

Instructions for authors, subscriptions and further details:

<http://brac.hipatiapress.com>

Ver desde el *Hacer*: Materia, Tiempo y Silencio en el Arte Contemporáneo

Javier Garcerá Ruiz¹

1) Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Málaga

Date of publication: June 3rd, 2020

Edition period: October 2020 - February 2020

To cite this article: Garcerá, J. (2020). Ver desde el Hacer: Materia, Tiempo y Silencio en el Arte Contemporáneo. *Barcelona, Research, Art, Creation*, 8(3), pp. 204-226. doi: 10.17583/brac.2020.4227

To link this article: <http://dx.doi.org/10.17583/brac.2020.4227>

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

The terms and conditions of use are related to the Open Journal System and to [Creative Commons Attribution License \(CC-BY\)](#).

Seeing out of Making: Materials, Time, and Silence in Contemporary Art

Javier Garcerá Ruiz

Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Málaga

(Received: 4 July 2019; Accepted: 7 April 2020; Published: 3 October 2020)

Abstract

Using as a starting point the artwork from a group of contemporary artists whose language is grounded on handicraft techniques, this article puts forward several reflections on the art production process and its impact on the act of seeing—in particular, creative processes which, by dissolving the watertight categories of arts, handicrafts, and design, focus on the sensory qualities of materials, rein in rational control on the act of making, and result in artwork which can only be understood beyond discourse. Drawing from ideas that are central to the writings of Juhani Pallasmaa, Richard Sennett, Byung-Chul Han, and Doris von Drathen, this article discusses various theoretical questions underlying the work of the aforementioned artists. They all point towards the possibility of an artistic practice that represents an ethics rooted in detachment and silence.

Keywords: Art, crafts, time, silence, process

Ver desde el Hacer: Materia, Tiempo y Silencio en el Arte Contemporáneo

Javier Garcerá Ruiz

Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Málaga

(Recibido: 4 julio 2019; Aceptado: 7 abril 2020; Publicado: 3 octubre 2020)

Resumen

Partiendo de la obra de un grupo de artistas contemporáneos que basan sus lenguajes en procesos técnicos artesanales, se propone en este artículo una serie de reflexiones sobre el proceso de elaboración de una obra artística y su repercusión en el ver. En particular, se analizan procesos creativos que, disolviendo las categorías estancas de arte, artesanía y diseño, se apoyan en los aspectos sensoriales de la materia, ponen límites al control racional sobre el hacer y dan lugar a una obra cuya comprensión pasa por evitar decir. A partir de las ideas de Juhani Pallasmaa, Richard Sennett, Byung-Chul Han y Doris von Drathen, se plantea una reflexión sobre ciertas cuestiones teóricas que están en la base de la obra de los artistas que se visitan. Desde sus formulaciones se apunta a la posibilidad de una práctica artística que es a su vez modelo de una ética basada en la distancia y el silencio.

Palabras clave: Arte, artesanía, tiempo, silencio, proceso

Es cada vez más frecuente encontrar en los foros internacionales del arte contemporáneo artistas que reivindican la materia, el proceso y el oficio como ejes incuestionables de su trabajo. Junto a propuestas heredadas del conceptual que exigen una minimización y eliminación del objeto artístico, conviven otros lenguajes objetuales contruidos en base a un esmerado dominio de la técnica y a una manualidad que les permite recuperar la sensualidad de la materia como modo de estimular nuevamente el *ver*.

El caso de Anne Lindberg sería un ejemplo de ello. Su exposición *The Eye's Level*, organizada por el Museum of Arts and Design de Nueva York (de octubre a mayo de 2019), plantea unas relaciones entre el *hacer* y el *ver* que nos sirven como punto de partida de este artículo.

Como ya ha hecho anteriormente en otros lugares, la artista presenta una instalación conformada por cientos de hilos de colores tensados que recorren el espacio expositivo. A partir de un proceso meticuloso que requiere dilatados tiempos de ejecución, Lindberg amplía y da cuerpo al acto de dibujar, consiguiendo campos de color flotantes y etéreos que evocan nubes suspendidas en el aire o, en este caso, haces de luz que atraviesan las paredes del museo. Siguiendo las sugerencias de la arquitectura en la que va a intervenir, la autora utiliza el espacio, el color y la luz para crear ambientes que invitan a la contemplación.

En todos los soportes que utiliza (dibujos de grafito y lápices de colores sobre cartulina o sobre fotografías, dibujos de hilo, intervenciones arquitectónicas, etc.), la artista trabaja obstinadamente creando composiciones sutiles y, sin embargo, rotundas. En su página web la artista afirma: “Experimento mi vida de estudio como una conversación diaria y tranquila con el lugar, en cuerpo y mente.” (Lindberg, 2019). Sus obras, engañosamente simples, se generan a partir de un proceso de acumulación meticuloso que requiere de tiempo y concentración pausada. Cada línea está dibujada a mano, cada hilo está estirado a mano y esa mínima variación irregular que no da un proceso mecánico y que la mano impone permite que sus composiciones parezcan ondularse, moverse y cambiar de posición en función del lugar desde el que se miran.

“Hago esculturas y dibujos que habitan en un lugar no verbal, que resuenan con emociones humanas primitivas” (Lindberg, 2019), dice la artista. En sus declaraciones insiste tanto en la importancia del largo proceso manual como en la idea de que su obra toca *un paisaje fisiológico no verbal*. Ambas alusiones las justifica argumentando que el lugar de comprensión más

primordial del mundo se genera en la parte cerebral más primitiva, en esa parte del cerebro en la que el lenguaje no cabe. Sus trabajos pretenden hablar de lo privado, vulnerable, frágil y perceptivo de la condición humana desde un lugar profundo, queriendo provocar así respuestas perceptivas y emocionales. El *tiempo*, la *causalidad* y la *impermanencia* son algunos de los temas que interesan a la autora porque desde el lenguaje no encuentra una respuesta satisfactoria. Su punto de partida nunca es un marco teórico cerrado y concreto. Todo lo contrario: trabaja en torno a ámbitos formales que hacen referencia a sistemas fisiológicos como los latidos del corazón, la respiración y los estados psicológicos relacionados con estos.



Imagen 1. Lindberg, A. (2012). *Drawn Pink* [hilo de algodón egipcio y grapas, 10 x 1,80 x 3 m.]. Fotografía de Derek Porter de la exposición *Placemakers* en el Bemis Center for Contemporary Art recuperada de <http://www.annelindberg.com/drawn-pink-bemis-center-for-contemporary-art>

Según la autora (Lindberg, 2019), su proceso de trabajo surge de la relación que aparece entre el pensamiento semiconsciente y el tiempo que dedica a caminar y a dibujar. Un punto de partida que se nutre de una actividad corporal, el caminar, como medio que invita a alejarse de cualquier especulación intelectual. En este caso, volviendo al cuerpo, conectándose conscientemente con la tierra a través del ritmo de sus pasos: “Para mí, caminar es una parte integral de la creación, así como un espacio para la conciencia social y el cambio” (Lindberg, 2019), dice la artista, y apunta que

su trabajo se ubica dentro de la tradición de otros *artistas ambulantes* como William Wordsworth, Francis Alys, Rebecca Solnit, Richard Long o Virginia Woolf.

Artistas en el Hacer

Lo que hoy es el Museum of Arts and Design de Nueva York fue fundado en 1956 como Museo de Artesanía Contemporánea con el fin de dar visibilidad al trabajo que los distintos artesanos contemporáneos realizaban en sus específicos ámbitos de trabajo. Esta actividad se desarrolló hasta que en 2002 se le cambia el nombre a la institución para darle un ambicioso giro a la propuesta: desde entonces el centro se dedica a explorar el valor del *hacer* en todos los campos de la práctica creativa contemporánea.

Desde entonces el museo presenta a creadores contemporáneos en los campos de la artesanía, el arte, el diseño, la arquitectura, la moda, la tecnología o las artes escénicas que muestran un interés en la innovación de lenguajes y que trabajan en una simbiosis entre artesanía, arte y diseño. En sus actividades se reivindica el papel del trabajo manual como un símbolo de comunidad y comunicación y se pretende hacer visible el potencial ilimitado de los materiales para dar valor a los procesos artesanales que han sido parte de la cultura humana durante siglos. Sus propuestas apuestan por un tipo de obra cuya naturaleza demuestra la disolución de esas categorías estancas de arte, artesanía y diseño que han fragmentado el mundo de los objetos en estéticos y funcionales durante más de un siglo.

El curador jefe del museo, David Revere McFadden, revela el espíritu de la institución en el texto del catálogo de la exposición *Radical Lace & Subversive Knitting*, que él mismo comisarió: la reivindicación de las técnicas artesanales, revisando en este caso el tejido y el encaje mediante trabajos realizados a gran escala y con materiales alternativos. El curador (2007) enfatiza que la propuesta persigue “la revaloración de la fabricación de la mano como un medio para recapturar la sensualidad y la tactilidad de la escultura” (p. 8). En ese mismo texto afirmaba que:

en un mundo donde la naturaleza clínica e impersonal de las tecnologías digitales puede desconcertarnos y desanimarnos (y donde nos enfrentamos a diario con lo que a menudo nos parece el anonimato homogéneo de la aldea global), lo que puede restaurar nuestra conexión con la comunidad, nuestra historia y nuestras aspiraciones compartidas es el sentido de lo manual. Es decir, el hacer algo desde el principio hasta el final mediante el trabajo con las manos. (p. 8)

Todos los artistas seleccionados en dicha ocasión proponían una nueva *forma/contenido* basada en las técnicas del encaje y del tejido, pero cuya solución aparecía como resultado de la innovación en el *hacer*.

El museo, desde distintas perspectivas, pretende dar visibilidad a las diferentes posibilidades de utilización de materiales y técnicas desde una lógica que escapa de las jerarquías y los sistemas de clasificación. Las obras que se exponen se desvinculan de esa triada tradicional (arte, artesanía y diseño) para, sustentadas en el hacer, desafiar las expectativas estereotipadas que un observador podría tener tanto de la artesanía como del arte contemporáneo. Veamos algunos ejemplos de ello.



Imagen 2. Hodges, J. (2013). *Untitled (One Day It All Comes True)* [tejido e hilo denim, 3.65 x 7.31 m.]. Foto cortesía del Dallas Museum of Art recuperada de <https://walkerart.org/magazine/the-road-to-opening-day-jim-hodges-give-more-than-you-take>

Desde finales de la década de 1980, las interpretaciones poéticas de Jim Hodges (Washington, 1957), basadas en el tratamiento de la materia, le han permitido desarrollar un lenguaje poético en torno a temas como fragilidad, temporalidad, amor y muerte. Sus procesos, siempre sorprendentes, parten de la atención a materiales humildes (tela vaquera, fragmentos de papel reciclado, objetos desechados, etc.) que cose, pega y transforma a través de una sutil manipulación: *Diary of Flowers* (1994), compuesta por cientos de servilletas de papel garabateadas, *Changing Things* (1997), hecha de flores de seda desmontadas o *One Day It All Comes True* (2013), un enorme cielo con referencias a la pintura clásica religiosa construido con cientos de fragmentos de tela vaquera de distintas tonalidades que representa las puestas de sol

inspiradoras que Hodges experimentó durante un tiempo en el estado de Nueva York (ver <https://www.youtube.com/watch?v=shMpLtf5AQo>).

Esos materiales familiares, reconsiderados y reinventados como extraños recuerdos, se ordenan desde la lógica del lenguaje de la escultura y el dibujo en torno a una melancólica sintaxis que enfatiza las ideas de caducidad y pérdida existencial.



Imagen 3. Pien, E. (2017). *Sea Change* [película reflectante cortada a mano y laminada en papel Shoji, 518 x 320 cm.]. Fotografía recuperada de <https://www.edpien.com/seachange>

El artista taiwanés Ed Pien (Taipéi, 1958) recurre a fuentes tanto orientales como occidentales para crear sus obras. Con sus instalaciones introduce al espectador en inquietantes y perturbadoras escenas realizadas con una exquisita técnica de papel recortado. A lo largo de su carrera, Pien se ha considerado en deuda tanto con las fuentes orientales de su cultura madre (historias asiáticas de fantasmas, tradiciones caligráficas, etc.) como con las occidentales adoptadas (principalmente, sus referencias al Bosco y Goya principalmente). Tomando la tradición de las siluetas de papel, produce instalaciones a gran escala en torno a temas como la especie, el género y la sexualidad. La delicadeza de la técnica y del material utilizado se yuxtapone a las referencias amenazantes que emergen de los recortes intrincados realizados sobre el papel. En sus obras, el uso del recorte de papel de la tradición decorativa y popular se da la vuelta para revelar imágenes que, por su compleja belleza, atraen e inquietan al mismo tiempo.



Imagen 4. Lane, C. (2016). *Car-Bombing-Slider* [fragmentos de carrocería de coche perforados, medidas variables]. Fotografía recuperada de <http://callane.com/gallery/car-bombing/>

Cal Lane (Halifax, 1968) estudió soldadura antes de estudiar arte y ese conocimiento le sirve para transformar cualquier objeto de acero industrial que encuentra (contenedores de basura, bidones de aceite, vigas, herramientas, etc.) en objetos escultóricos extremadamente delicados. Usando un cortador de plasma o un soplete de oxi-acetileno, la autora corta complejos patrones ornamentales en la superficie del objeto que elige, debilitando su aspecto físico, conformado ahora por luz y aire. Mediante este tratamiento obstinado de la materia, desafía los estereotipos de género al combinar la *masculinidad* del acero y la soldadura con la *feminidad* de los patrones decorativos que recuerdan a las formas de los bordados o encajes. Mediante esta estrategia, esos objetos utilitarios se desligan de su uso original para convertirse en objetos bellos, a menudo cargados de significado político.

El trabajo de Nava Lubelski (Nueva York, 1968) involucra una variedad de materiales y técnicas que sirven para abordar aproximaciones híbridas en torno a nociones culturalmente opuestas como masculino/femenino, pintura/escultura, etc. Su trabajo explora las contradicciones entre el impulso de destruir, con acciones como derramar y desgarrar, y la compulsión de restaurar las heridas del tiempo a través de una labor cuidadosa y reparadora.

En sus esculturas de papel triturado reconfigura, mediante cientos de pequeños rollos de papel, tablas que recuerdan a las secciones transversales de los árboles. En este caso, tickets de metro, talones de pago, recibos,

facturas, etc., conforman estructuras celulares complejísimas que se expanden por el espacio expositivo, girando en espiral e imitando el crecimiento biológico de líquenes, células o tejidos enfermos. La reutilización del papel, así como el intento de *reparación* del árbol, se presenta como gesto crítico frente a la crisis ecológica y el impulso de consumir y acumular.



Imagen 5. Lubelski, N. (2008). *Crush* [cartas de amor cortadas y trituradas, pegamento, 0,30 x 1,15 x 1,15 m.]. Fotografía recuperada de <http://www.navalubelski.com/imagecrushdetail.htm>

Todos estos ejemplos representan a un tipo de artista cuyo interés se centra en crear una obra que, ante todo, suscite una escucha de la *materia/forma*. Si bien sus propuestas se relacionan con los ámbitos temáticos personales, sociales o políticos que ya hemos citado, llama poderosamente la atención la obsesiva preocupación que demuestran tener por la manipulación manual de la materia que eligen. Parece haber en todos ellos una tendencia a dar forma que reivindica las cualidades técnico-materiales frente a las intelectuales o mentales. Todos se entregan a un proceso abierto que les permite aprender a convivir con la incertidumbre que surge en el proceso de transformación de la materia y que se separa de otro tipo de proceso de carácter proyectual en el que los aspectos formales definitivos de la obra se conocen antes de su realización. En todos ellos encontramos la actitud que María Zambrano (2006)

relacionaba con el poeta cuando afirma que éste “no puede saber quién es; ni sabe siquiera lo que busca” (p. 43), que “no sabe lo que dice y, sin embargo, tiene una conciencia, un género de conciencia” (p. 43). La autora entiende al poeta como un individuo entregado a su cometido que ha decidido enfrentarse a la vida provisto de un apoyo conceptual mínimo y que se ha dejado llevar y sorprender por soluciones cuya existencia ni siquiera hubiera intuido. También nuestros artistas se entregan al juego de la mano con la materia sin obedecer exactamente a ningún plan establecido a priori para obtener formas que nunca hubieran reconocido sin esa actitud fundamentada en la escucha. Situando al hacer por encima del idear o del proyectar, todos ellos reivindican una elaboración artesanal en la que las maniobras de la razón no tienen demasiado peso.

Haciendo alusión a este tipo de prácticas, estamos proponiendo un modo de trabajo que permite, tanto al creador como al espectador, vivir el presente como una experiencia de fusión entre el *ver*, el *hacer* y el *pensar*. Los autores que aquí hemos presentado han aprendido que “la mano no es únicamente un ejecutor fiel y pasivo de las intenciones del cerebro, sino que más bien tiene intencionalidad, su conocimiento y sus propias habilidades” (Pallasmaa, 2012, p. 20).

Pensar en el Hacer

Una vez presentado el objeto y contexto de nuestro estudio, en este apartado vamos a configurar una estructura teórica que nos permita comprender con mayor profundidad el tipo de trabajo artístico que nos ocupa. Para ello, nos serviremos de las reflexiones de Juhani Pallasmaa, Richard Sennett y Byung-Chul Han.

La mano y el pensamiento

En *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*, Juhani Pallasmaa afirma que para comprender la existencia del cuerpo es necesario redescubrir la inteligencia, el pensamiento y las habilidades de la mano. Desde su punto de vista, la cultura occidental ha depositado una excesiva fe en el conocimiento racional y ha desatendido otros tipos de saber tan válidos como éste. Según el autor, el déficit en el reconocimiento del papel de la mano como responsable de la evolución y de las diferentes manifestaciones de la inteligencia humana ha impedido que se capte “la esencia indeterminada, dinámica e integrada de un modo sensual de la

existencia, del pensamiento y de la acción del hombre” (Pallasmaa, 2012, p. 8).

Su propuesta sostiene que las condiciones de productividad industrial en serie, el consumo exacerbado y la comunicación de los entornos digitales han modificado la relación del sujeto con su cuerpo. Si a primera vista podríamos pensar que el sujeto individualista y hedonista mantiene una mayor preocupación y atención hacia su cuerpo, según el autor esa relación es débil y fragmentada: la percepción del cuerpo como mercancía y objeto de consumo responde a una ilusoria escisión sujeto/cuerpo que dificulta comprender que somos constituciones corporales en nosotros mismos. La idea de poseer un cuerpo obsesivamente estetizado y erotizado responde a una lógica de cosificación que impide vivir cualquier experiencia de unidad.

Frente a esa concepción del cuerpo como instrumento al servicio de su *poseedor*, en el texto se defiende una relación *no dual* que evita la posibilidad de toda perspectiva exógena. Es decir, lo que el autor plantea es que una percepción certera del cuerpo pasa necesariamente por caer en la cuenta de que la existencia humana es fundamentalmente un estado corporal: ni la corporeidad es una experiencia secundaria que podamos obviar, ni el cuerpo es un vehículo o un lugar en el que nos alojamos.

Pallasmaa reconoce que aunque la obsoleta dualidad cartesiana cuerpo/mente haya sido superada intelectual y filosóficamente, ésta sigue vigente en los patrones de comportamiento de las prácticas culturales, educativas y sociales. En las diferentes disciplinas se sigue avalando y reconociendo la supremacía del conocimiento científico frente a una información sensorial que continúa estando infravalorada. En opinión del autor, dicha diferencia de legitimidad produce un desprecio de otros tipos de conocimiento y habilidades que en las sociedades tradicionales residía “en los sentidos y en los músculos, en las manos que conocen, que son inteligentes y que están directamente alojadas y codificadas en los escenarios y en las situaciones de la vida” (Pallasmaa, 2012, p. 10).

Se propone así un necesario redescubrimiento de la inteligencia del pensamiento y habilidades de la mano como medio de adquirir una comprensión imparcial y total de la existencia corporal humana. Pallasmaa piensa que es necesario recuperar un entendimiento fundamental, inconsciente e implícito del cuerpo que se encuentra infravalorado en pos de una cultura sustentada casi totalmente en la racionalidad de un sujeto autosuficiente. Una cultura que parece ignorar que “lo que podemos decir en palabras tal vez sea más limitado que lo que podemos hacer con las cosas” (Sennett, 2010, p. 121).

Con el artesano

Partiendo de la distinción que en *La condición humana* Hannah Arendt estableció entre el *animal laborans* y el *homo faber*, Richard Sennett afirma en *El artesano* que no tiene ningún sentido mantener las falsas líneas divisorias que la historia ha trazado entre práctica y teoría, entre técnica y expresión, entre artesano y artista. También el autor se separa de esas distinciones en las que se apoya el mantenimiento de la dualidad cartesiana mente/cuerpo que, como acabamos de ver, Pallasmaa identificaba en la cultura contemporánea. Ahora Sennett insiste en la misma dirección: la sociedad contemporánea debe acabar con dichas distinciones y plantear una reflexión necesaria en torno al reconocimiento de aquello que nos enseña de nosotros mismos el proceso de producir cosas concretas.

“Pretendo rescatar al *animal laborans* del desprecio con el que lo trató Hannah Arendt”, afirma Sennett (Sennett, 2010, p. 28). Porque si para Arendt la mente superior del *homo faber* entraba en funcionamiento analizando y juzgando cuando el *animal laborans* finalizaba el trabajo, Sennett afirmará que es el *animal laborans* el verdadero guía del *homo faber*. “Esta división me parece falsa porque menosprecia a la persona práctica volcada en su trabajo. El animal laborans tiene capacidad de pensar” (Sennett, 2010, p. 18).

Y también el autor coincide con Pallasmaa cuando afirma que las habilidades de la mano y la lentitud de los procesos artesanales permiten desarrollar un tipo de reflexión que no se da cuando se sufre la necesidad de obtener rápidos resultados:

El artesano ha podido convocar en su ayuda a una capacidad y una dignidad arraigadas en el cuerpo humano: a actos tan simples como la prensión o la prehensión, o tan complejos como las lecciones de resistencia y ambigüedad que dan forma inteligible a las herramientas y a las construcciones materiales humanas. (Sennett, 2010, p. 360)

Se puede aprender de sí mismo a través de las cosas que se producen, dirá, y el artesano es la prueba de que el sujeto en el trabajo puede verse enriquecido por sus habilidades y dignificado por el espíritu de su praxis. Aunque la actividad práctica ha sido degradada y la habilidad técnica ha sido desterrada de la imaginación, aún cabe, según el autor, la posibilidad de recuperar la dignidad del hombre en su trabajo a partir del modelo del artesano: sólo podremos lograr una vida material más humana si comprendemos mejor la producción de las cosas.

Desde su punto de vista, la habilidad compartida en el trabajo nos enseñaría a autogobernarnos y a fortalecer una buena conciencia de ciudadanía. El *ciudadano-artesano* sería la pieza básica de una transformación social necesaria siempre y cuando la idea de eficacia y utilidad no destruyera esa parte esencial de nuestra capacidad de pensar: “La actividad corporal repetida y la práctica permiten a este *animal laborans* desarrollar la habilidad desde dentro y reconfigurar el mundo material a través de un lento proceso de metamorfosis” (Sennett, 2010, p. 360).

Su afirmación se sustenta sobre la convicción de la posibilidad de generar otras sociedades basadas en el conocimiento del *hacer*: un proyecto que, pasando por la superación de antagonismos estériles, produciría unas repercusiones sociales y políticas insospechadas. Porque para el autor, el artesano representa “la condición específicamente humana del compromiso” (Sennett, 2010, p. 32).

El tiempo y su aroma

“La vida guiada por el trabajo es una *vita activa*, que está absolutamente apartada de la *vita contemplativa*. Si el hombre pierde toda capacidad contemplativa se rebaja a *animal laborans*” (Han, 2015a, p. 132). También el escritor coreano Byung-Chul Han en *El aroma del tiempo* hace referencia al *animal laborans*. En este caso para referirse a un sujeto contemporáneo que arrastrado por una continua *vita activa* ha quedado desprovisto de lo que el autor denomina *vita contemplativa*. Al margen de las diferencias terminológicas, el autor dibuja un diagnóstico de la sociedad contemporánea en el que aparecen algunos de los problemas que Pallasmaa y Sennett igualmente plantean.

Han reconoce una disfunción en el modo de vida contemporáneo que tiene también que ver con el desequilibrio de una dualidad heredada. Según el autor, la relación serena entre la *vita activa* y la *vita contemplativa* que debería estar en la base de la existencia humana ha dejado de ser posible. Las nuevas estrategias de empresa han conseguido expandir la *vita activa* a la totalidad del tiempo vivido y, anulando toda *vita contemplativa*, el sujeto ha sido relegado a un *animal laborans*, en el sentido que lo entendía Hannah Arendt. Desde su punto de vista, el problema radica en que las actividades que realizamos día a día consumen el tiempo y se suceden unas a otras sin obedecer a un objetivo final. Las causas de que el peso de la *vita activa* se vuelva insostenible para el sujeto que la realiza no se relacionan sólo con el exceso: es la imposibilidad de comprender e identificarse con sus intenciones

el verdadero origen del problema. La vida se acelera como consecuencia de que la percepción del tiempo se diluye mediante una sucesión de fragmentos temporales ajenos que no marcan rumbo alguno. Desde su punto de vista, la crisis temporal no es consecuencia de la aceleración, sino un síntoma de dispersión que impide que la experiencia del tiempo posea un ritmo ordenador.

Frente a ello, Han propone la recuperación del *tempo* de la *vita contemplativa* para devolverle al hombre la posibilidad de aprender en su trabajo. Se trata así de, como Sennett ya apuntaba, reconciliar al *animal laborans* con el *homo faber*. Es decir, fundir en una unidad al *hacer* y al *pensar* en su sentido más amplio. Frente a la cultura del consumo que anula cualquier espacio para la reflexión pausada e impide disfrutar de la permanencia, el autor propone una revitalización de lo que llama *vita contemplativa*: un modo de *estar* que, frente a la caducidad del consumo, recupera la relación con *lo otro* en base a la duración. Un cambio de actitud que, según el autor, permitiría la recuperación del *aroma del tiempo*.

“El tiempo se desintegra en una mera sucesión de presentes. La época de las prisas no tiene aroma. El aroma del tiempo es una manifestación de la duración” (Han, 2015a, p. 72). Aunque la industrialización haya eliminado el *aroma* del tiempo porque el tiempo humano se ha contaminado del tiempo de las máquinas y a pesar de que la posibilidad de recrearse y reconocerse haya desaparecido, el autor propone que es posible recuperar su *aroma* mediante el silencio y la demora.

El Hacer y sus Razones

Las ideas aquí expuestas de los tres autores dibujan un marco desde el que es posible comprender mejor a nuestros artistas. Todos los que aquí hemos propuesto mantienen una relación intensa con el hacer y crean en torno a un lugar en el que las ideas de Pallasmaa, Sennett y Han se encuentran. Desde la práctica han entendido que la sensualidad de la existencia se transmite con la mano mediante el hacer, que lo que se puede decir en palabras es más limitado de lo que se puede hacer con las cosas y que el tiempo del hacer manual posee un especial *aroma*. Todos ellos saben que su actividad se justifica porque no hay lenguaje verbal o escrito que cubra todo aquello que se puede expresar con lo que hacen.

Tanto Pallasmaa como Sennett y Han encontrarían en los artistas mencionados las características de ese *individuo-artesano* que proponen como modelo alternativo a la sociedad de consumo. Todos destacarían ese tipo de

práctica artística que basada en el conocimiento y el ritmo del *hacer* reconfigura el mundo a través de cada una de sus decisiones. Desde sus distintas perspectivas, estos autores ofrecen un análisis de las relaciones laborales para promover un nuevo modelo de trabajo basado en los fundamentos desde los que nuestros artistas operan. Un modelo basado en la recuperación de una relación artesanal con el trabajo que devuelva la integridad al individuo y que permita la construcción de una sociedad más equilibrada y justa.

La propuesta de recuperación de la *vita contemplativa* que el artesano y nuestros artistas conocen se formula en Han desde la conciencia de la necesidad de provocar el cambio social que tanto Pallasmaa como Sennett echan en falta. Son los patrones que Han relaciona con la escucha, la serenidad y la demora los que pueden contribuir a debilitar el sentimiento de individualidad narcisista y a estimular la solidaridad y la compasión con el resto del mundo.

Hacia una Ética del Silencio

Desde el principio de este trabajo hemos señalado que el tipo de proceso creativo que estamos abordando exigía de una atención al *presente* que es característica de los procesos artesanales. Veíamos cómo, huyendo de marcos conceptuales y guiados por la intuición, se relacionaban con la materia elegida desde un *vaciamiento* y una *entrega* a la acción que estaban desarrollando, a aquello que en su obra está ocurriendo en cada momento. En sus métodos primaba el proceso frente al resultado y se acercaban de forma experiencial a ese tipo de conocimiento que, como nuestros autores proponían, la mano otorga: un tipo de conocimiento silencioso que vive todo el que sabe hacer y que pasa necesariamente por un *no decir*, por una renuncia a entender o a explicar nada.

Mediante el silencio del *hacer* y sin pretenderlo estos artistas estarían llevando a la práctica el modelo ético que nuestros autores proponían para construir una sociedad alternativa: una relación con el trabajo basada en un *tempo* pausado propio de esa *vita contemplativa* que sustituye la dispersión y aceleración de los ritmos de la producción industrial. El trabajo así vivido, además de ser símbolo de comunidad y comunicación, se transforma en una experiencia íntima y privada del *artesano-artista* en la que no cabe palabra alguna: un diálogo lento y sin argumentos con la materia que exige de un transparente o ausente marco semántico y permite el acceso a un espacio de

silencio desde el que, según nuestros autores, reconfigurar el mundo y la sociedad.

“En silencio, como en un monasterio, la comunicación entre la gente se reduciría al mínimo en beneficio de la contemplación de cómo se hace un objeto” (Sennett, 2010, p. 122). La experiencia de *silencio* a la que hacemos referencia se conforma en base a una *entrega* cuando se sabe que ni los sentidos son simples receptores pasivos del mundo, ni la cabeza es el único lugar de pensamiento cognitivo. Es interesante destacar que no es casual que todas las propuestas que hemos revisado mantengan un planteamiento común que se relaciona con la complejidad formal y la obsesiva presencia de la materia. En todos los casos las características físicas del objeto llaman poderosamente la atención del espectador y generan una interacción que ancla la experiencia al momento presente y suscita la aparición del silencio.

Su inseparable condición de *materia/forma* condiciona cualquier lectura que de la obra se quiera realizar e invita a quedarse en un silencioso *ver*: sin partir de las elipsis narrativas y el *silencio* que este tipo de obra genera no es posible contactar con su naturaleza más esencial. Porque estamos ante propuestas que no buscan ni acomodarse a la sombra de retóricas de lenguaje ni apoyarse en justificaciones conceptuales externas a su condición fenoménica. Partiendo de su experiencia, el tipo de artista que nos interesa invita al encuentro desnudo y sin argumentos porque sabe que “nuestros sentidos y todo nuestro ser corporal estructuran, producen y almacenan directamente un conocimiento existencial silencioso” (Pallasmaa, 2012, p. 9).

Si el objetivo es dar a conocer la abundante interacción sensorial con el mundo que aparece durante el contacto con la materia, no hay modo de hacerlo más que *bajando suficientemente la guardia*. Porque, según nuestros autores, el único camino de acceso a ese *conocimiento existencial* es el *silencio*, pues no hay palabra que a dicha experiencia se le acerque.

Rubert de Ventós en su *Crítica a la modernidad* argumenta que vivimos en una sociedad sobresaturada de sentido que impide mantener una relación subjetiva con *lo real*. Es más, que impide todo contacto con *lo real*. Y afirma que “las cosas se nos van convirtiendo en ideas o mensajes al tiempo que las teorías e ideologías van precipitando en condiciones objetivas de existencia” (Rubert, 1998, p. 10), llegando a reconocer que de todo ello ha resultado un mundo en el que lo sensible se ha convertido en significativo. Según el autor, “el enigma de la realidad, su carácter ambiguo y problemático se ha anulado y sustituido por el mundo material de los hechos empíricos y el mundo cultural de los valores poéticos, es decir, de la metafísica y de la estética” (Rubert, 1998, p. 63). Lo que propone Rubert de Ventós en este texto nos sirve para

comprender mejor el lugar en el que situar el tipo de obra que aquí estamos estudiando y entender la naturaleza de ese silencio que estamos proponiendo. El autor se muestra crítico ante el sistema cultural porque piensa que ha desarrollado una estructura de referencias tan potente que ha perdido la capacidad de reconocer ningún elemento que quede fuera de su perímetro. Es decir, que el sistema, apoyado en la fe en el conocimiento racional, ha construido una densa trama que impide ver lo que existe más allá de su escasa porosidad. Diríamos en nuestro caso que la preferencia del saber de la cabeza frente al de la mano ha estimulado la elaboración de interpretaciones de la obra que, alejándose de la sensación, impiden el descubrimiento de aquello que el artista realmente nos propone.

¿Y cuáles son las alternativas que en este sentido el autor propone frente al problema? El único modo, dirá, consiste en “bajar la guardia para permitir el reflujo de todo aquello que está más allá de nosotros, de nuestra capacidad de entender y organizar” (Rubert, 1998, p. 11). Con estas palabras el autor está proponiendo una alternativa que pasa por silenciar cualquier discurso que filtre el encuentro con la realidad física del objeto. Es decir, está sugiriendo que, aunque en el proceso de percepción no sea posible conseguir una total renuncia del saber, se intente minimizar todo lo posible su peso con el fin de potenciar la escucha y dar cabida a todo aquello que queda más allá de nuestra propia capacidad de pensar.

Y esto es lo que permite y suscita el tipo de obras que aquí estamos proponiendo: una rica experiencia visual en la que quedarse en *silencio* con el *ver* para llegar a saber más de lo que uno se cree saber. Nuestros artistas, no estando interesados en el reconocimiento de un saber ya codificado, pretenden transmitir un conocimiento existencial silencioso que no reside ni en teorías ni en explicaciones que se solapan a la superficie de la obra. Están interesados en ese tipo de conocimiento que todos nuestros autores ubican más allá del umbral de lo que creemos conocer. Sus obras nacen de la conciencia de una realidad intensa, del saber de la existencia de un espacio de identificación y conexión que comienza allá donde la razón deja de hacer pie.

Y ese *bajar la guardia* que Rubert nos propone y nuestros artistas practican se refiere a la situación que, como hemos dicho, aparece cuando se establece una perspectiva desde la que se puede mirar la distancia existente entre lo sabido y lo percibido, entre la memoria y el acontecimiento, entre la obra y lo que se cree saber de ella. Y se propone *bajar la guardia* como un ejercicio de escucha que consiste en dejar que las cosas se aproximen y muevan hacia nosotros para percibir sin explicar y tomar conciencia sin definir; una abierta escucha que permite recuperar un estado mediante el cual el sujeto es capaz

de constatar que siempre nace algo a partir de ese punto al que nuestra razón no es capaz de llevar, que siempre existe una realidad en este tipo de obras que comienza a manifestarse en el mismo límite en el que nuestro conocimiento se extingue. “Quien fuese capaz de mantenerse en esa inocencia del inicio, preguntando como aquel niño ¿cómo se llama esto?, viendo el ‘esto’ antes de que el concepto lo enturbie, lo (...) vele” (Maillard, 2008, p. 32).

Bajo las condiciones que Rubert de Ventós sugiere y Chantal Maillard anhela, podemos acercarnos y comprender mejor lo que este tipo de *artista-artesano* lleva entre manos. Exponiéndonos desde una conciencia convertida en distancia, desprovistos de cualquier instrumento intelectual y frente a un mundo abierto del que no se tiene certeza alguna, podemos sondear mejor las distintas propuestas que aquí hemos presentado.

Habitar en un Lugar no Verbal

La artista con la que iniciábamos este artículo sería un claro ejemplo de lo que aquí estamos proponiendo. Anne Lindberg en sus declaraciones afirma que sus esculturas y dibujos “habitan en un lugar no verbal, que resuena con emociones humanas primitivas”. Estas pocas palabras son suficientes para confirmar la cercanía de la artista a las ideas que acabamos de plantear.

Como en el resto de artistas aquí propuestos, la determinante materialidad de su lenguaje niega la dualidad clásica *forma/contenido*. El desinterés por lo icónico y el nivel de abstracción de sus propuestas hacen que, como Valente (1991) afirma, el contenido sea forma y la forma contenido: “no otra cosa entendió acaso Nietzsche al decir que para ser artista ha de sentirse como contenido lo que el habla ordinaria llama forma” (p. 20). En sus propuestas ni se persigue una investigación de base conceptual ni un contenido o tema para ilustrar, alejándose así de cuestiones tan presentes en el arte contemporáneo como el tema y sus vinculaciones sociales y políticas. En su caso, prefiere dar visibilidad a una cualidad temporal que aparece cuando *baja la guardia*, cuando su experiencia del *hacer* y del *ver* se da bajo unas condiciones en las que el instante no se vincula ni a los recuerdos del pasado ni a las proyecciones del futuro. Es mediante esa operación de *desapego* cuando logra alcanzar una sensualidad pura, sin argumentos, en el espacio vacío del que debe surgir la imagen.

No hay aquí proyecto cerrado de construcción, sino capacidad de entrega al proceso y a la escucha de la materia. Sus propuestas invitan a una percepción que, desde códigos de variación y juego, invalidan cualquier

previsión intelectual e incitan al abandono de los esquemas mentales reconocidos. En sus instalaciones, el espectador es llamado a vivir una experiencia sensorial que, yendo más allá de su comprensión racional, lo invita a la contemplación de un espacio perceptivo que elude toda reflexión conceptual. Porque la artista sabe que la “identificación del yo con el lenguaje o la cultura es una insoportable reducción y violación del mismo” (Rubert, 1998, p. 17).

Bajo estas claves, nos enfrentamos a una obra en la que Lindberg, mimando la presencia física, nos hace visible un ritmo que intensifica la percepción y “destruye la continuidad del tiempo encadenado” (Bachelard, 2002, p. 94). Trabaja desde la experiencia temporal que Bachelard asocia a un tiempo detenido, a “un tiempo que no sigue el compás, un tiempo al que llamaremos vertical para distinguirlo de un tiempo común que corre horizontalmente con el agua del río y con el viento que pasa” (Bachelard, 2002, p. 94). Un tiempo de una cualidad que, según el autor, descubre el poeta, y nosotros aplicamos al artesano o el artista, cuando recusa el tiempo horizontal o narrativo para entregarse al ritmo de su proceso creativo: sin pauta, discontinuo, dinámico y aleatorio.

Desde ese *tiempo vertical* que surge de la fusión puntual del *hacer* y el *ver* nacen unas obras que pretenden mantener al espectador en esos estados de *tiempo* y *silencio* que aquí hemos tratado desde la perspectiva de los distintos autores. Sus trabajos exigen de procesos de creación y de recepción en los que tanto la voluntad del autor como la del observador se minimizan y repliegan paulatinamente para dejar, finalmente, de intervenir. Podríamos decir que sus abstracciones nos invitan a vivir el tipo de experiencia que según Amador Vega (2002) tiene como objetivo

la recuperación de un estado anterior a la creación, pues ésta marca el inicio de la condición fragmentada de la existencia (...). Salir del tiempo, huir del mundo, superar el acto de la creación, (...) con una clara intención de retorno a este mundo para dotarlo de sentido y salvar la naturaleza creada y caída. (p. 58)

El Punto Cero como Final

En el libro titulado *Vortex of Silence* la historiadora y crítica de arte alemana Doris von Drathen recopila una serie de textos escritos sobre artistas contemporáneos para proponer su método de crítica de arte. La autora, frente a lo que ella denomina colonización del arte por parte de las categorías

estéticas, defiende una aproximación a las obras desde la investigación existencial y ética hecha por cada artista. Desde su punto de vista, temas como el amor, la vida, la muerte, el tiempo o el conflicto son el motor de la investigación de los artistas y la crítica debe captar el misterio que estos descubren. Su función no es la de apropiarse y destruir las *fisuras* enigmáticas que cada artista revela mediante formulaciones y normas previamente impuestas:

Cualquiera que intente llenar estas fisuras y huecos con conceptos familiares se arriesga a perder lo máspreciado: el momento huidizo que nos reta a encontrarnos con nuestro propio punto cero y desde ese vacío buscar nuevas y verdaderas comprensiones. (von Drathen, 2004, p. 25)

Para la autora, la obra de arte debe ser contemplada desde un *punto cero*, desde un ámbito que queda más allá de las fronteras del propio yo. Sólo a través de un shock incómodo que destruye las estructuras creadas por el yo es posible alcanzar el núcleo esencial de la experiencia estética.

Resulta interesante comprobar que, como habíamos argumentado en este trabajo, también von Drathen exige de un abandono de lo sabido como vía de acceso al núcleo esencial de la experiencia estética. Pero también destacar que su *punto cero* resulta familiar con el “mantenerse en la inocencia del inicio” que Chantal Maillard (2008, p. 32) anhelaba como lugar desde el que ver el mundo. Ambas expresiones parecen hacer referencia a ese punto de partida prelingüístico que las filosofías no-duales formulan como base de su experiencia:

Una posibilidad de retornar realmente a la cosa-en-sí, a los perceptos tal cual son, antes de que se vean distorsionados por la actividad conceptual del pensamiento dualista y acaben transmitiéndonos la imagen de un sujeto separado de un mundo material de objetos discretos. (Loy, 2010, p. 56)

La experiencia transformadora que von Drathen asocia con la función de una obra de arte sólo puede aparecer cuando la *obra* sobrepasa el límite de control del sujeto y, como consecuencia y sin el auxilio del lenguaje, lo deja desamparado frente a un *vacío* que se le escapa. La autora hace referencia aquí a una experiencia vital que se acerca al efecto que produce la *negatividad* de una imagen y que Han defiende en *La salvación de lo bello*. Según el autor, una imagen significativa tiene un potencial de *negatividad* que desarma los argumentos del espectador, sintiéndose “conmocionado y arrebatado” por lo

que es “la negatividad de la vulneración” (Han, 2015b, p. 62). En ambos autores el hecho del *ver* se relaciona con “un dejar que algo suceda o un exponerse a un suceso” (Han, 2015b, p. 54). En ambos casos se alude a una experiencia del sujeto que, abierto a las posibilidades de un acontecimiento, asume la aparición de lo inesperado. Ambas interpretaciones se refieren a la necesidad de una irrupción de *lo otro* que desgarrar al sujeto y lo dirige hacia ese espacio de *negatividad* en el que no es fácil reconocerse.

Y, de nuevo, estos autores presentan argumentos para defender que sólo a través del lugar prelingüístico que hemos relacionado con el principio de la *no-dualidad*, seremos capaces de conectar con el tipo de obra que nuestros artistas elaboran. Es esa certeza la que justifica el rechazo que von Drathen ejerce respecto de las categorías estéticas convencionales: su desprecio a la apropiación y usurpación que la crítica de arte practica tiene como objetivo sondear los límites del sujeto y reconocer aquello a lo que no tenemos acceso.

Como vemos, la propuesta de von Drathen se inserta en el espacio que se ha venido defendiendo en este trabajo. Su concepto nodal de *punto cero* se define en torno a ese *lugar no verbal* en el que hemos dicho que se desarrollaban las prácticas artesanales. Pero también su idea de *silencio absoluto* ha estado presente a lo largo de nuestro discurso: hemos visto cómo el saber de *la mano que conoce* se afianzaba a partir de un tipo de práctica que, silenciando las pretensiones del ego, recuperaba en el trabajo los ritmos que Han relacionaba con el concepto de *vita contemplativa*.

Nos resulta además familiar la relación que la historiadora del arte alemana reconoce entre el arte y la ética. Si von Drathen (2004) entiende que “la única función de la contemplación del arte es la de ser un modelo ético” (p. 19), ya en nuestro texto habíamos afirmado que, desde el silencio del *hacer* y sin pretenderlo, nuestros artistas estaban llevando a la práctica el *modelo ético* que los autores tratados proponían. Tanto Pallasmaa como Sennett y Han aludían a la necesidad de construir una sociedad alternativa basada en un *tempo* pausado que sustituyera la dispersión y aceleración de los ritmos de la producción industrial. Y por ello, proponíamos a nuestro *artista-artesano* como modelo activo de ese cambio social. Ahora von Drathen (2004) igualmente refuerza nuestro discurso y confirma la necesidad de liberarse de las encasilladas definiciones estéticas para descubrir “el poder de la imagen una vez que ésta ha sido revelada mediante una percepción sensata y ética del mundo” (p. 26).

Conclusión

El tipo de obras que hemos presentado en este artículo estimula al espectador a acercarse hacia ellas con los mínimos argumentos. El proceso de elaboración artesanal de la materia que aquí hemos propuesto invita a minimizar la posibilidad de lectura de las obras desde el ámbito de la palabra. Si bien es posible elaborar argumentos que se apoyen en el resultado y la intención de dichas prácticas, no es posible experimentar el profundo encuentro que este tipo de obras permite sin la depuración de ese *punto cero* al que Doris von Drathens se refiere.

Esta invitación da por hecho que es posible vivir un tipo de experiencia que se manifiesta a partir del mismo límite en el que nuestro conocimiento se extingue. El *silencio absoluto* impide que el *decir* condicione la calidad del encuentro con la epidermis de la obra, única vía de acceso al *enigma* que ésta produce. La sustitución de las categorías estéticas que von Drathen propone permite, como Ventós apunta, *bajar la guardia* con el fin de dar espacio al *conocimiento existencial silencioso* que Pallasmaa relacionaba con el saber del cuerpo y de nuestros sentidos: un tipo de conocimiento que se administraría en esa parte cerebral más primitiva en la que el lenguaje no cabe.

Nuestros artistas, mediante unos ritmos de producción que integran las condiciones de la *vita contemplativa* que Han propone, nos dan a conocer la abundante interacción con el mundo que puede aparecer a través del contacto con la materia. Es desde el saber del artesano que Sennett propone como modelo ético desde donde nuestros artistas realizan su trabajo: una actividad corporal que, repetida en sus procesos de producción, permite al *animal laborans* y a nuestro *artesano-artista* desarrollar la habilidad desde dentro y reconfigurar el mundo material a través de un lento proceso de metamorfosis.

Referencias

- Bachelard, G. (2002). *La intuición del instante*. México: Fondo de Cultura Económica.
- von Drathen, D. (2004). *Vortex of silence*. Milán, Italia: Edizioni Charta.
- Han, B.-Ch. (2015a). *El aroma del tiempo*. Barcelona, España: Herder.
- Han, B.-Ch. (2015b). *La salvación de lo bello*. Barcelona, España: Herder.
- Lindberg, A. (2019). <http://www.annelindberg.com/work>
- Loy, D. (2010). *No dualidad*. Barcelona, España: Kairós.
- Maillard, Ch. (2008). *En la traza. Pequeña zoología poemática*. Barcelona, España: Centro de Cultura Contemporánea.
- Pallasmaa, J. (2012). *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Barcelona, España: Gustavo Gili.

- Revere, D. (2007). *Radical Lace & Subversive Knitting*. Nueva York, EEUU: Museum of Arts & Design.
- Rubert, X. (1998). *Crítica de la modernidad*. Barcelona, España: Anagrama.
- Sennett, R. (2010). *El artesano*. Barcelona, España: Anagrama.
- Valente, J. A. (1991). *Variaciones sobre el pájaro y la red*. Barcelona, España: Tusquets Editores.
- Vega, A. (2002). *Zen, mística y abstracción*. Madrid, España: Trotta.
- Zambrano, M. (2006). *Filosofía y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.

Javier Garcerá Ruiz: Doctor en Bellas Artes. Profesos Titular, Universidad de Málaga.

Email address: javiergarcera@gmail.com

Contact Address: Facultad de Bellas Artes, Plaza de El Ejido 1, 29071 Málaga