

diapausa

José M. Ruiz

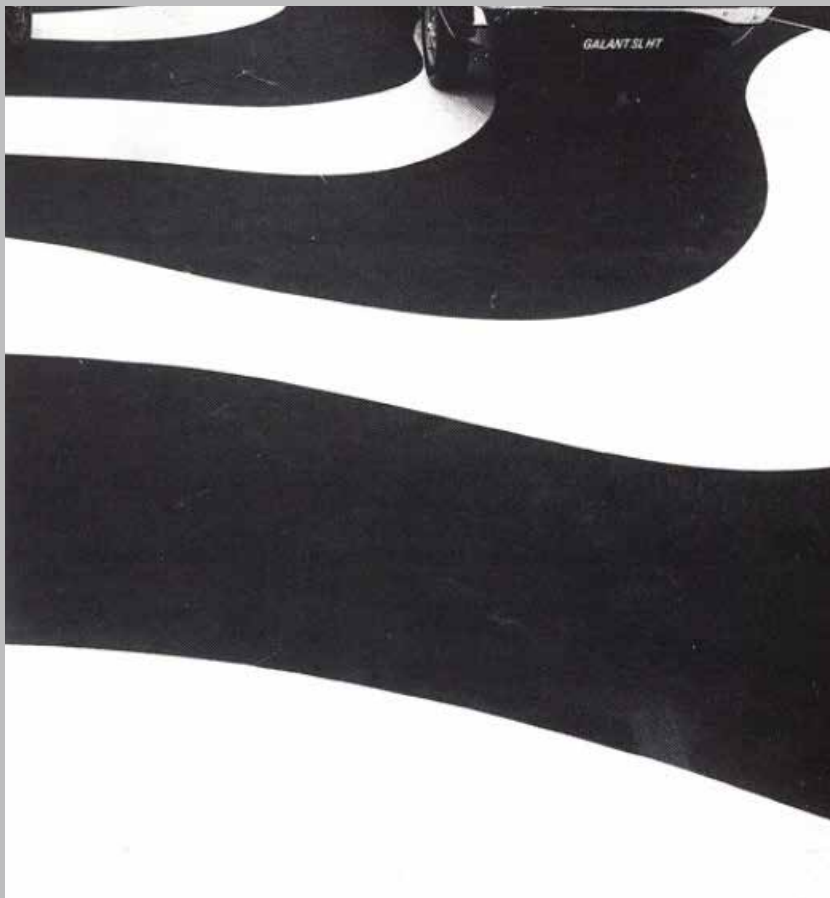
**Palacio del Almirante
Sala Torreón**

8 de octubre
27 de noviembre
2020

Universidad de Granada
Ayudas a la Producción Artística 2019

**Los fluidos
no se fijan al
espacio ni se
atan al tiempo**

Regina
Pérez
Castillo



Imágen del capítulo «fluir» de la *Gramática del arte* de J.J. Beljon

El concepto número 9 de la *Gramática del arte* de J.J. Beljon es «fluir»:

(...). La única constante es el cambio. El fluir es un sentimiento espiritual fundamental, captado por las formas de fluidez, el agua de los ríos, las ramas del sauce llorón, las olas del mar aproximándose a la playa.

El fluir tiene una dirección, es movimiento: movimiento que a veces marca un rumbo y luego es interrumpido y fijado, como se puede ver en el lecho de un río seco o en los caminos efímeros de las gotas de lluvia en las ventanas de los coches que van a gran velocidad.

Nuestro cuerpo está construido para hacer movimientos curvos. Como Rudolf Arnheim una vez remarcó: «El brazo gira alrededor de la articulación del hombro, y una rotación más sutil es mantenida por el codo, la muñeca, los dedos. El movimiento fluido de los bailarines expresa completamente estas habilidades. (...)».

(*Gramática del arte*, J.J. Beljon, Ed. Celeste, 1993, p. 24)

Este breve fragmento de Beljon siempre ronda mi cabeza cuando me enfrento a las obras de José Manuel Ruiz Bermúdez. No tanto por la literalidad o lírica que el holandés despliega en su descripción, sino porque sitúa el concepto «fluir» entre la vida cotidiana y la singularidad del arte. De hecho, la esencia de su *Gramática del arte* es precisamente generar un glosario de términos corrientes que observados y descritos desde una óptica poética adquieren un carácter absolutamente evocador. Así, el autor, nos invita a contemplar lo ordinario con otros ojos, una mirada sensible y singular.

Aunque podemos considerar que esta forma de mirar, de relacionarse con los objetos y las palabras del día a día pudiera ser un ejercicio inherente a la práctica artística (como diría Jorge Eduardo Eielson «Ser artista. Es convertir un objeto cualquiera en un objeto mágico [...]»), esta circunstancia es especialmente evidente en el caso de Ruiz Bermúdez, pues su proceso creativo parte

de la deriva y la observación de su entorno urbano. Caminar por las calles de Granada, Málaga o Priego, lugares que el artista ha habitado y recorrido cientos de veces, como el *flâneur* de Walter Benjamin, experimentando la ciudad, moviéndose por ella con gran atención para apreciarla como una inmensa acumulación de detalles, contrastes sutiles, matices y huellas de otros tiempos, sin mayor objetivo o rumbo fijo. Es entonces cuando al acto más o menos banal del paseo se suma la mirada privilegiada del artista, produciéndose sorpresivamente el hallazgo: objetos de desecho, antiguos materiales de edificios o formas arquitectónicas muy concretas acaparan su atención, llegando la génesis de un futuro proyecto artístico. Todo comienza aquí.

¿De qué nos hablan sus hallazgos? El objeto desechado tiene una potencia lírica indiscutible, la creación contemporánea así lo ha defendido. Pienso, por ejemplo, en las visitas que Manolo Millares realizaba a los distintos basurales del entorno de Madrid, en busca de objetos que ya habían sido descartados por la sociedad. En ellos encontraba el canario una ternura excepcional que servía como acicate de algunas de sus obras. La vida había pasado por estos y se había ido dejando su huella. Pero no es tanto la poética existencialista del desecho como la potencialidad narrativa, incluso etnográfica, que estos objetos poseen, lo que mueve al artista. Antiguas tuberías, gomas de riego, estructuras metálicas y bolsas de plástico son rescatadas de las calles o extirpadas de arquitecturas en desuso. El paseante, como podrán apreciar, afila su ojo centrandose en elementos específicos: canales, continentes de agua u objetos que podrían serlo.

He aquí el carácter etnográfico, probablemente fortuito, que apuntaba. Las ciudades y localidades que el artista habita y recorre son herederas de un patrimonio hispanomusulmán innegable, cultura, que como sabrán, volcó sus esfuerzos en diseñar sistemas de canalización de agua para su uso doméstico. Sobra explicar la importancia que el agua tenía para este pueblo, sociedad de origen bereber que en sus largas rutas por el desierto experimentaba calor y sed. Los bereberes solo podían entender el agua como símbolo de riqueza y confort, y más allá, como una fuente de vida divina, «un don de Allah» (Ibn Jaldun en su obra *Al-Muqqadimah*). Los objetos que José Manuel recoge del espacio urbano y con los que trabaja no pueden sino remitirnos a ese esfuerzo histórico e infinito de domesticar las fuerzas de la naturaleza, convivir y sobrevivir a ellas. Así es como el artista ensambla los elementos hallados ofreciéndonos un repertorio de materiales, formas y estructuras que nos remiten a ancestrales canalizaciones, sistemas de transporte del agua o armazones protectores. Aunque nuestro bagaje cultural, fuertemente marcado por los restos arquitectónicos hispanomusulmanes que sobreviven en nuestras ciudades y pueblos, nos trasladen a ese marco histórico concreto, la necesidad de generar un hogar protector, un espacio de vida hecho a nuestra medida es universal. «La misma adecuación hay en un hombre que construye su propia casa que en un pájaro que construye su nido» explicaba Henry David Thoreau en su célebre obra *Walden o la vida en los bosques*. Perseguimos nuestra adaptación al medio, ya sea por la vía de la ergonomía (el objeto se amolda a nuestras necesidades) o de lo procústeo (nosotros nos amoldamos al objeto). Piezas como *Sistema de canalización I* o *Agarrador de vértice* (ambas de 2019), en las que el artista emplea sus propias extremidades como moldes para generar canales o recipientes de agua, describen el esfuerzo humano por ajustarse, por construir un medio de vida manejable que de manera eficiente nos permita encauzar



Sistema de canalización I y Agarrador de vértice

los recursos de la naturaleza y usarlos en nuestro beneficio. Estos moldes que reproducen cañerías, así como otro tipo de arquitecturas sencillas (casetas minimalistas hechas con esqueletos de hierro y techos ondulados o sistemas de poleas que elevan cubos de agua) nos hablan de otro concepto protagonista en la obra de Ruiz Bermúdez que, además, es característica inherente al ser humano: su capacidad de edificación y tecnificación, resultado de su superación y perfeccionamiento ante las necesidades de la vida.

Pero más allá de esa condición útil que puedan inspirar los ensamblajes del artista, existe un trasfondo fundamental o *leitmotiv* que atraviesa cada pieza y la dota de un carácter cuasi místico. Como diría Eduardo Prieto en *Historia medioambiental de la arquitectura* «El agua puede tomar cualquier forma y densidad, y, como se ajusta a su recipiente y cambia de estado, acaba teniendo poder aglomerante: "un poder mágico de unir las cosas", según expresión de Ortega y Gasset». Podemos estudiarla desde la ciencia, conocer y comprender sus ciclos, aquellos que explican cómo el agua de nuestros mares y lagos se evapora tomando forma de nube o cómo las gotas de lluvia se transforman en granizo, sin embargo, estos procesos todavía tienen la capacidad de generarnos cierta fascinación, despiertan en nosotros una especie de sentimiento primitivo y mágico (como diría Ortega). Los grandes bloques de hielo que José Manuel emplea en algunas de sus instalaciones nos invitan sencillamente a observar, a admirar pacientemente como se deshacen y fluidifican poco a poco, y en este sentido, nos invita a participar del misterio y milagro de la naturaleza sin necesidad erudita: nosotros frente al cambio de estado. Con esta estrategia, el artista invoca a ese ser elemental que sigue sorprendiéndose ante

los mecanismos indescifrables que articulan nuestra existencia. Ocurre igual con lo que me gusta denominar las «fuentes precarias», unas instalaciones acuáticas construidas con materiales de desecho como tubos agujereados o plásticos impermeables, en las que asistimos al hipnótico juego del agua escapando por distintos orificios o en su quietud reflejando el cielo... Estas piezas son metáforas visuales y sensoriales del jardín árabe, en el que la presencia del agua no solo era importante para el riego de lo vegetal, sino también por su capacidad evocadora: el hermoso murmullo del agua o los juegos lumínicos de su transparencia.

Parte de nuestra fascinación procede, qué duda cabe, del propio misterio que entraña el agua como medio dador de vida, un elemento que ha sido considerado históricamente, por numerosas culturas y religiones, como sagrado. Nuestro origen como seres humanos está en el agua. Y, por otra parte, la fisiología reconoce en nuestro cuerpo en torno a un sesenta por ciento de agua. No resulta extraño, por tanto, que nos podamos sentir en comunión con formas de vida natural como ríos, lagos o mares. Nos hidratamos gracias a ellos, es decir, seguimos vivos al formar sus aguas parte de nosotros. La serie fotográfica *Pan y agua. Derramar* es un canto a dicha hibridación, esa vinculación profunda entre las corrientes acuáticas y nuestro cuerpo. En ella, el artista expulsa, a través de un pequeño canalón de pan dispuesto en su boca, un caño de agua. El ser humano es a la par manantial (origen del agua) y tecnología (una fuente). Pero, además, esta obra habla del alimento, del agua como principio de hidratación y del pan, en cuya elaboración el agua es ingrediente fundamental. Como pueden observar en esta serie, las relaciones entre el ser humano y la naturaleza son bidireccionales y cíclicas: drenamos el agua de nuestro interior, para volver a hidratarnos a través del alimento.

Regreso a Beljon y a su *Gramática del arte*. ¿Recuerdan como en la cita inicial el artista holandés hablaba de lo fluido en las formas de la naturaleza? En todas las formas de la naturaleza, de hecho. Describía cómo era el movimiento fluido de un río, pero también cómo era ese movimiento en nuestros cuerpos. Y quizá más importante, defendía el fluir como un sentimiento espiritual y una constante histórica. ¿Entienden ahora porqué la cita de Beljon me conduce directamente a la obra de José Manuel Ruiz Bermúdez? A través de sus instalaciones y de la evocación metafórica que estas provocan, nos aproximamos a un espacio de conexión y mezcla entre las corrientes naturales y la fisicidad humana. Este espacio es más poético que científico, y aunque en él se haga cierto alarde de nuestras capacidades como edificadores de un hábitat, las estructuras simples, endebles e inestables que articula el artista no dejan de hablarnos de nuestra fragilidad frente a la desmedida fuerza de la naturaleza, así como nuestra pequeñez e incapacidad cognitiva para entender el verdadero funcionamiento de sus ciclos.



Imágenes del proceso de trabajo

Lo que fluye hacia su propio centro

Victor
Borrego
Nadal



Vista general de la exposición *Drenar*, Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes, Granada

La piedra que los constructores rechazaron,
ha llegado a ser la piedra angular.

(Salmos 118:22)

Este texto ha sido escrito de forma intermitente y fragmentaria a partir de anotaciones ocasionales hechas durante más de diez meses, coincidiendo con la pandemia. Mi ánimo en este tiempo ha pasado por todos los estados. La exposición tuvo que posponerse —como casi todo— sufriendo continuos aplazamientos, y el proyecto de escribir un texto permaneció en una especie de limbo personal que siguió funcionando a ralenti. Me parecía que intentar dar un sentido coherente a este conjunto de cavilaciones inspiradas por las esculturas de José Manuel Ruiz, era forzar demasiado las cosas. He preferido preservar su carácter dislocado, recurrente, ensimismado —siento que así me mantengo en una mayor sintonía con la manera en que José realiza sus propias obras— tratando de componer un puzle hecho con piezas que no encajan, del que pueda surgir acaso una aproximación más cierta.

Drenar

Hace un año, en septiembre de 2019, José presentaba en la facultad de Bellas Artes una exposición titulada: *Drenar*. Recuerdo que unos días antes de la inauguración nos encontramos y hablamos sobre la posibilidad de plantear un ejercicio a mis alumnos de primero que se basara en sus obras. Preparé entonces un pequeño guion para ayudarles a orientar sus análisis críticos. El guion también incluía algunos ejercicios prácticos en la línea de los procesos conceptuales que entonces intuía en José (ya que en ese momento aún no había visto la exposición). Dos de estos ejercicios produjeron resultados que en cierto modo incidían sobre algunos de los enigmas que nos plantea la anti-retórica formal de las piezas de José. El primer enunciado decía: «Elige un elemento arquitectónico (: columna, arco, ventana, escalera, tejado...) o un objeto (: taza, silla, cepillo, muelle...) y fotografíalo; a continuación trata de imitar con tu cuerpo ese mismo elemento y tomate una fotografía en la posición que

adoptes. Presenta juntas las dos fotografías de modo que se puedan comparar». Y el siguiente: «Construye una pieza tridimensional (en barro, escayola, plastilina, papel, etc.) que permita articular una parte de un objeto exterior con una parte de tu propio cuerpo, creando una adecuada continuidad entre tu cuerpo y el objeto». En el fondo ambos ejercicios invitaban a lo mismo: evidenciar la manera en que nos relacionamos con los objetos. En ese momento no era consciente de que esta idea de continuidad entre los elementos constructivos que nos rodean: fragmentos de arquitecturas, cables, tendidos, tubos, soportes, barras, y nuestro propio cuerpo; es una relación fluida, de límites difusos donde el cuerpo se confunde con los objetos con los que interactúa, no solo en lo formal también en lo simbólico. De este modo, nuestros artefactos devienen en expresiones de lo humano al mismo tiempo que condicionan y conforman nuestra propia definición de humanidad.

Las arquitecturas que habitamos: una escalera, un balcón, una puerta; estimulan nuestros músculos, atañen a nuestros cuerpos que constantemente se ven impelidos a reaccionar disponiéndonos para su uso. Devenimos escalera, balcón, mesa. Una suerte de isomorfismo que nos hace experimentar anticipadamente la sensación de interactuar con ellos, de componer juntos una unidad de sentido. Ese reflejo perceptivo persiste en lo imaginario, es el mismo que nos lleva a dar sacudidas involuntarias al sentir que perdemos el equilibrio en un sueño, o a encogernos cuando notamos que algo tropieza y cae. La empatía de nuestros cuerpos hacia los objetos físicos se activa al comprender de forma inmediata, sin procesar mentalmente, las esculturas y las instalaciones de José.

La escasez

Si desapareciese el aire –escribe Cioran– aún respiraríamos; pero nos ahogaríamos en cuanto se nos quitará el gozo de la inanidad.

Menos que nada es quedarse con lo puesto, cuatro paredes desnudas son menos que un solar y aún menos que el campo abierto. En la desolación sin embargo es posible la desinhibición. La expansión física y del pensamiento, la libre asociación y la atención simbólica hacia las pequeñas cosas que aún quedan. El arte de José no se hace con nada que ya no estuviera allí, no necesita medios extraordinarios, se genera y se curte en la trivialidad de las pequeñas cosas y los gestos mínimos. Es como si casi no sucediese. Como una impresión fugaz que nos reconforta al pasar, persistiendo sutilmente; sensibilizando la conciencia perceptiva hacia el trasfondo poético de la cotidianidad. La naturaleza poética puede llegar a manifestarse con mayor alcance en la contemplación de las cosas más insignificantes. Lo que pasaba por tosco o sin atractivo se nos muestra entonces refinado y exacto. En las calles, en la ciudad, seguimos encontrando trazas de ese mismo lenguaje que ahora asimilamos sin esfuerzo, a salvo de todo impulso interpretativo.

El alma de las cosas permanece oculta detrás de su funcionalidad. Como las palabras demasiado repetidas, nuestros objetos acaban volviéndose monótonos e insignificantes de tanto usarlos. José sabe cómo incomodarlos para avivar su latente singularidad. Provocando disfunciones empuja a los objetos a salir de su apatía y les otorga visibilidad. Elige trabajar con aquellas cosas que ni siquiera alcanzan a ser cosas, las que se limitan a formar parte de algo, las piezas inservibles, gastadas, reemplazadas. Inventor de leyes físicas imagina-

rias, construye con estos restos sus precarios aparatos de dinámicas conceptuales que solo en la imaginación del espectador pueden ponerse en marcha.

Aconsejo visitar estas obras varias veces, en distintos días, con distintos estados de ánimo, simplemente estar allí, caminar entre ellas, absorbiendo su serena imparcialidad, captando los pequeños desajustes, las afinidades, las incipientes conexiones. Notando la sutil influencia que ejercen sobre nosotros, como el reclamo de ese cuadro torcido que enderezamos involuntariamente al pasar por delante. Tengo que hacer un esfuerzo para no alargar la mano y palpar sus superficies irresistiblemente familiares.

Obras que parecen nacidas de una prolongada espera en el taller... que de tanto frecuentarlas se van quedando vacías; indiferentes. Durmientes que, de pronto, al ser desplazados, al girarlos, al combinarlos con otros trastos arrumbados, salen de su letargo y adquieren la limpieza inmaterial de un alfabeto, revelando una extraordinaria aptitud para la metáfora. Con la certidumbre de aquello que se nos aparece sin disfraces, sin maquillajes, casi sin piel: en sus puros huesos, en su mecánica elemental. Cuando estas cosas rescatadas de su abandono son mostradas como simples objetos de contemplación –desnudas hasta de la intemperie en la que se refugiaban como bajo una segunda piel– sentimos que irradian una atmósfera propia en la que se nos imponen con rotundidad. Como un mástil en la niebla, como un hueso de sepia blanqueado por el sol, como un signo en un papel, como un objeto hallado en un sueño...

Agua

Frente a este ensamblaje de desechos percibimos sin embargo un equilibrio, una impresión de serena armonía. Cada una de sus partes ha sido vivificada por la circulación de un agua no siempre visible.

Dice Bachelard que todo lo que hace ver, también es capaz de ver: el sol, el fuego, el relámpago, la llama de la vela, el espejo, el propio ojo. Las aguas quietas nos procuran visiones pero también nos miran. Existe un imaginario asociado a las aguas quietas: charco, poza, estanque, pantano, lago. ¡Cuidado con las visiones que alimentan los lagos! En las aguas quietas el más ligero movimiento deshace sus reflejos, cuestionando la solidez del universo.

Hay aguas que ven y también aguas que cantan: Fuentes, surtidores, arroyos, ríos, cascadas, que parlotean, gorgoritean, trinan, arrullan, propiciando visiones repentinas, ensueños, deseos y nostalgias. Hay aguas curativas, sensuales, vivificantes... y aguas amargas, crueles, implacables. Aguas cálidas y aguas frías como navajas.

Ensueño

Reflejos y flujos configuran una semiótica del agua. Todo lo cambiante participa de la naturaleza del agua. Como el agua, discurre, desciende, se vierte adaptándose, tanteando las hendiduras por las que escurrirse y retomar su eterno peregrinar. Detrás de sí misma; una y otra vez: «a zaga de su huella...». Estancándose hasta rebosar, chorreando, y precipitándose por la ruta más directa hacia un fondo, nunca lo suficientemente profundo... Como el agua, la energía de los sentimientos discurre conectando cuerpos con cuerpos, vivificándolos a su paso, como una acequia invisible. También al mirar, noto que mi

atención no cesa de atender a lo que se mueve. La mirada fluye y serpentea. La mirada es río sin cauce: desbordamiento.

Entro en el ensueño del agua. Nada permanece. Mis sentimientos cambian y yo con ellos. Aunque «yo» no sea más que una ilusión de continuidad, una forma de hablar para referirse a esa especie de círculo vicioso que es la conciencia de sí mismo. Un cauce vacío que adquiere el tono peculiar de aquello que le recorre. Soy transitado por eso que llamo «mis sentimientos». La conciencia de mí singularidad no es más que la constatación de mi propia extrañeza. Siento, me siento por las vinculaciones afectivas que inevitablemente establezco con cada cosa que se me cruza. Soy alterado por lo que las cosas me hacen sentir. Si profundizo un poco más en esa reflexión noto que debería tomarme también a mí mismo como objeto. Un objeto que se sabe afectado. Un canal. Más allá de eso no consigo enfocar nada. Miro alrededor intentando encontrar las cosas que han servido de detonante para este estado de ánimo pasajero. Sin pretenderlo, mi mente elabora teorías acerca de cada impresión que recibe, atribuye propiedades a las cosas, buscando parecidos, transferencias, reflejos de lo interior en lo exterior. Emergen, salgo del ensueño del agua...

Interludio erótico

Al recorrer atentamente un cuerpo, me parece adivinar, en cada una de sus partes, su origen líquido. En la oreja, el omóplato, la mano... puedo ver flujos, remolinos, vórtices, caudales... ríos petrificados. Cuando dos cuerpos se unen se produce por un momento una especie de desconcierto entre sus respectivas naturalezas líquidas, un desfase en sus corrientes que les obliga, unas veces a crecer y moverse más lentos y otras a menguar y escabullirse ágilmente. Expandir o retraer son acciones escultóricas puras que los cuerpos ejecutan como una forma de *autopoiesis* compensatoria para restablecer el equilibrio perdido.

En los «ensamblajes» de José, las uniones de diferentes elementos, que a menudo no casan entre sí, tienen que solucionarse buscando equilibrios más o menos precarios, probando posibles coincidencias entre sus partes, o mediante el uso de piezas intermedias que actúen como articulaciones. El trabajo de José a menudo se centra en resolver estos desajustes y observar las sorprendentes composiciones que van surgiendo. También parece preocuparle el tipo de adaptación que puede darse entre el «cuerpo» de sus obras y el cuerpo de los espectadores. Es decir, su actividad como escultor se expande hacia nosotros, nos afecta. Eso le lleva a tener en cuenta la posición y ubicación de la obra en relación con un potencial observador, buscando los puntos de conexión entre el objeto y la mirada. En cierto sentido la obra se dispone en el espacio como una trampa para la mirada... La obra se realiza en nosotros; el modo en que la miramos, queda a partir de entonces fijado en el ojo.

Sentir

«El arte es el actuar de los poderes de la sensibilidad» afirma Michel Henry; No importa el origen pobre o rico de los materiales que componen cada una de estas obras, al presentarse como arte, los materiales dejan de ser lo que eran, se vuelven irreales respecto a lo que eran para pasar a formar parte de una unidad de sentido indivisible, en la que el espectador se redescubre imaginariamente a sí mismo. En la obra se compone un todo que percibimos en tanto que nos sentimos anímicamente concernidos. Una obra hecha con materiales tan



Imágenes del proceso de trabajo

deliberadamente mundanos como esta, al ser experimentada desde el espacio del arte, deja de estar ahí frente a nosotros para situarse dentro de nuestra subjetividad sintiente.

En las exposiciones de José cada una de las obras puede ser considerada como parte de una totalidad superior que las engloba, configurando en conjunto lo que podríamos llamar una «instalación». Del mismo modo que un poemario es un todo que posee en sí mismo una tonalidad propia, diferente a la de cada una de los poemas que lo integran. Más que el desarrollo aislado de cada una de sus partes, es su cooperación libre y uniforme la que dota al conjunto de su peculiar cumplimiento.

Lo sobrenatural

¿Hacia dónde señalan estas obras? ¿A qué cálidos refugios nos trasladan? ¿Por qué oscuras estancias nos conducen? ¿Qué mueven en nosotros sus silenciosos engranajes? ¿Qué buscamos en ellas? Damos vueltas a su alrededor persiguiendo con la mirada la ruta que trazan sus líneas; nos deslizamos por sus pendientes, giramos al llegar a un ángulo, nos precipitamos al enfrentar un desnivel, saltamos sobre sus discontinuidades, nos remansamos en sus pliegues... Leemos estas partituras espaciales, reviviendo interiormente el relato lineal de sus recorridos visuales. La mirada parece seguir sin esfuerzo el discurrir de un agua ausente; y al hacerlo, ella misma se hace agua y retorna a sus paisajes interiores. Evoca las fuentes cansadas, con un hilo de agua colgando de sus caños, los anchos cauces por los que discurre un arroyo demasiado exiguo, los insondables pozos secos, los tejados que después de un chaparrón todavía gotean por los aleros, los charcos al pie del canalón... Me muevo a su alrededor sin ningún objetivo; mi cuerpo se comporta como si vadeara un río. No hay que pasar por alto que en José, a pesar de todo, la inspiración es más urbana que salvaje... En vez de ríos, usa canales. Cañerías, conductos, tubos, más que afluentes o manantiales. Canalones por cascadas y en lugar de un acantilado, un tejado. Palanganas y charcos sustituyen a pozas y lagos. Y la lluvia es lluvia de monedas. Y la nube un hielo suspendido del techo que se derrite. Sutil vocación de imaginar vastos paisajes con las cosas de andar por casa; poesía pobre.

Lo ineludible

José me pidió que le adelantara la estructura del texto, pero este texto no tiene otra estructura que el tamaño y la forma de los folios en los que se escribe. Escribo intentando seguir el fluir del pensamiento, no hay elección cuando no hay un propósito: «El sol brilló, al no tener otra alternativa, sobre lo nada nuevo» —escribe Samuel Beckett.

Veo una fotografía de Marcel Duchamp con su esposa Tenny, frente al Salt de la Caula en el Empordà que el artista supuestamente visitó durante una de sus últimas estancias en Cadaqués. El salto de agua cruza oblicuo la escena como el haz de luz de una foto velada. Indiferente a la salvaje espectacularidad del paisaje que tiene frente a él, Duchamp ni siquiera presta atención y gira la cabeza con indolencia. Sin embargo es probable que esta cascada fuera la inspiración de aquella que aparece al fondo de la enigmática escena de *Étant donnés*. Obra deliberadamente póstuma que cierra retornando al principio, su obra y su vida. Sorteando a la muerte siguiendo el ciclo del agua que el artista había iniciado con *Le Grand Verre* (aquí, *La chute d'eau*, transmite su energía

inmaterial al motor onanista de la maquina soltera que resulta de la acción combinada de la rueda de molino, el alabes y el carro).

Sin la influencia subyacente de estas dos obras sería impensable un trabajo como el de José. La vida da tantas vueltas que experimentada linealmente resulta efímera y cambiante. Aunque también podría suceder –como nos enseña el ciclo del agua– que tan solo se tratase de un juego de máscaras –el «eterno retorno de lo mismo»– que cuando el mundo parece extinguirse sea solo para volver a crearse; agua pasada –a veces– sí mueve molino. En cada momento se abre la posibilidad de un devenir diferente. Es la libertad que conlleva el fin de toda finalidad. En ese eterno presente, cada acontecimiento se identifica con la vida, se comporta como un ser. Para el río no existe la linealidad... el agua gira sobre sí misma, «se persigue a sí misma» –observa el ingeniero Theodor Schwenk.

Las cosas derechas mienten... Toda verdad es curva, el tiempo mismo es un círculo

(Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra* «De la visión y del enigma»)

Zervanitas

Que un acto, repetido un suficiente número de veces, refuerce su verdad por saturación de su evidencia, es algo que conocemos por experiencia. A veces cuando la sensibilidad se exagera y la más ligera novedad puede llegar a inquietarnos, encontramos alivio en la simplicidad de la repetición y en la convivencia con las cosas triviales. Insistir implica interiorizar, detenerse en algo y adentrarse. La in-sistencia de lo que se repite intensifica y concentra su ex-sistencia; produce una saturación de su realidad que Mircea Eliade identificaba con la categoría de lo sagrado. Aquello que se nos ofrece con la exclusividad de la repetición puede llegar a adquirir tal realidad que parece como si lo viéramos por primera vez. Su desconocimiento activa nuestra necesidad de comprender. Frente a esa opacidad del objeto despojado de su uso, nuestros sentidos se agudizan y nos abrimos a un tipo de percepción menos instrumental y más empática. Carlo Zinelli, conmovedor artista de la colección de *Art Brut*, en su necesidad de dar solidez a un mundo siempre a punto de desvanecerse, repetía cada acción 4 veces: 4 veces entraba en una habitación para entrar verdaderamente, 4 veces se sentaba a la mesa, 4 veces movía la cabeza en señal de asentimiento. En sus pinturas cada motivo debía repetirse 4, 8, 16 veces para que las representaciones adquirieran una presencia real... Siento que las obras de José poseen esa densidad que da la recurrencia de los temas, de las formas, de los materiales; capaces de generar un lenguaje propio, lleno de matices, a partir de la repetición de unos pocos elementos que se nos presentan una y otra vez, mediante ligeras y significativas variaciones.

La redundancia de las cosas no solo las vuelve más reales, también hace más transparente su vinculación con lo arquetípico. Cierta arte conceptual reposa en esa capacidad de la realidad concreta para dar corporeidad a las ideas. El simple gesto de señalar algo puede llegar a convertirse en una acción reveladora. Los antiguos zervanitas distinguían entre el cielo material (*getik*) y el cielo inmaterial, de puros significados (*menok*) como dos dimensiones de lo mismo. Que las cosas remiten a las ideas ha sido brillantemente compendiado en el pensamiento platónico, pero antes que nada se trata de un hecho elemental que determina

la forma en que nos relacionamos con el mundo. En toda obra humana puede rastrearse un principio generador de raíz simbólica que el automatismo de su uso convencional tiende a ocultar. A menudo la tarea del arte no es otra que la de señalar lo que ya estaba ahí: hacer sentir la trascendencia simbólica que ponen en juego, en cada momento, los objetos que nos son más familiares.

Descenso

La diversidad de las formas naturales, como observa D'Arcy Thompson, es consecuencia de las fuerzas sintrópicas que tienden a la expansión de cada ser, contrarrestadas por las fuerzas entrópicas que impiden su libre crecimiento. De estas últimas, la más influyente es la gravedad. Esta enigmática fuerza es responsable no solo de la morfología de los cuerpos que nos rodean — naturales o artificiales— también de la manera en que se mueven e interactúan entre sí. Uno de estos cuerpos, que Leonardo consideraba junto al aire como la encarnación de la energía vital, es el agua. La teúrgia griega, representada por Posidonio el *Polimata* se vale del concepto de *dynamis* para referirse a la energía universal que atraviesa las cosas y les aporta su vitalidad. La *Dynamis* es una energía compartida por todo lo existente que todo lo interconecta, adquiriendo las más diversas apariencias según los distintos cuerpos que le sirven de canal. La *Dynamis* canalizada por un objeto, golpea el alma del espectador que lo percibe, induciendo en ella un movimiento análogo (le conmueve). Posidonio afirmaba que percibir es siempre resonar, que no hay separación entre sujeto y objeto.

El agua en su estado líquido es atraída por la gravedad hacia su centro, remotamente profundo, en un continuo descender capaz de superar cualquier obstáculo. Su persistente fluir configura el perfil de nuestros paisajes. Dar salida al discurrir del agua, evitar que se estanque y se desborde, es algo que también define la apariencia de nuestras construcciones en cada una de sus partes: cubiertas, techos, paredes, suelos. Un albañil construye pensando en como desaguar un agua imaginaria que pudiera llegar de pronto. La burbuja del nivel, levemente desplazada, asegura la justa inclinación para que el agua siga su camino. Los peldaños se escoran sutilmente, las tejas se adaptan como pesadas escamas a los tejados, los aleros, alfeizares, cornisas, gárgolas, canalizan su flujo. El agua es el cómplice invisible de las obras de Carlo Scarpa y un motivo permanente de reflexión en *Le Corbusier* que concebía cada edificio como un organismo inmerso en la naturaleza; sus arquitecturas brutalistas representan la materialización del agua fraguando los grandes bloques de hormigón. Nuestras ciudades expuestas a la intemperie están repletas de detalles ideados para evitar que el agua las anegue. Incluso nuestros cuerpos parecen hechos para que el agua los pueda recorrer de la cabeza a los pies. Descendiendo por la frente, deteniéndose y desviándose en las cejas, hacia las sienes por un lado y hacia el lacrimal por otro, reanudando su ruta por las laderas de la nariz, bordeando las aletas y siguiendo el surco-nasolabial hasta llegar a la comisura de la boca, asomándose al hueco del mentón y, desde el centro de la barbilla, precipitarse por la garganta, haciendo una leve pausa en la horquilla esternal, para volver a descender mansamente por el canal del pecho [...] y proseguir su itinerario por el suelo, después de recorrer el arco del empeine y abrirse en un delta a través de las falanges de los dedos de los pies. También el ala corta de un sombrero *fedora*, que acopia y suelta en un solo gesto, le debe su economía expresiva y su elegancia a la gracia de una lluvia potencial... mangas y perneras, plisados y arrugas; hasta la hidrodinámica de un zapato parece diseñada

para pisar charcos. De todos los objetos, el paraguas (esa síntesis plegable, de casa, vestido y vehículo) debe ser —sospecho— el preferido de José.

Materialismo

«El exceso de la facultad analítica —leo en Schiller— desposee necesariamente a la fantasía de su fuerza y su energía». Los griegos desconfiaban de la ciencia aplicada de forma utilitaria, por entender que perdía la ecuanimidad de su saber y se volvía demasiado interesada y abstracta. El concepto de eficacia técnica carecía de sentido si no estaba animado por un impulso simbólico. El apego a lo empírico no implicaba un afán de control, sino sobre todo una curiosidad sensual: una «estética», que podía compararse a la que actualmente se desarrolla en las artes plásticas. La antigua ciencia por muy alto que se elevara su razón, siempre llevaba consigo amorosamente a la materia. En las leyes ineludibles de la física de los materiales aprende el escultor una ética. Cuando, por mediación del arte, el mundo físico —como en un sueño— se nos ofrece como correlato del mundo anímico, cada nueva composición se nos aparece como un espejo. Al cambiar el orden de las cosas, combinándolas de formas nuevas puedo sentir que algo igualmente nuevo se está conformando simultáneamente en mi interior. Es una especie de alquimia, como la que Jung creía ver en los sueños de Pauli. Lo que construyo me construye.

Incluso en obras como las de José, de una clara orientación conceptual, las ideas no se agotan en el intento de comprensión intelectual; su carga de fisicidad interpela directamente a los sentidos, invita a demorarse en su materialidad con pausada fruición. Al verlas recreamos el proceso de hacerlas: el tenso diálogo entre la rigurosa razón y el capricho poético se hace sentir en estas obras que invitan por igual a la comprensibilidad y al disfrute. Lucidez y sentimiento. No es el arte el que se inserta en la vida sino la vida la que se inserta en el arte.

¡Dejen de comprender! ... Dejen de buscar. La atención puesta en el gesto, en lo volátil, en lo microscópico. Dejanse entretener en el caos de lo incomprendible, de lo que es y no es, lo que pasa, lo que está pasando ...

(Fernand Deligny)

La fábrica

«El exceso-la fábrica» de Leslie Kaplan no es propiamente una descripción, podría parecerse más a uno de esos poemas de Ponge que hacen tangibles los objetos que describen. Escribir «la fábrica» en vez de vivirla, en eso consiste «el exceso». La fábrica como signo señala hacia una total interdependencia que lo abarca todo. Ya no como conjunto de cosas sino como conjunción entre el cuerpo y sus acciones: entre la mano y la palanca, entre la piel y la ropa. Imposible escapar de esa incesante actividad, imposible ser en un afuera.

No quiero interpretar más, renuncio a ponerle voz en *off* a obras que son por lo que callan... que en el silencio encuentran su razón de ser. Desde el afuera no conjugado de la palabra, pronunciada desde el otro lado de las cosas, lo que se diga resulta en todos los casos necesariamente excesivo. Cada palabra que escribo siento que está de más. Y sin embargo quiero creer que aún es posible una acción capaz de poner en evidencia el modo en que se producen los hechos, desde la dimensión metafórica que se abre en los espacios del arte.













Barreño, 2020
Escayola esmaltada
6 cm x 42,5 ø c/u







Obstrucción, 2020
Escayola y cinta de acero galvanizado perforado
153 x 11 x 93 cm





Sin título I (detalle), 2020
Cubos, acero, cuerda y agua
Medidas variables











Pilares, 2020
Estructuras metálicas, barra de cortina y cuerda encolada
Medidas variables



Sin título II, 2020
Asas, escayola y canalones de sémola
88 x 13,5 x 55 cm







Sin título III, 2020
Escayola, canalón y agua
Medidas variables







Sin título IV, 2020
Plancha onducuber, patas de mesa, cencerro, canalón y agua
Medidas variables











Pan y agua. Degustar, 2020
Impresión digital sobre papel Lessebo
29,7 x 170 cm







Vórtice. Charco o fuente, 2020
Plástico de piscina, ladrillos, baldosa, escayola esmaltada, piedra y agua
Medidas variables







Sistemas de digestión o canalización, 2020
Escayola, esmalte y agua
Medidas variables









Vórtice. Modelado, 2020
Impresión digital sobre papel *Hahnemühle Durero*
32 x 31 cm







Programa de Ayudas de Extensión
Universitaria del Plan Propio de la
Universidad de Granada 2019

Ayudas a la Producción Artística.
Modalidad A.2. Artistas emergentes

CRÉDITOS

Rectora

Pilar Aranda Ramírez

Vicerrector de Extensión Universitaria y Patrimonio

Víctor Jesús Medina Flórez

Director de La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea

Ricardo Anguita Cantero

Dirección de Promoción Cultural y Artes Visuales

Antonio Collados Alcaide

EXPOSICIÓN

Coordinación gráfica

Patricia Garzón Martínez

Coordinación técnica

Manuel Rubio Hidalgo

Programa educativo

Isabel Bellido Gant
Juan José Feria Sánchez
Raquel García Molina
María Santamaría Sancho

CATÁLOGO

Edita

Editorial Universidad de Granada

Dirección editorial

Antonio Collados Alcaide

Coordinación gráfica

Patricia Garzón Martínez

Fotografías de obras

José Manuel Ruiz Bermúdez

Maquetación y diseño

José Manuel Ruiz Bermúdez

Textos

Regina Pérez Castillo
Victor Borrego Nadal

Impresión

Imprenta Comercial Motril

ISBN: 978-84-338-6549-6

Depósito Legal: DL. Gr./1355-2020

© De la presente edición,
Universidad de Granada.

© De los textos, los autores

© De las imágenes, los autores

