

El agua y la tierra originales. La sostenibilidad de la imagen

Ramón Casanova . Jorge Egea . Mapi Rivera

El proyecto "El agua y la tierra originales. La sostenibilidad de la imagen", resultado de la Beca de Creación Norte 2007, recoge el trabajo conjunto de tres creadores que desarrollan su poética personal en los ámbitos de la acción creativa, el modelado y la fotografía. En esta ocasión estas tres trayectorias confluyen en un proyecto único que reflexiona acerca de la generación de la forma y la imagen desde sus fundamentos. Para ello se parte del agua y la tierra como elementos primordiales y de la luz como energía creativa que los anima.

Con el fin de poder llevar a cabo esta reflexión plástica sus vías poéticas se entrelazan creando una simbiosis por la cual cada uno de ellos profundiza en lo más esencial de su vía creativa.

El arte como vía inteligente de transformación, hermana tres actitudes aparentemente disociadas, pero íntimamente ligadas en lo fundamental.

El cuerpo –bios-, el modelado del barro –plastikos- y la fotografía –photos- son los medios (vehículos) que interactúan y sustentan la creación de la imagen luminosa. El cuerpo recoge la luz, la cámara fotográfica recoge a su vez la luz que este refleja, y la energía sobre el barro lo modela "a su imagen y semejanza".

Bios

Imagen del cuerpo

El cuerpo humano late con el pulso de energía de su origen y se conforma de elementos básicos, principalmente de agua. El cuerpo femenino, a su vez, es capaz de engendrar y continuar la vida, como quien reproduce hasta el infinito el primer gesto creador. El microcosmos es la cámara oscura que guarda, como un rastro o como una huella, el misterio de la creación.

En las acciones realizadas, el cuerpo humano femenino interactúa con los elementos originales. El cuerpo, como si de una imagen se tratara, entra en el vacío del gran útero o cámara para regenerarse, después la atraviesa como quien atraviesa la matriz cósmica, para nacer a la luz y gracias a la luz.

Nace como imagen modelada e impresa mediante el barro, y nace como imagen de luz captada mediante la fotografía.

Plastikos

Imagen modelada

Imagen impresa sobre el barro.

Agua y Tierra conforman este barro, que a su vez también es capaz de engendrar y continuar la vida, desde una esfera no biológica, la esfera plástica del modelado (del griego plastiké).

La tierra húmeda, tierra fértil, madre y matriz - de donde también nace el humus y lo humano, el Adán ("tierra roja") arquetípico -, permite dar forma, hacer nacer la forma con el contacto de nuestras manos: amasando, excavando, arrastrando, modelando...

Se recupera el sentido de una tierra original sobre la que imprimimos, fijamos, a través de huellas, de concavidades y convexidades, la energía que da lugar a la formación de la imagen.

Photos

Imagen de luz

La luz es el origen, es acto seminal, es la potencia en el germen. La sombra es el sustento, la substancia elemental que se arremolina en torno al impulso expansivo del origen y lo registra como forma, como constancia.

La imagen es contacto entre intensidades. Una leve ausencia de luz basta para mostrar un destello, un reflejo, una señal. La imagen es evidencia de un encuentro y mantiene en sí el misterio de la materialización de la luz, así como también de la vivificación de la materia hasta convertirse en forma luminosa.

La materia primera, la primordial, la que nace del primer tacto, es el agua, la emoción por el hallazgo: la lágrima, que es lenta y amplia, concentra, proyecta.

Beca de Creación Norte 07

creación, cultura, arte, diálogo, valores, sociedad ...

Ana Revilla

Son muchos los motivos para crear y justificar la existencia de una fundación. Muchos de ellos se pueden englobar en el interés por enriquecer nuestra sociedad civil. Norte además es consciente del papel fundamental que entidades como la nuestra hacen por el cambio social en el pensamiento (creatividad, innovación, valores, diálogo, etc.) y de la necesidad de mostrar nuestra actividad con total transparencia. Entendemos que fundaciones como la nuestra son fundamentales como actores que desarrollan iniciativas propias e innovadoras que ayudan a vertebrar a la sociedad civil. Este cambio positivo que las fundaciones deben realizar en nuestra sociedad, Norte lo hace desde la cultura y el arte, buscando de este modo la responsabilidad cívica y el bienestar social.

Hemos apreciado que el arte tiene una deuda social porque es privilegiado con respecto a otras manifestaciones. Con más o con menos medios, con más libertad...cada artista, cada creador puede ser más independiente, más curioso, puede abarcar más espacio de comportamiento. El arte es una puerta abierta y por tanto requiere intensidad, pensamiento, valores... no puede permitirse una actitud frívola o banal.

El arte nos hace una propuesta que interpretamos como espectadores y como protagonistas, nos invita al diálogo, a encontrarnos con el mundo de las ideas, de la sensibilidad, de los valores...

Con ese motivo nace la beca de creación norte, cada vez más estimada y consolidada por su rigor y seriedad. En esta tercera edición el jurado reunido en Madrid en mayo del 2007, integrado por D. Fernando Castro Florez (crítico de arte), D. Alfredo Romero Director del Área de Cultura y Patrimonio de Diputación Provincial de Zaragoza), D. Guillermo Solana (Director del Museo Thyssen Bornemisza, Madrid), D. Ángel Azpeitia (Catedrático de Historia del Arte y Presidente de Fundación Norte), D. José Guirao (Director de Casa Encendida) y Dña. Ana Revilla (Directora de Fundación Norte) otorgó la beca norte al proyecto "El agua y la tierra originales. La sostenibilidad de la imagen" de los artistas Ramón Casanova, Jorge Egea y Mapi Rivera. El rigor y el desarrollo profesional del mismo ha sido supervisado por una comisión de seguimiento de la que son parte Dña. Dolores Durán (Comisaria independiente, Zaragoza), D. Antonio Latorre (comisario independiente, Zaragoza), D. Alfredo Romero Santamaría (Director del Área de Cultura y Patrimonio de Diputación Provincial de Zaragoza) y Dña. Ana Revilla (Directora de Fundación Norte). De este proyecto, de su génesis y de su resultado valoramos no sólo el trabajo ejemplar de los creadores y de su equipo si no también su eficaz claridad comunicativa. Quedamos impresionados ante la intensidad emocional y poética, que atrae a un público nuevo, al que le han abierto puertas y además les ayudan a traspasar fronteras, a acercarse a algo que les atrae pero que a su vez desconocen. Esta eliminación de la actividad pasiva del espectador es otra manera de reivindicar el acto de la percepción. Contiene la actualidad de la fotografía, de la acción creativa, de la video creación, de la instalación...y además su convivencia con técnicas más tradicionales como el modelado. Por último destacamos la creación de una iconografía propia, utilizando el cuerpo en su máxima expresión, desnudo, como luz, como vida después del barro; y el agua como elemento coagulante y volátil. Con ello han conseguido una exuberante puesta en escena, poética, simbólica, llena de ideas y de valores para reflexionar, sentir y disfrutar. ¡Todavía quedan cosas interesantes por crear, por mirar y por descubrir!

Ana Revilla
Directora
Fundación Norte

De la imagen latente

Josep M^a Jori

En el extremo de lo nouménico y al límite de sus especulaciones cabalísticas, Isaac Llúria, intuye que la Creación comenzó cuando Dios –theos- se retiró en sí mismo en un bucle autoreferente, se hizo – absconditus-, imposible de imaginar. De esta retirada emanó y fluyó una Luz divina en el primer espacio que había existido jamás, el primer ser Adam Kadmon salió de esta Luz.

De sus ojos, de su boca, de su nariz, y de sus oídos emanaba una luz primigenia, ilimitada, de tal manera, insiste Llúria, que constituye un gran y abrumador Misterio, surgieron entonces de la nada unos recipientes especiales que recogieron esta luz primigenia. Estos recipientes eran materia primigenia o seminal. Pero los recipientes de materia primigenia se rompieron y el caos quedó liberado. A partir de ese momento y en el último instante cayó al espacio tiempo el ser humano, como una especie de proyección mental, imaginal del Adam Kadmon.

En el otro extremo, en el extremo fenoménico, y al límite también de sus reflexiones metafísicas sobre lo visible y lo invisible, M. Merleau Ponty nos dice que es así que lo humano deviene, por sí mismo, el mayor misterio. No entiende un universo, en el que ha sido precipitado por alguna razón que así mismo se le escapa. Entiende pocas cosas del proceso orgánico y menos aún de la peculiar capacidad de percibir el mundo que le rodea, de razonar y de soñar. Entiende menos todavía de su capacidad más noble y más sorprendente, la de trascenderse y percibir en el acto mismo de la percepción.

Entre el sentido numinoso de la luz y la fenomenología de la misma se ha movido la conciencia humana en su evolución. En el anhelo de desentrañar el misterio, el conocimiento se lanza a la búsqueda de ese – absconditus- origen de su propia proyección de luz y sombra, se lanza al encuentro de la imagen original, latente en su ser proyectado, al encuentro de la imagen latente.

Al exterior de la proyección misma, se da un extenso despliegue de conocimientos, de sus superficies y perfiles, una hermenéutica de las sombras, un oráculo de los signos aparentes. Pero también se da un profundo conocimiento interior, una cábala y una alquimia, que aspira a percibir en consonancia con ese latido de la imagen original. Anhelo de unidad en nuestra imagen interior, más que un conocimiento, es un co-nacimiento con la luz de la proyección, para ir a la fuente de la misma, a la fuente de toda comprensión, al abrazo con la Realidad.

La voluntad de crear –poiesis- vence la inercia de la oscuridad y hace aparecer la Forma, la hace salir de las sombras, establece una distinción manifiesta, esas formas, son los soportes, fragmentos de esos recipientes de la luz primigenia, esas formas, son las epifanías de la imagen original, la creación deviene por tanto una epifanía de la imagen, el paso del estado de ocultación al estado luminoso, manifestado, de hecho revelado. El ver es corporal, el contemplar –theorein- es intelección, contemplar es prestar atención continua como la atención plena del budismo, esa serena expectación, interroga al Misterio, cuya respuesta siempre es, la "visión" misma de lo contemplado. Para Plotino, de acuerdo con Platón, la visión consiste en un contacto de la luz interior del ojo con la luz exterior, la visión es luz, la luz es visión. Existe una especie de autovisión de la luz, que es como transparente para sí misma, después concluye que cuando la "visión" se vuelve espiritual, ya no hay distinción entre luz interior y luz exterior, se permanece en la más absoluta contemplación de la imagen latente en la verdad, belleza y compasión del icono invisible.

No hay duda de que en todo arte existe la ambición de hacer visible lo invisible, y eso, únicamente eso es lo que hace el icono.

La luz es la materia de la imagen, es el alma del icono, ahora bien no hay icono, no hay imagen sin luz revelada, el mismo Platón nos incitó a creer que la meta del arte, de todo arte, la más elevada, es encontrar la imagen de la Creación, la imagen auténtica y visible del misterio original, la imagen original.

Lo que el artista crea y después protege es un testimonio visible, de una actitud interior invisible, de un legado interior, la verdadera obra es, la contemplación que adopta el artista, la voluntad expresiva de la que su persona es ejemplo, desprenderse de la obra exterior para modelar mejor la estatua interior.

Hoy ese testimonio visible se manifiesta y toma cuerpo en el –katalogon-, la raíz -Kata- sugiere en la filosofía clásica una imagen intermedia. Así pues, discurso visual que intermedia entre la actitud interior del artista y la proyección exterior de la misma. El catálogo en tanto testimonio intermediario, se revela como icono de todo un proceso, como icono narrativo del proyecto y de la proyección.

No bastará por tanto para comprenderlo con una mirada superficial y convencional, requiere una exégesis visual, una atención plena, una contemplación, si queremos acceder a la estatua interior de sus autores.

Para ello nos adentraremos de la mano de Henry Corbin en el plano del ser intermedio de la mística sufí, que se corresponde a la función mediadora de la Imaginación, se le designa en la cosmografía de dicha mística como mundo luminoso de las Ideas-Imágenes, de las “figuras de aparición”.

La Imaginación activa es la que pone en relación de simpatía lo visible y lo invisible, para los contemplativos teósofos de la Luz, la función de la Luz como agente cosmogónico comienza en el mundo del Misterio, a partir de ahí, no hacen más que aplicar sus leyes de perspectiva, interpretando esotéricamente las leyes geométricas de la óptica, esa ciencia escapa tanto a las demostraciones racionales como a los teoremas dogmáticos, esa ciencia es una iniciación a la “visión”.

¿Es posible ver sin estar allí dónde se ve? Las visiones teofánicas, visiones mentales, visiones de éxtasis en el estado de sueño o de vigilia, son por sí mismas penetraciones en el mundo que ven.

Kermānī fundamenta esta psicología profética y su noética y la refiere al movimiento mismo de la emanación eterna, que es un movimiento –ab intra- y –ad extra- movimiento que caracteriza igualmente las operaciones de la Imaginación como potencia activa e independiente del organismo físico.

Inversamente al conocimiento común, que se lleva a cabo por penetración de las impresiones sensibles del mundo exterior en el interior del alma, la Imaginación activa es la proyección del alma, que opera proféticamente, sobre el mundo exterior. La Imaginación activa guía, precede, modela, la percepción sensible; por eso transmuta los datos sensibles en símbolo.

El icono del catálogo recoge toda la experiencia fenoménica y nouménica del proyecto, se presenta bajo un título inicial, pero el tema explícito casi nunca es el verdadero propósito, el tema oculto se insinúa casi siempre en el título que está debajo o a continuación, en el subtítulo.

Así “el agua y la tierra originales” hacen alusión al primer encuentro entre la oscuridad y la luz, en ese primer contacto la tierra aporta las sales, la substancia inerte, corporativa, el agua aporta la memoria original, en su mezcla dan lugar al barro –humus-, primera materia sensible a la voluntad expresiva, a la proyección de luz, modelable según modelo, según imagen original.

De ahí podríamos deducir que el tema es la imagen original, pero si a esta la anhelamos sostenible, no tanto como una cualidad sino como un principio, de que la imagen original vuelva a hacer aparición en el soporte de la materia, del –humus-, el título oculto sería “la fijación de la imagen original” dicho de otro modo y según se entienda la fijación como acto de creación permanente, tal vez, como acto de vida viva a imagen y semejanza del origen, de fijación de la forma incorruptible, en la materia incorruptible, de la belleza y perfección de la imagen original, de la primera Creación.

Deseo, anhelo, intuición, experiencia visionaria, la oración de cada uno determina la consonancia con el origen, la mimesis con el original depende de la pureza de ese limo, de ese barro, del –humus- y según sea, será la incorporación, el levantamiento, la ascensión de la imagen.

DEL MODELADO DE LA LUZ

En prácticamente todas las mitologías, al universo primigenio se le concibe como una gran matriz, huevo que contiene en su espacio interior la potencialidad de todas las cosas, es el recipiente primordial cuya membrana lo distingue del caos exterior.

En la más ancestral y propia tradición, encontramos a los dobles principios de “las aguas primordiales”, “la oscuridad”, “el poder invisible”, y “lo ilimitado”, la denominada ogdóada egipcia que se unieron para formar el huevo cósmico e incubar al dios del sol, a la semilla de luz Ra.

Posteriormente Ra crea a su imagen y semejanza y así del sudor de su frente aparecen los dioses y de sus lágrimas los seres humanos.

Humano de lágrima, ser líquido también de agua y sal, fluido, que alivia la sequedad emocional del ojo de Ra, esa lágrima que empaña su “visión”, al tiempo la recoge y al desprenderse aparece como la visión caída, la imagen caída y deformada de la “visión” de Ra. Cómo proyección del mismo, luz condensada de su “visión”, lente de su “visión” y de su luz, lente que focaliza y sectariza la “visión” en visiones, generando la multiplicidad de las imágenes de proyección, multiplicidad de reflexiones y espejismos.

Para volver a la “visión” original, a la “visión” de Ra, hay que ir más allá de la precesión de las imágenes, de las proyecciones y volver al útero inicial e iniciático, volver al estado de incubación, y en él transmutarse en materia sensible, en emoción a la luz para que esta revele nuestro ojo original, la “visión” a la que pertenecemos, nuestra verdadera imagen original, el icono invisible.

La cámara oscura hace las veces de huevo, útero iniciático, en la que el cuerpo debe transmutarse en materia fotosensible, en estética pura.

La cámara oscura es por tanto el lugar de la incubación, el refugio dónde guarecerse, y proceder a la sanación física y metafísica, teniendo en cuenta que toda patología tiene su origen en el alma, y por tanto no deja de ser una pérdida de la propia imagen, empañamiento o corrupción de la misma, con la incubación de la imagen, tratamos de sanar o restaurar nuestra propia proyección. La sanación proviene de otro nivel de existencia, de otro estado que modifica el estado contaminado de la imagen, la visión deformada. La sanación efectiva sería la fijación definitiva de la imagen original que no solo nos permitiría renacer, sino que nos haría inmunes a cualquier estado de sombra, a cualquier espejismo o especulación.

A la cámara oscura, refugio excavado en la tierra, se accede mediante y a través de un paso estrecho, en griego –esteno- de ahí el estenope, como paso estrecho de la luz, principio de la cámara fotográfica. Esa estrechez nos sirve de paso al interior de esa matriz, acceso al estado primigenio para el posterior alumbramiento.

Las técnicas de la incubación, del modelado de la luz para la restauración de la imagen original son universales en todas sus formas, desde la meditación a los trances extáticos se hace uso del recogimiento en lugares apartados, receptáculos o cámaras para acostarse.

En nuestra tradición más inmediata, heredera de los misterios egipcios, la tradición greco-latina y según Peter Kingsley a dichas cámaras se las denomina -pholeos- y se hallaban cerca de los templos formando parte de sus instalaciones, manteniéndose posteriormente como criptas, lugares de recogimiento, ocultación y auscultación, de contacto y en definitiva de sensibilización de otros estados.

En el -pholeos-, refugio, se convalecía en la quietud, en la búsqueda de la imagen original, o por lo menos en la restauración de la correcta proyección, evitando la imagen fugaz, decían los antiguos griegos que la quietud absoluta es imposible para los seres humanos, puesto que los dioses mantenían una calma perfecta allí donde los seres humanos serían presa del pánico.

La inmovilidad, paso previo a la quietud provoca en los débiles de espíritu la inquietud, el movimiento fugaz de las imágenes, se extravían en la agitación de su materia. Los que consiguen la inmovilidad de sus cuerpos sensoriales y relajan su materia a la inercia de la oscuridad, la oponen a la movilidad de la luz, y en ese estado de contemplación, los iniciados perciben el movimiento de la luz, movimiento que todo lo llena como la calma de los dioses.

La permanencia en ese estado permite a la luz arrastrar y mover también a la materia, empujándola a otros estados, a otras sensibilizaciones que puedan recoger los trazos de la luz, restaurando la armonía de la imagen latente.

En el -absconditus- de la cámara oscura, nuestros cuerpos, como materia sensible también se vuelven autoreferentes, En la incubación se impone la quietud de la oscuridad para así liberar la atención ordinaria de la distracción, de las proyecciones exteriores y focalizar hacia el interior el movimiento de la luz, la calma de los dioses.

La información de los mensajeros de la luz, así es como denominan los físicos a los fotones, se vuelve activa cuando se enfoca a través de estados coherentes internos o sea, adquiere sentido cuando toma Forma, lo que ocurre en la Imaginación activa, así se habita un mundo distinto, se habita el estado intermedio, ese mundo imaginal de donde procede la nueva imagen, donde se domina y modela el estado de conciencia donde se modela la luz interior y exterior.

Para el modelado de la luz exterior, en la cámara oscura solo se da en primera instancia el contacto directo de la superficie corporal con la membrana interior de la cámara, esos contactos, como huellas inmediatas, devienen imágenes de movimientos gestálticos, en los que la Forma aparece sin proyecciones, es un modelado directo de la imagen alrededor del estenope como foco de sentido y coherencia.

En segunda instancia, las manos, órgano expresivo y elemento magnético en el que se modulan miles de frecuencias de luz corporales, son la única parte de nuestra superficie corporal que se puede poner en contacto con todo el resto del cuerpo, en un recorrido a la vez -ab extra- y -ad intra-, que permite reconstruir toda la memoria háptica de la imagen corporal de la proyección.

En otro orden de ejecución, será la mano la responsable de modelar la luz exterior, en consonancia con la luz interior, para que ilumine la oscuridad y arrastre también la inercia del otro barro para levantar la Forma, en un acto de transfiguración de la materia en icono, como dice Olivier Clément el icono abstrae, pero para extraer de la carne corruptible la corporeidad pneumática -espiritual- asumida e iluminada por la hipóstasis -unión-. Así la abstracción desemboca en la realidad más elevada, la figuración se abre al más allá de la figuración, el icono trasciende la oposición entre arte figurativo y el no figurativo para dar un arte transfigurativo, a imagen y semejanza de la imagen latente del icono invisible

En el -pholeos- es imposible alcanzar la luz rechazando la oscuridad, la sombra, hay que penetrarla, atravesarla, para ello y por ello conocerla, llevarla a la luz, así pues era también el lugar de la iniciación, el lugar de la "visión", del sueño en vigilia, de la imaginación activa, de lo imaginal.

En su penumbra, tenía lugar la muerte aparente, del morir antes de morir, del morir a la proyección del mundo, y nacerse al origen y a su imagen, los iniciados sabían como velarse antes de revelarse, como percibir y trascenderse sin extraviarse y vivificarse en un hombre o mujer que sabe, un -pholarchos- un sanador sacerdote que conocía y practicaba la técnica de la incubación de otros estados de conciencia, de "visión", no hay sanación real si no se sabe que hay más allá de los sentidos.

En el silencio del -pholeos-, la calma de los dioses acude y la luz contenida en la inspiración imaginal da un paso hacia el despertar de lo sagrado, es la vibración primordial de la luz, el acto primigénico de la Creación. Esa pronunciación constante, es el sonido de la imagen latente, el único sonido que se ausculta en la inmovilidad, el latido del corazón. De fondo se siente el siseo de los pulmones, del pneuma del icono invisible.

El siseo es el sonido de la creación permanente, el sonido que sostiene la imagen latente, donde las raíces -phos- y -phon- coinciden como fenómenos de un mismo nómeno. Fundamentalmente, el sonido, la luz y la Forma, están relacionados armónicamente en la Gran Correspondencia. Entrar en contacto con ese sonido, ese soplo, ese movimiento del Espíritu, es el sol del iniciado, la "visión" de Ra, y el secreto, según Juan de Rupescisa fijarlo en nuestro propio cielo para que brille allí y arroje luz y el principio de la luz sobre nuestros cuerpos.

DEL PENSAMIENTO CORDIAL

Fue Shopenhauer quien según Alain Besançon tomo de Kant la distinción entre nómeno y fenómeno y trato de reunirlos, así nos lo interpreta. Tras la apariencia múltiple de las cosas existe una realidad fundamental, sustrato de toda realidad física o humana aprehensible; una realidad oscura, situada fuera del espacio y el tiempo, y por ello incognoscible. Esta realidad es inconsciente, pero determina el pensamiento consciente. A esta realidad Shopenhauer la llama Voluntad. Es la suma de todas las fuerzas inconscientes o conscientes del universo. Tradicionalmente se considera el corazón como la sede de la voluntad.

Es el lugar del ser y constituye su gran secreto. Es inefable, imperceptible, impenetrable, pero sólo él vale la pena ser dicho, percibido, penetrado. Pero ante el gran secreto como en todo sistema gnóstico, la humanidad se divide entre durmientes y despiertos, en ignorantes e iniciados o, como dice Shopenhauer entre hombres ordinarios y genios.

Una especie de éxtasis gnóstico permite al iniciado genial alcanzar "la esencia del mundo, el verdadero sustrato de los fenómenos". Pero este éxtasis es lo propio del artista, del artista genial. "Este modo de conocimiento es el arte". El arte es la contemplación independiente del principio de razón, del entendimiento.

El arte llega por intuición directa a los esquemas, a las estructuras, a lo que Shopenhauer llama siguiendo a Platón, las Ideas.

Así Shopenhauer sitúa al artista en la misma categoría que al filósofo, y nel arte órgano visionario de la filosofía, puesto que El artista revela la esencia íntima de toda existencia. Ofrece de ella una imagen visible. Es poco frecuente, más allá de avatares colectivos, que tres jóvenes artistas, tres personalidades, tres resonancias, decidan por propia iniciativa, en un acto de voluntad, conspirar, es decir respirar conjuntamente para un proyecto de creación, hace falta, se requiere un notable dominio de la sombra personal, de la propia resonancia, para ponerse al servicio de una idea al modo platónico, de una y solo una imagen Original, compartir la búsqueda y lo descubierto, compartir el encuentro y las hermenéuticas y sin convertirse, verse con los demás, en ese aroma de la creación.

En concreto aportar cada uno su experiencia y modificarse en las transformaciones del otro sin perder identidad, al contrario ganándola y ganándose el reconocimiento mutuo, ello de todas formas sólo se consigue mediante la voluntad expresiva, es decir el pensamiento cordial y por tanto por la gratitud, no sólo entre los autores, sino por la gratitud que comparten hacia la fuente de inspiración, por ese conspirar desde el mismo y hacia el mismo principio, bebiendo de distinta forma pero de la misma fuente y pronunciándose en armonía con la imagen latente.

Esa imagen latente se percibe con el poder del corazón, órgano sutil mediante el cual se produce el verdadero conocimiento, la intuición comprensiva, la gnosis. es un poder o energía secreta que Ibn Arabí designa con la palabra –himma-, término que se asocia con la palabra griega –enthymesis, que significa el acto de meditar, concebir, imaginar, proyectar, desear ardientemente, -anhelar-, es decir, hacer presente en el timos que es fuerza vital, alma, corazón.

Por su facultad representativa, afirma Ibn Arabí, todo hombre crea en su Imaginación activa cosas que no tienen existencia más que en esa facultad. Este es el caso general. En cambio por su –himma-, el gnóstico crea algo que existe fuera del ámbito de dicha facultad. Sabemos que la operación creadora implica necesariamente la manifestación de una existencia exterior, conferida a lo que poseía ya una existencia latente en el mundo del Misterio. Sin embargo, el órgano de la creatividad, la Imaginación activa, produce una operación muy diferente en cada ocasión, En el primer caso, tal como la ejercen el común de los hombres, está al servicio de la facultad representativa; produce imágenes que simplemente forman parte de la imaginación asociada inseparable del sujeto.

En el caso del gnóstico, la Imaginación activa está al servicio de la –himma- que, por su concentración, es capaz de crear objetos, de producir cambios en el mundo exterior. Dicho de otro modo, gracias a la Imaginación activa, el corazón del gnóstico proyecta lo que se encuentra reflejado en él >>, aquello de lo que es imagen de proyección, del icono invisible, el corazón palpita cuando es el ojo de la revelación.

La imagen latente nos remite a la fuente de luz de toda proyección, de todo conocimiento nouménico y fenoménico, nos remite a la fuente de vida a la –poiesis- cordial más allá de tiempos y espacios, de modas y modos o pasados de moda y de modo, de contingencias ideológicas, dictados de jerarcas culturales, linajes formales, y de conjeturas por venir. Todo se incluye y comprende desde ese fundamento en el pensamiento cordial, sin caer en integristas ni sincretismos.

Lo demás es seguir la corriente, y expirar como tantas y tantas generaciones en la desembocadura de ese océano, hoy ya demasiado contaminado y cenagoso de voluntades sin corazón.

Queda, cuando queda, la experiencia de esa fuente original dónde lo imaginal brilla y proyecta por sí mismo, la bebida de ese néctar de creación que regenera el latido de la imagen original.

Mapi Rivera, coherente con toda su obra anterior aporta sus experiencias visionarias, que otra cosa puede aportar que la luz de la visión inexplicable e inexplicada, que trata de dilucidar en su investigación doctoral sobre “el sentido numinoso de la luz”. Como siempre se presenta mediante el soporte vivo y desnudo de su cuerpo, significativo y significado, con sus gestos y gestaciones de sentido en esa imagen hierática y receptiva. Se presenta a través de los dibujos de luz, fotografías de Ramón Casanova, en esa simbiosis visual que han conseguido después de tantos proyectos en común.

Ramón Casanova aporta y desvela su intuición contemplativa su –theorein- sobre la luz como materia prima de toda imaginaria, como un sacerdote del –pholeos- domina todas las –technai- de la cámara oscura y la incubación de la imagen, centrándose actualmente en la investigación doctoral sobre “las epifanías de la imagen”, como búsqueda del código por el que toman cuerpo, en esa in-corporación confluye con Jorge Egea, en otra simbiosis de colaboración en lo que sería el asombro por el aparecer de la imagen.

Jorge Egea, con una dilatada obra escultórica, vivifica la materia con el modelado de la luz exterior, en su donación de forma, se mantiene fiel al espíritu clásico en el sentido que la forma significa por sí misma el espíritu, porque es la forma humana la proyección de la imagen original, de ahí su investigación doctoral sobre “el modelado como creación y conocimiento”, en el sentido de contemplación activa que levanta la materia.

En la tradición griega se alude a esos jóvenes que habían ido más allá del tiempo, que a través de la intensidad de un anhelo habían realizado un viaje iniciático fuera del tiempo y del espacio y habían llegado al corazón de la realidad; habían encontrado lo que nunca envejece ni muere, eran los denominados Kouros y Kourai estas últimas eran consideradas “hijas del sol”, seres de luz que se sienten a sus anchas en la oscuridad.

Posteriormente, la tradición sufí también reconocía que estos jóvenes siempre existen en algún lugar de la tierra. La tradición a la que pertenecen se mantiene viva en una línea de sucesión continua que no está vinculada a ningún país o creencia concretos. Sólo a través de ellos el hilo que une a la humanidad con la realidad permanece intacto. Tienen la responsabilidad de facilitar el viaje del héroe a otro mundo, a la fuente de luz en la oscuridad, y traer de vuelta el conocimiento eterno que allí encuentran.

En el episodio de la anunciación de Rûmî se verifica simbólicamente que quien se conoce a sí mismo, conoce a su Señor, conoce la sabiduría de su ser, <

Ante la aparición de una belleza sobrehumana,

ante esta Forma que florece del suelo como una rosa,
como Imagen que levanta la cabeza sobre el secreto del corazón,
ante mí Forma visible, huyes a lo invisible...
En verdad, mi hogar y mi morada están en lo Invisible...
¡Oh Maryam! mira bien,
pues yo soy una Forma difícil de percibir.

Soy luna nueva e Imagen en el corazón.
Cuando una Imagen llega a tu corazón y allí se aposenta,
en vano tratarás de huir; la Imagen quedará en ti,
a menos que sea Imagen vaga y sin substancia,
que se desploma y desvanece como aurora embustera.
Pero yo soy semejante a la verdadera aurora,
yo soy la luz de tu Señor,

Pues ninguna noche merodea en torno a mí día...
Te refugias de mí en Dios,
yo soy desde toda la eternidad la Imagen del único Refugio,
yo soy el Refugio que a menudo fue tu liberación,
Te refugias de mí,
y yo soy el Refugio.

Pensamientos de Platón, Plotino, Ibn Arabí, Kermani. Rumi, Isaac Lloria, Juan de Rupescisa, Shopenhauer, Olivier Climent, M. Merleau Ponty, Henry Corbin (extractos de "La imaginación creadora"), Alain Besançon (extractos de "La imagen prohibida"), Peter Kingsley (extractos de "Los oscuros lugares del saber") y Alan Wolf.

La obra de Casanova, Egea y Rivera y la tradición alquímica

Raimon Arola

La obra realizada por Ramón Casanova, Jorge Egea y Mapi Rivera se llena de sentido en el propio proceso que la desarrolla. Los presupuestos que originan su trabajo titulado "El Agua y la Tierra Originales: La Sostenibilidad de la Imagen" son un muy interesante punto de partida, pero es la vida propia e independiente de los elementos utilizados, sobre la que se aplican dichos presupuestos, la que realmente dinamiza y completa la obra. Los objetos, las fotografías y el movimiento reflejan unos nacimientos inesperados, al margen de la especulación, que provocan que los elementos muestren aquello que son realmente y hagan visible lo oculto de su interioridad.

La Tierra y el Agua manifiestan entonces su verdad oculta, que no es otra que lo que los antiguos denominaban el Spiritus Mundi, el espíritu vital y vivificador del universo. Podría decirse que la obra de Casanova, Egea y Rivera se realiza siguiendo las enseñanzas taoístas según las cuales el sabio está dominado por una idea única y fija: no intervenir, dejar actuar la naturaleza y el tiempo para se manifieste el espíritu que habita todas las cosas.

Ahora bien, y queremos insistir en ello, este resultado no sería posible sin la conjunción de las personalidades de los tres artistas y de sus prácticas, en apariencia tan distintas. Así, es la propia dialéctica procesal del trabajo conjunto lo que permite que aparezca lo interior, lo que se esconde en los elementos que con los que interactúan: la Tierra y el Agua que incluyen el Aire y el Fuego.

Evidentemente, el trabajo artístico de cada uno de ellos, por separado, merece valorarse por sí mismo, pero en la muestra que ahora presentan, el conjunto supera la suma de presupuestos particulares y se define como un todo que, incluso, sobrepasa el marco de lo que se considera un trabajo artístico.

Y eso es lo que nos gustaría remarcar. El resultado de la colaboración de los tres creadores se parece a un magnífico tapiz en el que los hilos que lo componen se han entrelazado "naturalmente" para lograr una gran obra. Cada uno de ellos, desde su especialidad, da un tono justo al conjunto policromo. Así pues, creemos imprescindible sumergirse en el todo del discurso visual, en las múltiples imágenes procesales, para, de este modo, poder apreciarse la extrema vitalidad de los lenguajes particulares.

Del retrato mimético de Egea hasta las acciones de Rivera, regulados ambos por las fotografías de Casanova, se va generando una sinfonía nítida, que se abre paso en el complejo mundo del arte de principios del siglo XXI. Sin embargo, el rumbo que toma su trabajo entronca con el antiguo arte que los sabios de los pasados siglos denominaron alquimia.

Como es sabido, la alquimia estaba considerada la ciencia de las metamorfosis de los elementos. Cuando un alquimista poseía la materia primera —"original" la llaman Casanova, Egea y Rivera—, la obra consistía simplemente en contemplar su crecimiento, que se producía por medio de las combinaciones de los elementos.

Definir con exactitud en qué consiste la alquimia es algo que sobrepasa este breve trabajo. Sin embargo, nos atrevemos a afirmar, teniendo en cuenta el contexto en el que estamos, que la alquimia es el conocimiento del secreto de la vida que anima la materia. Por eso se ha escrito con mucha frecuencia que el objetivo de los alquimistas era conseguir el cuerpo-espíritu perfecto, que ellos mismos en sus escritos denominan Piedra filosofal. Pero la intervención de los alquimistas no consistía en una manipulación, sino que se reducía a conseguir las condiciones óptimas para que lo que permanecía oculto en los elementos, pudiera desarrollarse hasta su perfección. De esta manera, la naturaleza y sus manifestaciones: los elementos, se ordenaban en complementariedad y no en contradicción u oposición.

Una frase enigmática que aparece en muchos antiguos tratados podría servirnos para acercarnos a la propuesta de la alquimia: en ella se afirma que el agua de la obra alquímica es un "Agua que no moja las

manos". Y los alquimistas la explican por medio de una paradoja genial pues afirman que su Agua también es una Tierra, un Aire y un Fuego. Naturalmente no se refieren al Agua que mana de las fuentes o de los grifos sino a otra, oculta, que contiene en sí misma a los demás elementos y que, a su vez, es contenida por la Tierra, el Aire y por el Fuego. Es en el dialogo entre los elementos y en sus metamorfosis, cuando fluyen las energías que reúnen el cielo con la tierra.

Pero estaríamos hablando de unas realidades ocultas, perceptibles sólo a unos sentidos especiales, a unos ojos vueltos hacia sí mismos, a una mirada interior. Fuera, en el mundo exterior, sin la intervención del artista o del alquimista, los elementos permanecen separados o, quizá, mal unidos, y de ahí proviene su inevitable muerte. Pero cuando los elementos se complementan, cuando a partir del caos se establece el orden y el fluido de la vida transcurre por ellos. Esta misma vida es lo que los anima y los conduce hasta el perfeccionamiento de la obra realizada.

Al unir campos de trabajo dispares, como los que proponen Casanova, Egea y Rivera, el proceso creativo se acerca intencionadamente a los planteamientos de los antiguos libros de la alquimia, que describen el gran Arte de la regeneración de todo el universo.

Otra sentencia alquímica nos servirá para demostrar la pertinencia de lo que acabamos de afirmar. Se trata del conocido Solve et Coagula; "disuelve y coagula", o, como explican los mismos alquimistas: hay que disolver para poder coagular. Con ello querían significar que la realidad tal como la conocemos debía deshacerse, llevarse hasta el caos original, mediante la "disolución", y después, a partir de un nuevo orden, se rehacía mediante la "coagulación". Pero entonces lo que se obtenía era una realidad distinta, estrictamente vinculada a su verdad interior.

Deshacer significaba volver al Agua y a la Tierra originales, pues según los presupuestos alquímicos, la creación tal y como la conocemos, es decir, exteriormente, no está terminada, sino que, al contrario, se halla detenida, como si una terrible helada hubiera paralizado cualquier proceso de crecimiento, por eso el alquimista colabora con el Creador para rehacer el orden perdido y llevar a la creación hasta su completitud.

El gran historiador de las religiones, Mircea Eliade, escribió al respecto:

"El hombre religioso no puede vivir sino en un mundo sagrado, porque sólo un mundo así participa del ser, existe realmente. Esta necesidad religiosa expresa una inextinguible sed ontológica. El hombre religioso está sediento de ser. El terror ante el 'caos', que rodea su mundo habitado, corresponde a su terror ante la nada. El espacio desconocido que se extiende más allá de su 'mundo', espacio no cosmizado, puesto que no está consagrado." (Le Sacré et le profane).

Ramón Casanova, Jorge Egea y Mapi Rivera también anhelan el orden perdido. Por eso, en cierto modo, su trabajo recupera el sentido sagrado de la obra de arte. Lo plantean y lo reclaman, y esto es lo realmente importante. Para ello, como ya hemos apuntado, siguen los modos de operar propios de la naturaleza, cada uno a su manera, pero todos ellos convergiendo en una unidad difícil de conseguir. Quizá a alguien le extrañe la relación que establecemos entre las imágenes de nuestros artistas y la búsqueda de lo sagrado.

Seguramente porque, en la actualidad, lo sacro parece ser algo exclusivo del pensamiento metafísico. Una vez más debemos recurrir a la alquimia para comprender el significado de la búsqueda de lo sagrado en lo creado y no sólo en el mundo de las ideas o en de las creencias. Louis Cattiaux escribió respecto a la creación, principio de lo sagrado y a su relación con los elementos, lo siguiente:

"Antes del comienzo todo permanecía en el reposo de las duras tinieblas de la muerte. El fuego al despertarse en el agua ordenó el caos, y los cuatro elementos engendraron el espíritu vivo del universo" (Le Message Retrouvé).

La armonía de los elementos es el sustento del orden, del mundo sacralizado, que, como plantea Eliade, es el deseo más urgente e imprescindible del hombre religioso. Gracias al arte, el espíritu vivo del universo, el Spiritus Mundi, se despierta en medio de las tinieblas de la muerte, que no son otra cosa que la realidad exterior que nos rodea. A nuestro entender, "El Agua y la Tierra Originales: La Sostenibilidad de la Imagen" de Casanova, Egea y Rivera muestran este despertar. Quisiéramos en este punto citar a uno de los más grandes maestros de la alquimia, alguien que escribió sobre las propiedades de la Tierra, el Agua, el Aire y el Fuego. Se trata de Alexander Sethon, conocido por el sobrenombre del Cosmopolita. Según explica la leyenda, Sethon habría sido un alquimista quien, tras efectuar varias demostraciones públicas de su arte, fue encarcelado y torturado por el Elector Christian II, en Croasén, para que le revelara su secreto. Gracias a la ayuda de un noble polaco llamado Michael Sendivogius, pudo escapar de la prisión donde se hallaba, si bien a causa de las torturas, murió poco tiempo después, en 1604. Al Cosmopolita se le atribuye una epístola filosófica, donde describe los componentes de la alquimia. He aquí alguno de sus comentarios sobre el Agua: "Este elemento contiene a los otros tres, y sirve para producir, conservar y aumentar todos los cuerpos que vemos. Contiene una excelente Medicina, dotada de las virtudes superiores e inferiores. Dichoso aquel que la sabe fijar con su espíritu. Así como el Fuego separa las cosas que están juntas, el Agua une las que se hallan separadas; la naturaleza, al reunir las cosas superiores con las inferiores por conducto de las intermedias, se sirve del Agua [...] En resumen: el Agua, por una sal imperceptible para los sentidos, disuelve las simientes que la tierra contiene; esta disolución separa los cuerpos, esta separación los conduce a la putrefacción, y esta putrefacción a una nueva vida" (Carta Filosófica).

Ramón Casanova al ingeniar una cámara fotográfica hecha con barro para recoger las imágenes del mundo exterior y relacionar estas imágenes incipientes con el despertar de la semilla, gracias a la acción de Mapi Rivera y, finalmente, Jorge Egea al reproducir el cuerpo "que ha crecido", están creando un nuevo símbolo para explicar el paso alquímico que va desde la "putrefacción a una nueva vida".

La alquimia y el trabajo que nos presentan explican la recreación del mundo. Ahora bien, de un mundo de elementos vivos, pues contienen el fluido de la vida, el famoso Spiritus Mundi de los antiguos.

CUERPOS QUE HAN PERDIDO LA DIFERENCIA QUE LES SEPARABA DEL RESTO DEL MUNDO

Carles Guerra

En el mundo del arte la individualidad y los valores que se le asocian cotizan mucho más que los esfuerzos colectivos. La ilusión de una subjetividad desbocada y encarnada en la figura del artista representa un mito

insoslayable aún. Los abusos de autoridad de la primera persona son frecuentes, por lo menos así lo dice el filósofo Donald Davidson cuando describe formas de expresión apoyadas en una subjetividad que no se deja escuchar. Cualquier trabajo o forma de cooperación en el campo de la estética se parece mucho a un cepillo arrastrado a contrapelo de esta cultura artística. El polvo levantado produce tos. No en vano el sistema del arte mantiene la figura del individualismo como una de las propiedades más preciadas.

Por eso, una investigación estética como la que presentan Ramón Casanova, Jorge Egea y Mapi Rivera desconcierta por su carácter abierto, cooperativo, extenso e inconcluyente. Una investigación compartida, como la suya, es una rareza. Todo lo contrario de esas figuras mediáticas que producen el arte de los últimos cinco minutos. La urgencia que empapa el mundo del arte profesionalizado tiene un contrapunto extraordinario en esta propuesta procesual que sus autores titulan "El Agua y la Tierra Originales". No obstante, lo que despertó mi atención fue el subtítulo de ésta: "La sostenibilidad de la imagen". Inmediatamente las reproducciones del trabajo que me enviaron para hacerme conocedor de su proyecto adquirieron un valor muy preciso.

Las extensas series en las que se ensaya un híbrido de performance y escultura, con abundantes referencias a materiales naturales y acciones que recuerdan tópicos de las prácticas feministas de los años 70, de repente cobran un sentido muy cercano a las problemáticas derivadas de nuestra cultura visual contemporánea. A pesar del primitivismo y esencialismo que embarga el cuerpo de una de las artistas en contacto con el barro, aquí hay una afirmación sobre el mundo que la abundancia de imágenes ha creado. Una segunda naturaleza sostenida por representaciones hace que deseemos ese tipo de contacto con el barro. Que nos identifiquemos con esa gestualidad a veces brutalista, haciéndonos sentir que el deseo de confundirnos con ese material cobra fuerza.

Aunque no debemos ignorar que este impulso está marcado por un sentimiento de nostalgia, como algo que nos recuerda un momento en la historia de la humanidad en el que formábamos parte de esa naturaleza, de la que después nos separamos, e incluso llegamos a olvidar nuestra procedencia. Lo que esto ha representado para la historia de la humanidad está explicado por ese sentimiento que Sigmund Freud denominó "un sentimiento oceánico". Pero más allá del tinte nostálgico (en francés hay una expresión para ello: "la nostalgie de la boue"), y de un problema en apariencia estrictamente estético, aquí hay un problema político. ¡Cuidado, un problema político también puede tener soluciones estéticas!

Una de las cuestiones más marginales pero a la vez más candentes de hoy tiene que ver con la posibilidad de sentar la naturaleza en un parlamento para incluirla en un procedimiento de consulta democrática. Dar voz a la naturaleza, algo que resulta normal en las poblaciones indígenas de la Amazonia, suena a una excentricidad filosófica que nadie se atrevería a sostener. Excepto gente como Bruno Latour, quien ha dedicado una buena parte de su trabajo a pensar qué significaría compartir espacio político, no sólo con la naturaleza, sino incluso con las cosas, sin más. La hipótesis no tiene respuesta práctica pero nos advierte de los propios límites de nuestra conciencia democrática.

Teresa Brennan, autora de textos tan extravagantes como *Exhausting Modernity*, cuya traducción literal sería algo así como *Cansando a la modernidad*, dio un toque de atención en su último libro. Ella sugería que durante el siglo XIX los obreros de las fábricas eran explotados de la misma manera que hoy se explotan recursos naturales, sin preguntarles. Hoy nadie se plantea devolver al cauce de un río el agua extraída. A menudo nos olvidamos que para poder explotar la naturaleza hay que permitir que se reproduzca, un argumento que también podría aplicarse a actividades humanas. Sobretudo en el marco de este capitalismo impaciente que ha conseguido capturar beneficios hasta de las acciones inconscientes de los individuos. Todo lo cual sugiere que nosotros, nuestros cuerpos, también somos una naturaleza que corre el riesgo de ser explotada de manera consciente pero inconsciente, igual que un río.

En el proyecto de Ramón Casanova, Jorge Egea y Mapi Rivera hay algo de dionisiaco, como un retorno a la horizontal, a lo bajo, a lo abyecto, a lo olvidado. Formalmente la mayoría de sus trabajos plantean una integración del cuerpo en otras esferas materiales, una indiferenciación que resulta transgresora por el abandono del cuerpo humano como sujeto distinto que se ha ganado esa diferencia. Pues recordemos que esa diferencia constituye el primer de los trabajos que hacemos como seres humanos. De acuerdo con psicólogos como Donald Winnicott y Melanie Klein al separarnos de los objetos que de pequeños hemos considerado una extensión de nosotros mismos se completa la formación de un yo diferenciado. El proceso, aunque referido a la infancia, hoy se reproduce con adultos que sufren la peor expropiación posible. Cuando se dice que la publicidad convierte a los cuerpos en objetos no se está diciendo otra cosa más que se ha deshecho una diferencia labrada con mucho esfuerzo en los primeros años de nuestra vida.

Pero aún extendería más la referencia a Winnicott y Klein con respecto al proyecto que estamos comentando. El objeto transicional que ellos definieron en función de la psicología infantil es un buen modelo para entender que los trabajos de estos tres artistas funcionan tal vez como una recreación análoga de otros procesos más perversos con los que nuestra subjetividad se ve implicada. Hay veces que para entender qué nos ocurre nos vemos obligados a salir de nuestra propia condición humana, a abandonarla como quien se deshace de un abrigo pesado. La ilusión de confundirse con materiales primarios, de no ser más que una forma que obedece a inercias físicas y que se entiende a sí misma como una prolongación de otros objetos, tal vez sin vida, constituye un ejercicio estético crítico. Sobretudo en una época en que la ficción de la autonomía y la libertad de los sujetos produce la alucinación de una "disponibilidad total", como ya anticipaba Jean Baudrillard en los años setenta. Eso que ahora otros han llamado una "personalidad flexible", dispuesta a adoptar cualquier forma.

CERÁMICA , " SUL PIÚ BELLO"

Fidel Ferrando

El ojo no reposa nunca; no hay un momento de tregua, como atraído, es casi imantado por una cascada de imágenes coloreadas y verosímiles (es densa y familiar las sugerencias: de Lucio Fontana, a Bill Viola o las fotografías de Andreas Gursky) ; son Jorge Egea , Mapi Rivera y Ramón Casanova; elaboran un dialogo con la luz, para construir con la tierra.

La luz

La luz, es un medio relativamente nuevo en la historia del arte. Como excitación fundamental en las formas vivas, la luz ha tenido siempre un estatus mágico o místico constituyendo, un símbolo importante en casi todas las religiones. El movimiento del Sol fue un factor determinante en la construcción de edificios monumentales, tales como las pirámides. Las vidrieras de colores de la Edad Media proyectaban los rayos del sol en dibujos bellamente coloreados o para hacer resaltar los rasgos arquitectónicos y escultóricos del interior de los edificios. El escultor italiano Bernini, prestó una cuidadosa atención al efecto de la luz sobre sus obras, tanto en las esculturas aisladas como en los lugares en que eran expuestas, algunas de ellas en contacto con el agua. Luz y agua, modelo de narrativa histórica, donde autores contemporáneos de la cerámica como Ugo La Pietra y su "The Big Wave" dan testimonio de su fe religiosa. Sin embargo, los recursos técnicos para crear imágenes y efectos particulares utilizando la propia luz como un medio artístico no han estado a disposición de los artistas hasta el siglo XX. Algunos experimentos anteriores, como los órganos de color de los siglos XVIII y XIX, no tuvieron éxito. Con ellos se intentaba ligar sistemáticamente la música y el color. Fueron los artistas de la Bauhaus durante la década de los veinte en Alemania los que realizaron diversas construcciones que incorporan el movimiento y la luz.

La tierra

De todas las artes, la cerámica es la única que utiliza más directamente la tierra, el agua, el aire y el fuego, estos elementos básicos de la filosofía de Empédocles, considerados como la esencia misma de nuestro mundo, donde el fuego es la clave, constituyen el primer conocimiento para la lectura de la sostenibilidad de la imagen que plantean Jorge, Mapi y Ramón. La cerámica siempre ha poseído un lenguaje propio, con razones técnicas y palabras peculiares, su interpretación en cierta medida, ha estado unida al signo apropiado utilizado por el ceramista. La cerámica no solamente refleja el desarrollo tecnológico de una época determinada, sino que, a menudo, es por propio derecho un objeto bello por encima de las exigencias funcionales. Los cambios en el estilo y tipo de cerámica se producen en respuesta a las demandas sociales, económicas y técnicas, y, por tal razón, la cerámica está estrechamente ligada al desarrollo de las distintas civilizaciones, desde el neolítico hasta el día de hoy.

Hay un arte cerámico comprensible, que se entiende como una planificación del espacio y de la distribución, y siempre ha participado de la historia de la cerámica, estando presente en el entorno urbano a través de la arquitectura. Hay otro arte, onírico, inabarcable, que traspasa el mundo de los sentidos y en la mayoría de los casos, nos transporta a un mundo de sensaciones cuando lo contemplamos y admiramos, a este universo, pertenece el signo de nuestros creadores.

Al contemplar el santuario de sus imágenes, el rito de tierra y movimiento queda inundado de la energía creativa y diálogos presentes, en el fondo reconocerán que no deja de sorprendernos en un primer momento, por ser una situación que nos hace pensar.

La recreación de la performance en Mapi Rivera nos acerca y recuerda al más prominente teórico del expresionismo abstracto Harold Rosenberg, y, a sus acuñados términos de Action Painting, todo un sentimiento y contradicción de un mundo rebosante, pleno de gesto exhibicionista. Este acontecimiento, cuyo subproducto (la cerámica) es un canto a la convivencia, sirve para ilustrar, la evolución de la misma hasta nuestros días.

Hoy en día, no se entiende la cerámica, sin la infinidad de tendencias que sobreviven a partir del orden capital del siglo XX, desde entonces se suceden infinidad de lenguajes que enuncian postulados que apoyarían ideológicamente su acción; sin embargo es difícil predecir, debido a las oscilaciones del gusto, cuales serán las que realmente representen al hombre, mujer y tiempo contemporáneos. Ejemplos como el del alemán Voth y su "Escalera celeste", un edificio de escaleras de 16 metros de altura construido en barro, en medio del desierto del Sahara y al que la luz del sol y la luna dotan de una sombra que cambia su forma constantemente, o los elementos primitivos presentes en la construcción y destrucción arcillosa, de Barcelona y el coreógrafo Josef Nadj que tienen en la música su ritmo de perversión, nos acercan al entendimiento de la cámara- útero de nuestros creadores.

Pero existen obstáculos, ya que, los cuatro elementos básicos siempre ha sido una rebaja de ambiciones para los habitantes del círculo de las Bellas Artes. Incursiones cerámicas de autores como Picasso, Chillida o Tapiés, siempre han estado llenas de controversia, por la dificultad a veces de poder transmitir ese lenguaje de complicidad y diálogo con el espectador que tienen el resto de sus obras en otros materiales más comunes para ellos como el hierro o la propia pintura.

Históricamente, muchas culturas han adoptado técnicas alfareras en su forma de representación. Sin embargo, sea cual sea la técnica utilizada, el material decisivo de la obra es la arcilla, y los objetos modelados de esta manera reciben el nombre de "terracota", término que significa "tierra o barro cocido". Si ya en el siglo III a.C., los griegos hacían sus ahora famosas figurillas de arcilla de Tanagra, que pintaban con colores no cerámicos, durante la dinastía Tang, los chinos fabricaron barro moldeado a presión decorados y barnizados, cuya excelencia se debía en buena parte a las peculiares cualidades de las técnicas cerámicas de su tiempo y lugar. Hoy en día la cerámica es una de las artes más de moda del momento, revistas y tiendas de vanguardia se han encargado de recuperar creadores y diseños en una época en la que lo vintage invade armarios y salones.

La unión

Luz y terracota, han proporcionado a estos tres creadores los medios de acercamiento a sus preocupaciones estéticas sobre la forma, y el color de una manera nueva y estimulante. La respuesta obtenida, es más favorable que la que tuvieron los pioneros en el arte lumínico, Jorge, Mapi y Ramón, beben de las fuentes de una de las figuras más influyentes, el italiano Lucio Fontana, que al escribir su Manifiesto blanco, definió claramente la tradicional importancia de la luz como factor que afecta a las obras de arte, y procedió, tanto

teórica como prácticamente, a sentar las bases para un uso positivo de la misma en su diseño y construcción. En sus ambientes de escultor-ceramista, y, como un componente vital y no disimulado de la obra, incorporó fuentes de luz en forma de bombillas y tubos de neón.

El particular vocabulario de nuestros artistas, constituyen la representación de su memoria colectiva, alteran el tiempo y la escala de sus obras; al igual que la arcilla, que cuanto más importante es el proceso de arrastre y efectos de lluvia y gravedad sobre la roca madre, tanto más probable es que capture nuevos elementos. En Europa, durante los primeros años del Renacimiento, se desarrolló un nuevo énfasis en el naturalismo visual. Esto, a su vez, cambió el modo de utilización de la arcilla, que se convirtió en un medio transitorio, por todo ello, proyectar luz y terracota significa hablar del pasado a la luz del presente, y sobre todo de una futura propuesta donde la cultura de construir en arcilla y la ética de hacer tiene que ser el argumento.

Hoy en día se multiplican las propuestas de representación cerámica que dan más significado y pertenencia al propio "envase" que no al espacio interior. La denominada Catedral de Barceló, para Palma de Mallorca, es otro ejemplo de integración actual, de clara influencia Italiana en su técnica de adopción, "una escultura de aire" según su autor, donde las migraciones de su pintura y el barro de la cerámica son constantes. Con ello se registra la pérdida de significado del concepto tradicional y surge una nueva estrategia de comunicación: materiales y tecnologías multimedia, para conseguir alcanzar la máxima persuasión y la "información" más eficaz en el mundo de la cerámica contemporánea.

Actuaciones, como "la casa delle Rondini" de Ernesto Treccani de una gran conciencia social y memoria fantástica, o la obra de Nedda Guidi que resuelve el arte después de una disertación filosófica de la tierra para llegar a la escultura, o la seducción e impacto que produce el diálogo con el espectador en la obra de Oyvind Jul, son ejemplos de la explosión de lo conceptual en la cerámica. Al fin y al cabo en estos ejemplos, hay una vocación artística con una evidente función terrenal y de uso; como en el arte actual de Mapi, Jorge y Ramón, que hablan de sueños, en el lenguaje de la calle.

Trazas en el corazón de Oliete

Algunas canteras de arcilla en el Bajo Aragón, son como las esculturas de Anthony Caro, pura arqueología artística. La primera sensación que tuve cuando vi aparecer en una de ellas, el cuerpo desnudo de Mapi Rivera, fue que el mundo giraba demasiado deprisa.

La dimensión de las imágenes en movimiento que percibí en aquellos instantes de nacimiento, son todavía objeto de reflexión y de intensas pasiones en mi cabeza. A menudo, y supongo, influidas por las diferentes tradiciones no solo de Occidente, sino también del pensamiento oriental.

Las creaciones de Mapi, Jorge y Ramón abarcan aspectos tecnológicos, con una fuerte impronta histórica, donde el arte actúa como una prolongación de la realidad. Además, beben en las fuentes de los maestros clásicos, así ellos se convierten en artistas visionarios, en cuanto que al igual que los clásicos, dirigen la técnica hacia el propósito artístico y la convierten en una imagen natural, inherente a la obra del arte.

Describirlos es pura física. Mapi Rivera, posee un prodigioso "instinto de anatomía" humano y animal. Es la luz y el aire en movimiento, su figura de bailarina del Bolshoi trae consigo a la cerámica un observatorio de reacciones encontradas, June Paik, Peter Campus, Bill Viola, Bruce Nauman, Man Ray, Marcel Duchamp, Meredith Monk... todos ellos con expresión renacentista.

Jorge Egea, es la pasión imperiosa de la perfección, como en Jane Poupelet, este es el secreto ardor que le anima. A sus esculturas se unen la razón de la disciplina y el fuego creativo, esta siempre atento a la revelación de sus sentidos.

Ramón Casanova, es Robert Mapplethorpe disfrazado, captura a través de sus diferentes pares de ojos, toda la naturaleza y poesía misteriosa que le rodea, en sus fotografías, reúne el ardor y sinceridad de un amor ingenuo, y como en Walter Benjamín, todo en él, es "valor de culto".

Finalmente todos juntos crean un sol. El sol. Pero no el visible, astronómico, el "centro del sistema". Sino otro sol: el sol genético, el que llevamos en la mano, trazo que nos precede y que como el habla o el movimiento, esta cifrado desde siempre, sin historia ni origen, en la hélice de la herencia.