

Juan Pérez Agirregoikoa.

Iñaki Gracenea. Señor que no mira al horizonte

**El autor reflexiona sobre la obra del pintor Iñaki Gracenea y propone un recorrido filosófico-matemático para pensar la pintura de finales de siglo.**

Seguramente tengan en memoria esos cuadros de un pintor alemán en los que se puede apreciar un hombre que, de espaldas, mira el horizonte hacia la inconmensurable infinidad del mundo. La contemplación del paisaje que desde esos privilegiados promontorios se puede apreciar, es algo más que una simple mirada. Sucede que nuestra posición como espectador se transforma también en representación de ese pensamiento que creía que el ser-infinito o el ser-verdad, no pueden aprehenderse más que en su propia temporalidad o historicismo. El infinito se determina en lo abierto como correlato de horizonte de una Historia de la finitud. Pensando desde el historicismo, la filosofía romántica alemana impone la idea de que el verdadero infinito sólo puede presentarse como estructura de horizonte<sup>1</sup>

Acuérdense también de esa película de un director italiano en la que un hombre en un arrebatado, no sé si pulsional o de simple deseo temporario debido a un exceso de polución en su saco muscular, se encarama a la copa de un árbol y comienza a gritar poseído: "quiero una mujer". Atrincherado entre el follaje, reacciona con violencia ante los múltiples intentos por hacerlo bajar. Nadie lo consigue y hay que ir a buscar ayuda. Este hombre, haciendo alarde de una cabezonería estupenda, se nos presenta como símbolo de rebelión, igual que Chanquete —ese marinero aguerrido— y su cortejo polifónico de voces blancas con instrumento de cuerda, que desde "la Dorada" entonaban cánticos de insumisión.

Al final de la escena del árbol, una monja de autoritaria voz le ordena que baje, le recuerda quién es la ley y hace ceder ese bastión de heroica resistencia. Con la iglesia volvemos a toparnos y si a eso se le puede llamar mujer, como consuelo a lo exigido, su deseo se ha visto colmado.

Mirando trabajos anteriores de Iñaki Gracenea (Hondarribia 1972), lo primero que pienso es en un deseo de perfección incontinente. Preciosos, como si de un pacto ineludible se tratara, igual de precisos y minuciosos que los zarpazos

que le da el malo a Bruce Lee en *Operación Dragón*. Con un guante tridente escogido de una vitrina —de armas tomar— dibuja en la carne trazos magistrales de sangre, simétricos y paralelos, de una perfección maníaca. Pareciera que el soporte y la herramienta se hubiesen puesto de acuerdo en su coreografía para tallar en horizontal los abdominales y en diagonal deltoides, pectorales y mejillas. Esta es una imagen inolvidable de obsolescencia adolescente, como la reproducción del "gernika" o la barba y la txapela del che chincheteadas en la habitación.

Decía que hay en estas obras algo de obsesivo, de calculada realización, como si detrás de esas construcciones se escondiera algo a lo que no tuviésemos derecho a acceder. La representación excede su propia presentación en un exceso de la inclusión sobre la pertenencia. En estos primeros cuadros se siente un paradójico deseo de incomunicación, de jugar a esconderse; son inabordables en su ensimismada perfección. Lo mismo que las primeras obras de Sean Scully que él mismo denominaba fortalezas, —tan cerradas y prolijas que nadie podía comentar nada sobre ellas—. Los cuadros se convierten en refugio o subterfugio desde donde seguro te contempla el mundo.

Ante esta estrategia de gasterópodo la única formulación posible para el que mira es puntualizar si te gustan o no, o si simplemente te dan igual. El acceso está denegado. Estas obras son por esta razón, inconsistentes, sin resquicios por donde abordarlas y siempre queriendo controlarlo todo en su deseo de complitud. La falla está justamente en querer ser completas y es ahí donde se manifiesta su impotencia, al esconder o eliminar sus contradicciones. Aquí es donde aparece nuestro real.

Claro que es tanto lo que se pone en el proceso artístico que este ocultarse, cubrirse con un manto del rubor producido por la exposición, no sería más que estrategia contra la intensa desnudez a la que alguna vez el artista se somete.

Puntualizar sea tal vez pleonasma pero debemos considerar que la inconsistencia desde 1931 no es cosa nefanda. Buscar la consistencia era considerado normal hasta la aparición del teorema de Gödel.

En las obras más recientes comienza a verse un poco más de desorden, la perfección pierde importancia y la incomplitud se revela mucho más real, - como todo lo que se resiste-. El carácter de intimidación ha ido cambiando. Las armaduras han ido disolviéndose en un tipo de pintura mucho más frágil en su apariencia pero mucho más compleja de contenido, se destruye así cierta

sacralidad. Las obras ya no son acorazados, dejan de ser entidades aisladas para convertirse en múltiples sin Uno.

Dispuestos en forma jerárquica, colocados en diferentes alturas en el muro, en el suelo, ordenados en parejas los cuadros dejan de ser unidades autónomas para establecer relaciones entre sí, insinuándonos cierta forma de mirar. Parejas que nos alejan del mundo totalitario de la estructura que cuenta todo como Uno para introducirnos en el mundo del uno más uno que no hacen dos. Se trata de un uno que hace dos y otro uno que hace otro dos, creando una dualización al igual que sucede en la producción amorosa.

Como en toda relación hay una puesta en escena de una potencia indeterminada y a diferencia de sus primeros trabajos, no se trataría ya de opinión sino de conexión. Las obras se abren en ese sujeto que el acontecer del encuentro de dos incompatibilidades ha creado. Ahora son abiertas y siguen siendo cerradas al mismo tiempo, pudiendo dar la sensación de inconclusas. Curiosamente es en esta incomplitud donde graciosamente comienza cierta consistencia.

Para el artista lo creado se desprende, se aleja afortunada y desgraciadamente al mismo tiempo. La producción se convierte en ese otro despegado del cuerpo, en esa *"a pequeña"*, esos restos lastrados en los que el arte se transforma. Residuos que ya no le pertenecen y sobre los que no tiene ninguna jurisdicción, eso que un psicoanalista francés <sup>2</sup> denominaba muy finamente: "el paquete de mierda". Su reactivación sólo puede efectuarse en condiciones especiales y con un espectador cómplice.

Recuerdo que hay una fórmula amorosa que Badiou retoma de Lacan. El amor es una de las cuatro figuras capaces de producir sujeto (junto con el arte, la política y el matema) y tiene en su gran teoría axiomática<sup>3</sup>, una fórmula, que no pócima del amor. El conjuro dice así: "Para todo reencuentro R, de dos partes incompatibles (x,z), existe un término (a) el amor, en el que (a) es mayor o igual a (x) y en el que (a) es mayor o igual a (z)".

$$R(x \perp z) \Rightarrow (\exists a) \{a \geq x, \text{ y } a \geq z\}$$

El amor es producción, dos o más obras se juntan, un enunciado se desprende de lo que era incompatible y la producción de consecuencias comienza; hay un "y" que los conjunta, la pareja crea el sujeto amoroso, éste nunca preexiste al proceso y pone en marcha una potencia incontrolable. El estado siempre intenta determinar esa potencia, como si no supiese que es baladí pretender determinar lo indeterminable, como dos cuadros con alianza. Amor es

producción porque relaciona lo incompatible, y hay en estas obras incompatibilidades en busca de producción.

No es difícil darse cuenta de que estos cuadros están realizados de forma concienzudamente lenta, como si su factura ralentizada de matar tiempo, pudiera crear ese espacio en el que la mirada se fija y se salva de la saturación impuesta por el mundo de las imágenes, queriendo denotar espacios que arranquen atención reactivadora.

No creo que esto sea frenar, pero ¿hasta que punto este énfasis paralizante es capaz de resolver lo que como diría el tango "gira"? ¿Cuánto van a tardar en poner el pañuelo en la lágrima de la nostalgia? Estas preguntas sólo encontrarán respuesta en algún lugar de la experiencia del artista. El problema es bastante peliagudo, habría que resolver si es posible crear un tiempo aislado capaz de frenar la mirada reteniéndola y, en ese proceso fijar y a contra corriente desafiar el aparentemente veloz y sin embargo presente perpetuo en el que estamos obligados a vivir. Lo veo bastante difícil porque fuera, lo negociable se sigue abriendo camino en un proceso paralelo, en el que inevitablemente el tiempo y el mundo no se detienen y si no, que se lo pregunten a los excluidos a los cuales el capital hostiga en su incapacidad de ponerlos a todos a trabajar.

Actuar como un cactus, eso es. Tiempo es para Gracenea resistencia, o por lo menos amago y éste es un problema a resolver.

Hay algo interesante en este tiempo, su realización está presente en la superficie, son los residuos del proceso ralentizador, que no se sedimenta en los costados en detrimento de la imagen. La obra no la forman los restos del tiempo que se ha ido secando y acumulando. Este tiempo se nos presenta frontal, es táctil, háptico, se puede tocar con la mirada en la superficie del cuadro. Estamos ante un tiempo en cámara lenta, fijado en signos que se repiten, símbolos que recuperan su real. Lo real como aquello que se resiste, como aquello contra lo que se golpea una subjetividad y resistencia sería el punto de imposible. Hay algo físico más propio de otro tipo de pintura para esa obligada mirada que elige, separa y detiene. Personalmente, yo prefiero este tiempo en la superficie que no se esconde, inscrito como verruga o sarpullido, a ese que, larvado en los costados, se oculta como metástasis obligándonos a torcer nuestro esternocleidito en la presencia de un tiempo más bobo.

Por otra parte el artista es consciente que este gesto de "equilibrio anímico" será convocado en su contra de forma perversa en lo que de aporético supone hoy intentar ser moderno y me refiero a pertenecer a su tiempo. Hay que soportar esa lucha entre vencer la propia finitud en forma de pseudo pasiva colaboración, o refrenar cósmicamente lo que, incontrolable, se escapa a nuestro pensamiento. Hay un exceso que indica la diferencia sin medida, un exceso que se nos presenta errante e inasignable. Volvemos a esa ciencia sin proyecto y a ese dos por ciento de la ciudadanía que, legitimados por las urnas, hacen la vida imposible a los que les legitiman y a los que no, cuando lo único que se les pide es que controlen un poco al capital y no al revés.

En realidad todas estas consideraciones llevan a la pregunta que reposa en estos cuadros y que se hace el artista. ¿De qué forma puedes pertenecer a tu época y a la vez no colaborar con ella? ¿Cómo, estando incluidos, no pertenecer, o cómo, desde la pertenencia, excluirse? ¿Qué se puede pensar hoy? Podemos decir que nuestra época es intransitiva puesto que todos los elementos no son partes. Sobre este tema, el sentimiento es claro, tenemos menos sitio que un hemistiquio en un alejandrino.

Para tratar este problema, habría que partir de un doble condicionamiento; por una parte, ser conscientes y por otra, estar educados en esa entelequia llamada proyecto. No creer que la categoría de sujeto debe ser deconstruída, aunque nuestro tiempo es aquel en el que la subjetividad está llevada hacia su conclusión, y por lo tanto, el pensamiento no puede concluirse más allá de esta realización. No creer tampoco a los que creen que la susodicha categoría debe ser tenida por el avatar último de la metafísica. Conscientemente, tal vez fuese más conveniente elegir otro tipo de sujeto inconsciente que, al revés del cogito cartesiano, piensa que cuando pienso no existo y allí donde existo no pienso, reconociendo en Lacan (que se retorcerá en su tumba, él que tanto denostaba el discurso del maestro) la necesidad de otro tipo de recomposición de dicha categoría.

Badiou piensa igualmente que dicha categoría debe someterse a una profunda recomposición<sup>4</sup>. Insiste en que nuestra época no es postmoderna porque aún no ha sido moderna, seguimos atrapados en la identificación del concepto. Nuestro tiempo sigue siendo romántico desde que Hegel considera que filosofía y matemática deben llevar caminos separados. La esencia que

subsiste del romanticismo sigue siendo hoy el tema de la finitud que localiza el infinito temporalizando el concepto como envoltorio histórico de la finitud. Volver a unir la matemática a la filosofía sería acabar con el tema de la finitud. Su separación libra al infinito en el medium histórico a un nuevo avatar del Uno, al sentido. Las matemáticas por su parte, solitas, paralelamente localizan los infinitos en la indiferencia del múltiple puro. Hay como una especie de tuteo al infinito en la banalidad del número cardinal, neutralizándolo y desacralizándolo, quitándole toda metaforización, devenir u horizontalidad. No hay más que múltiples infinitos que presentan múltiples infinitos. Se termina así la dictadura del Uno. Asumir la infinitud de toda situación y desprenderse de este residuo romántico, ese es el verdadero gesto moderno.

Creo que los cuadros de Iñaki representan una de las características de la pintura actual, una profunda sensación de querer terminar con los cuentos, de no contar más nada: no hemos perdido nada y nada tiene que volver. El problema es que desde la especificidad de la pintura, herederos de tanta transcendencia y profundidad durante tanto tiempo, bajar de las alturas y subir de los abismos ha sido la tarea que nos han dejado los jodidos héroes. La nueva sea tal vez la de contar la nada ( $\emptyset$ ), que no es lo mismo que contar nada, cero.

“Es necesario aceptar con alegría que el destino de toda situación sea la infinita multiplicidad de los conjuntos, que ninguna profundidad pueda nunca establecerse, que la homogeneidad del múltiple lo lleve ontológicamente sobre el juego de las intensidades. Y en consecuencia, desanclados de toda finitud, habitemos el infinito como nuestro hogar absolutamente plano y así, cuando al azar de un acontecimiento, alguna verdad nos transporte según la infinidad inacabable de su camino, la búsqueda de sentido quede para nosotros reducida al solo cifraje de esta infinidad, o a eso que otro heterónimo de Pessoa, Alvaro de Campos, llamaba las matemáticas del ser”<sup>5</sup>.

Yo imagino otro hombre que también se sube a una antena parabólica y desde la media esfera comienza a gritar algo así como "secularicemos el infinito" o "salgamos de este impás romántico" o "toda situación es infinita" que vendría a ser lo mismo, y que ninguna monja ni canónigo, capellán, lama, clérigo, gurú, celebrante, confesor u obispo, párroco, ayatola, pastor, pontífice, prelado, rabino, sacristán o tonsurado y demás cortejos celestiales sea capaz de hacerlo bajar.

## Juan Pérez Agirregoikoa es pintor y vive en París

1

---

<sup>1</sup> Sobre este tema la conferencia de Alain Badiou titulada "Philosophie et mathématique" es bastante esclarecedora, en especial la explicación que diferencia el infinito matemático (El cual es ajeno a la representación del límite como horizonte y ajeno también al tema de la finitud) del infinito romántico. Badiou, A. *Conditions*, "Philosophie et Mathématique", p.175, París: Editions de Seuil, 1992.

<sup>2</sup> Lacan guardaba en su casa de campo el cuadro "origen del mundo" de Courbet, escondido sobre otro que su mujer había encargado a Masson. Según el tipo de huéspedes una de las dos telas miraba la pared. Dicen que algunas veces lo contemplaba "a solas" y malas lenguas insinúan que sublimaba individualmente. Yo prefiero pintarlo escuchando ensimismado, con ojos de analista, los querubines dibujados por las nubes de un imaginario eolo maligno.

<sup>3</sup> Badiou, A. *Grande théorie axiomatique du sujet*, Séminaire, université Paris VIII, 1997-1998. Para Badiou el ser sujeto hay que ganárselo, el animal humano es una subjetividad que en ciertas ocasiones puede entrar en la composición de un sujeto.

<sup>4</sup> No es lo mismo ser una subjetividad (una "alubia humana" traducido del inglés) destino natural, que pertenecer a la composición de un sujeto. Este nunca preexiste al proceso, surge de un acontecimiento que nombra el vacío de la situación anterior. Desapareciendo en cuanto aparece. Sujeto sería el soporte de una verdad que suplanta ese acontecimiento, convirtiéndose en un proceso de verdad.

<sup>5</sup> Badiou, A. *Court traité d'ontologie transitoire*, p. 22, París: Éditions du Seuil, 1998.

>>> [www.arteleku.net](http://www.arteleku.net)

---

1