

“En la construcción de la isla absoluta se da el caso
de que son los seres humanos mismos quienes conciben
y disponen el entorno en el que han de vivir más tarde”

Sloterdijk, *Esferas III*.

Tiempo y cosas

La transformación del espacio a través del mobiliario, del diseño y la construcción de una idea específica de habitabilidad, forman parte de la dirección de un lugar como Bibli. Su naturaleza está en ofrecer distintas posibilidades de ordenación y combinación de objetos que Lecuona y Hernández toman como una premisa dentro de esta encomienda a trabajar con y desde este entorno. *Tiempo y cosas* surge a partir de una conversación a tres bandas que tiene también un triple objetivo: analizar las especificidades del trabajo en un entorno ya construido, poner en crisis el espacio cotidiano como construcción y escenario de la relaciones vitales e indagar la potencialidad de la imagen en su transcurso temporal.

En este sentido, se hace necesario poner en valor el eje central de la génesis aquí propuesta, la relación entre entorno y sujeto, así como las esferas en las que se da. Esfera pública y esfera privada son dos planos de la interacción social, la pública como lo abierto e iluminado, la privada como lo íntimo; ambas se entienden como un campo de relaciones donde se plantean intercambios dialógicos. Todas las transversalidades que cruzan a los individuos como grupo social empiezan a ser impuestas en el entorno privado y se perpetúan en el continuismo cotidiano de la cara pública. Entre estas esferas, los objetos culturales son los que generan externalidades al *ab utero* cotidiano e íntimo, tanto desde sí mismos como en la esfera que ocupan. Son las producciones que establecen —en su forma deseada— una mirada crítica, una sospecha acerca del mundo, de la normalización de la vida apresurada que omite la reflexión en el meollo de la entelequia de lo actual y de la representación publicitaria, en cuanto que imagen estandarizada. Entre todo esto, el objeto Arte se concibe como una puesta en valor de un entorno reflexivo y crítico con el *status quo* y con cierta hegemonía sociocultural. *Tiempo y cosas* es un lugar de confluencia, de crisis, de incomodidad y de reflexión, que parte de algunos desajustes de la lógica de la imagen y de su narrativa. La imagen deseada de un objeto cotidiano se desarrolla a partir de capas difusas para tomar una distancia mayor de su significado u objetivo práctico. Esta muestra se sitúa entre la acción de socavar la unión entre lo cotidiano, lo privado y la situación ideal en la que el deseo de construcción supera al propio espacio físico de un típico salón burgués, es decir, de la idea de *confort*.

En el planteamiento de Lecuona y Hernández, estas dos esferas se entremezclan en la concepción de su trabajo, en la forma de elaborar un pensamiento y trasladarlo a un lugar concreto y abstracto de enunciación crítica. A partir de una cierta idea de colectividad, de pensamiento común y de afección mutua, desarrollan un corpus de ideas en agencia. Ambos ocupan y cuestionan la situación desde la que hablan y las formas instituidas del estar en el mundo y de pensarse en él. En ese habitar existe un interés por las imágenes que se producen, por la relación entre figura, fondo y percepción, y sobre el colapso al que se ven sometidas entre esas dos esferas, entre el paso de lo público, de lo común, al entorno privado, el territorio, quizá, de lo verdaderamente común.

La relación de la imagen con, lo que Lezama Lima denominaba, potencialidad de la misma es lo que “basta para su gravitación”, ya solo su existencia es lo que le da gravedad y su “poesía se integra y se destruye” en su continua configuración. Esto quiere decir que nada es estático y que la obra tampoco lo es, pero como pieza situada en el espacio y en relación al espectador —el sujeto que mira— que se mueve alrededor de ella. La acción de ver es lo que de más primitivo tiene la configuración de las imágenes, su destino es ser vista. Lecuona y Hernández reflexionan sobre la complejidad de las convenciones visuales, sobre cómo se construyen, qué hay detrás y, sobre todo, alrededor de ellas. Para llegar a una clase de imagen concreta, a una “imagen oasis” —deseante—. Esta mirada escéptica es un proceso de fractura sobre el discurso, que deconstruye el concepto de lo cotidiano, que deja de ser un entorno dominado por normas simbólicas para convertirse en un lugar crítico, en cuanto a la imagen o su carácter evanescente se refiere. Esto nos lleva a preguntarnos ¿cuáles son las representaciones posibles?, ¿las que están fuera, o las que forman parte de la experiencia? Esto quiere decir que, una vez se es consciente plenamente de lo evidente, se despliega una tensión entre lo conocido y lo oculto, lo serio y lo misterioso, lo revelado y lo secreto, lo visible y lo legible, en definitiva; entre la costumbre y la práctica. Así, el hábito y la convención están en la forma de mirar y en la forma de la autorepresentación, un carácter ilusorio añadido a la acción de “ver”. En esa acción muchas veces se incorpora la evidencia de la huella visual, el movimiento que genera la visión conjunta de la *Madame Recamier* (1800) de Jacques-Louis David y la escena de *Perspectiva II: El balcón de Manet* (1950) de René Magritte se pueden analizar desde la percepción y la sustitución conceptos. Magritte juega con la pieza de *El balcón* (1869) de Édouard Manet, mudando de una figura humana a una caja de madera -ataúd-, dándole una dimensión altamente objetual y crítica acerca de una idea de cotidianidad burguesa cuyo pulso cogemos a partir de la pieza de Jacques-Louis David. La representación en este punto es la punta de la lanza de la idea de visibilidad o diferencia entre fondo y figura.

El impacto de la representación es modificado por todo lo que le envuelve a ella y al espectador, para John Berger, “todo lo que rodea a la pintura es parte de su significado” y todo lo que rodea a un objeto también lo es. Así mismo, este se configura a partir de las relaciones que establece con el exterior. Recibimos las imágenes y la información que ha sido dispuesta, la cuestión está en ser escéptico con ello. El entorno ha sido históricamente preparado y pre-diseñado y es necesario añadir una capa de criticidad sobre él, un nivel de transparencia, que Susan Sontag describe como “experimentar la luminosidad del objeto en sí, de las cosas tal como son”. Esta noción de nitidez, en su afirmación o negación, es parte de los antecedentes que la ambigüedad de la imagen pictórica dota al binomio fondo y figura.

Todo emplazamiento o esfera la podemos entender como una simulación, y como tal está construida con el deseo como motor de búsqueda. El anhelo es una parte importante del desarrollo del capitalismo y los cambios en las formas del poder político. Este espacio o *habitus* de relaciones que representa Bibli, donde la vida del mobiliario se expone como forma e imagen construida, es exponente de un estilo de vida determinado. Esto significa que bajo la autoridad de la forma el mundo es vivido como dado y los —sus— usos cotidianos son el influjo que se asienta sobre la inercia del contexto acrílico del hogar, como un entorno de conformidad. Esa a-criticidad es la que se cuestiona en *Tiempo y cosas*, toda cosa-imagen transforma alguna cosa externa a sí misma —no es inocente—, es parte de una significación cultural y compone un relato en el que la abstracción es más real que la realidad. Hoy en el

contexto cotidiano, a diferencia de su homólogo burgués de la era pre-industrial en la que cada pieza del hogar era realizado con unas formas concienzudas y relativas a un poder económico, político y social, se traba otra relación con el entorno, la objetualidad ha cambiado, son elementos cada vez más livianos en su uso. Y se establece con ellos relaciones mucho más inmediatas y mediadas por un sustrato más líquido, menos sólido y por tanto más escurridizo. Esa funcionalidad es una cuestión más asociada a la idea del sueño —lo deseado— que intenta establecer a través de una combinatoria infinita de objetos con diferentes cualidades, un dominio, un *modus vivendi* parecido al ámbito simbólico que es estable y real, frente al funcional que es fragmentado y que se completa mediante nuevos modelos y series de esos objetos.

Pensar en estos términos significa añadir capas de reflexión, transgredir la realidad y representarla a través de la simulación. La imposibilidad más probable es darnos cuenta desde el principio que mirar es hacerlo siempre de forma distinta, y que cada una de las imágenes que nos llega es única y finita. Este desvanecimiento y condensación de la imagen se refiere a la representación de lo atmosférico, una suma de capas que va estableciendo una relación entre fondo –mundo, entorno, ecosistema- y forma –sujeto, cosa, etc-. En este sentido, se disipa o desaparece, lo que recuerda a una paradoja deleuziana en el sentido de la destrucción de una entidad fija [Deleuze, 1970, p. 12], la imagen no es fija, pero tampoco está en movimiento, ésta se desvanece, se convierte en sombra y se pierde la noción de borde o límite. Lo que resulta de esto es: la vaguedad es lo que constituye la percepción, el juego ilusorio de su apariencia. La problemática de la pintura se analiza como objeto histórico a través de las sucesivas capas que van ocultando la propia imagen, la anteriormente descrita imagen deseante.

El objeto/imagen deviene en cápsula y en ella el tiempo no es absoluto. Esto significa que se va depositando el énfasis del acontecimiento en el significado y el contenido se “abre” hacia fuera del marco.

El espacio del receptáculo.

Tiempo y cosas analiza un cierto canon tradicional de la historia de la representación del salón burgués. Las estructuras construidas contienen, como si de artefactos se tratara, la vida interior e imaginada de los objetos cotidianos presentados o dotados de “apariencia” en un contexto no habitual, casi maquínico por su disposición. La apariencia es en su fuente etimológica “la cualidad de lo que se muestra” pero en su uso estratégico es lo visible que oculta otra cosa. La solidez que el cubículo da al objeto y su separación del entorno tiene el aspecto de un diálogo oculto entre ellos. Esa es la “rareza” de estos dispositivos en el sentido que le da Paul Veyne, “la rareza del acontecimiento efectuado es lo no dicho del discurso de la época [...] de los enunciados que se ocultan a los ojos”. En las cajas/marco lo que no se ha dicho es el silencio que lo recorre todo. El receptáculo es el lienzo y en su interior gravita la quietud de las escenas de la pintura metafísica, la representación del interior del ámbito humano: la dialéctica que se da entre el interior y el afuera.

La idea del *sfumato* pictórico da unas cualidades visuales y semánticas a esta reflexión pictórica, la propia pintura es el tema y su vinculación con la elaboración de una determinada imagen social. El acceso a la realidad se haya siempre mediatizado por las representaciones de esta y la distorsión de la imagen, el desenfoque y el difuminado permiten al espectador tomar conciencia de su carácter fabricado, es

decir, se hallan ante la “imagen de una imagen”. En los años del desarrollismo económico en España, la idea de esa imagen social y *confort* “se había convertido en un modelo de comportamiento oficial: la renovación del mobiliario, nuevo objeto de deslumbramiento de la sociedad de consumo se transforma en un signo de estatus social; la butaca del cabeza de familia, el sofá, las plantas decorativas o el perro obediente son acogidos como símbolos de una nueva (y autosatisfecha) domesticidad burguesa.” [Marzo y Mayayo, 2015, p. 273]. Esta renovación del mobiliario habla de la constitución de “un mundo social representado, esto es, el espacio de los estilos de vida”. Las imágenes de las cosas quedan delimitadas pero la activación del medio tiende a esfumarlas, a crear una inquietud. Esta suposición parte de la evanescencia de lo real, una fluctuación borrosa que utiliza como recurso simbólico y protagónico la atmósfera. El ambiente blanquecino transfigura el interior, la imagen abandona la solidez de la naturaleza del objeto y se vuelve frágil, se disipa y vuelve a aparecer, se rememora a sí misma. La imagen no está libre pero fluctúa, se hace líquida o adquiere consistencia. Esta plasticidad visual representa o, si queremos, da la “apariencia” de un desequilibrio tanto en la asociación libre de lo que se ve como en la ruptura histórica de la pintura en cada uno de los estados que recibimos [Huberman, 2007, p.27]. Los artistas reconfiguran la imagen bajo la premisa de la imposibilidad de su fijación. Su fugacidad tiene que ver con el tiempo de permanencia y los estadios por los que pasa a los largo del tiempo.

De la caja/marco emerge el contenido pero al mismo tiempo lo excluye del mundo, haciendo de éste un universo interno en el que los objetos dan cuenta de su materialidad difusa. La materia cuenta, pero aquí la pintura como objeto tiene un valor metapictórico, el objeto llega a ser el negativo de su propia representación, es decir, si recuperamos la idea de deseo: el objeto tiene un valor interior y afectivo, en la medida en que ha sido deseado o buscado durante mucho tiempo. Pero también tiene un valor metafísico en relación a la representación del espacio como una yuxtaposición de espacios, más allá de lo que es real, pues existen diferentes tiempos y cada uno de ellos la escena está congelada a pesar de lo real –a cuanto a discurrir natural del tiempo- de su representación. Encontramos aquí una analogía con la representación del “espacio metafísico” en Giorgio De Chirico (imagen:) sin espectador y rodeado de un espacio quemado¹. Ambas, las escenas de De Chirico y las cajas de Lecuona y Hernández, son lugares-habitáculos de silencio. En los que se anhela su representación y la posesión de su símbolo. Estos habitáculos, en el caso de *Tiempo y cosas*, podrían pertenecer a una vivienda resueltamente moderna, los objetos responden a una utilidad estética. Pero todos significan su función y la solemnizan, forman parte de una aceptada necesidad. Esta lógica del deseo [Baudrillard, 1970, pág.13] hace que el objeto no esté vinculado solo a una función definida sino también a un deseo consumado. Esto parte de una actitud científica en la historia de la pintura europea, la realización de la verosimilitud del objeto. El énfasis de lo real como lo sólido centra la preocupación de ese carácter científico hasta la llegada de las vanguardias, el Pre- y el Impresionismo dejan de lado el carácter sólido de la materia. Alejada del orden estático de las cosas, las reales y las reproducidas,

¹ Extracto de la conversación con los artistas a lo largo del trabajo entre agosto y septiembre de 2017. En relación a las escenas de De Chirico, artista cuya concepción del espacio es analizada por los artistas de forma constante.

es en ese lugar intermedio entre lo real y la manifestación, que subyace el carácter de ausencia y de ilusión que constituye a la imagen misma.

Baudrillard entendía que había una diferencia entre la dimensión real en la que existen las cosas y la dimensión moral a la cual deben significar y bajo la que está sujeta o aislada en una esfera, la cotidiana. Este aislamiento de las imágenes se dan en el interior de una atmósfera a través de la reproducción técnica de un ambiente, casi de un clima insular [Sloterdijk, 2006, p. 244]. Las cajas/marco producen un entorno que corporeizan la problemática de la representación en la historia de la pintura, interceptada justo en el momento en el que el fondo sustituye a la figura como tema de manifestación visual. Son configuraciones sustitutivas de un entorno, analizado desde una posición externa que tomamos y que se diferenciaría totalmente de su percepción interior. El patrón de sentido que los objetos han traído consigo desde el exterior, enriquecen la ínsula que se rige por mecanismos adquiridos desde su externalidad, no hay autonomía y por tanto la imagen que aparece y se desvanece es un relato artificial cada vez diferente. Estas son escenas que se presentan como paradojas, como realidades ficticias, el juego entre pintura y realidad se dirige específicamente a la vista y a cómo esta reacciona. Por tanto, es ella la que debe convencerse de la existencia de la imagen y quizá tratar de proponer una respuesta al interrogante emanado de la escena: ¿cuál es la imagen verosímil? *Tiempo y cosas* se desarrolla como un engranaje de paradojas que se despliegan en el espacio y que de alguna forma explicitan el aspecto arcaico de la configuración de la imagen, su latencia y tramoya. La acción de penetrar en la opacidad del ambiente saturado pone al espectador en la posición del observador del paso del tiempo.

Dalia de la Rosa