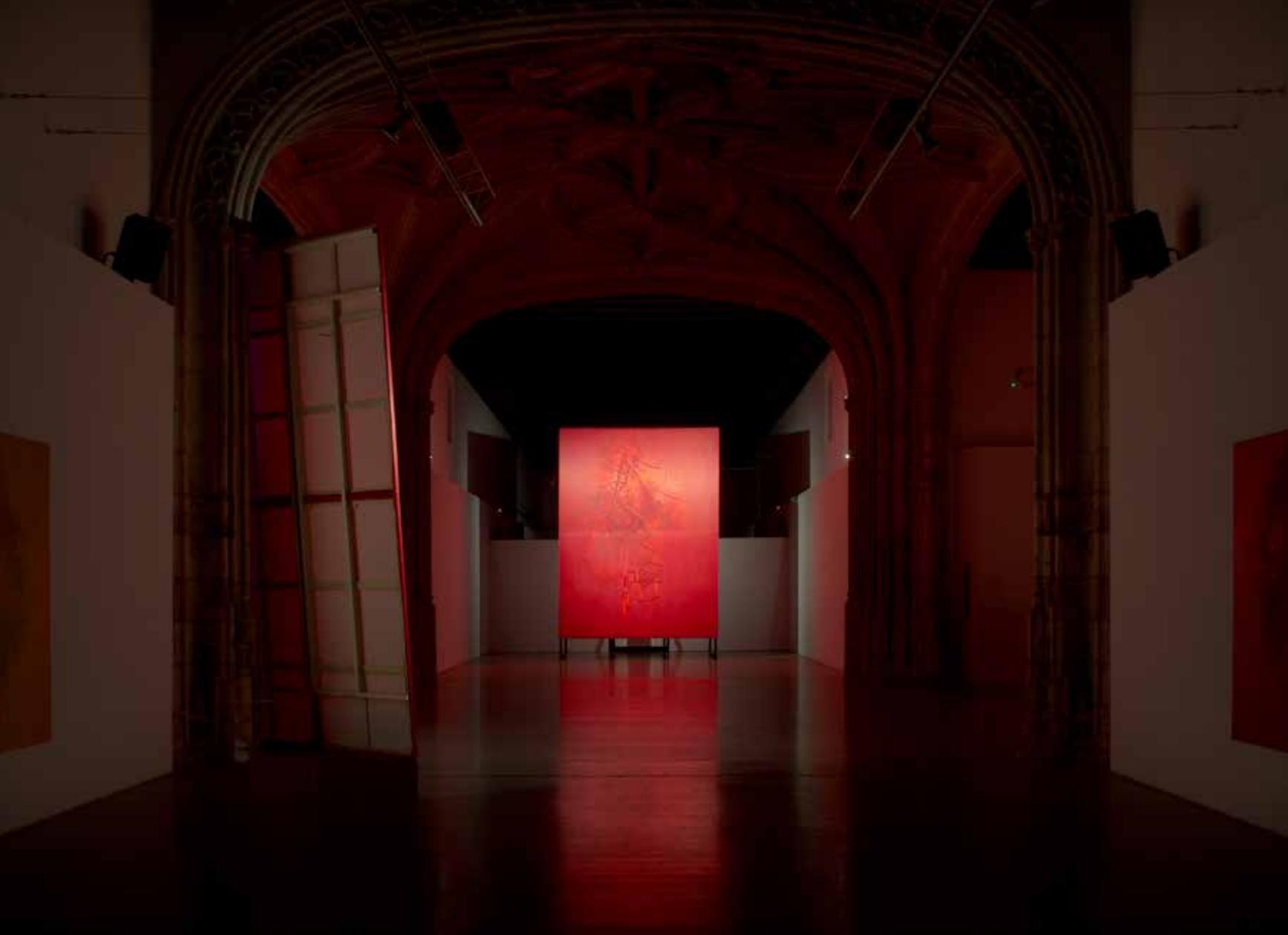
también para que pare el tiempo y se deje llevar con todas sus consecuencias por este espacio vital que trasciende los límites de la racionalidad.

Hay un verso de un poema de Rafael Alberti, *Nocturno*, magistralmente musicado y cantado por Paco Ibáñez, que me ha acompañado desde la juventud: *las palabras entonces no sirven: son palabras*. El contexto, ni decir tiene, es radicalmente distinto, pero desde que abordamos este proyecto expositivo y decidimos el título, esa música de fondo y esa frase no han dejado de resonar en mis oídos y en mi corazón.

Frente a las palabras, incluso sencillamente entre ellas, existe el silencio. Después de la experiencia de visitar, recorrer, contemplar y sentir, nos quedará la lectura y la visión de las imágenes y los textos recogidos en esta publicación. Con buen criterio, Javier Garcerá ha querido incidir desde otra posición -desde la lectura- mucho más propia del papel impreso, sumando aquello que las palabras de otros pueden sin duda decir mucho mejor que uno mismo. Calleemos pues.

Juan Bta. Peiró
Universitat Politècnica de València

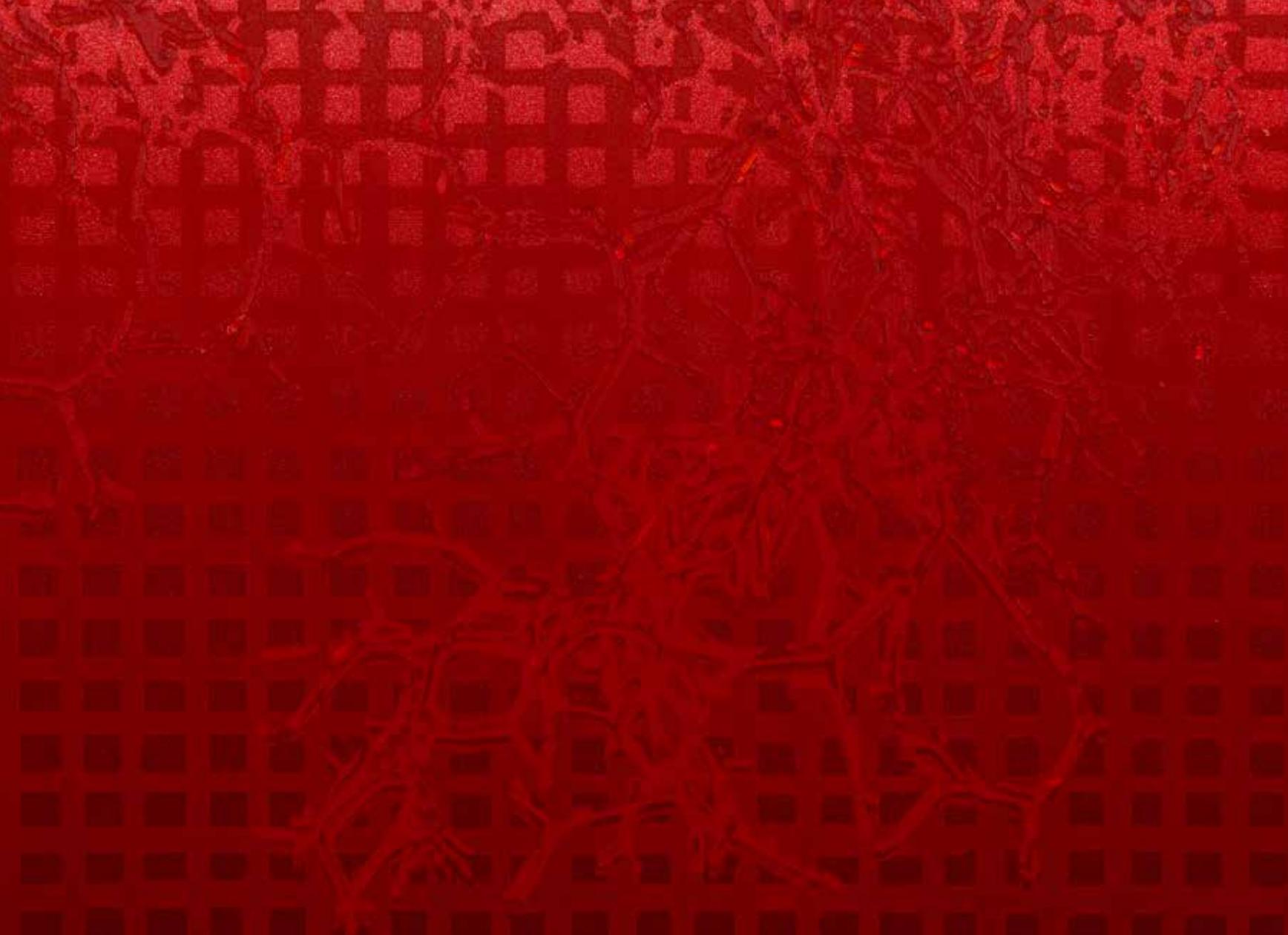
Que no cabe en la cabeza
500 x 360 cm.
Técnica mixta sobre seda
2017





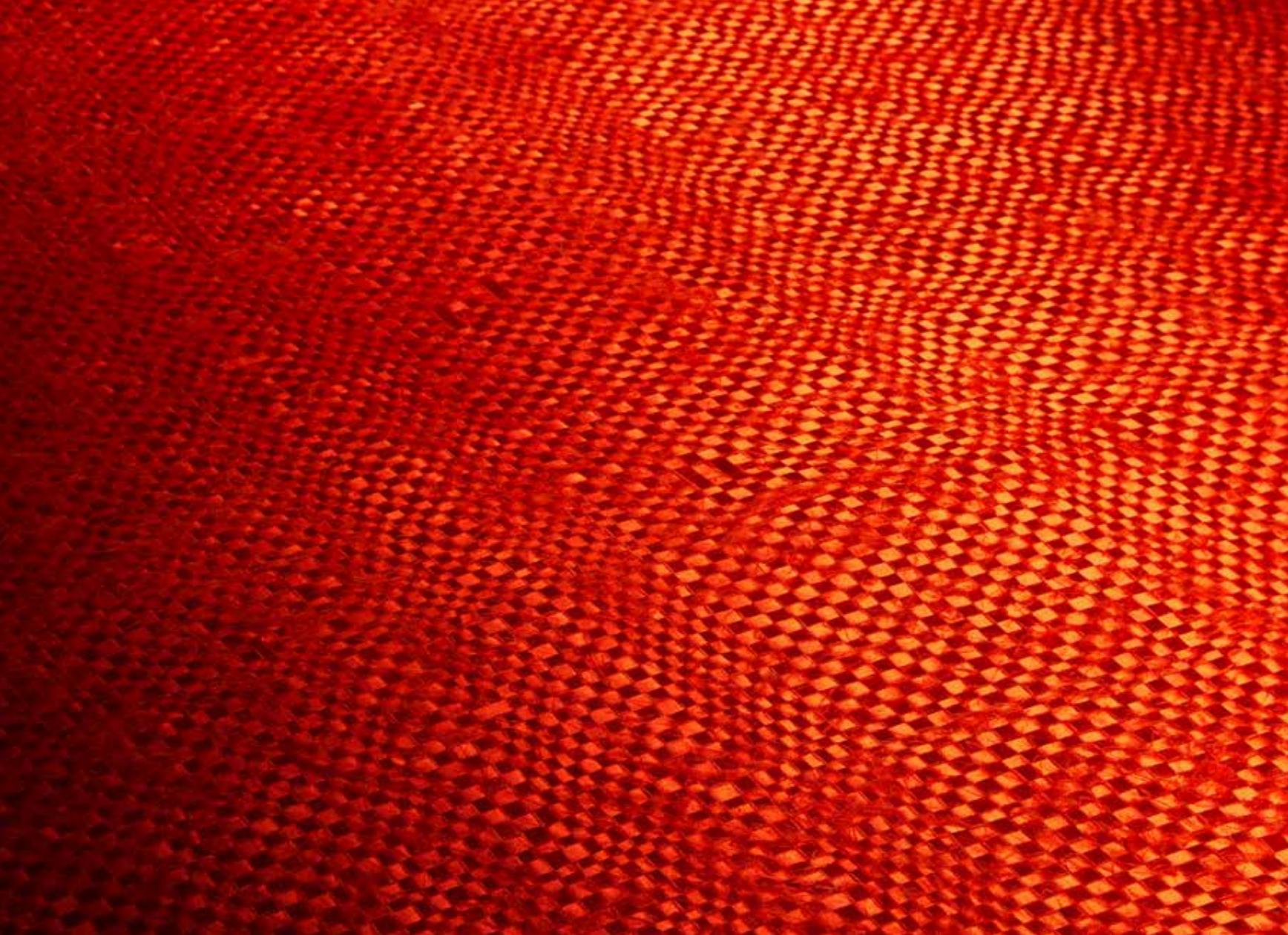












La menor distancia
800 x 200 cm.
Seda tejida
2017



La menor distancia
110 x 110 cm.
Seda erosionada
2017

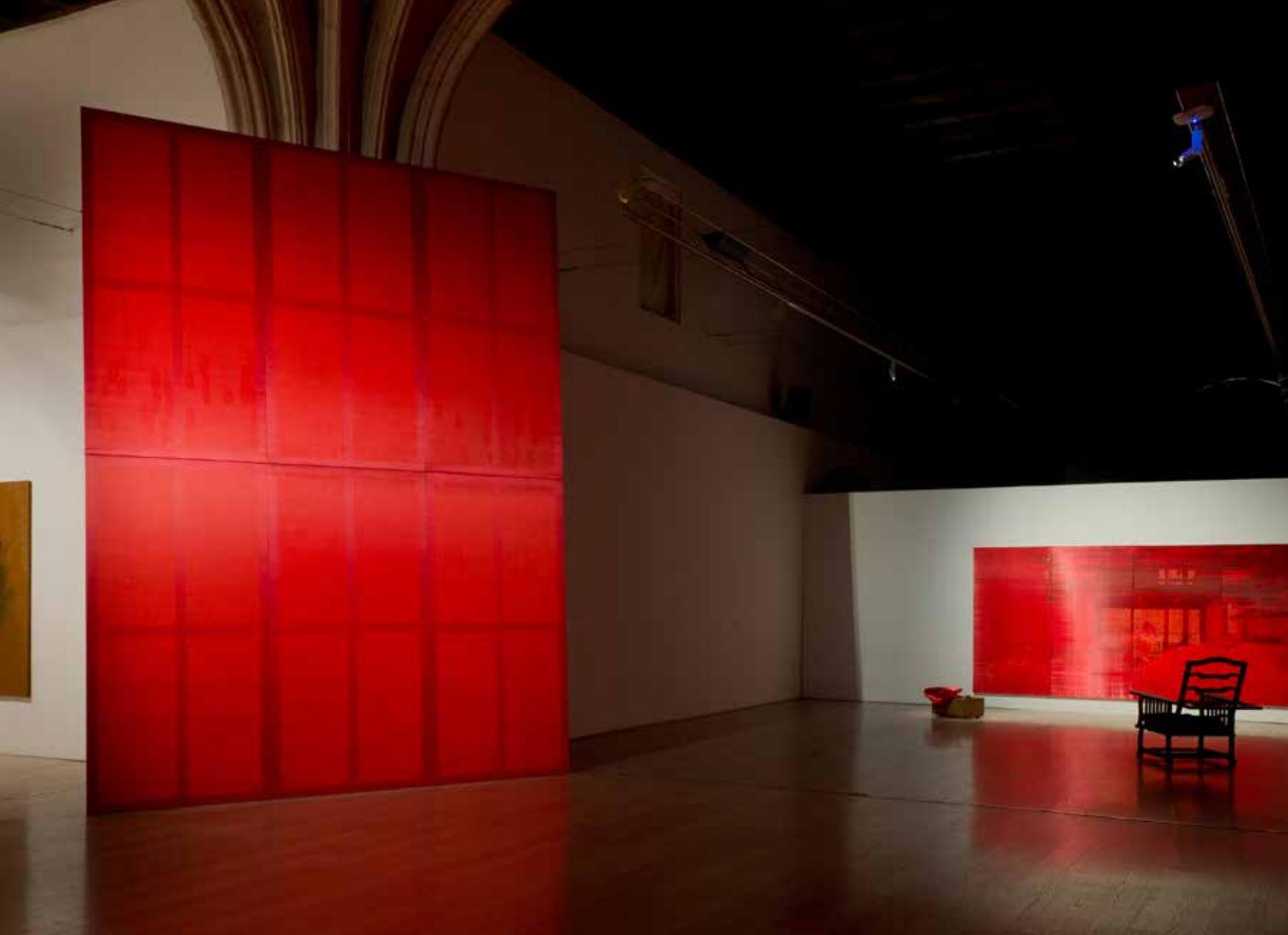


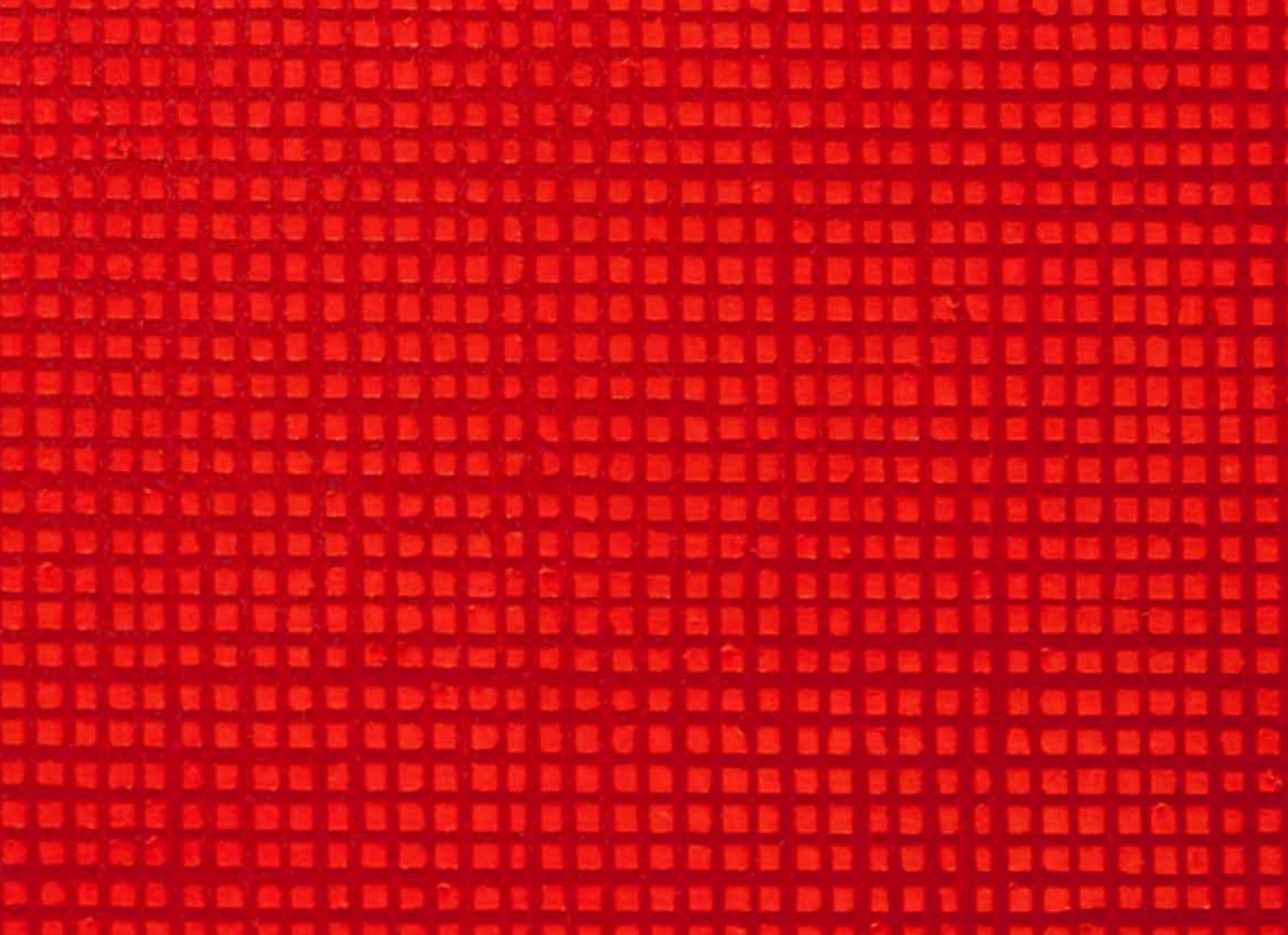






Que no cabe en la cabeza
500 x 360 cm.
Técnica mixta sobre seda
2017





Ni decir
200 x 400 cm.
Técnica mixta sobre seda
2018



Ni decir
60 x 40 x 40 cm.
Pieza sonora
2018









Hogueras
200 x 130 cm.
Técnica mixta sobre seda
2017/18







Hogueras
200 x 130 cm.
Técnica mixta sobre seda
2017/18







Hogueras

160 x 130 cm.

Técnica mixta sobre seda

2017







Sin más palabras

*Desde lo alto del árbol
cayó sin el menor significado
la cáscara de una cigarra.*

Matsuo Bashō

“No sé qué es lo que el espectador desearía encontrar en el texto que escribe el artista.” Con esta duda comenzaba el texto que elaboré hace ya casi diez años también para el catálogo de una exposición. Ya en aquel momento adelantaba que ese texto ni podía descubrir el sentido que podía tener la obra ni iba a arrojar luz alguna sobre las posibles interpretaciones que el trabajo podía suscitar; que sólo pretendía acompañar al espectador hacia un tipo de conocimiento, decía desinteresado, que abrazara la obra únicamente por lo que ésta misma era.

Sin embargo, en aquel texto también decía que había un tipo de conciencia que se abría ante la obra cuando ésta se percibía como un vacío; decía que existía un nivel de realidad que no se podía transmitir a través del lenguaje sin que se le arrancara su parte más constitutiva, y que comenzaba a manifestarse en el mismo límite en el que nuestro conocimiento se extinguía; y decía también para terminar que todo dependía de nuestro ver y de la posibilidad que al ver le concediéramos.

Una cigarra, antes de ser la cigarra que conocemos, vive dentro de la tierra de dos a diecisiete años, dependiendo de la especie. Pasado este tiempo, sube al árbol más cercano, sufre una muda, suelta su cáscara y comienza una vida breve de dos semanas, que dedica enteramente a aparearse y a emitir los cantos ensordecedores que todos conocemos.

Estoy ahora en Lisboa e, inevitablemente, recuerdo a Pessoa cuando se da cuenta de que querer comprender el universo “es ser menos que hombres, porque ser hombre es saber que no se comprende”; o cuando un día de verano queda perturbado y confuso de lleno frente a la

naturaleza –“queriendo comprender no sé bien qué ni cómo”– y recibe un azote que lo coloca en su sitio: “¿Pero quién me ha mandado a mí querer comprender?, ¿quién me ha dicho que había que comprender?”

Basho, a través del haiku que encabeza este texto, hace visible la naturaleza del mundo y nos ubica en la escena para vislumbrar lo que él contempla sin aludir a un “menor significado”, sin necesidad de pensar en nada, liberados de las construcciones de nuestra mente, somos capaces de vernos rodeados de esas cáscaras de cigarra que caen sin ton ni son. Y es viviendo en esa escena cuando podemos caer en la cuenta y comprender el universo entero, un universo donde lo más trascendental sucede porque sí y para nada.

Después de estos años, entre otras pocas cosas, con esfuerzo me he dado cuenta de que la comprensión pasa por *ni decir*, por un *ni decir* activo que fomenta la escucha. Y es en ese lugar en el que me quiero quedar y al que a ustedes invito: un *ni decir* que nos permita ser conscientes de las miles de cigarras que en los próximos diez años treparán por los árboles, mudarán sus cáscaras, se aparearán y morirán tan sólo para señalarnos ese punto en el que la vida sucede.

Permítanme en esta ocasión que me quede en el *ni decir*, que me quede en la escucha. Y desde ahí, dar la palabra a un grupo de amigos a los que admiro y siento cercanos para que, desde su experiencia profesional y creativa, se sitúen ellos también frente a ese *ni decir* que a todos, de una manera u otra, nos concierne.

Javier Garcerá

S/T

La condición de la escritura poética, de la poesía, es, en buena medida, la del oxímoron: un sí que no, un no que sí, una paradoja condensada. Un no poder decir lo que no puede ser dicho, y sin embargo ser exactamente eso: un decir. Un referirse a algo que lleva a un lugar distinto; un *referirse* a sin referente, un indicar que es sólo índice, indicio, gesto, una deixis autorreferencial: el poema solo conduce, al cabo, al poema mismo – y nada menos que al poema mismo, añadido-. Y no porque hable de sí mismo, porque esto que digo no tiene necesariamente que ver ni con el hermetismo ni con lo metapoético, sino porque, en su contradictoria apertura, todo aquello a lo que (se) dirige está, y solo está, en él. Y no es un mundo cerrado, implorativo, es más bien como una girándula que arde y se consume en su propio centro, pero que en ese arder centrífugo desprende cosas: sentidos.

De esta condición antitética, paradójica, del lenguaje del poema (dice pero no puede decir, y aunque no dice sin embargo dice su decirse, y en ese decirse crea sentido, sentidos) se deduce algo, una tensión, sin la que, a mi modo de ver, no puede darse el “don del poema”, en expresión de Mallarmé. Una tensión, la poética, que mantiene al texto en un casi, en un *al borde de*, en un “me callo pero hablo”, “digo pero no digo”, en un “dirijo a” pero no llevo, un “doy pero no doy”, seduzco pero no me entrego. Una condición esta que nada tiene que ver con un juego de trileros: el “movimiento” de poeta hacia el lenguaje no es intencional o intencionado, no trabaja en un ejercicio consciente de ocultación. En el lenguaje poético esa “falta”, esa condición de ausencia presente (de nuevo el oxímoron) es natural, connatural: es su *manera* de ser. Al leer un poema en el que existe y puede percibirse esa tensión (que para mí encarna muy precisa y exactamente la condición de lo poético) uno tiene una sensación parecida a la que experimenta al borde de un precipicio: ve una promesa. La inminencia: algo puede llegar.

¿Y la ciencia?

Decir sin decir. Avanzar desde la quietud. Sentir lo intangible. Encontrar música en el silencio. Ver más allá de lo visible. Aprender lo que no cabe en la cabeza.

¿Y la ciencia? Pensemos lo ininteligible. Pensemos la matemática. De entre las ciencias, la única abierta a la libre elección, la que se permite ignorar el mundo tal y como nos aparece, y para la cual, una vez formulados axiomas (encontrados, contruidos o intuitivos), es todo juego. La que existiría aunque nada existiera.

Por partes: ¿la matemática o las matemáticas? No surge esta cuestión en las ciencias naturales: la física, la química, la biología o la geología se dicen únicas, porque una es (o así la pensamos) la naturaleza. En las humanidades o en las artes el plural también refleja la diversidad de disciplinas que las integran: la filosofía y la historia, la música y la pintura, la literatura y la lingüística. Aunque busquemos en ellas combinación, intersección o sinestesia, sus principios y sus objetivos son diversos. En las matemáticas, ese plural, que también denota colección de saberes pragmáticos (geometría, la medición de la tierra), poéticos (álgebra, la recomposición de lo quebrado) o llenos de misterios (aritmética, el arte de los números), no resta un ápice a la unidad y la coherencia de la disciplina. A lo largo de sus desarrollos brotan a menudo conductos que los conectan: en la probabilidad se cuele el análisis. En este, el álgebra y la geometría. En el fundamento de todos ellos, la lógica. Y, como principio y fin, el número. Puede que todo se reduzca a contar. Aunque, como Kurt Gödel y Alan Turing mostraron, también cuente lo no enumerable.

El objetivo de la matemática es enunciar sin decir: formular aseveraciones acerca de propiedades y relaciones entre entidades

abstractas, las cuales no necesitan tener materialidad física o ser producto de nuestra actividad mental. No estando sujetos a hablar de “lo real”, podemos convenir en la definición de operaciones para combinar símbolos que hacen referencia a dichas entidades y, partiendo de axiomas indemostrables, derivar nuevas expresiones. Siempre que los enunciados de partida y las reglas que definamos presenten coherencia tendremos una nueva teoría matemática: tantas como deseemos. Todas ellas válidas. Diestras acrobacias sintácticas llenas de belleza, arreales, completas en sí mismas, y, por tanto, libres de semántica.

Y sin embargo, ese decir sin decir resulta decir en abundancia: las ecuaciones diferenciales describen el movimiento de cuerpos y fluidos; la invariancia bajo rotaciones en el espacio-tiempo de las ecuaciones del electromagnetismo nos alertan de la equivalencia entre masa y energía o de la imposibilidad de trasladar información a mayor velocidad que la de la luz; la curvatura del espacio-tiempo proporciona un marco geométrico para que los objetos masivos se atraigan; la mecánica matricial, el principio de incertidumbre y la ecuación de ondas, poblados por operadores y amplitudes de probabilidad complejas, desvelan la naturaleza cuántica de los fenómenos y anuncian la posibilidad de que la materia sea estable.

Todos ellos, significados surgidos de manera inefable del silencio de la matemática: un fecundo silencio sonoro.

Alberto Suárez

Guardar silencio

Poner la pluma al servicio de lo que no ha de ser dicho es como hacer un conjuro para atraer lo que quiere ser exorcizado. Decir para no decir, constituye un anatema que debería hacer sonrojar al imprudente que cae en la trampa de querer explicar lo inexplicable. Sobre todo, cuando se tiene el convencimiento de que lo escrito volará, como lo hacían las palabras del viejo adagio latino, en un contexto en el que la furia del verbo atesora el poder de desactivar los discursos más rotundos.

Cuando el uso del lenguaje resulta precario, se puede tener la ilusión de que desembocar en el silencio será como acceder a una tierra llena de posibilidad. Pero, en este punto, es preciso ser cauteloso dado que la naturaleza del silencio no es diáfana. Ya advertía el abate Dinouart en su tratado que hay muchos tipos de silencios: prudentes, artificiosos, complacientes, burlones, inteligentes, estúpidos, aprobatorios, de desprecio, políticos, de humor y de capricho. Si se añaden el de los misterios herméticos, el de la muerte o el del místico extático, se corre el peligro de brujulear dentro de un mapa tan enredado como el de la propia lengua.

Ante el desamparo de la palabra y el recelo de no atinar con el silencio adecuado, hay veces que una exhortación que conmina a no decir, aparece en el lugar preciso y en el momento adecuado y le conduce a uno, como un lazarillo, al punto del que ha de partir. Y entonces, uno se consuela por haber topado con una parte de aquello que aún conserva el poder de hacer callar, una advertencia que se impone entre el ruego y el mandato, como la que rezaba en uno de los oráculos caldeos: “Guarda silencio, iniciado”. Guarda silencio pues no hay ahora nada que se pueda decir, es preciso callar lo que se ignora y necesario custodiar el vacío como un hueco fecundo que pueda dar paso al descubrimiento, a la revelación.

Un silencio de preámbulo que no se corresponde con la pasividad del idiota sino con la del eterno principiante que reconoce, a cada paso, lo poco que sabe. Umbral que no puede iluminarse mediante las palabras; que, desde la oscuridad, establece un límite entre lo que no se ve y lo que puede llegar a verse. Lo que está por venir requiere demorarse en este refugio transitorio donde la única luz es la de incertidumbre. Más allá de esta frontera se accede a la certeza de lo inasible, de lo que se escapa, de lo que se pierde.

Lo que siempre estuvo ahí, se muestra al ojo atento por un instante: un insecto ancestral atrapado en una gota de ámbar. Pero la nitidez de la resina que envuelve el fósil es engañosa y la fugacidad del hallazgo confirma que no todo va a ser entendido en ese primer encuentro. Mirada y cuerpo son devueltos a la antesala, el observador vuelve a ser el neófito mudo que ha de demorarse de nuevo en el umbral y rebasarlo para poder asistir a otro instante eterno que lo libere de sí. No queda, entonces, más que decir, solo guardar silencio.

Ana Santamaría

Una transferencia muda

*Toda cosa que se nombra ya no es completamente la misma;
ha perdido su inocencia.*
Jean Paul Sartre

“Antes no era feliz con una pintura hasta que era literatura.” En estos términos se expresaba Samuel Beckett en 1936, en carta al poeta Thomas MacGreevy, al verse -ahora sí- capaz de entablar diálogos con las pinturas en los propios términos de éstas, sin la áspera mediación de las palabras. Recordemos que a lo largo de la década de 1930 el escritor irlandés llegó a ser un gran experto en pintura, y en particular en la pintura medieval alemana y del siglo XVII holandés. Beckett comprendería que la imagen y pensamiento, tanto como el que se revela mediante la palabra y que todo gran artista -tanto si es consciente de ello como si no- es un pensador de primer orden. ¿En cuántas ocasiones la palabra se nos ha revelado incapaz de alcanzar esa elemental aprehensión del mundo cuya encarnación es la pintura?

La pintura no posee los atributos semánticos que le permitan articular un significado concreto y la menesterosa palabra no tiene en su haber el monopolio de la transferencia simbólica. El pintor blande su trabajo frente al lenguaje. La pintura no puede ser herramienta de nada que no sea ella misma. Su díscola coseidad desborda la naturaleza del cuestionamiento: no es más respuesta que pregunta, no es más causa que efecto. Puede ser interpretada, pero nunca leída. Es una transferencia muda. Por otra parte, la noción de una pintura no siempre llega antes de que ésta se materialice; se desarrollan al unísono.

De cualquier pintura cabría decir que su comparecencia es inasequible a las palabras. Se basta a sí misma y actúa como un cata-

lizador de lo inefable. Proust nos recuerda la estrechez y la carencia de las palabras ante la voluptuosidad de lo presente: envidian de la pintura y de la música su presencia total, completa. En su Recherche son los escritores, y no los pintores -recordemos a Elstir- los que hablan sobre Vermeer, uno de los artistas más citados del libro. Bergotte, el escritor por excelencia de la novela, muere después de contemplar la famosa “Vista de Delft” del maestro holandés, deteniéndose especialmente en el trozo de pared amarilla - ¿o es un simple tejado?- que aparece en el flanco derecho del cuadro. “Así debería haber escrito yo”, dice Bergotte. Escribir como ha pintado Vermeer ese humilde trozo de pared amarilla. Está ahí, es inmediata y se basta a sí misma. La muerte de Bergotte como metáfora de la insuficiencia de la palabra, de su abdicación de la percepción completa de la realidad: “el más bello cuadro del mundo” alza su vuelo a partir de un general naufragio de la palabra. ¿Cómo restituir esa elemental aprehensión del mundo cuya encarnación es la pintura?

Antonio Montalvo

Pe(n)sar palabra

Nadie podría afirmar que decir, decir “algo”, no es fácil. Tan sólo consiste en “poner/una/palabra/tras/otra”. Así. Como lo estoy haciendo ahora mismo. Como tú lo estás leyendo en este momento. Desde luego parece realmente sencillo, casi tanto que solemos olvidar de qué están hechos los lenguajes –esta vez la palabra–, casi como si no fueran una materia, como si no tuvieran cuerpo. Sin embargo, los lenguajes, esos cuerpos, p(i)e(n)san, como diría Jean-Luc Nancy. Este cuerpo pesa y afecta a los otros cuerpos, a la infinitud fragmentaria de juegos de fuerzas que pueblan este entramado. Así, quizás una de las razones por las que tenga sentido seguir trabajando lo poético hoy es precisamente por eso, porque sigue siendo necesario, incluso acuciante, *sentir* la muchedumbre de cuerpos que pueblan los lenguajes. La poesía, por ejemplo, interrumpe el rapidísimo flujo verbal y endurece las palabras, abriendo así sentidos inimaginados. Por eso hacen nudos los poetas. Retuercen los cuerpos-palabra con el deseo de despertar mundos por venir, de hacerles saber que a cada persona es posible un poeta, que a cada persona una manera nueva de hablar, de hacer, de estar, a punto de verbalización. Dicho esto, lo cierto es que si decir parece sencillo, no decir engaña aún más. Lejos de estar en silencio, no decir es ante todo un trabajo. Es más, un trabajo evidentemente paradójico, como cualquier trabajo de esa actividad cada vez más extraña que es la creación. De hecho, tratar de no decir, digámoslo ya, es trabajar al límite de la devastación que se ha colado en la más común de nuestras palabras. En un tiempo en el que a cada letra se le exige una cuota de rendimiento, no decir exige una confianza totalmente desmerecida que es capaz de sublevarse por encima de sí misma, hasta el punto de no saber si se recibe o se da. A ese dar sin porqué –esto es, dar a nadie, dar a su soledad, dar en lo imposible– se llevan entregando algunos seres desde hace tiempo y por fortuna, pues no decir es sin ningún géne-

ro de dudas resistir en esa desgarradura que es el ¿silencio? Quien anda en el no decir no tiene pertenencias. No posee, y ni mucho menos es poseído. Podríamos decir que únicamente espera. Esa experiencia no es más que otra forma de decir, sí, pero asumiendo la diferencia radical de que nunca se podrá decir “del todo” nada, porque no hay cuerpos transparentes. De este esfuerzo tan excesivo algunos sacan restos, un resto hecho para ser vivido y revivido con los otros: la propagación de todo aquello que no se puede nombrar. Ahí; ahí el lugar de la creación: tocar sin fin esas zonas no dichas guardando su exacta innombrabilidad pero teniéndola muy cerca. Parece que ese secreto ya tan viejo hoy sigue animando los cuerpos. Esperanzas absolutamente frágiles y no obstante únicas para engendrar la fuerza de nuevos mundos por venir. Aunque sólo puedan existir en ese futuro indecible. Pe(n)sar la palabra.

Arantxa Romero

(...)

Cuando, animado por la fuerza del espíritu, uno abandona el modo habitual de considerar las cosas y, a la luz de las diversas formas del principio de razón, deja de esclarecer las relaciones recíprocas cuyo fin último siempre es la relación con la propia voluntad; cuando no considera ya el dónde, el cuándo, el porqué y el para qué de las cosas sino única y exclusivamente su naturaleza; cuando la conciencia ya no se interesa por el pensamiento abstracto, por los principios de la razón, j; en lugar de ello se entrega con toda la fuerza de su espíritu a la intuición y se sumerge en ella por entero, y deja que su conciencia se llene con la apacible con-contemplación del objeto natural presente en ese momento, sea un paisaje, un árbol, una roca, un edificio o cualquier otra cosa; a partir del momento en que, empleando una significativa expresión alemana, uno «se pierde», esto es, olvida su individualidad, su voluntad, y solo es puro sujeto, límpido espejo del objeto, de tal manera que parece que el objeto está solo, sin nadie que lo perciba, y no se puede distinguir la intuición del sujeto que lo percibe, ya que ambos se confunden, porque la conciencia está totalmente llena y ocupada por una sola imagen intuitiva; cuando por fin el objeto se ha liberado de toda relación con las cosas y el sujeto de toda relación con la voluntad, entonces lo que se conoce ya no es la cosa particular sino la Idea, la forma eterna, la objetivación inmediata de la voluntad en ese grado. Y, sumido en tal contemplación, deja de ser un individuo, pues el individuo ha desaparecido en el instante de la contemplación; es el sujeto del conocimiento, liberado de la voluntad, del dolor y del tiempo.

Arthur Schopenhauer

Ni decir... “(silencio)”

Llevo días intentando, sin éxito, transcribir el silencio o, al menos, traducir en palabras lo que para mí significa ese estado...pero no encuentro argumentos contundentes para expresar ajustadamente la capacidad que esos lapsos sin sonido tienen como catalizadores de la reflexión y la creación, por un lado, y como agudizadores de la percepción y el conocimiento, por otro.

Decía el historiador latino Quinto Curcio Rufo, que los ríos más profundos son siempre los más silenciosos...y, efectivamente, también para mí el alcance del silencio penetra, como un caudal sigiloso, hasta las zonas abisales más hondas, insondables de cualquier otro modo. En el silencio se fraguan cosas profundas y, también en el silencio, se aprehenden en toda su dimensión, holísticamente, estimulando el pensar, el sentir y el actuar...experimentándolas.

Ni decir tiene, por otro lado, que el silencio es mucho más convincente -y conveniente, en muchas situaciones- que las palabras y que es capaz de rellenar las lagunas incluso en la descripción de experiencias inefables... allá donde los vocablos se quedan cortos e imprecisos...con total locuacidad...y es que la omisión de declaraciones permite interpretar más fielmente que un sofisticado discurso la realidad que vivimos, en la mayoría de los casos.

Romper el silencio, lacerarlo, violentarlo, supone, las más de las veces, abandonar un estado de introspección que nos reconcilia con nuestro propio yo, con nuestro paisaje interior...pero que también nos ayuda a enraizarnos profundamente en el mundo y sus acontecimientos.

Lo indecible trasciende los límites del entendimiento, conectando directamente lo esencial, aquello que es invisible a los ojos, mudo y sordo, con el corazón, traspasándolo, allí donde lo vital y la verdad se hacen concre-

tos en el silencio y laten...Y el arte, afortunadamente, tiene esa cualidad, es inenarrable...cualquier discurso construido artificialmente para explicarlo lo desvirtúa o, cuando menos, nos ofrece solo una visión sesgada de una extraordinaria realidad poliédrica y compleja.

En ese sofisticado proceso de descubrimiento de la verdad que implica la investigación artística, (o, mejor, de búsqueda obsesiva de una estratigrafía de certezas fragmentadas), el arte puede ser una metáfora visual de la propia existencia; una condensación de símbolo en forma; un conubio perfecto de intelecto y emoción; la expresión de nuestro bagaje cultural; una posibilidad para resemantizar el mundo y la experiencia; un poderoso lenguaje capaz de comunicar lo trascendental; un vehículo eficaz para la gestión armoniosa de la diferencia; un medio de cohesión social y una forma de investir identidad; una cartografía de la apariencia sensible; un documento de la historia felizmente contaminado por la flexibilidad del artista; una terapia...un singular modo de conocimiento, en definitiva, con unas particularidades metodológicas que lo diferencian de otras disciplinas como la ciencia, pero que lo equiparan a ella en cuanto a la validez de sus resultados...Su objeto de estudio es la vida misma, en toda su magnitud, pero para abarcarla sobran las palabras.

500 palabras sobre el “no decir” no habrán bastado, sin duda, para condensar la retórica del silencio y todos mis esfuerzos habrán sido en vano, pero lo que si es cierto es que hurgando en mi conciencia para encontrar evidencias, el silencio se ha manifestado durante un breve espacio de tiempo, con total lucidez.

Belén Mazuecos

Espacio silencio

4 metros entre tu silla y la mía. Silencio. Las manos de ambos sobre el teclado de nuestros ordenadores. Silencio. Pasan los minutos. El sonido de las teclas se interrumpe con los primeros acordes de la *Gymnopédie* de Satie. Levantas la cabeza de tu ordenador y me miras, sonriendo. El espacio que nos separa nos une con un gesto, mientras continúa el silencio.

Blanca Montalvo

Dieciocho formas del silencio sonoro

Uno de los moradores del frenopático de mi ópera *a'Babel, Historia de un manicomio*, es el loco del silencio. En pleno fragor de la introducción, entra sorpresivamente en escena. Lleva un papel celofán entre sus manos. Comienza a hacer como que lo estruja pero sin que suene nada. De pronto se congela la escena y detiene su convulsivo movimiento de manos. Y vuelve a repetir el gesto. Se detiene de nuevo y se va. Años antes escribí *Grito del silencio*. También llena de dramatismo y emoción. No existe mucha diferencia entre ambas (aun que medie un abismo estilístico, bueno, muchos).

Cage nos enseñó, mediante sus experimentos en la cámara anecoica, que hasta en las condiciones extremas de aislamiento acústico, siempre se escucha una frecuencia grave y una aguda. Nacería la celeberrima pieza 4:33 y su acólito 0:00. El silencio no existe, siempre suena.

Desde que pergeñé hace 24 años toda mi estética matérica, el silencio es un elemento consustancial a mi música. La búsqueda de un discurso inmerso en la quietud, en la pérdida del pulso, me llevó a plantear una música de gran lentitud temporal. No existen partituras con tan poca densidad sonora (una media de 6/9 sonidos por minuto). Y cada sonido suele rematarse en un silencio, algunos de hasta 4 segundos. Un silencio tan prolongado es imposible de encontrar en el repertorio -si excluimos las pausas entre movimientos- (sólo Cage nos brinda algún ejemplo aislado). Sin embargo, y pese a que definiendo la relevancia del silencio y la quietud en mi música, tras una de mis primeras conferencias, dos compañeros comentaban: “pues a nosotros no nos transmite la sensación de que haya tanto silencio”. La explicación la encontramos en que mi música desborda energía (Acilu la definía como “la más entrópica, la que genera más información”). Y es que el va-

cío, identificado tantas veces con el silencio, se disfraza cuando la obra nos abre muchas puertas a la sensibilidad y al conocimiento y se torna carnoso y masticable, perceptible, audible. Por ello Jorge Oteiza reclamaba en 1944 que “el vacío ha de ser objeto de un nuevo razonar plástico”. Cage, como Oteiza, nos remite al no-lugar único. Décadas después escribiría mi tetralogía *Las cuatro sonoridades inefables*, que acaba por la más inasible de las cuatro: “La que produce el sueño”.

En el infinito de músicas, encuentro conceptos absolutamente dispares para el silencio, esa no-realidad sonora. Bueno, pues precisamente porque sí se escucha, puede adquirir tantas formas. Algunas llenas de tensión, otras languidecientes, otras remotas, otras ni siquiera formulables. Permítaseme esta topología del silencio:

1. Antes de la obra.
2. Tras la obra.
3. Silencio tras la obra.
4. Silencio como elipsis.
5. Silencio como congelación del tiempo.
6. Silencio como grito.
7. Silencio como eco.
8. Silencio como pérdida.
9. Silencio como cierre.
10. Silencio como enlace de frases, sonidos.
11. Silencio como tensión.
12. Silencio como tránsito.
13. Silencio como respiración.
14. Silencio súbito.
15. Intermitencias.

16. Silencio como equilibrio.
17. Atmósfera.
18. Silencio parcial.

Carlón tenía razón cuando en *El finalizador* reclamaba “escuchar la voz de lo que no dice”, sobre todo si asumimos que “una articulación de sonidos se descompone cuando se compara con el tamaño del vacío”. Mi loco del silencio, sale de nuevo en la segunda parte de *a·Babel* y agita una campana sin badajo. Su silencio simplemente es más desnudo que el de cualquiera de los *cuerdos*.

Termino. Este escrito llevaba en el silencio de mi alma varios lustros. Una petición de Javier Garcerá de hace dos días me impulsó a este desenfrenado discurso. Probablemente le falte más silencio.

Carlos Galán

Despertar a lo Real

*Hay una Realidad que precede a Cielo y Tierra.
No tiene forma, mucho menos nombre. Para los ojos es invisible.
Carece de voz. Para los oídos es inaudible.
Dai-o-Kokushi*

*“¿Dónde está el Tao?”, preguntó el monje.
“Justo delante de nuestros ojos”, respondió el maestro.
“Pero no lo veo.”
“No lo ves porque te identificas con tu yo.”
“Si esto es así, ¿usted, venerable Maestro, lo puede ver?”
“Mientras haya un yo y un tú, es imposible ver el Tao.”
“Cuando no hay ni un yo ni un tú, ¿se le puede ver?”
“Cuando no hay ni un yo ni un tú, ¿quién lo verá?”*

Lao Tse

Nuestros sentidos no son capaces de captar la Realidad, aunque ésta siempre está justo delante de nosotros. No está oculta o escondida; lo que nos impide verla es nuestra percepción discriminadora. Mientras haya un yo que vea, oiga o toque algo en el exterior, la Realidad será invisible.

El silencio y la comprensión intuitiva mediante la pintura, la música o la poesía puede ayudar a eliminar la separación. Cuando los sentidos se funden en la percepción indivisa y la persona que percibe ya no se distingue del objeto percibido se supera la razón y lo Uno se revela. Mientras busquemos sentido y lógica, nos alejaremos de lo esencial.

En un auténtico despertar se da una percepción de lo invisible y lo visible en unidad; igualdad y diferencia absoluta en unidad absoluta: el mundo esencial y el mundo fenoménico son uno. A este respecto quiero referirme a otra historia Zen:

El maestro Daiyo Myoan Daishi preguntó al patriarca Ryozan: “¿cuál es el culmen de la práctica de la no-forma?”

Ryozan señaló hacia un cuadro de la deidad Kuanyin y dijo: “esto es una pintura de Goshoshi”. Daiyo Myoan estuvo a punto de decir algo cuando de repente Ryozan preguntó: “esto es lo que tiene forma. ¿Qué es lo que no tiene forma?”

Al escuchar estas palabras, Daiyo Myoan experimentó el despertar.

Denkoroku (caso 43)

Aunque no puede ser expresado mediante palabras, está totalmente claro. Por eso Ryozan señaló hacia una pintura como si el cuadro fuese un espejo que revela la Realidad. Para impedir que Daiyo Myoan dijera algo erróneo al respecto, Ryozan le dice “esto es lo que tiene forma”. Pero ¿qué es entonces lo que carece de forma? Con la intención de que Daiyo Myoan cayera en la cuenta recurre al cuadro. Únicamente cuando dejamos de utilizar los ojos y los oídos percibiremos lo que está más allá de cuerpo y mente. De ese modo se trasciende el mundo dual y todo es perfecto y completo. No se capta a través de nuestros ojos y oídos, pero siempre está ahí en el silencio y en la palabra, en el movimiento y en la quietud.

En otra ocasión se nos cuenta que:

Las flores del melocotonero no son conscientes de su color naranja, pero aun así liberaron a Reiun de todas sus dudas.

Denkoroku (caso 12)

Miremos las pinturas de Javier Garcerá olvidándonos de nosotros mismos, lejos de analizar o cualificar o interpretar, llegando a fusionarnos con ellas y se dará el NI DECIR.

Carmen Monske

Atardecía. -¿No decir nada?
-increpó Herodias a Croniamantal-. -Quizá quisiste decir, decir la nada. -Pero Croniamantal confuso contestó:- no, no. Se trata de una escultura hecha de nada. Pues ¿no decías Herodias que exhibirse sería una transgresión obscena?
-Pero tu escultura mostrará la nada.
-Tienes razón -dijo Croniamantal paralizado, al lado del hoyo que estaba haciendo. Y, de pronto, se escuchó una fuerte música de ópera.
-Herodias ¿oyes eso?
-¿El qué? -dijo este-.
-Ese grito.
-No. Yo solo escucho el silencio.
-¿El silencio? -exclamó Croniamantal-. Pero si es Moisés gritando el mensaje divino.
-Eso es imposible amigo. Moisés no puede hablar de lo inefable.
-Pero Herodias ¿No te das cuenta de que palabra y música son una misma cosa? -Y entonces fue una nueva voz la que interrumpió el diálogo entre ambos diciendo:-
-Tienes razón Herodias. No es Moisés, pero sí una máquina la que habla, la que imita su voz.
¿Es pura ilusión!.
Ambos están confundidos, imbuidos por el mito de la necesaria mudez de la forma pura-. -Era nada menos que Maldorov quien clamaba desde el horizonte.

Y continuó diciendo:- Mirad a Zaratustra ahí sentado, aguardando a la nada. Se cree que está más allá del bien y del mal; que es capaz de desdoblarse.
Y quizás, con el intento, solo pueda recoger unos fragmentos de polvo antes de que llegue la noche. Y después, en ese preciso momento, el polvo se desvanecerá en la penumbra y él se irá, como siempre; porque no sabe que ese libre albedrío del que se cree poseedor solo podría producirlo la noche en su plena oscuridad. Pero él nunca espera. Se esfuma con la media noche, no deja que la oscuridad lo puertera hasta morir.
-Un nuevo personaje intervino con un fuerte golpe de dados y dijo:-
-Tienes razón Maldorov, solo las cosas y la prosaica realidad, nos determinan; no cabe más libertad que la del azar. La libertad, en todas sus versiones, moral o artística, no existen de ante mano. Desde hoy quedan abolidos el sujeto, la forma, la libertad y la expresión. Adiós al imperativo moral, adiós al imperativo poético y adiós a todos los imperativos y purezas; menos a una: la imaginación. Ahora todo habrá que construirlo con la imaginación pura: con el intelecto y, con suerte, con una pizca de azar. -Era ligitur quien ponía los puntos sobre las íes. Y terminó su exhortación diciendo:- Antes de decir nada ¡Habrá que decir no!. -Y calló la noche.

No-decir en pocas palabras

Ciertamente, la mejor manera de no decir es callar. En pocas o en muchas palabras, decir el no-decir es contra-decirse. Claro que puede uno salvarse de este tipo de paradojas recurriendo al concepto del metalenguaje, una artimaña lógica que consiste en suponer que existen distintos niveles de lenguaje, de modo que podríamos salirnos del lenguaje del discurso para hablar del discurso desde otro nivel de lenguaje. Aunque esto no deja de ser una estrategia retórica pues, como en el caso del movimiento que, como bien sabemos, se demuestra andando, el no-decir se demuestra callando. Pero somos especialistas, los humanos, en complicar las cosas. Nos gusta imprimirle movimiento a la mente –la mente se agita de contento cuando la alimentan.

Henri Michaux pasó gran parte de su vida tratando de hallar una pre-lengua que, más que decir, fuese capaz de mostrar lo que las palabras ocultan, una lengua *idiográfica*, la llamaba– a medio camino entre la escritura y el ideograma, que diese cuenta del movimiento interno de las cosas. Signos más que palabras. Dibujó, pintó, des-escribió. No la encontró.

Porque no se trata de mostrar. Mostrar sigue siendo decir. Sigue habiendo dirección, intención, significación en el mostrar. Tampoco se trata de no decir callando, pues mucho dice quien calla cuando se le pregunta. De lo que se trata es de eliminar la necesidad de decir. Quedarse sin palabras se dice de aquel que por alguna impresión fuerte se queda bloqueado, sin poder *articular*: construir con la voz un todo coherente y... reconocible. En lo reconocible siempre perdemos lo genuino.

Sin juicio, sin ideas, sin opiniones, el no decir ocurre espontáneamente. Acallada la habladora incontinente, la calma se establece. No decir, entonces, es un modo de estar y de participar.

De pequeña, a menudo me quedaba horas contemplando, embelesada, los colores. Arrebatada por los colores, fascinada por los colores, perdida

en los colores. Sin habla. Aún conservo un cuadernillo de papel glasé de cuando tenía seis años. Los colores se distribuían por tonalidades. Algunos láminas revelan formas geométricas que fueron recortadas con tijeras. Mi mano entonces, mi mano pequeña. Volví a contemplar esas láminas –las láminas no, en realidad, los colores– volví a contemplarlos mientras me recuperaba de una mortal enfermedad. Recorté entonces en ellas pequeñas piezas en forma de rayuela con las que fabriqué diminutos cubos de colores. Los colores curan, al parecer. O más bien lo que cura es esa capacidad de contemplar, de quedarse absorto, de desaparecer en algo para que el animal-en-mí acuda y se haga cargo nuevamente del maltrecho organismo, sin yo que le entorpezca

yo es la pantomima
yo es simulación
de la gran voluntad que opera
sin mí
sin decir
sin necesaria comprensión

En los últimos meses de su vida, mi abuela fue olvidando poco a poco los nombres de las cosas. “Eso verde”, me decía, “eso rojo”, para indicarme lo que quería que le alcanzara. Palabras-colores. Colores más que cosas. Más próxima, en sus olvidos, a lo que ocultan las palabras, más certera y más afín. Porque, ¿qué son las cosas, al fin y al cabo, sino los límites reconocibles que la mente recorta con los ojos en el vibrante amalgama luminiscente, como de niños recortábamos las nubes, para darle sentido del universo?

Chantal Maillard

El sonido del silencio

*...Acepta lo que nace del silencio.
Saca lo mejor que puedas de él.
Con las pequeñas palabras que nacen
del silencio, como oraciones
ofrecidas de vuelta a quien reza,
haz un poema que no perturbe
el silencio del que nace.*
Wendell Berry

¿Es el silencio la ausencia de sonido (su opuesto) o su fundamento (lo que lo hace posible)? Simone Weil a veces “escuchaba” el silencio cuando rezaba: “A veces ya las primeras palabras arrebatan el pensamiento de mi cuerpo y lo transportan a un lugar fuera del espacio, donde no existe ni perspectiva ni punto de vista. (...) Al mismo tiempo, esta infinitud de la infinitud se llena completamente de silencio, pero de un silencio que no es ausencia de sonido, sino el objeto de una sensación positiva, más positiva que la de un sonido. Los ruidos, si los hay, solo me llegan después de haber atravesado este silencio.”

T. S. Eliot escribió sobre “la música que se escucha tan profundamente/ Que no se escucha en absoluto, sino que tú eres la música/Mientras la música dura.” Algunas veces, tarde en la noche, cuando estamos solos, podemos *olvidarnos de nosotros mismos* y *convertirnos* en la música – una experiencia gozosa que no dura mucho, sólo hasta que nos damos cuenta de cuánto estamos disfrutando de la experiencia – un pensamiento que marca ya el renacer de la propia conciencia, que recrea el dualismo habitual entre quien escucha la música (el perceptor) y la música escuchada (lo percibido).

Yasutani Hakuun, un maestro zen japonés, hablaba de esta experiencia como una intuición de la iluminación. “Existe un dicho que un célebre maestro zen escribió al alcanzar la iluminación: «Cuando escuché sonar

la campana del templo, de repente no había campana ni había yo, sólo sonido.» En otras palabras, él ya no era consciente de la distinción entre él, la campana, el sonido y el universo. Éste es el estado que debéis alcanzar.”

Cuando eres la música o el sonido de la campana del templo, en vez de la sensación habitual de ser un sujeto, lo que hay es... un silencio que no es la ausencia de sonido, sino su fuente.

El *Sutra del Corazón*, el texto más enigmático del budismo mahayana, sostiene que “la forma es vacío, y que el vacío es también forma.” *Convertirnos* en la campana del templo es darnos cuenta de que su ¡dong! es la forma de algo sin forma, la manifestación de algo que en sí mismo no tiene características propias, y que por eso puede manifestarse en cualquier forma, condicionado. Experimentar el vacío de ese ¡dong! es *convertirse* en el silencio del que nace.

El taoísmo chino habla del *wei-wu-wei*: la acción de la no acción. *Convertirse* en una acción es perder la sensación de ser un sujeto que la está *haciendo*. De repente un atleta está *en la zona*. El pensamiento del no pensamiento sucede cuando los pensamientos surgen de manera no dual, creativa. ¿Quién está escuchando esa campana? ¿Quién está tocando sin esfuerzo? ¿De dónde vienen esas intuiciones espontáneas? Todas esas preguntas apuntan a un misterio que no puede resolverse, porque el silencio no puede atraparse; es lo que surge cuando dejamos de aferrarnos.

David Loy

La materia donde se instala el silencio

Bien sabemos que el silencio no existe. Y a pesar de ello, lo perseguimos dolorosamente deseando darle forma. Seguramente ese es el primer impulso hacia el arte: poner piel al vacío, hacer música del silencio.

“Soy una arquitectura de sonidos instantáneos sobre un espacio que se desintegra”, escribió Octavio Paz al leer *Silence* de John Cage. Lo hizo en los años sesenta, mientras vivía en India, posiblemente el lugar más ruidoso del mundo y también donde, muy probablemente, la filosofía más se ha ocupado de la importancia del no decir: la cuna de las filosofías del no dualismo y el lugar de nacimiento del Zen. En aquellos años Oriente y Occidente se abrazaron y nacieron muchas nuevas maneras de apreciar la vacuidad que las academias tanto habían denostado en Occidente. Este encuentro abrió una rica experimentación plástica sobre el encuentro entre *arūpa*, lo que no tiene forma, lo desprovisto de apariencia y *rūpa*, la forma. Así, también la paradoja no pudo menos que irrumpir bruscamente en el mundo de la razón ilustrada. “Oigo adentro lo que veo afuera/Veo dentro lo que oigo fuera/no puedo oírme oír” decía Marcel Duchamp como podría haber dicho un patriarca budista desembarazándose, por fin, de los artificios del arte al servicio de los grandes ideales y de la trascendencia. Liberación de los discursos y del poder, que no deja de ser siempre una quimera. Los fastos y las pompas de la alta cultura, los grandes discursos, las Bellas Artes, los ricos materiales no pueden competir frente a la humildad de las artes que llegan de lejos con esa belleza extraña y ese apego intenso y vital por el material y la huella de la mano. Cuando Dubuffet lanzó su consigna de rehabilitar el barro devolvió al arte occidental la posibilidad del trato físico y el anhelo de un arte que atravesase el cuerpo y nos devolviese a esa relación directa con la experiencia física del mundo, una experiencia preverbal, que nos hace cómplices de la hierba y el musgo, que nos deja oír

el peso y el paso del tiempo, el rumor de los siglos, y sentir viva esa semilla que, como dice Deleuze, es el germen de nuestra existencia, el eje descentrado que, de forma latente, provoca el cambio y el devenir de nuestras vidas. De las vidas de los hombres y mujeres a los que el arte reúne en comensalidad para volver a la inmanencia. Porque, como dice Antonio Gamoneda:

“Hubo un tiempo en que mis únicas pasiones eran la pobreza y la lluvia.
Ahora siento la pureza de los límites y mi pasión no existiría si dijese su nombre”.

Eva Fernández del Campo

Mimetismos legendarios

Poco se ha hablado del efecto de la oscuridad circundante en la convivencia con la obra de arte. Pero algunos espacios siempre están en penumbra y los ojos, por fuerza, deben adaptarse. La tenue sombra, no solo desvanece sutilmente los colores, es que pone a prueba las palabras y diluye al espectador mientras motiva, poco a poco, una fusión entre ambas partes.

Se da, por un lado, esa disolución que es la psíquica o la más rápida. Y, no pienso en aquella del sótano a la que se refiere Bachelard en clave psicoanalítica. Más bien me acuerdo de esa otra en la que insistieron los fenomenólogos abriendo otras líneas. E. Minkowski se acercó a ella cuando estudió la mente enferma mostrando como, en ciertos casos, la disolución definitiva era la de esa noche extrañamente íntima que «es un objeto delante de mí, me envuelve, penetra por todos mis sentidos, sofoca mis recuerdos, borra mi identidad» (Merleau-Ponty).

Ocurre que, a veces, tal tipo de psíquica fusión no es enfermedad sino elección. De hecho, como él propio Minkowski reconoció, grandes son las coincidencias, no ya entre el enfermo y yo, sino entre el éxtasis apofático y la mente del psicótico. Voto de silencio y propia negación, ese es el primer tipo de fusión: el que afirma que conviene no comunicar para entrar en comunión.

Pero hay, a partir de ahí, otro grado de fusión que es el corporal. Piénsese que con la luz ambiente el espacio claro resalta los perfiles y refuerza la materia. Pero, con la tenue, la debilita y la funde antes. Las fusiones cromáticas comienzan en ese punto. No solo les pasa a las piedras o a los seres inanimados, es que convivir con ciertos colores provoca coloraciones poco discordantes.

Cuenta Godfrey-Smith en su fascinante estudio sobre los cefalópodos que da la impresión de que estos no necesitan ningún sistema central de procesamiento del color para que su epidermis mute constantemente de

tonalidades. Sencillamente reflejan lo que tienen cerca en un proceso de pérdida de identidad abisal absolutamente delirante.

Tan excepcionalmente veraces resultan ciertos mimetismos corporales que, por poner otro ejemplo, hay insectos hoja que acaban devorándose creyéndose parte de la fronda. Se trata de fusiones radicales en derivas más bien generales, fusiones tan naturales que no precisan ni decirse ni pensarse.

Vistos estos ejemplos, ¿no convendría insistir en esos cuerpos humanos capaces de teñirse con lo que les viene a la mano? Al respecto, no pienso en las mujeres-pincel utilizadas por Yves Klein, sino en un monje que hace años me encontré. Caía la tarde sobre Patmos, y el viejo yacía en el suelo de una capilla sin fastos. Permanecía estático, con los brazos en cruz y vestía de blanco sobre un suelo blanco. ¿Cuántos años habrían pasado? ¿Se debería el blanco de su hábito a cierta ósmosis con el pavimento sacro?

Solo la falta de profesionalidad ha evitado que lo mismo haya pasado en esos espacios de luz tenue asociados con el arte. Pero, ¡dispongamos de largas sesiones en galerías y museos, y de infinitas noches entre piezas y acostados! Pasarán los días, los meses y los años, y el rojo del lienzo teñirá a críticos y a extraños. Ya veo «garcerás dorados» en rostros antaño blancos, e intuyo muy rojas críticas tras años de noctívagos contactos. Al fin y al cabo, el museo es un sueño lleno de sueños y, para que el sueño venga, tienes que dormir.

Federico L. Silvestre

El realismo del arte

Si siento dolor en mi mano, no es mi mano sino yo quien dice “siento dolor”, escribe Wittgenstein. No es una descripción de un “estado del mundo”, puesto que si el sujeto de la representación es una “vacua ilusión” (*Jeerer Wahn*), el sujeto que quiere y que siente sí existe, es el límite y el corazón del mundo. Ese límite es la ética, y la ética no se puede enunciar. Se puede mostrar pero no decir.

La ley es indecente, puesto que el sujeto como límite del mundo no es una denominación de objeto ni es quien legisla sobre el mundo. La ley es la justificación del mal. El límite no es el mundo sino del mundo. El sujeto, sin el que no habría mundo, queda fuera *del* mundo. Es silencio. Es como si dijera “yo no soy de este mundo del que tampoco puedo independizarme”.

Si digo “siento dolor”, es la plegaria de un sujeto afectado en su alma, que no describe un “estado del mundo” sino que se dirige a la ignota sensibilidad de un sujeto afectado por la vida. No se dirige a una respuesta sino a una *no respuesta*. No hay correspondencia posible, pues el decir funda un mundo que carece de fundamento y la palabra dice lo indecible de ese sin fundamento. Esa es nuestra más radical imposibilidad.

Si alguien dice “estoy invadido por las voces”, ¿se le responderá que ha caído en un error de percepción? ¿Desde qué legislación del mundo representacional te puedes abrogar la declaración que dice que se equivoca? ¿Acaso, se preguntaba Descartes en *Las pasiones de alma*, se equivoca el soñante que dice sentir tristeza? ¿Acaso no es verdadero su sentir tristeza? ¿Quién legisla la respuesta?

La palabra que se proclama como respuesta verdadera, que quiere figurar como interpretación del mundo, ha degradado su corazón, que es el silencio. La palabra sólo puede referirse al mundo en la medida en que no puede fundar su realidad.

Bacon insistía: “los objetos más grandes de arte son clínicos”. ¿Qué es clínico? Responde Bacon: “Es como cercenar alguna cosa... Clínico es estar lo más cerca posible del realismo, en lo más profundo de uno mismo”. Lo más profundo de uno mismo es su imposibilidad. Es el terreno del arte y de la ética.

El silencio kantiano del cielo estrellado no describe un “estado del mundo”, es la afección de una soledad inconsolable, que es el comienzo de la vida. Esa soledad es el silencio de donde nace la palabra. La palabra poética muestra ese silencio sideral. Es una palabra del realismo, no de la indecencia representativa.

El arte es realista, no representacional. Muestra el silencio que dice yo no soy de este mundo del que no consigo desprenderme sin cercenarme, sin la herida de la que brota el dolor de la vida, del que hablaba Esquilo. “Creonte no es ningún dolor para ti, sino tú mismo”, le dice Tiresias a Edipo. El arte de la escucha, que con tal sabiduría practica Tiresias, es el arte de escuchar lo no decible que está en la palabra misma. Esta escucha no es charlatana pues atiende al silencio. *Es atención creativa*.

El silencio es la palabra que es no respuesta, que dice esa *no respuesta*. Ese es el realismo de la obra de arte.

Creo que la obra de Javier Garcerá es, así, realista.

Francisco Pereña

Amor vacui

Ciertas experiencias tienen la excepcional virtud de transformar el “no” en valor positivo. Ello sucede raramente: cuando tal negación, transforma *lo negado, lo ausente en lo posible*.

El *horror vacui* pervive hoy por doquier como expresión máxima de la acumulación. Acopio de palabras y de imágenes han hecho válido el principio de la añadidura hasta la saturación del estímulo. Así, el *no ver*, la antítesis del ver, permite interpretar consecuentemente el vacío como contraforma del discurso visual. Para nosotros, el acto del *no ver*, incluso el propio concepto de lo sublime, siendo éste la expresión mínima de lo esencial, puede resultar excesivo. Esto creemos que sucede cuando lo trascendente aspira a lo inmaterial.

En este amor a la ausencia y a la esencia, el lienzo, la pared y el espacio mismo se liberan de su preconcebida condición para significarse, escapando de un discurso previamente atribuido, intrínseco a su propia naturaleza.

Y por otro lado, si vemos gracias a la luz, la negación de luz o la presencia sensible y consciente de la oscuridad, será el cauce para poder mirar sin necesidad de ver y para contemplar incluso lo *no visible*.

De igual modo, entendemos que, la negación del tiempo, el *no tiempo* y lo atemporal, permiten al individuo recrearse en la pausa; en el regalo que supone - no ya la negación del tiempo- sino la deriva hacia un tiempo infinito e ilimitado presente en ese acto de contemplación.

También, la ausencia de sonido, el *no oír*, se convierte en una experiencia rara por escasa. Dejar de oír ruido para atender al *no ruido*, sin obsesión por el silencio, es sencillamente, hacerse cómplice del mismo silencio.

Y en este silencio, el *no decir* ocupa su lugar protagonista. Porque no hay nada que añadir cuando todo ya está dicho y además porque, el *no decir* alberga la posibilidad de decirlo todo y al mismo tiempo disfrutar de la escucha del *no decir*. En un libro en blanco pueden escribirse todos los libros posibles hasta que queda escrito solamente uno. Sobre un lienzo pueden pintarse todas las obras posibles hasta que solo una de ellas lo habite. Porque en el silencio pueden ser contadas todas las historias posibles hasta que solo contemos la nuestra.

Porque a veces, las menos, sobran todas las palabras.

Que se haga el silencio.

Inmaculada López

Dormir en la Taiga

Hay una pequeña historia de la que no consigo zafarme y que suelo referir. Pertenece a la novela del explorador ruso Vladimir Arseniev llamada *Dersu Uzala*, cuya adaptación cinematográfica realizó Akira Kurosawa. Los hechos se sitúan cerca del lago Janka, en la Taiga rusa que el capitán Arseniev está cartografiando junto a Dersu Uzala, un guía de origen mongol poseedor de una afinidad casi sobrenatural con aquellos parajes. En mitad de una salida que se preveía corta, les sorprende un violento cambio climatológico con un descenso dramático de la temperatura. No están preparados para tal circunstancia y para colmo el entorno es especialmente hostil: una llanura que alterna barro, aguas inmisericordes y hierbas y juncos que crecen rindiendo pleitesía a los vientos. No hay refugio y la imposibilidad de volver es una realidad. Tienen que pasar la noche allí, asunto que inquieta a Arseniev pero que a Uzala aterra, lo que hace replantear a Arseniev su flema. Pero Uzala sabe qué hay que hacer y comienza a dar instrucciones a un desnortado y cada vez más apagado capitán. El viento y la nieve arrecian mientras los dos hombres recogen hierbas y juncos por su vida. “Arranca la hierba. Trabaja por tu vida, capitán” dice Uzala. Aquel obedece pero las brumas de la congelación van apoderándose de su cuerpo; todo es cada vez más incierto y mecánico, Uzala recoge ferozmente hierbas altas mientras Arseniev apenas distingue el final de sus extremidades. Al borde del sueño definitivo, el ruso se ve súbitamente acogido en una arquitectura primordial compendiada por la acumulación de hierba sobre ellos y fijadas por unas pocas bridas toscas pero certeramente dispuestas. Pronto llega el calor del abrigo y Arseniev y Uzala pueden permitirse soñar con la seguridad de una salida hacia el amanecer. Hasta que llegue ese momento, duermen.

Creo que es la imagen de estos dos personajes durmiendo en este cobijo lo que me hace recordarlos insistentemente. Concretamente me seduce la somera diada que estas dos formas opuestas pero complementarias –una civilizada sincronizada con otra telúrica- forman ante el desdén del

mundo y consiguen permanecer en él a pesar de tenerlo todo en contra. Permanecen, además, durmiendo. De hecho, muy pocos podrían decir que han experimentado así aquel paisaje. Diré entonces que no siempre es necesaria la comprensión ni sus herramientas; basta dormir para estar en aquello que no somos. Nombrar las cosas del mundo es una labor de apropiación y reducción para satisfacer nuestras voraces entendederas. Permanecer en silencio junto a las cosas sin acometerlas nos provee por otro canal. Llegaremos al conocimiento a través de la *comuni3n* y la gran ventaja que ésta aporta es el *vínculo*, que nace de la curiosidad mutua y se perpetúa en la *pertenencia*, descartando los hierros de la imposición. Todo puede ocurrir con los ojos cerrados y en silencio.

En la versión cinematográfica, Kurosawa añade al relato un croquis de Arseniev sobre la improvisada choza; un sucinto dibujo que contiene algo muy profundo: el nacimiento de un ser binómico pero cohesionado. Una parte volverá a los grandes salones urbanos y glosará las experiencias vividas mientras la otra mitad prosigue sus andaduras donde lo interior y lo exterior son lo mismo. Más adelante se reencontrarán, naturalmente.

Jesús Zurita

No decir, anotaciones

1

Entre las ruinas de la sintaxis hay un perfil de sombra, ese perfil que constituye un doppelgänger del edificio del sentido es lo que llamas no decir, una manera otra del sonido, una manera otra de ser(se) en el intersticio o en el margen, donde lo dicho y lo no dicho atrapan el verdadero decir, el que se dice justamente en el otro.

2

Por eso la obra: una habitación de lenguaje para que resida el otro. O mejor un espacio limitado pero potencialmente infinito. Es en el ojo del lobo cuando mira la nieve donde se encuentra aquello que reside: la animalidad de la belleza. Tenemos entonces un camino, pero un camino quieto, o mejor “quietista”.

3

Es en la detención donde se encuentra un modo. Un modo en donde, frente a la palabrería ambiente, frente a lo no significativo o el cronismo de lo obvio, el silencio, que no es exactamente tal, incluye una implicatura, algo que queda temblando como en la noche oscura: un no sé qué que quedan balbuciendo.

4

Por tanto, no decir es decirse más, más allá de lo decible. Es este el intento de la sílaba que aún alberga el hilo sutil, la tramazón del telar áureo. En el arte de la memoria todas las imágenes representan ese sonido pleno: desde ellas la recordación, de un evento, de una palabra que contiene en sí el discurso. Hay que recorrer ese pasillo blanco, el espacio heterotópico en donde se reside para construir una memoria. Y esa memoria, ese surco en la nieve, una nieve en donde, tal vez, se hallen los pasos perdidos del otro, constituye lo interior representado. Hay una sobrerrepresentación. Hay una extimidad que se expande por el telar en donde todo se teje, en donde las figuras se convierten en los autómatas de un teatro de sombras.

5

Pero si se añade lo fragmentado, lo roto sin que haya habido una rotura previa, se encuentra la fisura. Esta es la fisura posible, el defecto del muro, la connotación de cada significado en sedimento. Uno, tras otro, tras otro, se van acumulando los significados del no decir en lo dicho. Hay por tanto un movimiento de placas, una geología del silencio, en donde cada elemento, en su morfología, es un silencio distinto, una forma plena de la nada o del blanco. Una palabra contiene un universo, un silencio un multiverso. ¿No es en ese silencio donde todo se hace en posibilidad?

6

Nada hay que deba ser dicho y sin embargo queda todo por decir.

7

Diálogo, palabra que pasa a través. Entre dos que no dicen, pero cuyo no decir es significativo, hay también un diálogo, pero donde lo intuido es lo que pasa a través. Justo en el momento en que lo que se dice no es capaz de penetrar las barreras del ego, y donde, por tanto no se produce un diálogo. Dos que se miran, quietos, en un silencio significativo, dialogan más.

8

()

Luis Luna

El arte del noble silencio

Manet pintó a Olympia acompañada de un gato. El felino, erizado, interpela violento al espectador al igual que la protagonista, convirtiéndose en cómplice de su tarea intimidatoria. Aparentemente, no existe comunicación entre ellos pero, unidos, persiguen –y consiguen– un fin común en silenciosa comunión. Una de las Venus de Tiziano, la que sirvió de inspiración a Manet, se nos ofrece cándida con un perro que yace dormido a sus pies, fiel a su ama y al hogar donde habita.

Numerosos autores dotaron de alma a los animales, Franz Marc a su perro tendido en la nieve, Giacometti a su trémulo y descarnado *chief* que rezuma espiritualidad, Goya –y un siglo después Saura– a sus perros semihundidos, que nos enseñaron la importancia del silencio en el arte, como John Cage lo hizo con la música. Warhol los equiparó a estrellas del espectáculo en su particular universo mediático; pintores de la Corte los escogieron como símbolo de cooperación y lealtad; otros los presentaron en escenas mitológicas, religiosas y costumbristas e, incluso, en ocasiones aparecieron humanizados jugando las cartas, al póker o al billar, haciendo así alarde de su perspicacia e inteligencia.

Que no podamos comprender el intelecto de los animales no significa que no exista y, reconocer la diferencia entre ellos y nosotros, no nos convierte en superiores. Posiblemente, la relación que se construye con los animales será idéntica a la que tengamos con los seres humanos, por lo que hay que sospechar de los que no empatizan, al menos, con la fauna domesticada que nos acompaña en nuestro deambular. Es probable que con ellos seamos más honestos y experienciales que con el resto del mundo, pues al no hacernos falta decir, no caemos en tópicos, en hacer promesas, en criticar al prójimo, ni en juzgar comportamientos.

Quien tiene la suerte de compartir su vida con un animal ha aprendido a hacer silencio y, quien la ha tenido, sabe de la inmensa pena que produce

su ausencia porque, más allá de su correspondencia y complicidad, desaparece la práctica del no decir.

Afirmaba Beuys, con una liebre entre los brazos, que los animales –incluso muertos– tienen mayor capacidad de intuición que la mayoría de los humanos... puede que esta sea una afirmación cuestionable pero, no está de más, tenerla en cuenta de vez en cuando.

A Lucky, Metta y otros animales queridos

Maria Jesús Martínez Silvente

¡DIGA!

“Que se diga, queda olvidado en lo que se dice, tras lo que se escucha”. Así expresa el psicoanalista Jacques Lacan lo que es el decir para él, que no es lo mismo que el dicho, aunque éste porte las huellas del decir.

Lo dicho son las palabras, luego su lugar se ubica en la escucha. Pero el decir, es otra cosa, y está en otro plano. Es el efecto de la hendidura que en el humano produce estar bañado por el lenguaje, don que nos enlaza al Otro de por vida, pero que a la vez nos produce una merma en lo más íntimo, condenándonos a tener que hablar para acercarnos y entendernos, pero siendo siempre un muro que nos impide realmente acceder a ese extraño que es el otro para mí y que yo soy para él, y que nos separa inevitablemente.

Siempre hay algo que se escapa, inatrapable. Es a causa de eso que falta, que estamos habitados por un deseo que nos empuja hacia algo que nunca va a ser lo que nos colme, y presos de satisfacciones que no responden a razón alguna. Susceptibles de engañarnos con los señuelos, y las promesas de felicidad. ¡Tanto más engañados, tanto más infelices! Siempre se querrá decir más al ser amado, o que nos diga más acerca de eso que en el amor nos alcanza. Cómo expresar con palabras esa herida de la flecha que nos hiere en lo profundo de nuestro ser. Cómo decir con palabras lo que precisamente tiene que ver con una falta. Falta en el que ama, y en el amado. Se sufre por este imposible, o más bien porque se lo ignora, pues no se quiere saber nada de él.

“Diga” es la única consigna que un psicoanalista dice a su psicoanalizante. No tema decir tonterías, ni repetirse, pues solo a través de ello podrá llegar a un decir. Transite por las palabras, juegue con ellas y tratemos de encontrar el sentido de lo que le causa malestar, de la maldición que siente se cierne sobre sus hombros como un destino funesto. No huya de las palabras, pues es hijo del lenguaje. Ya llegará el tiempo en que des-

cupra que el juego consistía en ir tras la búsqueda de algo que se escapa siempre, y que las palabras brotan de un agujero en la oquedad de esa vida que nos es propia pero de la que no somos los dueños, y que nos hace huérfanos del Otro.

“Diga”. “Diga” hasta que llegue al confín de lo decible, y llegará un momento en que se tope con el silencio que le habita como hombre o como mujer, y que no tiene cura. Mejor hacernos a lo incurable, ese imposible que nos hace más sensibles y aptos para convivir con lo posible, que perseguir ciegamente a nuestros semejantes con demandas insaciables de comprensión, amor, completitud que no conducen más que a la insatisfacción, la desdicha, la impotencia.

M^a Luisa de la Oliva

Bajo la montaña retumba el trueno

Lo que concierne verdaderamente al entendimiento no necesita decirse. No sé cómo nombrar aquello que me despierta pero que se escapa a mi comprensión, aquello gracias a lo cual establezco una conexión directa de mi ser a tu ser sin necesitar palabras ni letras. Es la elocuencia del silencio, que se produce justamente en el espacio donde el poema no dice.

La puesta en práctica de la poesía (cuando digo poesía me refiero al resultado de todo tipo de prácticas significantes, pintura, poesía, música, escultura, teatro...) se encuentra lejos de lo que uno puede formular verbalmente, inaccesible a una fórmula o un razonamiento. El poema como acto creativo es comunicación directa con lo inenunciable gracias no tanto a lo que dice sino a lo que no dice, ese silencio es un camino a otro espacio que no es el del pensamiento, donde uno puede mirar más allá de sí mismo.

El *no decir* no es algo impreciso e ilusorio, por el contrario es dinámico y activo. Es donde sucede la transformación, donde se introduce la reversibilidad y la flexibilidad del sentido de la palabra o el gesto para que lo manifestado pueda serlo en su totalidad.

El *no decir* necesita los límites de lo expresado o lo dicho para alcanzar toda su resonancia, es como el sonido y el silencio. Es importante darse cuenta de que es una presencia activa que consigue enlazar el mundo visible con el invisible y es digno de atención porque facilita el proceso de interiorización y transformación que necesitan las cosas para realizar su identidad y su alteridad. El ser no tiene forma propia, cobra forma a través de las cosas, y así estas nos pueden revelar su significado más profundo.

Pamen Pereira

Nowhere

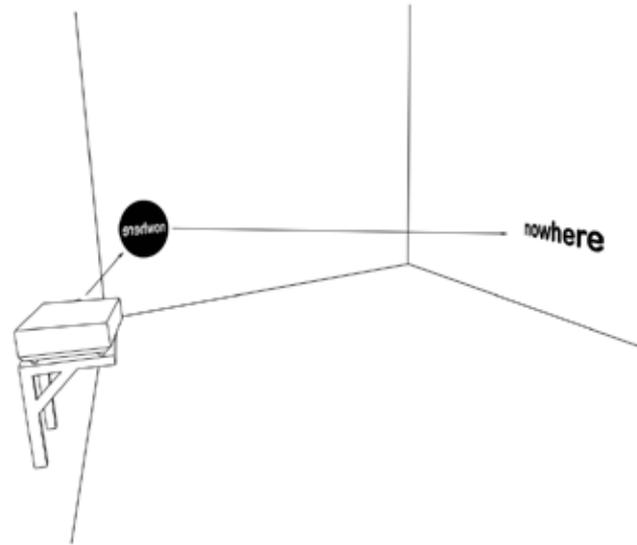
Esta ciudad es un espacio inagotable, un laberinto de interminables pasos y por muy lejos que voy, por muy bien que consiga conocer sus barrios y calles, siempre me deja la sensación de estar perdido. Perdido no solo en esta ciudad, sino también dentro de mi mismo. Cada vez que doy un paseo, siento como si me dejara atrás a mi mismo, y entregándome al movimiento de las calles, reduciéndome a un ojo que ve, logro escapar a la obligación de pensar. Y eso, más que nada, me da cierta paz, un saludable vacío interior...

Un día cualquiera, aturcido por el agotamiento y la densidad del verano, decido hacer algo como respuesta a la percepción extrema de este espacio urbano. Abajo en las infinitas aceras sucias y aplastadas por el sol del verano, aparece reiteradamente una palabra que se graba como un emblema por cada esquina de la ciudad...

Nowhere. En *ningún lugar*, en *ninguna parte* es un proyecto que me sucederá para experimentar los no-lugares, para dejarme testimonio de un espacio que se constituirá en medio de la nada y un tiempo lento que acontecerá mientras el movimiento del sol delimita zonas de luz y de sombra. El proyecto también formará parte de un juego de ideas que quedaron recogidas en la frase de Walt Whitman: *Somewhere in the middle of nowhere*. Y si sus palabras evocaban la experiencia desoladora frente al paisaje vacío por dominar, este proyecto urbano surgirá desde la misma experiencia moderna que convertirá la ciudad en una jungla de hormigón y cristal...

En las sensaciones que generará la inmensidad de esta ciudad y en el acto de caminar, es donde la dimensión física se solapará con la metafísica. Pero esta ciudad también se inscribirá en un lenguaje, un archivo de posibilidades, y caminar se convertirá en el acto de hacer hablar ese lenguaje, de seleccionar de entre esas posibilidades...

Contradictoriamente, *Nowhere* como un lugar urbano que aparecerá delante de nuestros ojos, un no-lugar construido.



INSTRUCCIONES: 1. Caminar con el sol, el recorrido de los no-lugares surge de acuerdo a la ruta del sol. Orientar la palabra *nowhere* al sol y proyectar su reflejo en una pared cualquiera. 2. Detenerme y convocar la mirada sobre el reflejo del sol en la pared. Quien pasa junto a mi no puede evitar mirar la palabra. Dejar pasar el tiempo. 3. Observar cómo la palabra se mueve con la cadencia del sol. Mientras que permanezco quieto, todo a mí alrededor se mueve. 4. Repetir tantas veces como consideres oportuno. El día y la noche tienen un tiempo limitado.

Mi trabajo ha sido muy sencillo. He venido a esta ciudad año tras año por que es el más desolado de los lugares, el más abyecto. La decrepitud está en todas partes, el desorden es universal y se adapta admirablemente a mi propósito. Salgo todos los días con mi espejo y me detengo en cada esquina que me parece digna de mi proyecto. Tengo ya un montón de instantes que me ayudan a hacer más real y habitable esta ciudad.

Con la ayuda en primera persona de Paul Auster, Walter Benjamin y Paul Madonna.

Pedro Osakar Olaiz

QIAN

LO CREATIVO

¿Es el silencio un error?
¿Una perforación en el tiempo detenido?
¿Por qué se espera en el silencio? ¿A qué se espera?
¿A la voz?
¿Al grito?

*

A lomos de un corcel blanco, el silencio se acerca con su hacha taladora en esta selva enmarañada de sonidos. Y al pasar raudo entre nosotros nos arroja un secreto, una semilla muda. ¿En qué tierra podremos plantar ese invisible brote, ese germen? ¿Con qué lágrimas regar esa planta fantasmal e inmensa?

*

El silencio es el epicentro del terremoto que se siente en el corazón.

*

El silencio es el ojo del huracán.

*

El silencio es el idioma de Dios.

*

El silencio:
ese del que se huye con los ojos cerrados.

Um jantar para Garcerá

En un restaurante popular lisboeta, atestado de comensales, hay tres personas solas. Yo soy una de ellas. Cenamos en silencio, cada cual en su rincón del salón, cada una, pues, con su vista del lugar. Cenamos en tres mesas de tres maneras diferentes, aunque cenamos, curiosamente, lo mismo. La señora mayor que ha llegado la última de los tres lleva un rato mirando a través de la puerta de cristal de la entrada. Luego pasará a contemplar lo que pasa al otro lado de su ventana, en la calle. Indudablemente es clienta fija de la casa, pues ni siquiera ha pedido su menú, se lo han servido sin preguntarle. Luce una permanente rojiza y tiene la costumbre de tocarse el pendiente izquierdo antes de volver a mirar su teléfono. Es una señora que come despacio. Mientras, la otra persona solitaria, un tipo alto y desgarbado que parece escandinavo, no se mueve apenas, nos anda observando a todos como quien asiste a un filme, y solo deja de hacerlo para tomar otra cucharada de sopa. Como hago yo, supongo... Yo llegué bastante antes que ambos, con lo que, al acabar el postre, pago y salgo del restaurante. Pero no me voy, sino que me siento a echar un pitillo en un banco de la calle de modo tal que puedo ver a estas dos personas a través de los vidrios del local. Y, al mirarlas, reconozco lo que he sido dentro, pues soy como ellas.

Cuando estaba dentro, no hablar me permitía escuchar, y a veces dejaba de hacerlo para simplemente *oír* el ambiente de otro idioma, de otro lugar. Ello, unido al cansancio de un largo e intenso día de trabajo, hizo que me sumergiese en un *caldo verde* contemplativo: algo en principio tan simple como *percibir el entorno* es un placentero lujo al alcance de cualquiera. Por la mañana había descubierto a Walter Gay, un pintor de interiores silenciosos cuyo recuerdo reciente me llevó a pensarme como parte de un cuadro de *lo cotidiano*, como objeto de una iluminación difusa que envuelve todo el espacio. Así, el restaurante pasó de ser una pintura de jolgorio tabernero de mi querido Jan Steen, lleno de seres anónimos en el despliegue de su vitalidad festiva, a un ámbito casi sagrado de levitación

temporal, a una cámara lenta con un lejano mantra de platos y voces en sordina como banda sonora. Pocas veces he tomado una sopa tan reconfortante.

Y ahora que estoy fuera, los veo como fábulas que no son como la mía, pero que tampoco son reales y, desde luego, son calladas: son los que oyen con distancia, pudiendo hacerlo porque no han de intercambiar conversación con nadie. El mero hecho de sus decisiones de estar así en un lugar para cenar, sus descansos en el refectorio nocturno al final del día, ocurren en sus silencios propios. Ambos juegan, distraídos, a cualquier cosa con su existencia solitaria, y gustan de ello. Quizá sólo se dejan llevar por su condición de personajes en una escena, asumiendo ser parte de un sitio, de un interior con figuras donde las restantes no saben lo que ellos *realmente* están haciendo. Saben estar solos, difusos y silentes. Y sus juegos tras las ventanas son misterios para mí. Pienso que es hora de irme a dormir, y, al incorporarme, me viene a la memoria Bernardo Soares: “Soy como una historia que alguien hubiera contado, y, de tan bien contada, paseara carnal pero no mucho por este mundo-novela, al principio de un capítulo: «A esa hora podía verse a un hombre caminando lentamente por la calle...»”.

Como los regresos solitarios a casa, las historias ocurren en silencio.

Polaroid Star

Materia y luz

En el catálogo publicado *Limites de la presencia. Reflexiones en torno a la obra de Rosa Brun*, Fernando Castro Flórez señala:

Cita a Santa Teresa de Jesús: «“Todo lo que vuestra merced pudiere, resista sus estremecimientos y cualquier cosa exterior, porque no se haga costumbre, que antes estorba que ayuda”».

No es la sabiduría estoica, la búsqueda del control de las pasiones, lo que aquí se medita, sino la fidelidad a esas vibraciones del ánimo que se arriesgan a desaparecer en la exterioridad si no se ha preparado previamente un territorio». La eliminación de manera progresiva de toda referencia representativa subyace en ésta búsqueda del *No decir*. Se plantea desde un territorio de introspección y acercamiento a una pureza conceptual, preparando de esta forma un territorio fértil para los sentidos: el vacío, el silencio, como elementos de investigación que trascienden lo puramente racional, nos introducen desde su percepción a planteamientos en torno a la evocación y la plenitud del silencio, como elementos integradores de la ocupación espacial, desde el *No decir* las obras manifiestan su capacidad de evocación, de hacernos sentir a través de ellas, generando nuevas posibilidades expresivas.

Fuera de la complicidad narrativa, la obra plantea un territorio fuera del tiempo, permitiendo al espectador crear nuevas referencias y significados.

Un arte que solo se refiere a sí mismo, que se despoja de lo referencial, para permanecer en una investigación profunda desde el carácter ambiguo implícito en la percepción de lo que nos rodea.

Kant señala “como es la belleza sin significado, la que nos previene de reducir lo bello del arte a conceptos”.

“Detenerse, parar, para establecer un punto de encuentro en la contemplación de la inmensidad que nos ocupa”.

Señalo a Friedrich, el pintor alemán cuando dice: “Debo rendirme a lo que me rodea, unirme con las nubes y con las piedras para ser lo que soy. Necesito la soledad para entrar en comunión con la naturaleza”. El límite que nos impone la observación de la naturaleza, su permanente posición ante lo que desconocemos, ese *No decir*, implícito en su visión y percepción. Todo ello se plantea desde una comunicación silenciosa, un espacio de reflexión, ante el que delimitar nuestra manera de relacionarnos con el mundo.

En este aparente estado de percepción, surgen con mayor fuerza las inquietudes próximas a estados en donde la contemplación de la obra incide de manera directa en el espíritu del espectador propiciando una identificación con el objeto mirado.

Motivaciones que se definen en torno a la tensión que generan elementos opuestos.

La emoción, la intuición, la materia, el azar, todo ello va conformando una manera de *No decir*, que desde el plano del lienzo, hace aparecer en nosotros un elemento meditativo, solitario, reflexivo.

Rosa Brun

Funambulistas de la palabra

Uno y su significado son dos, dice un aforismo zen. Las cosas, cuando se nombran, se convierten en otra cosa. Ni siquiera hay que indagar en su significado, lo dicho adquiere una nueva materia. El amor, si la tiene, la siente transformada cuando se declara. La misma suerte corre la guerra, el hastío, la soledad, el miedo a la muerte.

En el hospital nadie la nombra, a la muerte. Aunque planea por los pasillos, los formularios, los mostradores. Los médicos somos funambulistas del no decir. Etiquetadores profesionales, dispensadores de esperanza. El amor es un bálsamo, el optimismo es otro. Y a los médicos se nos enseña a no negarlo. A no traicionar la realidad pero tampoco la ilusión cuando palpita en las pupilas del que pregunta. Acabamos haciendo malabares con las palabras que elegimos u omitimos en una frase. El mismo orden sintáctico puede obrar el milagro o la catástrofe. La muerte es una amenaza pero el miedo lo es mucho peor. Y la crudeza de vivir se convierte así en la suma de muchos asaltos, de muchos silencios. De requiebros tácticos. De envolturas varias.

En psiquiatría, sin embargo, las palabras son el centro, nuestro material de trabajo. Somos escuchólogos, más bien palabristas, porque prescindimos de artilugios técnicos y de pruebas complementarias. Y nos consulta gente debilitada por el no decir. La negación o el rodeo se convierten aquí en una opción perversa. El paciente, que acude con su manojito de palabras o de silencios, se va con un nuevo manojito. Con palabras les descubrimos, les palpamos, les volvemos a cubrir.

Y no me refiero a los diagnósticos psiquiátricos, antipáticos como un jersey de lana en un día de mucha calefacción. Hablo de los que no tienen enfermedades pero consultan en masa, de los “enloquecidos” que no locos (hace tiempo que al psiquiatra no le queda tiempo para el loco). El psiquiatra no da abasto con el sano preocupado, con el que ni es enfermo

mental ni tiene salud. El que se ahoga porque se le dijo que debía ser feliz. El que se enamoró del amor, de la primavera en el Corte Inglés, de la paz que promete una playa en una agencia de viajes. Personas que colonizan la agenda y piden rumbo, nombres, flechas pintadas en el suelo, moléculas mágicas, manuales de instrucciones. Gente enferma de contradicciones o autoengaño, de vacío, de silencios que se llevan a costas durante años hasta quebrar el espinazo. Contar una soledad muta esa soledad en otra cosa. Nombrar un miedo lo desactiva el rato que dura la consulta. Confesar un secreto lo trivializa, le cambia la cualidad, alienta la idea de que podía pasarle también al vecino de al lado.

Lo dicho, una vez dicho, es un lastre menos en el alma, alivia los pasos. Y el tiempo, en una nueva dimensión, parece que ya no empuja tan rápido hacia el declive. Hacia lo que ya, de una vez, se nombra. Se dice por fin.

Rosana Corral

Sobre la rareza

No hace mucho oía hablar a una artista muy joven y muy inteligente de pintura, de la pintura contemporánea que le gustaba y que estaba investigando; le gustaba por su rareza, por plantear situaciones incomprensibles y enigmáticas. Hablaba de pintura figurativa, de la que surgió a la sombra de la conocida como Escuela de Leipzig, donde los pintores pintan bien pintado, como si las vanguardias nunca hubiesen tenido lugar, como si Malevich no hubiese pintado ese cuadrado negro. Un burgués de la segunda mitad del siglo diecinueve no tendría nada que objetar a esa pintura si no fuese precisamente por que pintan situaciones incomprensibles y enigmáticas.

A mí también me gusta la rareza de la pintura, si no fuera por ella me parece que ya no habría pintura, seguramente no la habríamos resucitado de alguna de tantas muertes como ha tenido. Pero entiendo que la rareza ha de ser la de la misma pintura, la de la verbalización que utiliza el medio para hacernos llegar su imagen y la del silencio, la de todo aquello que no dice pero que de alguna manera está presente. No la pura ilustración con medios académicos comprobados de una realidad que podemos considerar rara.

Quizás sea yo el único al que importa poco saber por qué hay, por ejemplo, un cadáver desnudo en el suelo de una escuela de baile mientras por la ventana vemos como desfila un tanque soviético... Mi curiosidad no se ve estimulada por quien dice cosas raras, sino por quien en realidad no dice nada y sin embargo te sulfura la imaginación. Si no hay intriga en el propio mecanismo de la pintura tendrán que buscarse a otro.

Javier Garcerá pintó unos espacios deshabitados con puertas corredizas al estilo japonés y me ganó para siempre. En principio no hay nada raro en pintar una casa japonesa, pero la cuestión es que a mí no me hizo sentir como si pisara el *tatami*, me hizo sentir que quizás estaba en la

muerte, o en esa muerte donde ya hemos estado y que no tiene nombre. ¿Qué mundo es este donde todo desprende luz? Si todo desprendiera luz y no hubiera sombras no podríamos ver, pero podemos, y no solo ver sino sentirnos envueltos por una calidez incomprensible, por un mundo mejor que este y que resulta familiar hasta ser acogedor. Si no fuese por que estamos viendo que se trata del interior de una casa japonesa podríamos pensar que nos está hablando del vientre materno, de aquellos recuerdos de cuando no tenemos recuerdos.

Me parece que el poder de la pintura reside justo aquí, en su capacidad para trascender la rareza de la propia imagen para crear una rareza mucho más profunda, hecha de otra materia, una que no apela solo al sentido de la visión, sino a lo indescriptible de estar vivo, de tener conciencia, de estar formado por recuerdos. Y todo esto puede lograrse, pueden lograrlo unos pocos, retorciendo las posibilidades lingüísticas del acto de depositar unos pigmentos sobre una superficie. Mi único temor es que un artista como Javier Garcerá se quede sin lectores lo suficientemente alfabetizados.

Simon Zabell

Ni decir

“Ni decir” es un paso más en el camino profundamente asumido por Javier Garcerá en su anterior obra “Que no cabe en la cabeza”. En esta propuesta pretende estrechar el espacio del discurso racional en el momento de la contemplación. La experiencia que, como científico, puedo aportar sobre el “no decir” discurre necesariamente en dirección opuesta. La ciencia busca ampliar el espacio racional ante la observación de un hecho real. Pero no siempre lo consigue. La complejidad de los hechos a veces conduce a la incapacidad de aportar explicaciones convincentes y contrastables. El no decir representa por tanto, para el científico, una frustración. Este fracaso es asumido como tal solo temporalmente ya que si algo, sea lo que sea, “no cabe en la cabeza” el científico lo desmenuza, lo separa, lo desintegra en sus partes, para que, ahora sí, pueda ser abordado con las armas de la ciencia. Análisis reduccionista le llamamos a esto. El hecho real se ha convertido en múltiples pequeños acontecimientos que individualmente ya caben en nuestra capacidad de comprensión. Pero el orgullo del científico queda lastrado ya que es muy consciente de que la suma de los factores casi siempre dista mucho de explicar el conjunto. Harán falta nuevas aportaciones, con frecuencia provenientes de campos científicos alejados, para, muy poco a poco, reconstruir el hecho global. Es verdad que, en ocasiones, el científico queda fascinado por lo que observa y puede estar tentado de quedarse temporalmente sin palabras, pero finalmente sucumbirá a su propia razón de ser, que es la comunicación. Comunicará lo que ha descubierto, cuando se trate de producción científica propia, o lo que han descubierto otros, cuando se trate de divulgación científica, pero lo comunicará. La obra de Javier Garcerá también comunica, claro que lo hace. Es verdad que subyace una cierta imposibilidad de transmisión oral de su experiencia (o de la experiencia contemplativa de su obra), que además es de interpretación plural. Pero comunica puesto que invita a la experiencia sensorial, y lo hace a través de imágenes intimistas pero holísticas de un mundo propio. La ciencia puede callar, pero no debe “no decir”. Porque la ciencia, a diferen-

cia del artista, es cosa de muchos. Con la aportación, humilde casi siempre, de decenas, centenares o miles de pequeños descubrimientos se va construyendo, ya se ha construido en buena parte, el armazón de lo que llamamos conocimiento científico de lo real, en la medida de lo posible ya holístico. Y ese conocimiento es, a mi juicio, el mayor logro de la humanidad, la herramienta imprescindible para poder preparar el futuro y reconocer un pasado. Herramienta que pertenece a la especie humana en su totalidad y que nunca deberíamos dejar en manos de unos pocos. El conocimiento científico no deja de ser una interpretación colectivamente subjetiva de la realidad, pero es lo mejor que tenemos los humanos.

Vicente Tordera

Agradecimientos

A Juan Peiró, Víctor Medina, Belén Mazuecos, Inmaculada López y todo el equipo del Hospital Real y de La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea. Por su interés y apoyo.

A Ada Salas, Alberto Suárez, Ana Santamaría, Antonio Montalvo, Arantxa Romero, Blanca Montalvo, Carlos Galán, Carlos Miranda, Carmen Monske, Carmen Osuna, Chantal Maillard, David Loy, Eva Fernández del Campo, Federico Silvestre, Francisco Pereña, Jesús Zurita, Luis Luna, María Jesús Martínez Silvente, María Luisa de la Oliva, Pamen Pereira, Pedro Osakar, Pilar González, Rosa Brun, Rosana Corral, Simón Zábel, Vicente Tordera, Carlos Vargas y Antonio Navarro. Por su generosidad y sus valiosas aportaciones.

A Julio, Metta, Ana Barahona, Sara Llanas, Javier Montalván, Lourdes Manzano-Monís, Jaime González-Valcárcel, Javier Ocaña, Marián Alonso, Javier Gil, Elisa Ramiro, César Saracho, Isabel Hurley, Pedro Aires, Mónica Macías, Juan Sagayo, María Rodríguez, Jesús Reina, Valentina Ruano, Olga Ruano y Toncha Herrero. Por todas las razones.

A todos mis maestros.

www.javiergarcera.com

CRÉDITOS

Rectora
Pilar Aranda Ramírez

Vicerrector de Extensión Universitaria
Víctor Jesús Medina Flórez

Director de La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea
Ricardo Anguita Cantero

Directora del Área de Artes Visuales
Belén Mazuecos Sánchez

Área de Recursos Gráficos y Edición
Antonio Collados Alcaide

Área de Recursos Expositivos
Ángel García Roldán

EXPOSICIÓN

Organización y producción
La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea

Comisariado
Juan Bta. Peiró

Coordinación
Belén Mazuecos Sánchez

Montaje
Josearte
Equipo de montaje del Hospital Real

Iluminación
Equipo de montaje del Hospital Real

Difusión y mediación cultural
Responsable de mediación y diseño de actividades:
Ángel García Roldán

Programación de actividades didácticas:
Antonio Manuel Fernández Morillas
María Varela Mosteiro
Jesica Moreno García

Producción audiovisual
Dirección
Ángel García Roldán

Coordinación de redacción
Antonio Manuel Fernández Morillas

Coordinación de montaje
Alicia Arias-Camisón Coello

Coordinación de fotografía
Miguel Ángel Cepeda Morales

Redacción y entrevista
María Varela Mosteiro

Edición
Alicia Arias-Camisón Coello

Camarografía
Alicia Arias-Camisón Coello
Miguel Ángel Cepeda Morales
Marina Hernández de los Ríos

CATÁLOGO

Edita
Editorial Universidad de Granada

Coordinación general
Belén Mazuecos Sánchez

Coordinación editorial
Antonio Collados Alcaide

Diseño y maquetación
Patricia Garzón Martínez

Fotografías de sala
Antonio Navarro

Impresión
Gráficas La Madraza, Granada

ISBN: 978-84-338-6238-9
Depósito Legal: Gr./480-2018
© De la presente edición, Universidad de Granada.
© De los textos, los autores
© De las imágenes, los autores

