

IMAGEN Y DESEO EN LA CREACION ARTISTICA

Por: Carlos Salas

RESUMEN. Desde su experiencia personal como artista, el autor se propone establecer la relación entre la imagen y el deseo en la creación artística. En primer lugar, analiza la relación del artista con el deseo. La tarea del artista es hacer emerger algo que sólo existe como ilusión o deseo, buscar allí donde tiene la certeza de no hallar nada. Este buscar sin esperar encontrar, debilitando en este proceso su propio ser, deviniendo espectador de sí mismo, es el impulso propio del deseo. Desde el inicio de la conformación de una obra de arte, más que imagen, lo que se tiene es un deseo. Éste deviene obra, pero como en el caso de los sueños, se resiste a ser formalizado. En segundo lugar, aborda la relación del espectador con el deseo. Partiendo del presupuesto de que el poder de la imagen se encuentra en lo más profundo del sentimiento humano y no en el campo lógico y racional, el autor propone la vinculación que surge entre artista y observador alrededor del deseo: el deseo del artista abre diversas posibilidades de percepción en el espectador, quien interpreta la obra según el suyo propio.

PALABRAS CLAVE. Creación artística, deseo.

SUMMARY. From his being an artist, the author aims to reveal a link between image and wish in artistic creation. First, he analyses the relation of artist to wish. The artist's task, according to him, is to make appear something existing only as illusion; he has to look for it though he is certain he would find nothing. This hopeless search that weakens his own being and turns him into his own spectator, is the impulsion proper to wish. So, even before the work is imagined there is really just a wish, which becomes a work but, as dreams, eludes formalisation. Second, the author points to the relation between wish and spectator. From the assumption that the power of image is in the very inner part of human feeling, and not in any logical or rational view, the author states that there is a connection between spectator and wish: the artist's wish produces various perception possibilities to the spectator who, in his turn, interprets the work according to his own wish.

KEY WORDS. Artistic creation, wish.

Ciertos textos de algunos artistas que hacen referencia al deseo como una primera pulsión hacia la imagen, me animaron a preguntarme sobre la imagen y el deseo en la creación artística. Mi intención inicial fue partir del punto de vista que he adquirido desde mi oficio en la pintura. Creía tener derecho a respuestas, pero al reflexionar sobre los procesos de mi trabajo y al tratar de establecer con palabras lo que sólo entiendo por la intuición, en lugar de respuestas sólo he encontrado nuevos interrogantes. Creía tener el derecho a hablar sobre la experiencia directa con el objeto artístico, pero al verme obligado a resumirla con cierta claridad en un texto, he comprendido que sus móviles me son extraños. Poner los términos imagen y deseo como puntos de partida para reflexionar sobre el acto creativo, lleva a un camino irrecorrible. El deseo sobrepasa los estrechos límites establecidos en la configuración de la obra. Empieza a cuestionar el mismo lugar de la obra y hasta nuestro hacer.

Los campos imaginativos

Cabría suponer que por estar habituado a trabajar con imágenes, a establecer relaciones entre formas para configurar el espacio pictórico, me encontraría capacitado para elaborar un discurso más o menos claro sobre la imagen en la creación artística. Ocurre que cuando tengo el compromiso de dar una charla o de dictar una clase, prefiero trabajar en mi taller y mientras pinto dejo que surjan las ideas sin establecerlas por escrito. El ejercicio de la pintura va acompañado de un monólogo prolongado en el cual no es fácil distinguir entre la imagen y la palabra. Hacerlo público exige cierta lógica del discurso de la cual la pintura me ha alejado. A pesar de estos monólogos prolongados a los que ya estoy habituado y con los cuales pretendo crear mi ficticio mundo privado; la gran atracción que siento hacia la imagen me hace preferir los momentos en que me permito conformar imágenes. Una de las grandes distracciones que he mantenido desde niño, es la de cerrar los ojos y permitir que las imágenes empiecen a brotar desde su fondo oscuro. Son imágenes vivas y netas que en su libre aparición y en su continuo movimiento crean ficciones similares a las de los sueños, pero silenciosas. Su color es luminoso. Los personajes, los objetos y los lugares son asombrosamente concretos. Conforman hilos de pensamientos indescifrables. Durante una sesión de sicoanálisis le comenté al analista que me apasiona ver surgir las imágenes en plena libertad. Se interesó y me alentó a que las dejara aparecer mientras le relataba lo que veía. Una o dos veces lo intenté. Comprendí que ellas perdían su fluidez al concentrarme en las palabras cuando el relato tomaba poder.

Aprecio a las personas que tienen la capacidad de recordar con precisión sus sueños, más aun si pueden transcribirlos. Pienso que mis sueños no están hechos para el recuerdo como tampoco lo están mis experiencias privadas con imágenes. No podemos impedirnos soñar, pero sí podemos impedirnos el hacerlo despiertos. Durante un lapso de tiempo prolongado, en la adolescencia, me prohibí soñar despierto, sentía que los sueños ocupaban un lugar más importante en mi experiencia que los hechos de mi vida diaria. Ahora les permito unos minutos diarios, pero ya no me ocupo del campo narrativo. Las dejo vagar, que surjan con total permisibilidad de mi parte. A veces me aterran, como si supersticiosamente las tomara en forma premonitoria, cuando veo escenas de violencia donde sus protagonistas se asemejan en algo a personas que yo conozco. Una parte de mi mente asume una posición moral en detrimento del libre fluir de las imágenes.

Estas experiencias privadas con la imagen las considero incompatibles, trabajo a diario con imágenes pero son de otro orden. Mis formas son abstractas, aunque a veces me pregunto qué tanto. Hace años en París un amigo escultor viendo mis dibujos —en ese tiempo eran figurativos— me dijo que yo no era imaginativo pero que hacía imaginar. El campo de la imaginación ha sido extraño para mí. Ahora comprendo que lo mejor de mi campo imaginativo no lo puedo compartir. No sé qué tan necesario sea para un artista hacer derroches de imaginación en su obra. En la pintura, a diferencia de lo que ocurre con los relatos fantásticos, hay una restricción obligada de lo imaginativo que permite un despliegue mas amplio del campo pictórico sin perderse del mundo concreto. Aún me

deleito leyendo literatura fantástica infantil, me relaja, me devuelve a la niñez y puedo recorrer su espacio sin que su fantasía me exija casi nada. Me permite nadar en ese inmenso mar del asombro y me devuelve sano y salvo a mis relaciones habituales. Me permite incluso mantener esa carga depresiva que acumulo desde temprana edad.

Desde aquí ofrezco excusas por el carácter personal de esta charla. He descubierto, durante estos últimos meses, en los que he tenido presente la obligación de escribir estas páginas, que el tema propuesto, la imagen y el deseo en la creación artística, es de tal índole que es casi imposible tratarlo en un discurso mediante categorías abstractas. Si me es tan difícil entender lo que podría llamarse mi proceso creativo, o mi labor creativa, más difícilmente aun podría hablar sobre este proceso, haciéndolo extensivo a los otros. En un esfuerzo con muy pobres resultados intenté abordarlo desde su lado conceptual comprobando que ni siquiera era aplicable a mi caso personal.

En cambio, por un tiempo me convertí en un espectador más atento, respecto de lo que ocurría en mí cuando abordaba una pintura o me enfrentaba a la resolución de un problema espacial o de formas arquitectónicas. Observé que al proponernos el objeto artístico como fin, éste se convierte en pretexto de una disposición apropiada al desear que concuerda con un plano distinto de realidad no verificable lógicamente; nos podemos hacer espectadores aun sin comprender su compleja armazón.

Puedo decir que es más desinteresada la imagen en la elaboración de una pintura que en la de un espacio u objeto arquitectónico. Lo directo de la pintura permite que la inmediatez del acto se conjugue con la aparición de las formas. Aun si se parte de estructuras preestablecidas —en cierta medida el soporte lo es de por sí—, o de una estructura arquitectónica, como muchos escritores gustan llamar la estructura en que va a fluir el campo narrativo, y donde la imagen empieza a interesarse por los parámetros estructurales, la pintura sigue permitiendo que nos descarguemos de la imagen, porque el plano pictórico se da en un ámbito que se asemeja más a la libre asociación de imágenes, de la que hablaba antes.

En estos últimos meses he sido testigo de mis procesos. Me he ocupado de distintos campos imaginativos al mismo tiempo: primero, mi labor de taller en la pintura, segundo, el desarrollo del diseño arquitectónico de un espacio para cobijar una colección de arte, tercero, el trabajo en un taller de grabado para la realización de un aguafuerte, cuarto, la recopilación y repaso de material escrito y fotografías de mi obra para un libro. Éstas son labores diferentes que implican espacios y tiempos discontinuos. Confieso que el ocuparme de tantos campos a la vez no me hace más creativo y menos aún colocándome como testigo. Esto me hace añorar los meses en que me dedico exclusivamente a pintar. A veces creo poder hablar de mis experiencias en el taller, pero entiendo que él se reserva la mayor parte, conserva su secreto. No hago sino el intento de descubrirlo.

Soy del tipo de artista obsesivo, que como alguien convencido de que bajo su casa se guarda un tesoro, sin evidencia alguna empieza a cavar sin encontrar nada hasta que

derrumba su casa a fuerza de debilitar sus cimientos. Como artistas nos ocupamos, con todas nuestras energías, en hacer emerger algo que sólo existe como ilusión o deseo. El tipo de artista que si se le indicase un lugar seguro del tesoro, desviaría su mirada hacia otro menos obvio, menos seguro, menos evidente. Cava donde casi tiene la certeza de no encontrar nada y luego presenta los guijarros, las muestras de piedra y de tierra en una disposición especial que hacen del tesoro sólo lo removido.

Pues en este afán de remover, no sólo se debilitan los cimientos, sino también su ser íntimo: se desintegra, se transforma en espectador de sus propios movimientos. El traslado del lugar seguro a ese otro inseguro viene dado por el deseo: del lugar seguro a otro donde sólo se pronostica el fracaso. Es el campo incierto e inseguro donde se reinstala la posibilidad de un tesoro que no está compuesto de riquezas, sino de su esencia, y es allí a donde se dirige el hacer artístico.

Sin embargo, no sólo esto ocupa el campo imaginativo. Ya las preocupaciones personales, las del trato con los otros, las de índole económica, las de nuestros afectos, todo lo que ocupa nuestra mente a diario, apartan del taller e implican campos imaginativos complejos. Justamente en estos días un amigo me preguntaba, guardando una ingenuidad que creía ya inexistente, si era cierto que de noche, ya dormidos, las musas bajaban y el artista de súbito se ponía en obra para no perder esta llegada milagrosa; para responderle sobraban las bromas, pero preferí responderle que las “musas” son las soluciones que cada uno puede encontrar a cualquier problema inquietante. Un momento de distensión en el sueño puede facilitar súbitamente una solución. Vivimos frecuentemente actitudes cercanas a las necesarias para la elaboración artística, ponemos capas imaginativas que se yuxtaponen a nuestras percepciones corrientes y no sabemos distinguir claramente entre el tiempo de la labor artística y el tiempo de otra índole. Veo con asombro que muchos artistas dedican un horario fijo para su labor creativa; debe ser el resultado de querer diferenciar los distintos campos imaginativos; y me pregunto si es realmente necesario diferenciar la labor artística de las otras diarias, comunes a todos.

Las alas del deseo

Entre las referencias que aluden al deseo en la creación de obras la que más llamó mi atención fue la de Wim Wenders en su texto *Primera descripción de un film perfectamente indescriptible*, que antecedió a la realización de su film *Las alas del deseo*. Voy a citar un extenso párrafo:

“Al puro comienzo no se puede describir casi nada, sino: un deseo, o deseos.

Desde aquí se comienza cuando se quiere hacer un film, escribir un libro, pintar un cuadro, componer un fragmento musical, o en general: inventar algo.

Se tiene un deseo.

Se desea que algo exista, y se trabaja hasta que ese algo exista. Se desea añadir algo al mundo, algo más bello, más verdadero, más exacto, más útil, o simplemente: algo diferente de lo que ya existe. Al mismo tiempo que el deseo, nos imaginamos algo diferente de lo que ya hay, o al menos: vemos relucir como un rayo de luz algo diferente. Partimos entonces al azar hacia la

dirección en que se ha visto este rayo de luz, esperando no desviarnos del camino, no olvidar ni traicionar el deseo original.

Y luego, al final, hay una imagen o imágenes de algo, o una música, o un nuevo objeto con el cual se puede hacer algo, incluso esa extraña combinación de todo esto: un film.”

A mis alumnos de dibujo les propuse el texto completo de Wenders para que elaboraran un ejercicio a partir de una reflexión sobre el deseo en la creación artística. Wenders piensa un film sobre Berlín y por encima de Berlín y de ahí surgen los ángeles; los alumnos dibujaron ángeles. Proponer un texto para desarrollar en el marco de una clase de dibujo generalmente desemboca en ilustración. Parecería que el apego al texto condicionara el campo narrativo; así mismo el campo narrativo condiciona todo el campo imaginativo. Es más frecuente el paso de la narración a la ilustración que el inverso, (del plano pictórico a palabras) pero en cualquiera de los dos casos es más lo que se pierde que lo que se gana. Un texto pleno de imágenes evocativas nos incita a soñar, a dejar un amplio juego de asociaciones; nos deja un aire, un soplo que indica algo de lo que no sabemos casi nada. Pero pierde toda su respiración cuando lo vemos ilustrado. Igualmente, una descripción con palabras de una pintura le roba lo esencial, restituyéndola reducida, empequeñecida. Este problema entre lo narrativo y lo pictórico es una cuestión que no se ha resuelto en el arte. Sólo hay ejemplos aislados donde las carencias de un campo son sustituidas por otro.

El afán de ilustrar desvió la intención inicial del ejercicio. Hay que tener en cuenta que este texto de Wenders viene de una edición francesa y que en este caso me veo obligado a hacer una traducción simultánea mientras lo leo a mis estudiantes. De suerte que a ellos les llegaba una regular traducción oral sin que pudieran contar con el texto para leerlo nuevamente. El contacto con la palabra se establecía en el ámbito de las imágenes que acudían a sus mentes mientras escuchaban. Wenders habla de ángeles y ellos veían sus propios ángeles. Pero, cuando Wenders habla de deseo no hay imágenes a las cuales acudir tan fácilmente como sí ocurre con los ángeles y sus alas. Me siento afortunado al pintar formas abstractas, que impiden que el espectador extraiga y anule el plano pictórico, instaurando un campo meramente narrativo.

Así quedó sin resolver, latente, sin haber dado un paso adelante, el problema planteado en clase, mi interés primero: dirigir su atención hacia la actitud creativa como deseo, entender que –desde el inicio en la conformación de la obra de arte– más que una imagen lo que se tiene es un deseo. Deseo que deviene imágenes y que en su acumulación genera síntesis extrañas. Entender que deseo e imagen se ligan en la intuición o, en un aspecto más amplio, en la inspiración, y que en la intención hacia algo que pueda devenir obra, lo que se tiene en un primer instante es a lo sumo uno o varios deseos.

No sabemos si el film de Wenders se atiene al deseo original, pero sí se siente ese halo con el que convivió mientras lo rodaba, con ese respiro ahogado, esa atmósfera que lo habitaba –similar a la de Proust, que nos devuelve el sentimiento interno que lo ocupaba mientras iba tras la búsqueda del tiempo–. El deseo nos coloca lejos de lo concreto, pero guardando el contacto con él, poniendo nuestros sentidos cada vez más cerca de la materia

evaporada por el recuerdo; Podemos ver, oler, tocar, saborear, oír con mayor intensidad, además de los objetos reales, esos que impregnan nuestra conciencia como imágenes restituídas en el relato o en el film. Como los ángeles de Wenders para afiorar y así enriquecer nuestros sentidos en el mundo real.

Cambio de escenario

Vivimos en dos mundos, en éste que se nos presenta con toda su evidencia y en el otro, el que quisiéramos vivir, el de nuestras asociaciones y deseos. Quisiéramos tener un mundo disponible. En el arte ocurre igual cuando, frente a la crudeza de la realidad, pretendemos que nuestras relaciones se acondicionen a nuestro desear. En la actividad artística veo cómo se enfrenta la amplia capacidad creativa, común a todos los hombres, al afán hacia el campo creativo. Cuando éste se establece como lucha se sufre el castigo infringido por la riqueza imaginativa a la incapacidad creativa. Sólo cuando el proceso creativo se hace amistoso con los procesos de la imaginación se llega a un principio de formalización entusiasta.

El amplio campo imaginativo del que disponemos y al que acudimos constantemente, coloca sus barreras cuando lo llamamos, cuando queremos acudir a él para un fin artístico. Parecería como si dispusiéramos muy poco de él y que restringiéramos nuestra imaginación cuando se trata de una de las acciones del hombre considerada como la más imaginativa. Nos desenvolvemos muy bien con nuestro imaginario privado, pero nos empobrecemos cuando queremos hacerlo expresivo y comunicarlo. Esta pobreza puede venir también de cierto pudor, como si al desplegar nuestro imaginario nos estuviésemos desnudando en público.

Lo que construimos en privado tiene su escena privada. Es necesario un gran esfuerzo para llegar al cambio de escenario: lo que en nuestro interior tiene su valor y expresión, se vacía para poder ocupar un lugar en lo real con toda su fuerza imaginativa. Esto equivale a romper las relaciones habituales de ese imaginario para darle una dinámica desconocida hasta entonces, volviéndonos espectadores, más que creadores, de ese proceso y de sus resultados.

La obra se hace, se elabora en la percepción de su realizador, de una manera única que el espectador difícilmente puede percibir. Algunos cineastas no acuden a la sala de cine a ver sus películas, los pintores nos desprendemos de la pintura: aunque la veamos, su presencia es inevitable. Lo que vemos no lo ve el espectador. Queda toda la historia de su proceso sobrepuesta en la obra misma. La obra terminada no existe como tal a los ojos del artista, las obras futuras quiebran el principio de unidad que hace que una obra se entienda como terminada. Agotada en sí misma, pero por terminarse en la siguiente.

Observaciones

Últimamente me he preocupado por el campo narrativo, por la manera en que actúa sobre cualquier pintura así no esté inscrito en ella. A modo de ejemplo hablaré de algunos trabajos que presenté el año pasado en una exposición en tandem junto con Jaime Iregui.

La escena es la siguiente: la arquitectura del Museo de Arte Moderno de Bogotá. Obras tridimensionales de Jaime Iregui –formas geométricas en colores puros– sobre las paredes altas del museo. En las paredes bajas formatos muy alargados –12, 16, 24 m– en soportes separados de la pared donde van mis pinturas sobre tela en las que prescindí del color.

Como en una obra teatral, el escenario indica maneras de leer la obra. El espectador, que en este caso llamamos observador, empieza con una representación del campo pictórico más amplio que el de la pintura misma. La arquitectura del museo es reacia a la pintura, sus rudas paredes en concreto opacan el color, minimizan los efectos pictóricos; su distribución espacial, de gran riqueza, confunde en el momento de leer una exposición. Estas posibles desventajas pretendimos volverlas ventajas para el caso de esta muestra: yo por mi parte prescindí del color con esas largas franjas que atravesaban el museo creando su propia continuidad y que se llenaban de la penumbra propia del espacio. La lectura de la obra no se podía disociar del espacio. Telas montadas sobre soportes ligeramente separados del muro daban la impresión de flotar y al mismo tiempo de fundirse con el gris de los muros dándose una atmósfera general de penumbra. La penumbra se da en el lugar donde no priman ni la luz ni la oscuridad. Hay una hora del día en donde todo es penumbra y en esa hora nos ataca cierta melancolía y soñamos más que reflexionamos.

Las horizontales a la altura de los ojos obligaban a un recorrido, la pequeña vertical a un acercamiento. Recorrido y cercanía hacían del observador un lector de historias. Historias que no pertenecían a la pintura sino al observador. Pude observar cómo cada observador o lector reconstruía sobre la pintura lo que estaba en él, en sus recuerdos, como recipiente imaginativo.

Un amigo de Turquía me comentó desprevenidamente durante el montaje –como fue el caso de otros comentarios– que veía lugares, plazas, escalinatas, edificios de Estambul o Ankara; el jefe de montaje recorría con claridad los lugares de su infancia, el campo, los animales. Algunos veían ciudades, otros, espacios interiores. Un amigo pintor veía dibujos del Renacimiento, sin poder especificar un pintor. Un crítico de arte, Alvaro Medina, escribió sobre estas pinturas y más ampliamente sobre otra, también de formato alargado pero más alta, y esta vez con colores, lo siguiente: “Al desplazarme a trancos frente a la última gran obra que he visto de Salas, un cuadro de 90 cms de alto por 11,40 metros de ancho titulado Espacio interno, su abstracto bosque de signos me permitió ver montañas, puentes, árboles, caminos, casas, postes, barandas, quioscos, jardines, etc. Si repitiera el recorrido, estoy seguro de que vería lo mismo pero en otro orden. En una tercera ocasión podría descubrir un paisaje submarino, o una serie de máscaras danzantes, o un barrio de Berlín que en mi espacio interno contemplo a través de una ventanilla del S-Bahn.”

No dejó de ser una sorpresa para mí leer y escuchar estos comentarios. Poco a poco me fui habituando a ellos, como también a la extrañeza de los observadores cuando notaban que lo que ellos habían visto tan claramente no fuese visto por los otros si no indicaban la correspondencia del grafismo con sus imágenes. Lo que podría ser apenas una mancha o un signo gráfico abstracto, para el observador no lo era de ninguna manera. Eran las imágenes evocadas y superpuestas a la pintura. El lugar de la pintura se trasladaba del lienzo a lo más profundo del campo imaginativo del observador.

Constaté que la visión de cada quien no podía hacerse visible para los otros, tan sólo la ilusión producida por las indicaciones dadas por el “visionario”. Aquí radica la diferencia respecto de observar nubes o las viejas paredes –como aconsejaba Leonardo–: las indicaciones de formas dadas por los accidentes del muro o de las nubes son las mismas para todos. Si vemos un animal, por ejemplo, conocemos lo que vemos: insinuaciones sobre la figuración de formas arbitrarias. En el caso de mis pinturas para alcanzar a restituir parte de lo visto entraba en juego la narración. Una narración perteneciente al observador y no, como es habitual, al artista.

En esa experiencia íntima, incompartible, las secuencias necesarias en los procesos de reconstrucción de la imagen eran trasladadas de un primer plano, por el deseo, a un campo amorfo. La forma se desprendía desde lo amorfo, de tal manera que podrían establecer más íntegramente los indicios del carácter o de la personalidad misma. La creación artística en su amplitud, en la que participan tanto artista como espectador, intenta sustituir imaginativamente lo que se manifiesta como amorfo, lo cual constituye un paso decisivo para activar intensos procesos creativos en el espectador. Ella desestabiliza nuestra percepción corriente y abre otras percepciones inagotables como el arte mismo.

En la creación artística al igual que en la experiencia estética, el campo abierto por el deseo es el del juego entre lo lleno y lo vacío. Hay un instante entre la construcción y la destrucción en que los planos de lo real se amplían, se estiran antes de su desaparición. En el arte la imagen se da como una aparición, como una iluminación, inspiración y construcción que surgen de la evocación del deseo original. La imagen va de la mano de la creación. No se crea desde la imagen, sino con imágenes y hacia la imagen. El proceso creativo que va ligado a la imagen amplía cuando estamos alertas a nuestra íntima capacidad de figurar, se instala desde la primera imagen en el artista hasta las múltiples apariciones en el espectador, dándose esencialmente como reconstrucción imaginativa, siguiendo el sendero que se traza a partir y junto a la obra.

A pesar de mi interés por el campo imaginativo, no me puedo poner como fin despertar esas visiones en el observador. Trabajo con formas abstractas y en el momento de pintarlas generan su propio campo de relaciones, muy lejano al de la figuración y más lejano aun del de la narración. Se representan sólo a sí mismas.

Siento que con esas pinturas devolví algo al espectador, algo que nunca había recibido de él. En trabajos anteriores, de estructuras más sólidas, menos frágiles, el espectador quería

devolverme con palabras y con su manera de observar, lo que suponía que yo le entregaba y que en apariencia era mi intención. Así, las estructuras geométricas que estaban presentes en mis pinturas anteriores, facilitaban la lectura, esa lectura pobre que anulaba el sentido amplio de las pinturas; esa es la inmensa pereza que sufre el espectador: contentarse con ciertas evidencias del objetivo del artista y pretender una comprensión, un falso conocimiento, más que una vivencia de la obra. Esta es una de las trabas que le ha impuesto el arte contemporáneo al espectador aficionado, al reemplazar la vivencia de la obra por una muy compleja y difícil estructura lógica a la que no puede dedicarle el tiempo necesario y que cuando lo hace es justo para presentar un examen.

En resumen, las obras que presenté en el museo hacían que el espectador muy desprevénidamente, asumiera el campo pictórico como una cuestión personal donde podía incluir su propio y muy íntimo campo narrativo. El lugar último de la obra no está en ella misma, sino en la infinita capacidad creativa del espectador. En la creación artística se dan, al sacar de lo oscuro, de lo oculto, los recorridos de la imagen hasta la forma. Desde ellos, en el espectador, se inicia un nuevo proceso de la imagen que, desde lo abierto de la aparición vuelta forma, se reinstala en regiones ocultas a la percepción habitual. El poder de la imagen se presupone en el campo lógico y racional del hombre, pero donde verdaderamente encuentra su lugar es en lo más recóndito del universo del sentimiento humano.

El gesto fundamental

A veces consideramos que el mundo de la imagen equivalente al mundo de las cosas. La gran riqueza de la imagen la descubrimos, como a un tesoro cuando la dejamos vagar, introducirse en todos los campos de la conciencia y del sentimiento. No creo que exista una imagen en sí y para sí. Al contrario, presiento que la imagen se restituye a sí misma sólo cuando se filtra y se confunde con los planos íntimos de nuestra mente y de nuestros sentidos.

Esto no es posible comprobarlo experimentalmente, dado el carácter esencial e irrepetible que se establece en la experiencia estética. El arte se establece a partir del gesto fundamental, del guiño revelador, que hace que en él [el arte] como en la vida podamos reconocer un estilo, una personalidad, a veces más por los gestos que por los rasgos físicos. Cuando veo fotografías de adultos cuando eran niños, me es muy difícil reconocerlos. Si viera sus gestos, sólo gestos sin concentrarme en la imagen, los reconocería fácilmente. También es fácil el reconocimiento al ver sus gestos en un hijo o en un pariente: El reconocernos es lo que nos hace diferentes a los otros. En la calle entre el tumulto sólo distinguimos al conocido, distinguimos lo que ya reconocemos, no la novedad de rostros anónimos y completamente nuevos para nosotros.

El gesto indica la presencia del deseo guardado en lo más recóndito de nuestro ser. Un gesto particular involucra un desear. Lo que particulariza a la obra como gesto está más en el deseo que en su conformación material, lo que permite re-conocernos en la obra. La imagen se restituye en la lectura de este desear. La experiencia artística tanto del artista

como del espectador, no es repetible, como tampoco lo son nuestras vivencias más profundas. De lo vivido sólo nos queda su añoranza. Al final la vivencia termina impregnando campos desconocidos y oscuros de nuestra consciencia, donde no sabemos si la imagen surge del deseo o la imagen es lo que deseamos.

El deseo original

En nuestra relación con el entorno, al cual asistimos por medio de nuestros sentidos, la imagen mantiene toda su crudeza. La memoria va acumulando imagen tras imagen; dentro de esta acumulación podemos acudir fácil y selectivamente a las imágenes como una manera de despegarnos de ellas, van formando un sedimento que sólo es disuelto cuando la imagen adquiere un lugar incierto al impregnar los campos de la conciencia. La imagen así instalada se entrecruza con nuestro ser íntimo y a partir de ahí construimos nuestra manera de ser en el mundo y nuestra mayor capacidad analógica y creativa.

Desear es una forma de regresión: deseamos lo que conocemos; pero también deseamos lo que no hemos podido conocer y así establecemos nuevas asociaciones entre la representación, nuestro equipaje visual y los objetos de la representación. Hablo del deseo original, aquel que desde nuestra niñez nos incita hacia el campo imaginativo. Cuando nuestros deseos se ven opacados por nuestras ansiedades, tenemos siempre el recurso a ese deseo original. De esta manera nos encontramos felizmente imposibilitados para no desear. El deseo adulto está impregnado de demasiadas construcciones que anteceden al desear mismo. Cuando el deseo original ha logrado fundirse con lo más íntimo de la experiencia creativa, impregna cada espacio de la obra, cada forma, cada relación interna y se localiza del lado del espectador revivido como experiencia estética.

No perderse del deseo original da una visión amplia, nunca unívoca, impregnando cada lugar de la existencia y de la obra. En una forma de convivencia con él se le hace participe de todo nuestro ser, hasta que se confunde con nuestras percepciones, nuestros pensamientos, nuestras voliciones, de tal manera que es imposible perderse de él.

El deseo se quiere mantener en lo amorfo. En cualquier momento creativo la persistencia del deseo se resiste a la formalización. Se establece una lucha en donde los contrincantes no quieren ceder su territorio, similar a la resistencia de los sueños a ser recobrados por la memoria; de aquí el sentido de impotencia del hombre cuando se intenta una reconstrucción formal a partir de un remedo de los sueños. Es la muestra más clara de la incapacidad artística, hace objetivo el deseo impidiendo el desarrollo del campo de lucha.

No se puede definir, ni describir, lo que se ancla en el artista como deseo. Vivimos poseídos por el deseo, pero más aún, vivimos hacia el desear; como si sin el deseo no estuviéramos participando plenamente de la existencia. El deseo no se da por sí, hay que buscarlo, hay que llamarlo; puede tratarse de deseos sexuales, de poder, de desear el bien

o el mal a los otros, desear otro tipo de vida, halagar o ser halagados y tantos otros que pueden ser discutidos desde el psicoanálisis, desde la religión, desde los conflictos que suscitan o desde nuestras ansiedades y placeres. Beckett, en su libro sobre Proust, decía que “La sabiduría de todos los sabios no consiste en la satisfacción sino en la eliminación del deseo”. En realidad son pocos los artistas que tienen como meta la sabiduría. Sin el deseo su trabajo puede devenir insoportable, o también hacerle caer en el marasmo de los gestos repetitivos, o dejar que el cliché se posea de toda su obra.

Podemos acudir al objeto en su pureza original, pero en el desear lo que menos se establece es la rudeza del objeto dada a nuestra percepción. La construcción propia de la realidad se enfrenta al actuar del deseo; desear trae consigo un anhelo que niega la evidencia de lo real. Por esto la oposición constante entre el campo del deseo y el de las proposiciones lógicas, extraídas de la constatación de las evidencias establecidas por lo real. El acto creativo es de oposición y está más ligado a un deseo o a deseos que a un programa selectivo hacia la imagen.

El miedo al deseo

El desear va acompañado del temor a agotar el objeto en la satisfacción del deseo. Retener el deseo y dejarlo presente en la evocación de lo iniciado como objeto libre del deseo. Objeto ya apoderado en el campo de la seducción, pero libre a sus facultades propias. Lo que abre el desear aniquila el objeto original y el dolor causado por esa pérdida incluye el estiramiento del objeto que es el lugar imaginativo abierto por el acto creativo.

El miedo al deseo puede hacer que éste se sustituya por el ejercicio de disponer imágenes de determinadas maneras para que susciten relaciones propias; o se le puede confundir con términos recurrentes en arte y que dicen muy poco, como son idea y concepto; o también con la estructura arquitectónica de la obra, que la estabiliza. De tal manera que el deseo se confunde con los atributos de la obra que termina siendo empujada al caer del deseo.

El deseo original es el que “por la perseverancia llevada hasta el borde de la locura” (Chaplin), hace surgir las ideas y, junto con ellas, las imágenes y su estructura interna. Es peligroso el mundo del artista; se aproxima mucho al del demente o al del criminal. Establecemos una manera, un estilo que contagia nuestras relaciones habituales. No sabemos qué queda de estos movimientos convulsivos: en parte el cliché impreso que se multiplica a través del hacer, o el estilo que se define por ese cliché desgastado que dan la ilusión de transformación, de desarrollo.

Sabemos de la saturación de imágenes, pero, ¿hay nuevas imágenes? O ¿solo son las mismas desde distintas posiciones? Hemos afinado tanto nuestra percepción para notar las sutiles variaciones de la representación?

Se empieza por un deseo que deviene imágenes. También la imagen suscita deseos. Se intenta mantener el deseo original donde ya no tiene cabida. La imagen aniquila el deseo original generando otros deseos. Sólo la relación fundamental entre el hecho artístico (la obra a la cual el artista acude con afán pero al mismo tiempo con resistencia, sin intencionalidad de sentido) y lo que no pertenece a la obra, lo que no es la obra, lo que se conserva informe, lo no figurado, es la que potencia toda la fuerza del arte por encima de la obra. Lo que surge como un deseo desde el artista, deviene deseo en las nuevas percepciones abiertas al espectador.

En el hacer artístico a lo que más tememos no es a no imaginar, sino a no desear.