

## **Divagando y vagamundeando sobre las pinturas horizontales de Luis Carrera-Maul: un recorrido laberíntico, vertiginoso y “sonámbulico”...**

**Por Pablo J. Rico**

Conocí a Luis Carrera-Maul hace poco menos de un año. En nuestro primer encuentro hablamos de todo menos de arte. Me dijo que iba a permanecer un tiempo en Oaxaca: había sido invitado como artista residente en *La Curtiduría* para desarrollar un proyecto artístico todavía indeterminado (al menos desconocido para mí). Nos reencontramos precisamente en *La Curtiduría* meses después coincidiendo con mi seminario sobre “*Prácticas del arte contemporáneo y poscontemporáneo*”. Compartimos muchas horas antes y después de aquellas maratónicas sesiones; además nos buscábamos dentro y fuera, no sólo por nuestra común condición de “residentes” oficiales de este singular espacio de reflexión y creación oaxaqueño. Ahora sí, todos los días hablábamos sobre arte, invariablemente, de nuestros respectivos intereses estéticos, y también de filosofía, de proyectos a compartir a lo mejor un día de estos... Así fui conociendo a Luis Carrera-Maul: retazos de su biografía personal, su trayectoria artística, sus experiencias y nomadeos antes de Oaxaca, reconociendo nuestras afinidades, descubriendo amigos en común, devotas influencias fraternales, referentes sustantivos que compartíamos. Mientras tanto frecuentaba cada día su taller en *La Curtiduría*, veía sus procesos, asistía a sus prácticas, tan transparentes y didácticas, e iba multiplicando mi interés por su obra, es decir por Luis Carrera-Maul sin solución de continuidad...

En la presentación de objetivos del seminario en Oaxaca me referí a dos frases de Nietzsche en las que cifraba ciertas cuestiones significativas de nuestra actualidad artística poscontemporánea. La primera, aunque apócrifa, manifiesta evidentemente su origen nietzscheano: “*El filósofo debe saber lo que necesita; el artista debe hacerlo*”... La segunda corresponde a un fragmento del *Anticristo* de Nietzsche: “*Yo no sé qué hacer; yo soy todo eso que no sabe qué hacer —suspira el hombre moderno. De esa modernidad hemos estado enfermos, —de paz ambigua, de compromiso cobarde, de toda la virtuosa suciedad propia del sí y el no modernos*”. (...) “*Nosotros fuimos suficientemente valientes, no tuvimos indulgencia ni con nosotros ni con los demás; pero durante largo tiempo no supimos a dónde ir con nuestra valentía. Nos volvimos sombríos, se nos llamó fatalistas. Nuestro fatum era la plenitud, la tensión, la retención de las fuerzas. Estábamos sedientos de rayo y de acciones, permanecíamos lo más lejos posible de la felicidad de los débiles, de la resignación... Había en nuestro aire una tempestad, la naturaleza que nosotros somos se entenebrece —pues no teníamos ningún camino. Fórmula de nuestra felicidad; un sí, un no, una línea recta, una meta*”...

¿Qué hacer?, repetí insistentemente aquellos días... Alguien llegó a pensar que me refería a Lenin y su histórico artículo (1902) acerca de la necesidad de crear un partido que conjugara la espontaneidad del movimiento obrero con una dirección reflexiva, política, científica, revolucionaria; un partido que estableciera la necesaria correlación entre los intereses de clase, el movimiento obrero, el mismo partido como dirección

política y la revolución necesaria... No; mi pertinaz pregunta nada tenía que ver con revolución artística alguna ni reclamaba direcciones o sentidos revolucionarios en el sinsentido de nuestra más reciente actualidad artística, ese divagar posmoderno autista y ensimismado. Mis referencias eran más cercanas, acaso también más perversas. Tenía que ver con un texto de Jacques Derrida: *¿Qué hacer de la pregunta «¿Qué hacer?»?* — en *Penser ce qui vient* (1994). Derrida nos confía que a la vieja o renovada pregunta ¿qué hacer? Lenin contestó «es preciso soñar» —“con precauciones interesantes”... ¿Soñar? ¿Ésta debe ser la respuesta del arte? Goya afirmaba enfáticamente que “el sueño de la razón produce monstruos?... No creo que soñar sea la solución ni el problema...”

Entonces, ¿qué dice Derrida al respecto?... Primero establece su creencia: “creo que nuestro tiempo, eso de lo que estamos hablando, lo que viene quizás a través del caos, del desierto, del abismo, del desorden mundial, la desconstrucción general o todas las figuras de un apocalipsis sin apocalipsis, etc., eso nos impone pensar y pensar desde este frágil aplomo y nos coloca en este lugar, nos sitúa allí donde pensar, y pensar (políticamente y poéticamente) lo que viene (por ende el porvenir al presente) no puede hacerse si no desde el lugar de este aplomo a la vez sonambúlico y vertiginoso”... ¿A qué se refiere Derrida con la palabra “aplomo”, qué trata de expresar con tal sonambulismo? Derrida reclama una señal de aplomo, atreverse a “quedarse parado”, una física planteada a partir de la verticalidad, “es decir a partir de lo que una plomada nos indica respecto de la pesadez terrestre y por ende de la tierra: pues, no nos lo ocultemos, las preguntas que abordamos con este aplomo sonambúlico hoy no son nada menos que las preguntas de la tierra (a bulto y en detalle), de manera no menos urgente que concreta, imaginativa, inmediata, inmediatamente éticas, jurídicas, geopolíticas”... “¿Qué vamos a hacer con la tierra? ¿Sobre la tierra? y la pregunta de lo que se queda parado sobre la tierra no es apenas una pregunta ecológica aunque permanezca sobre el horizonte de lo más ambicioso o más radical que la ecología hoy podría asumir, preguntas de la tierra, entonces, y preguntas del hombre (en aplomo o no sobre la tierra)”...

Confieso que para aquel seminario había pensado apropiarme de este texto derridiano e intercambiar la palabra “tierra” por “arte” quizá contagiado por el entusiasmo juvenil del filósofo y sus reclamos. No lo hice y algo tuvo que ver mi primera experiencia ante las obras “en trance” de Luis Carrera–Maul en La Curtiduría. Me explico... En su taller Luis me mostró qué estaba haciendo entonces. Se trataba de procesos hasta cierto punto mecánicos obtenidos con plomadas girando a modo del Péndulo de Foucault, en movimiento constante y concéntrico apenas inducido por su “operador”, un persistente goteo pictórico por mera gravedad más o menos previsible (pero no seguro) abierto al azar y la paradoja visual, pintura líquida sin pinceles ni instrumentos

convencionales que no fueran la imaginación creativa y la intención empírica, experimental, de su artífice. Qué curiosa coincidencia, ¿no? Yo que había preparado alguna de mis disertaciones acerca de las palabras de Derrida sobre el aplomo vertical... Claro, preferí meditar en silencio sobre tales procesos que significarlos en voz alta a primera vista. Ni siquiera hablé con Luis al respecto. Uno no se encuentra todos los días con experiencias artísticas tan complejas a la vez que sustanciales como las que estaba inmerso aquellos días, tan ricas en correlaciones transversales, en evocaciones, como para perder el tiempo parloteando banalidades. Decidí pensar, reflexionar sobre lo que acontecía, especular en silencio aun con cierto riesgo de parecer estúpido, es decir estúpido de la misma raíz que estupefacto, felizmente asombrado por las maravillas que Luis-artista me regalaba sin pudor ni afectado ocultamiento. Ni siquiera le pregunté sobre sus intenciones... Preferí observar y analizar con curiosidad el acontecimiento hipnotizado por el hacer del arte a su manera. También observaba con admiración a Luis consciente del valor de su hallazgo, iba descubriendo su inteligencia más que natural, reconocía su seguridad y aplomo ante el fenómeno artístico que se desplegaba frente a nuestros ojos, ese dejar hacer arte a sus péndulos, inducir sus probabilidades, sin prisa, sin trampas... De paso comentábamos algunas coincidencias por puro pasatiempo. Que sí la “revolución” pictórica de Pollock, sus emotivos “drippings” y goteos existenciales, que si las máquinas rotoras de Duchamp y sus efectos caleidoscopios, que si lo retiniano o lo mental, lo pictórico o lo meramente visual... y qué me dices de Rebecca Horn y sus mecanismos-pintores, su devoción por los péndulos y mis experiencia con ella, con ellos... y la novela-alegórica de Umberto Eco *El Péndulo de Foucault* --que siempre he creído estaba dedicada a Michel Foucault, el filósofo, y no al físico francés Bernard León Foucault quien en 1851 utilizó un gran péndulo en el Panteón de París para comprobar el movimiento de rotación de la Tierra sobre su eje... En fin, pasábamos deliciosamente el tiempo entusiasmados en aquellos avatares artísticos...

Aquellos días de enero, en *La Curtiduría*, Luis ofició su ministerio de mediador y ventrílocuo ante mis ojos. Hizo hablar a la pintura sobre sus cosas, que contara sus secretos, y lo hizo locuaz y elocuente. La pintura habló por los codos sobre sus señas de identidad y genealogía, los valores diferenciados de su herencia, nos reveló episodios de su peculiar historia —humana, demasiado humana— trufada tanto de mentiras piadosas o vergonzosas traiciones como de sinceros atrevimientos y altruismo a manos llenas. Sobre aquellos mapas todavía mudos al principio fuimos descubriendo sus voluntades y urgencias, su hoja de ruta, sus encrucijadas, sus intersticios... Creo que es objeto del arte, entre otros, trasfigurar y revelar la realidad que acontece más allá o acá de lo visible. Entre las obsesiones del artista, sus tareas y estrategias, las hay tanto con respecto a lo visible como lo invisible —“*El artista hace visible lo hasta ahora invisible*”—, y entre sus virtudes singulares se encuentra la de intuir espacios intermedios por donde emerge tal realidad oculta, saber “mapear” y “remapear” su

geografía visual —cualquiera de estas virtudes y tareas avalan por sí la capacidad transformadora del arte y los artistas.

El filósofo Merleau-Ponty reflexionaba acerca de lo visible y lo invisible en sus notas póstumas... Todo lo visible supone la existencia de lo no-visible, pero no como contradicción filosófica o esotérica: *“Hay que entender que toda visibilidad plantea una no-visibilidad. Lo invisible de lo visible”*. Lo invisible está allí, en la materia, sin ser objeto todavía. Es la trascendencia pura sin máscara “ontológica”. Lo invisible estaría contenido pues en la materia misma pero necesita de un intermediario para ser revelado, para hacerse experiencia estética además de objeto de conocimiento... El artista desea poseer la materia pero no para hacerla suya sino *“para hacerle hablar con su propia voz”*. Cualquier materia, cualquier objeto, se transforma de nuevo en otra cosa gracias al poder transformador del artista, su “artífice”, dotado de voluntad de crear. De algún modo el artista es un alquimista que opera su “gran obra” mediante procesos artísticos, es decir procedimientos de transmutación de la materia, no sólo meras transformaciones formales o visuales... ¿Qué mejor que hacerlo con un péndulo, por ejemplo, con aplomo y decisión?

Recordemos la novela de Umberto Eco *El Péndulo de Foucault* por unas líneas. Belbo, Casaubon y Diotallevi se disponen a reconstruir la historia del mundo a través de una ficción: *“Estamos reescribiendo el Libro”*, aseguraba Diotallevi... El mismo Belbo, al principio escéptico y luego entusiasta, ambicionaba fabricar un Plan definitivo, incuestionable: *“Si el Plan existe, debe implicarlo todo. O es global o no explica nada”*... Pero había que inventar tantas, cosas, es decir reconocerlas y conectarlas bajo una nueva mirada, un nuevo sentido, que parecía imposible sin caer en contradicciones... ¿Qué Plan? ¿Con qué objetivo? ¿Por qué no se había puesto en práctica hasta entonces? ¿Qué sucesos interrumpieron la secuencia prevista de los acontecimientos? ¿Quiénes fueron los protagonistas de aquella historia a través de los siglos? ¿Dónde fueron los encuentros y los desencuentros? ¿Y los santuarios, el tesoro? ¿Cuál era el principal instrumento que aseguraba tanto el secreto como su mismo desciframiento? Durante más de un centenar de páginas de *El Péndulo de Foucault* asistimos hipnotizados a esta intriga de ficción.

El problema consistía en hallar relaciones ocultas: *“Cualquier dato se vuelve importante cuando se lo conecta con otro. La conexión modifica la perspectiva. Induce a pensar que todo aspecto del mundo, toda voz, toda palabra escrita o dicha no tiene el sentido que percibimos, sino que nos habla de un Secreto”*... ¿Dónde encontrar ese Secreto? ¿Cómo? Desde casi el principio tuvieron claro que el Secreto tenía que ver con un mapa: “un mapa del tesoro”, en sentido estricto... Sí, el Secreto debía estar relacionado con un mapa. ¿Pero un mapa que les indicara qué Secreto? ¿Qué secreto descubren los templarios y sus sucesores antes de encontrar o componer el mapa que les lleve a él? ¿Se trataba de la “*lapis exillis*” que había conjeturado Ardeni antes de desaparecer?... *“La Tierra es un gran magneto y la fuerza y las direcciones de sus corrientes dependen también de la influencia de las esferas celestes, de los ciclos estacionales, de la precisión de los equinoccios, de los ciclos cósmicos. Por eso el sistema de las corrientes es cambiante. Pero tienen que moverse como el cabello que, a pesar de crecer en toda*

*la superficie del cráneo, parece originarse en espiral desde un punto situado en la nuca, allí donde es más rebelde al peine. Si se detectase ese punto, si se instalara allí la estación más potente, se podrían dominar, dirigir, controlar todos los flujos telúricos del planeta. Los templarios habían comprendido que el secreto no consistía sólo en disponer del mapa global, sino también en conocer el punto crítico, el Omphalos, el Umbilicus Telluris, el Centro del Mundo, el Origen del Poder”...*

Con seguridad debió existir un mapa que marcara ese lugar telúrico. Pero, ¿sólo un mapa, aunque estuviese fragmentado y fuera necesario recomponerlo? ¿Sólo un punto que lo señale? Si el *Umbilicus* estuviera marcado con un punto quien tuviese el fragmento marcado ya lo sabría todo sin necesidad de buscar los otros fragmentos. No, la cosa debía ser más compleja... Al cabo de unos días creyeron tener la solución: era necesario hacer intervenir un péndulo, un instrumento utilizado ya por los constructores de catedrales, por ejemplo en Chartres, del que se servían entre otras funciones para deducir la rotación de la Tierra... —“*Supongamos que los templarios hayan utilizado el Péndulo para indicar la posición del Umbilicus. En lugar del laberinto, que sólo es un esquema abstracto, se extiende en el suelo un mapamundi y se decide, por ejemplo, que el punto marcado por el pico del Péndulo en determinada hora es aquel donde está situado el Umbilicus*”. —Pero, ¿en el suelo de dónde? ¿Cuándo?

Derrida hablaba de la tierra y la fuerza de la gravedad, de las preguntas de la tierra y de nuestro necesario aplomo ante ellas interrogándonos. ¿Y si fuera el arte el que nos pregunta y cuestiona? ¿Qué respuestas para qué preguntas? ¿Qué arte para qué situación poscontemporánea, más allá de la historia e incluso del mismo arte? ¿Qué decir tras la defunción del arte certificada por Arthur Danto y sus secuaces? ¿Y qué decir y hacer con seriedad y responsabilidad que no parezca provocación en el territorio de los pintores oaxaqueños y la pintura mexicana por antonomasia? Luis responde con aplomo por medio de sus plomadas-pintoras, lo hace con la convicción de un sonámbulo ensimismado en sus ensoñaciones artísticas, seguro de su verdad reflexiva, consciente de su tarea heroica, adiestrado tanto en el saber como en el hacer artístico. Luis responde a su modo, inteligente y sensible. Lo hace vertical, humano, sobre el paisaje horizontal de un territorio por colorear... Pero el mapa no es el territorio que representa, nos aleccionó el sabio polaco Alfred Korzybski, como la palabra no es el objeto que representa... ¿Y un cuadro, una pintura?

Aficionado a los misterios, creyente a ojos ciegos del destino, de los encuentros necesarios tanto como los desencuentros inevitables, todos ellos decisivos e irrenunciables, me seduce pensar que nuestro encuentro y experiencia compartida en Oaxaca no fue una mera casualidad, un capricho de la vida y sus presuntos azares. ¿Y si el lugar del secreto del arte, de la pintura, fuera Oaxaca... y más concretamente ese templo de la pintura oaxaqueña que es su *Museo de Pintores Oaxaqueños*? ¿Qué mejor y más oportuno que en una exposición, no? Y más si se titula y publicita casi esotéricamente como una exposición de “*Pintura horizontal*”... Además Luis Carrera-Maul no es ni pintor —es mucho más— ni oaxaqueño, sino “chilango” con corazón zacatecano de plata pura por supuesto... ¿Qué secretos nos desvelará esta exposición *contra natura* en Oaxaca? Ay... esa estela del misterio...

Antes de recorrer la exposición de Luis Carrera-Maul narrando sus hitos no puedo por menos que volver a Derrida y su doble pregunta *¿Qué hacer?*... Señala Derrida que aunque parezca una necesidad cotidiana hacerse tal pregunta, y reconozcamos su pertinencia en todas las edades y culturas, esta cuestión tiene una historia crítica mucho más reciente: “*es una historia moderna*”... Aventura el filósofo que la gravedad de lo que viene —seguramente nuevo, absolutamente inédito, sin ejemplo al que remitirse y refractario a cualquier repetición posible— es “*que ya no sepamos qué hacer hoy de la pregunta «¿qué hacer?»*», ni en su forma ni en su contenido”. ¿Y si ésta es la situación crítica del arte hoy, de la pintura en concreto?

Kant y Lenin se hicieron esta pregunta casi teológica a las puertas de sus respectivas revoluciones. En los tiempos recientes seguramente nuestra más inmediata revolución fue la caída del Muro de Berlín; y su más terrible réplica el colapso de las torres gemelas del World Trade Center con sus daños colaterales --incluidas las guerras de Afganistán e Irak y la crisis financiera hasta nuestros días... “En todo caso, hagamos lo que hagamos de esta sincronía o de esta coincidencia, la pregunta «¿qué hacer?» habrá siempre resonado al borde del abismo o del caos, en frente del horizonte más indeterminado, más angustioso, cuando se diría que todo debe ser repensado, re-decidió, re-fundado, de arriba abajo, y ahí donde tal vez el abajo, el fundamento y la fundación llegan a faltar”... Derrida nos señala que al preguntarnos *¿qué hacer?* en realidad estamos enlazando otras tres preguntas implícitas: *¿qué puedo saber?* --pregunta especulativa, propia de nuestra curiosidad científica--, *¿qué tengo que hacer?* --pregunta moral-- y *¿qué me está permitido esperar?* --doble pregunta a la vez práctica y especulativa... Y aún una más, una pregunta aparentemente capciosa e impertinente: *¿qué es el hombre?* --*¿qué es el artista?*, diría yo...

Hay que tener valor y aplomo para hacerse tales preguntas ahora, nuevamente, en el paisaje desolado tras la catástrofe, la anunciada derrota frente a los ejércitos de imágenes y objetos indiferenciados de nuestra sociedad de consumo y publicidad al por mayor, su fantástico spam. Valor y aplomo que carecen los “incompetentes” que creen saber, porque están en posición de saber, y “son incapaces de articular tales preguntas y aprender a formarlas”, en palabras de Derrida... Y también buenas dosis de utopía, ese “dejarse” soñar que Derrida atribuye al Lenin abocado a la tarea de su quehacer revolucionario --un sueño que “va más rápido que el curso natural de los eventos” y llega a “adelantarse al presente”...

El arte no puede ser considerado más como un juego o un divertimento de estetas diletantes. Tampoco un residuo decorativo, incluso funcional, de lo que fue y algunos recuerdan con melancolía, en todo caso insostenible dada su creciente banalidad, exceso de oferta tan

especulativa como intrascendente, y promiscuidad. Me atrevo a desear un arte justo, terapéutico, pedagógico, para videntes y optimistas sobre todo... ¿Por qué no? Las obras de Luis Carrera-Maul tienen ese sentido, se diferencian y avanzan por ese camino apenas transitado, proponen nuevas perspectivas. Su exposición “Pintura horizontal” en Oaxaca es un acierto pleno, una experiencia inolvidable, una delicia para los ojos y el hipotálamo, por ejemplo, tan insatisfechos como esperanzados, todavía... En Oaxaca hay tanto que ver como repensar... Yo también creo, como John Berger, que *“uno mira los cuadros con la esperanza de descubrir un secreto. No un secreto sobre el arte, sino sobre la vida. Y si lo descubre, seguirá siendo un secreto, porque, después de todo, no se puede traducir a palabras. Con las palabras lo único que se puede hacer es trazar, a mano, un tosco mapa para llegar al secreto”*... Confío que la intención de Luis con esta exposición sea revelarnos y hacernos partícipes de un secreto, a lo mejor una ficción en donde ha cifrado cuestiones esenciales, inquietantes, que le preocupan y ocupan su tiempo como artista e intelectual —que lo es sin vergüenza ni falsa modestia—, algo más que simples acertijos... Confieso que he disfrutado mucho más de lo que esperaba con mi experiencia en medio de sus obras, y recordándolas ahora, que no es poco. Ahora me toca hacer partícipes y cómplices de nuestra experiencia a quienes nos leen, también esperanzados, con palabras. Si al menos supiera trazar ese tosco mapa hacia el secreto al que se refiere John Berger...

Derrida fue muy cauto al referirse a las artes visuales, rechazando en numerosas ocasiones la posibilidad de hablar de ellas. Por ejemplo en *La vérité en peinture* —en el texto titulado *+R (par-dessus le marché)*— se expresaba con hostilidad ante esta posibilidad: *“En cuanto a la pintura, sobre ella, a su lado o por encima, el discurso me parece siempre necio, a la vez que aleccionador y encantatorio (...) en situación de parloteo, desigual e improductivo al respecto de aquello que, de un trazo, pasa (de) ese lenguaje que le sigue siendo heterogéneo o que le impide cualquier avance”*... Sin embargo Derrida escribió no pocas veces sobre pintura y pintores, por ejemplo sobre Valerio y Camilla Adami, los dibujos de Artaud, etc.; incluso fue “curator” de una exposición de dibujos en el Louvre de la que se sirvió para ilustrar su particular reflexión sobre las paradojas de la vista, lo que ésta tiene que ver con la invisibilidad. Tal vez fue el inicio de una “revisión”; Derrida confesó poco tiempo después haberse percatado que el privilegio tradicional de lo visible estaba constantemente sostenido, fundado, él mismo desbordado, por el privilegio del tacto...—sugestiva intuición derridiana de la que me ocupo hace unos años y contagia buena parte de mis recientes experiencias estéticas...

Bueno, es suficiente... Creo que con estas reflexiones previas podemos iniciar ya nuestro itinerario de “pinturas horizontales. A ver qué secretos nos aguardan, qué intuiciones se despiertan de su letargo, qué intuiciones nos guían. En todo caso se trata de una exposición didáctica como pocas, de las más completas que he visto en estos últimos años de escepticismo artístico del que me acuso. Cualquier profesor de prácticas artísticas contemporáneas encontrará aquí afortunados ejemplos con los que narrar el devenir del arte en las últimas décadas, relacionarlos con sus conceptos fundamentales, reconocer algunos de sus autores más significativos. No se trata de simples citas

formales, no, ni tampoco meras apropiaciones interesadas. Tiene más que ver con la genealogía del arte poscontemporáneo, con su ADN, una memoria que se revela más esencial que fotográfica... Luis Carrera-Maul forma parte de la familia del arte más cosmopolita, que no del que se publicita como fruto de una globalización indiferenciada. Su identidad artística la ha constituido selectivamente, pero no sólo por afinidades generacionales sino coherente con su biografía, su formación científica — Luis tiene estudios universitarios de ingeniero—, con su híbrida genealogía mexicana y europea, sus largas estancias en Barcelona y Berlín, su formación artística postacadémica en Europa, sus convicciones y estudios filosóficos... También un profesor de filosofía puede encontrar en esta exposición numerosos ejemplos con los que representar ideas complejas, ilustrarlas, en las obras de Luis: por ejemplo nociones de espacio y tiempo en Kant, Hegel, Heidegger, Derrida, aspectos del tiempo y el movimiento en Deleuze... No le he preguntado sobre ello a Luis. Él ha hecho lo que tenía que hacer: arte. A mí me toca ahora divagar y repensar en la distancia...

Nada más entrar a la exposición, en la primera sala, me llama más que la atención una pintura realizada directamente sobre el muro. Recuerdo haber visto algo parecido en el taller de Luis en *La Curtiduría*, también en el folleto *Luis Carrera-Maul. Open Studio* editado con motivo de la presentación pública de su trabajo durante meses allí. Supongo que es una obra testimonial, acaso un manifiesto visual de la voluntad de arte de Luis, de sus convicciones, la representación de algunas de sus ideas más inquietantes. Se trata de una obra seminal —estoy seguro. Pocas obras he visto y sentido con tanta emoción estética e intelectual en años como ésta “*Sin título*”... —es una viva imagen del ser-arte. La más exacta fórmula del artefacto artístico. Tan precisa, sencilla y hermosa como la fórmula de la teoría de la relatividad de Albert Einstein:  $E = mc^2$  ¡Como iba pues a nombrarse, a titularse, algo tan inequívocamente metafísico!

“*Sin título*” es la huella de una pintura, el resto de algo que fue pintado sobre el muro, la presencia de una ausencia... Es una pintura intencional, sin duda, al permanecer más allá del acto de pintar el primer original y retirarlo luego. Es la evidencia tanto de un acto como de una intención —es decir un simulacro. El acto es el de pintar “vertical”, con pintura y utensilios convencionales, con colores y medios propios de la práctica general de la pintura, mediante contigüidades, superposiciones y veladuras que se transparentan... Las intenciones las podemos adivinar o reconstruir aproximadamente por las huellas que dejó el artista queriendo o aun sin querer. Al respecto recuerdo uno de los episodios de “*El nombre de la Rosa*” de Umberto Eco, cuando Guillermo de Baskerville está buscando un libro perdido —ausente— entre los anaqueles de la biblioteca del monasterio. Ojeando un libro, Guillermo entiende que éste se refiere a algo que le resulta familiar o al menos conocido, pero no puede recordar de qué se trata. “*Quizá tenga que leer otros libros*” —reflexiona en voz alta... —“¿Cómo? ¿Para saber qué dice un libro debéis leer otros?”, le interroga su joven ayudante, Adso... —“*A veces es así. Los libros suelen hablar de otros libros. A menudo un libro inofensivo es como una simiente, que al florecer dará un libro peligroso, o viceversa, es el fruto dulce de una raíz amarga*” —le responde, misterioso, Guillermo... A partir de este episodio Umberto Eco nos regala una de sus más afortunadas reflexiones en boca del joven Adso admirado por las palabras de su maestro: “*Hasta entonces había creído que todo libro*



*hablaba de las cosas, humanas o divinas, que están fuera de los libros. De pronto comprendí que a menudo los libros hablan de libros, o sea que es casi como si hablaran entre sí. A la luz de esa reflexión, la biblioteca me pareció aún más inquietante. Así que era el ámbito de un largo y secular murmullo, de un diálogo imperceptible entre pergaminos, una cosa viva, un receptáculo de poderes que una mente humana era incapaz de dominar; un tesoro de secretos emanados de innumerables mentes, que habían sobrevivido a la muerte de quienes los habían producido, o de quienes los habían ido transmitiendo”... Ni más ni menos que una pintura, una exposición temporal, un museo permanente...*

Interpreto que Luis Carrera-Maul quiere hablar sobre arte y sobre la pintura, sobre su modo de entender la pintura y el arte, sus contigüidades y antagonismos. Lo interpreto según un modo de razonamiento puramente abductivo, más o menos como el que el artista sigue (consciente o inconscientemente) en su proceso de creación artística. La abducción es una operación lógica fundamentada en conjeturas espontáneas de la razón. Charles Sanders Peirce plantea que la abducción es un proceso más instintivo que racional, más de hipótesis abiertas que de seguridades clausuradas. Para ello es necesario dejar libre a la mente, saltar por encima de lo sabido, excitar y dejarse llevar por la imaginación, por cierto tipo de presentimientos intuitivos, dejar fluir las ideas hasta el momento preciso que algo se ilumina, se hace visible e incontenible, y reconocemos sus sugerencias sus probabilidades. Es curioso que tanto el proceso creativo artístico como el razonamiento científico sigan parecidos modos de proceder abductivamente... En todo razonamiento abductivo surgen hipótesis probables novedosas, a veces sorprendentes, como en el arte ni más ni menos. Peirce considera la abducción *“como la única forma de razonar que es realmente susceptible de incrementar nuestro saber, o, mejor dicho, al hipotetizar, crear nuevas ideas y prever”*... No obstante hay que considerar la imprecisión original de la abducción, su relativa certeza, su riesgo de error, en gran parte debido al pensar no lineal, sus catástrofes razonables... lo que requiere combinar sus virtudes y probabilidades con las de los demás tipos de razonamiento lógico: la deducción y la inducción...

En suma, interpreto en *“Sin título”* —que es como decir “sin palabras”— una inteligente y nada melancólica ironía acerca de la pintura y sus restos en el arte poscontemporáneo —lo que es mucho más serio que una simple broma de mal gusto precisamente en Oaxaca, reducto de la pintura moderna mexicana, y por más señas en el museo que la representa o debiera representar. En el arte poscontemporáneo, en el arte de Luis Carrera-Maul, hay restos de pintura, evidencias de su pasado más o menos hegemónico, su autoridad referencial, huellas de sus “delitos” y hazañas, pero lo que más nos conmueve es su ausencia central, su vacío formal, su silencio visual, su incapacidad para representar lo que acontece y reflejarlo en sus imágenes. Reconocemos la pintura por sus huellas, sus residuos coleccionables en cualquier historia del arte al uso, en su aura que todavía hoy resplandece multicromática adherida a cualquier objeto e imagen pretendidamente artísticos. Pero la pintura no es el mapa significativo del territorio del arte poscontemporáneo ni el objeto principal del hacer artístico de Luis Carrera-Maul en su exposición, acaso es su pretexto contingente...

La decisión de presentar “*Sin título*” como una pintura mural no es improvisada ni ingenua, al contrario; en muchos aspectos es perversa, intencionada. En primer lugar en cuanto se refiere a los orígenes de la pintura, esas huellas de manos utilizadas como plantillas que algunos antropólogos reivindican como expresión de la conciencia psicomágica de sus hacedores y su voluntad estética. Pero también una referencia a sus ejemplos últimos, sus epígonos, esos estarcidos murales en espacios públicos, los graffiti ni más ni menos. En todo caso Luis Carrera-Maul los utiliza a su provecho para manifestar su vacuidad, su incapacidad para representar nuestra realidad más compleja, su precariedad mimética. Por supuesto no me estoy refiriendo a la mimesis clásica...

Mimesis o imitación era el fin esencial o función principal atribuidos al arte en casi toda su historia (incluso hoy mismo gran parte del público valora una obra de arte por su “parecido” a la realidad, la destreza del artista en “imitar” la realidad). Platón aplicaba la mimesis a todas las artes, incluso a las mismas cosas en su conjunto, aunque designando diversos grados de semejanza. Para Platón las artes plásticas y visuales, como la escultura y la pintura, ocupaban el nivel más bajo pues se dedican a hacer una copia de una copia del mundo de las ideas. Por eso no le interesaba detenerse en este mundo de “copias y reproducciones”; además eran copias de “apariencias externas” de la realidad”, lo que constituía un mundo opuesto al de las ideas. Aristóteles por su parte limitaba la noción de mimesis a las “ciencias poéticas” (entre las cuales podemos ubicar las artes plásticas y visuales). Para el filósofo “ver lo imitado”, lo que es fruto de la mimesis artística, produce placer, lo que explicaría la elevada valoración social y casi generalizado interés que las artes han disfrutado en todas las culturas y tiempos. Pero no sólo como fuente de placer estético (y/o intelectual) si no también por lo que representaban, nuestra fascinación por los secretos que parecían desvelar (algo así como revelar y “*hacer visible lo invisible*” a los que antes me he referido).

Nos encontramos pues con otra noción compleja que ha tenido que ver con el arte tanto como la función de mimesis, me estoy refiriendo a la “representación”. Representar es algo distinto a imitar: representar es “estar en lugar de otro”, es decir es una imagen... Lo que el arte ha hecho sobre todo (y por eso se le valoraba específicamente) es representar, y no sólo la vida real hasta cierto punto estática —“lo que es”—, sino también su devenir, sus acontecimientos temporales, sus variaciones sentimentales, el eco de sus emociones. Porque no olvidemos que representar supone, entre otras funciones y condiciones, “interpretar”... Es desde su posición estructuralista que Nelson Goodman niegue que se pueda “imitar la naturaleza” en sentido estricto, porque cualquier visión presuntamente mimética irá siempre sobre la onda de su interpretación (interpretación por otra parte subjetiva y además convencional, bajo ciertos códigos y convenciones).

Más recientemente, Paul Ricoeur, filósofo y antropólogo, ha intentado combinar la fenomenología y la hermenéutica, que es como decir el hecho en sí mismo y su interpretación como obra “creada”, para repensar la noción de mimesis en el mundo moderno. Para ello Ricoeur se “alía” con Aristóteles: en primer lugar rechazando la mimesis como mera copia o reproducción. Para Aristóteles lo destacable de la mimesis no era la relación de “semejanza / copia” sino la construcción de su trama —del

“*mytos*”— en el acto de crear, de hacer. Para Ricoeur imitar no es duplicar la realidad sino recomponerla, rehacerla, acaso hacerla más humana... El interés de Ricoeur por la mimesis viene por el hecho mismo que el lenguaje tiene esa capacidad de ir más allá de sí mismo y sobre todo por su capacidad ontológico-referencial. El arte no imita la naturaleza sino que crea una naturaleza referencial, una nueva dimensión de la realidad. Pertenece al mundo —“*el ser en el mundo es el horizonte de toda mimesis*”— y esta mimesis creativa de la que hablamos desvela la capacidad de conocer de la imaginación, introduce una forma de verdad en la poesía y en el arte como reveladoras de lo real —acaso una verdad metafórica; en todo caso apartándonos de una mera “verdad-adeacuación” que es propia de la noción de representación. La interpretación “realista” de la mimesis aristotélica resulta hoy anacrónica, desde luego. No se trata de “reproducir” las cosas y los objetos naturales, sino más bien “imitar” el modo de hacer y producir de la naturaleza, establecer sus analogías, El arte viene “a completar” la naturaleza, como diría Pierre Aubenque.

Ricoeur afirma: “*Es preciso restituir a la hermosa palabra “invención” su propio sentido desdoblado, que implica a la vez descubrir y crear*”. Si queremos entender este nuevo sentido más profundo de la mimesis debemos aborrecer toda idea del arte como descripción del mundo real convencional o mera copia del mismo... ¿Pero qué es el mundo de lo real para Ricoeur?: “*Para mí, el mundo es el conjunto de las referencias abiertas por todo tipo de textos descriptivos o poéticos que he leído, interpretado y que me han gustado*”. Hay pues dos realidades: una la corriente, la “natural objetiva”; otra la recreada por la ficción artística y literaria, la “trasfigurada”. El problema es que el espectador-lector no advierte esa dualidad, suele fundirlas, y por eso se “con-funde”... En realidad, una pintura es una “redescripción” de la realidad, un mundo distinto metafórico de describir un mundo real pero recreado, trasfigurado, por el artista. Esa redescripción aúna tanto lo referencial (en cuanto hace referencia a un mundo visible o al menos verosímil) como sobre todo lo imaginativo-creativo —esa es la facultad sustancial propia del artista: crear imágenes desde su imaginación (tengan mayor o menor contenido referencial, que siempre lo tiene, por supuesto).

La pintura moderna y contemporánea, sobre todo cuando dejó de ser exclusivamente figurativa, asumió nuevas funciones miméticas. Su objeto principal no era ya ayudarnos a reconocer objetos sino precisamente —en palabras de Ricoeur— “*a descubrir dimensiones de la experiencia que no existían antes de la obra*”... Lo importante es pues la capacidad “refiguradora” del arte, de cualquier obra de creación. Su principio mimético sería “rehacer el mundo”, pero más en el sentido de descubrir un nuevo mundo (invisible)... para luego alcanzar una segunda operación mimética: que el espectador experimente por sí mismo, a su manera, nuevas experiencias, así mismo “miméticas”... El hecho de que la interpretación mimética tradicional del arte figurativo y realista se haya centrado excesivamente en la realidad de la obra —y su capacidad de reproducir, reflejar, recoger e incorporar la realidad externa— ha descuidado esa segunda operación mimética de nuestra experiencia a partir de la obra de arte. El arte no figurativo nos ha ayudado a descubrirnos y a redescubrir la realidad. Cuanto una obra se distancie más de la realidad inmediata más poder tiene para reestructurar y modificar el mundo “real” del espectador.

¿En qué sentido las obras de Luis Carrera-Maul pueden reestructurar nuestra percepción de la realidad artística poscontemporánea? ¿Qué podemos descubrir en ellas que modifique nuestra conducta de espectadores esperanzados, emocionados, en esta singular ceremonia del arte? ¿Qué nuevas tramas incorpora a la ficción del arte? Yo diría que demasiadas, a lo mejor tantas que nos abruma la responsabilidad de reconocerlas e interpretarlas... Por ejemplo ciertas analogías con las hipótesis de Derrida con respecto al cuadro y el estatuto del marco como ornamento. En realidad, visualmente, “*Sin título*” constituye un marco que enmarca algo simplemente vacío... Derrida, en la primera parte de su ya citado *La vérité en peinture*, crea la sugestiva noción de “*parergon*” al referirse a la distinción kantiana entre ornamento y decoración, distinción ligada a toda la discusión sobre el carácter formal y desinteresado del juicio del gusto. El estatuto “*parergonable*” —algo que no es obra (*ergon*) ni “*hors d’oeuvre*”, que no está en el interior de la obra pero tampoco es completamente exterior a ella—, según Derrida, no debe adjudicarse sólo al marco sino también a un conjunto de cosas que también son “*parerga*”: por ejemplo el título, la firma, el espacio museal o expositivo que le rodea y recontextualiza la obra, el archivo que la documenta y determina su lugar histórico, el discurso teórico crítico que define su lectura... Para Derrida el “*parergon*” es una figura que resume emblemáticamente su hipótesis deconstructivista: un “*parergon*” —como un marco— es algo que existe al lado, a pesar de y además de la obra (“*ergon*”); ayuda (toca) y coopera desde un cierto “fuera” y a la vez en el interior de la operación, ni simplemente fuera ni simplemente dentro, en el borde del borde, y a bordo... En todo caso, sobre todo bajo una concepción moderna que homologa tanto la representación como la no-representación abstracta, sea como expresión pictórica o como representación signica, el marco del cuadro —o su espectro, en el caso de “*Sin título*”— adquiere una función decisiva en este sistema de presentación y representación de la imagen, de la obra del arte, del objeto estético que es la pintura y de sí mismo como objeto plenamente estético... Presenta y se representa, a la vez que exhibe su propio dispositivo y asigna a la imagen —transparente u opaca, transitiva o reflexiva— un lugar y unos confines precisos, un territorio inconfundiblemente estético.

Interpreto pues en “*Sin título*” una vocación “*parergonable*” al igual que el marco de un cuadro convencional. ... De acuerdo con Antonio Somaini —*La cornice e il problema dei margini della rappresentazione*—, el marco ha ejercido siempre en relación con la imagen pintada una serie de funciones capaces de determinar la “gramática” y la “pragmática” de la mirada que hacia ella se dirige: “*subrayando la clausura y los confines que separan la imagen del espacio circundante, el marco focaliza la mirada del espectador y se propone como ornamento de la imagen pintada, legitimándola y confiriéndole autoridad; guardando a la imagen independiente del contexto, invita al espectador a asumir una modalidad específica de visión*”. Estas funciones de delimitación y descontextualización, de ornamento y legitimación, que proporciona el marco a la imagen pintada determinan profundamente el estatus mismo de la representación pictórica y de la mirada que la contempla. Antonio Somaini va más allá en la reflexión sobre el marco al considerar también otras formas de representación (como la teatral y la musical) en las que descubre también parecidos dispositivos de

delimitación, focalización y descontextualización análogos a los operados por el marco en un cuadro. Esta extensión del problema es la que me hace coincidir con Somaini en que el tema del marco del cuadro deviene la clave de acceso a las cuestiones más generales de los márgenes de la representación y del significado de un acto de delimitación que es al mismo tiempo clausura hacia el exterior y apertura a la interpretación; cuestiones que tienen que ver con las nociones de límite y umbral de la mimesis moderna a las que antes me he referido, en torno a las cuales giran otras cuestiones de tipo estético entre las que se encuentra la ambigüedad de las distinciones entre “dentro” y “fuera”, lo “marginal” y lo “constitutivo”, “ornamento” y “complemento”, etc.

Paradójicamente, “*Sin título*” confiere estatuto pictórico a toda la exposición “*Pintura horizontal*” de Luis Carrera-Maul —no sé si Luis fue consciente de tal responsabilidad... Al igual que un marco convencional, “*Sin título*” asume dichas funciones extendidas a lo largo de toda la exposición, incluso la caracterización de la totalidad de la obra de Luis hasta el momento. Es sorprendente como los restos de pintura de un hipotético cuadro ausente —en realidad una simulación— adquieren la función decisiva de avalar pictórica y estéticamente una exposición evidentemente crítica con respecto a los convencionalismos generales del arte y la pintura en particular. Con más que humilde y minimalista parquedad “*Sin título*” realiza una tarea más que heroica, alquímica me atrevería a decir. Presenta y representa las intenciones artísticas-críticas de su creador, al tiempo que contamina de arte y voluntad artística el resto de sus operaciones imaginativas y experimentales contenidas en la exposición de Oaxaca, sin olvidar que ella misma se constituye en objeto plenamente estético, más aún, pintura emblemática de un modo no sólo poscontemporáneo de interpretar la creación visual sino también como “pintura” sin adjetivos —en su más general y múltiple diversidad—, soporte privilegiado de cierta representación “histórica” de la realidad... ¡Qué maravilla! Cuánto me recuerda aquella fórmula magistral:  $E = mc^2$

Esta interpretación que hago de “*Sin título*” coincide en muchos aspectos con las reflexiones de un grupo de semiólogos franceses que se presentan bajo las siglas “*Groupe  $\mu$* ” y que en uno de sus textos fundamentales —*Sémiotique et rhétorique du cadre*— abogan por extender el análisis del marco a la cuestión más general de los márgenes de la representación, ahora utilizando una nueva noción, la de “*bordure*”... “*Bordure*” sería “*aquello que en un espacio dado confiere unidad orgánica a un enunciado de orden icónico o plástico*”... No se definiría por su naturaleza material sino por su específica función semiótica: es un signo, un índice que confiere un estatuto semiótico homogéneo a aquello que señala, focalizando la atención del espectador. Toda forma de arte estaría caracterizada por sus “*bordures*” —la cubierta de un libro, el título de una obra, la introducción a un ensayo, el abrir o cerrar del telón, el aplauso o el silencio en un concierto, etc. El marco sería un tipo de “*bordure*” para las artes visuales, como lo es el título de la obra o el pedestal de una escultura, o acaso el cartel con la biografía del artista. En todos los casos podemos hablar de pluralidad de funciones y situaciones: internas o externas al espacio semántico y comunicativo, o como lugar de pasaje o como confín insalvable, o como índice, umbral, delimitación,

focalización y dispositivo de ostentación... —también varían sus connotaciones y funciones con las variaciones del contexto histórico, social y cultural, por supuesto.

Resulta sorprendente cómo “*Sin título*” se constituye tanto en ejemplo de la realidad fenomenológica del arte poscontemporáneo como en paradigma de la simulación posmoderna sin solución de continuidad... En una sociedad globalizada, en donde las imágenes están desvinculadas de un lugar o un soporte determinados, y poseen una múltiple y diversa eficacia simbólica, éstas han perdido buena parte de su valor de representar, instaurado nuevas relaciones con la gramática y la “pragmática” de nuestra visión y con nuestras facultades de interpretación. Como señalaba Baudrillard, el advenimiento de la era de la “simulación” supuso el fin de la imagen como representación relacionada con la realidad; un final que significa más bien el fin de un tipo de representación “parcial y verosímil” de la realidad, y que inaugura un nuevo modo de “hiperrealismo”, de obscenidad visual, en la que todo viene traducido y multiplicado en imágenes, y en donde el papel de delimitación del marco pierde todo su sentido en una situación generalizada de encuadre masivo, reiteración y ampliación extraordinaria de imágenes indefinidas y estereotipadas... También la posición del espectador ante la imagen ha cambiado radicalmente, pasando de una experiencia frontal de la imagen (o lateral, en movimiento), a una inmersión absoluta en un magma envolvente de imágenes —como sostiene Débray—, lo que le lleva a relacionarse con lo visual de una manera más cercana a la acción de escuchar que a la de contemplar. En esta situación de “experiencia esférica” la gramática de nuestra visión resulta tan modificada que incluso la mirada se transforma en una especie de escucha asombrada y aturdida...

Jean François Lyotard define el arte moderno como aquel que “*consagra su “pequeña técnica”, como decía Diderot, a presentar qué hay de impresentable. Hacer ver que hay algo que se puede concebir y que no se puede ver ni hacer: Éste es el ámbito de la pintura moderna*”. La afirmación de Lyotard tiene que ver con la representación de lo sublime, el sentimiento de lo sublime... El sentimiento de lo sublime, decía Kant, tiene lugar cuando la imaginación fracasa y no consigue presentar un objeto que aun precariamente venga a establecerse de acuerdo con un concepto. Este fracaso de la imaginación ocurre, por ejemplo, frente a ideas que por diversos motivos no pueden dar ningún conocimiento de la realidad porque son impresentables: “*Nosotros podemos concebir lo absolutamente grande, lo absolutamente poderoso, pero toda presentación de un objeto destinado a “hacer ver” esta grandeza o este poder absolutos se nos manifiesta dolorosamente insuficiente. Se trata de Ideas que no tienen representación posible, ni sirven para darnos a conocer la realidad (la experiencia), que nos impiden también la libre concordancia de las facultades que producen el sentimiento de lo bello, que obstaculizan la formación y estabilización del gusto. Se les puede denominar impresentables*” —J. F. Lyotard: *Le Postmoderne expliqué aux enfants*... Si el arte moderno era en alguna medida sublime, lo era porque en todo momento hacía alusión a lo impresentable. Pero esta alusión la realizaba de forma negativa, presentando formas visibles. La pintura abstracta no es sino un grado de expresión de estos principios, ya que en ella se presenta algo evitando la figuración y la representación. Esta simulación u ocultación de lo figurativo en algunas tendencias poscontemporáneas —a través del uso

masivo de la fotografía o la utilización directa del objeto, por ejemplo— podrían ser debidas a una cierta nostalgia de la representación, e incluso al pesimismo o a la falta de un proyecto estético viable con futuro...

Las simulaciones de Luis Carrera-Maul poco o nada tienen que ver con la nostalgia o la falta de imaginación, muy al contrario. Si encontramos en sus obras citas sobre la historia del arte, sobre sus prácticas artísticas, son evidencias de su saber e inteligencia, de la intencionalidad del artista, su optimismo creativo, lejos de las travesuras o retóricas apropiaciones de otros artistas de su generación. Así interpreto por ejemplo la construcción pictórica del “falso marco” de *“Sin título”*. En muchos aspectos me recuerda las ilustraciones de la teoría del color de Goethe, sus composiciones circulares, en este caso bajo la apariencia de un cuadro (la cuadratura del círculo). Reconozco parecidas simetría y complementariedades cromáticas —desde luego no se trata de un mero “coloreado” al azar. Y no sólo las referencias a la teoría del color de Goethe, también las más complejas de Wilhelm Ostwald con cuatro sensaciones cromáticas elementales —amarillo, rojo, azul y verde— y dos sensaciones acromáticas con sus variaciones intermedias. Y por supuesto los modelos de color RGB y CYMK; el primero mezcla de colores-luz —los colores primarios rojo, verde y azul— y el segundo mezcla de colores para impresión —cian, magenta y amarillo, y el negro como mezcla de todos los colores... Al igual que en *“Sin título”*, Luis Carrera-Maul multiplica estas experiencias cromáticas a lo largo de toda su exposición como lo atestiguan algunos títulos de sus obras: *“RGB”* y *“CMYK”*, por ejemplo... Al fin al cabo está representando “pintura”, es decir color...

Otro de sus más efectivos simulacros lo encontramos de nuevo en *“Sin título”*. La sensación de ausencia de la pintura original, su desaparición, vienen señaladas no sólo por el perímetro pintado sino sobre todo por las huellas de supuestas tiras diagonales de sujeción en las esquinas; aunque también parecen tachaduras, cruces que anulan y sancionan. Es curiosa y paradójica esta doble figuración de las diagonales en relación con el espacio vacío que atraviesan. Por una parte representan sujeción, seguridad, por otra, corte, amputación... Pero aún más notable es la consumación del simulacro de lo que parece fue y no existió. Me refiero al hecho de que nunca hubo una tela o un papel pintado sobre la pared aunque así parece por las huellas de pintura que enmarcan su presunta ausencia y las huellas de las tiras de sujeción en sus esquinas. Luis ha creado una ficción pictórica excepcionalmente evocadora. Con cintas adhesivas ha diseñado el espacio convencional de un cuadro; ha reforzado su presencia visual con el artificio de marcar sus esquinas, anclarlas virtualmente a la pared. Luego ha pintado fuera del espacio delimitado, ha simulado las huellas de un exceso de pintura que en realidad eran simplemente marcas de territorio. El interior del supuesto cuadro original es puro vacío; el silencio de la pintura es su contenido. Sin embargo la pintura se manifiesta elocuente, habla su propio lenguaje a través del color en su periferia; ajena, externa a su convencional función como modo de hacer o representar. La única pintura original es pues la mural que interpreta magistralmente la ficción de una ausencia. El marco virtual, es decir la pintura residual, centra y focaliza nuestra atención sobre este espacio vacío, en realidad una pantalla sorda y muda sobre la que proyectar nuestras ideas y pensamientos. ¡Qué maravillas las de la inteligencia imaginativa, las del arte! ¡Qué

manera tan sutil de decir lo indecible!... —Toda ausencia aviva nuestra melancolía, también nuestra compasión. Quién sabe si se trata de sentimientos que tienen que ver con lo que aconteció a la pintura estos últimos tiempos en los que paulatinamente fue perdiendo buena parte de su vitalidad y capacidad de decir diferente, su influencia en el mundo del arte, su poder casi hegemónico durante siglos, hasta casi desaparecer o sobrevivir a duras penas, marginal, cada vez más ensimismada en sus procedimientos y particularidades, en sus recuerdos —por supuesto que de ser así se trataría de una metáfora.

Toda esta simulación de presencias y ausencias, de citas elocuentes y herméticos silencios, las interpreto como estrategias de diferenciación, en absoluto como declaraciones de identidad. Afortunadamente hace años que superamos la necesidad de tener que argumentar en todo momento sobre aspectos identitarios en el arte y la pintura, que si esto es o no es arte, pintura, etc. Cuánto hay que agradecer a Derrida por inaugurar la filosofía de la diferencia y establecer nuevas estrategias de conocimiento e interpretación. Nuestro interés y el del arte poscontemporáneo poco o nada tienen que ver con la metafísica tradicional ni la ontología. Un objeto artístico, una actitud artística, fundamentan su valor e interés no sólo por su entidad estética sino sobre todo por ofrecer nuevos sentidos, nuevas perspectivas, incrementar el mundo de lo real y su indeterminada diferenciación... Con respecto a “*Sin título*”, su interés no radica en ilustrar las nociones de presencia o su “simple contrario simétrico”, que diría Derrida para referirse a la ausencia de la pintura, sino en su capacidad para desacreditar tales nociones deterministas. Toda la metafísica tradicional se fundamentaba en la determinación del ser como presencia, como “presencia del presente” o presente continuo, en su estar aquí y ahora, constituir un centro fijo. Nada más alejado de nuestros intereses y los del arte en estos tiempos provisionales y descentrados, hasta cierto punto excéntricos, en los que reclamamos mejor que nuevas exploraciones arriesgadas, heroicas, excursiones cotidianas por las periferias y los extrarradios...

Como Derrida, aborrecemos el binarismo del pensamiento occidental, sus procesos dialécticos, sus contradicciones maximalistas. Todo esto ha producido demasiada violencia intelectual, exclusiones injustificadas, excesiva jerarquización. Estamos a favor de las contigüidades y las complicidades electivas, la convivencia con lo diferente, la coexistencia de lenguajes artísticos diversos, incluso su cohabitación. En fin, creemos en otro tipo de lógica, en otros modos de ser y estar en el mundo, de intervenir con nuestras cosas, equidistantes por igual del autoritarismo de los movimientos culturales hegemónicos como del seguidismo de las tendencias de moda y su consumo indiferenciado.

El arte poscontemporáneo es en muchos aspectos un continuador de las estrategias de la diferencia derridianas, de su deconstruir desde dentro de sus arquitecturas, sus estructuras, mirando hacia fuera, más allá de sus límites convencionales. Sus prácticas artísticas son un buen ejemplo de diferenciación —“ni es esto ni aquello”— sin tener por ello que proponer un tercer término que solucione el conflicto... Derrida señalaba al respecto que debemos aprender a escribir “a dos manos”. Con una se respetaría el juego de los conceptos binarios, los modos propios del pensamiento racional de nuestro



mundo, y con la otra se “finge” respetar a través de una máscara (en sentido nietzscheano), hasta que se le borra, desplaza, desliza “*hasta su extinción y su clausura*”, poniendo en jaque la supuesta unidad de sentido que subyace en cada configuración conceptual determinada... Esto es lo que hace Luis Carrera-Maul con sus obras, con máxima eficacia, en su exposición. Por una parte utiliza los procedimientos y las referencias formales, conceptuales, que le proporciona el arte contemporáneo, el arte en general, la misma historia de la pintura, y por otra parte las enmascara con nuevas simulaciones, desplazamientos, intervenciones “heterodoxas”, hasta borrar cualquier tipo de determinismo y sus principios identitarios. En cada una de sus obras Luis está diciendo simultánea y sucesivamente: “esto es pintura y aquello también” —que es lo mismo que decir “esto no es pintura ni aquello lo era”... Su estrategia creativa, intencional, es la deconstrucción en el sentido más auténtico definido por Derrida: “*Deconstruir es a la vez un gesto estructuralista y antiestructuralista: se desmonta una edificación, un artefacto, para hacer que aparezcan sus estructuras, sus nervaduras o su esqueleto (...), pero también, simultáneamente, la precariedad ruïnosa de una estructura formal que no explicaba nada, ya que no era ni un centro, ni una fuerza, ni un principio, ni siquiera la ley de los acontecimientos, en el sentido más general de esa palabra*”...

Muchos de los procedimientos que utiliza Luis Carrera-Maul parecen un juego, una manipulación traviesa, poco tienen que ver con la taciturna seriedad en materiales y técnicas del arte tradicional, sobre todo la pintura y escultura, hasta nuestros días. Esto ya empezó a ponerse en cuestión con las vanguardias modernas y sobre todo en los movimientos del arte contemporáneo. Los procedimientos más comunes de Luis —el collage, el ensamblaje, la pintura “sin pincel ni pintura”, el *dripping*, la comprensión, los mecanismos motores, las transferencias directas, los procesos aleatorios, etc.— forman parte sustancial de nuestro arsenal de modos de hacer arte desde hace décadas... pero todavía son muy desconocidos por el público en general, cuestionados hasta con cierta agresividad y desprecio, infravalorados por cierto tipo de estamentos culturales. Para tal público de fundamentalistas la exposición de Luis Carrera-Maul es un auténtico repertorio de provocaciones. Poco o nada se puede hacer frente a tales posiciones defensivas... salvo respetar sus diferencias, proponer las nuestras con frescura y ligereza, insistir en nuestras convicciones. El arte sigue siendo un modo privilegiado para decir lo indecible y para manifestar nuestro optimismo. En este sentido, al igual que Derrida, reivindicó la posición de Nietzsche frente a la vida, una afirmación gozosa del juego del mundo y de la inocencia del devenir, del eterno retorno —del péndulo, ¿por qué no?—, en el campo abierto del azar absoluto... —“*con sonrisa y un paso de danza*”, que diría Derrida.

Este optimismo que reclamo al arte poscontemporáneo —que reconozco sin esfuerzo en Luis Carrera-Maul— es el mejor antídoto para la proverbial nostalgia del arte, su ensimismamiento. No tiene justificación ni sentido suspirar por la “patria perdida” del arte. Ni tampoco ampararse en presuntos derechos de linaje, esa estirpe de seres extraordinarios capaces de desvelar enigmas y misterios trascendentales. Es necesario no obstante componer sinceramente nuestra genealogía, asumir con naturalidad nuestras familiaridades, filiaciones, reconocer nuestros puntos de partida. Rechazo la infantil

autosuficiencia del autodidacta como la esterilidad del genio nacido por capricho divino, y más en el arte actual. Tenemos la fantástica oportunidad de disponer de un catálogo prácticamente ilimitado de imágenes y evidencias artísticas a nuestro alcance con sólo pulsar un botón, navegar por el universo de las ideas y pensamientos acumulados por la humanidad durante siglos con apenas un parpadeo, viajar y conocer directamente casi cualquier lugar del mundo con sólo desearlo... y poco más. Aprovechar tales oportunidades no sólo es un derecho sino sobre todo un deber. Como lo es señalar sin mayor misterio nuestras referencias fundamentales, compartir suficientemente nuestros archivos y memorias, homenajear públicamente a nuestros héroes y maestros... Así lo hace Luis, leal y generoso.

En “*Pintura horizontal*” hay múltiples reconocimientos y reinterpretaciones, más que cleptomanía artística o apropiacionismo irónico como estamos acostumbrados a ver y padecer en ferias y exposiciones de todo tipo. Hay reconocimientos y también contigüidades formales y/o conceptuales dignas de destacar. Por ejemplo con los “*Nouveaux réalistes*” —Yves Klein, Arman, Dufrené, Hains, Raysse, Spoerri, Tinguely, Villeglé, César, Rotella, Niki de Saint Phalle, Deschamps, Christo— agrupados entre 1960-1963 en torno al teórico Pierre Restany y que tanta influencia tuvieron en movimientos contemporáneos como el Pop norteamericano, Fluxus o el Arte Povera, entre otros. Advierto en Luis un parecido espíritu de “reciclado poético” de la realidad —en su caso artística contemporánea— que la que propugnaban los integrantes del grupo y proclamaba Restany. No se trata pues de reciclaje de objetos industriales, residuos urbanos o carteles publicitarios de las calles parisinas, sino de cosas más cercanas, del mundo del arte en particular —en primer lugar sus propias obras, dibujos y experimentos plásticos ya superados; libros y revistas de arte, carteles y otras publicaciones, partituras de música, imágenes de arquitectura racionalista, modelos constructivos, prácticas artísticas singulares, como las compresiones de César o Chamberlain, las acumulaciones y encapsulados de Arman y Christo, los más recientes de Ignasi Aballí, los *décollages* y procedimientos alternativos a la publicidad de Dufrené, Hains, La Villeglé, o Mimmo Rotella, las “máquinas artistas” de Rebecca Horn, los performances de Marina Abramovic, las piezas para compartir de Félix González Torres, las “*Instructions Paintings*” de Yoko Ono, por ejemplo... Sin duda se trata de un reciclaje poético, nada retórico, de objetos y procesos artísticos con los que Luis Carrera-Maul constituye nuevas realidades artísticas hasta cierto punto “preciosas”, delicadas y elegantes, con una cierta estética minimalista, atractivas nada más ver. Pienso que su belleza formal es una máscara que oculta (o mejor dicho, disfraza) intenciones más conceptuales que formales, desde luego nada melancólicas...

Encontramos otras pruebas evidentes de ausencia de nostalgia en “*Esfera San Lluç*”, una pieza confeccionada con dibujos al natural originales de Luis realizados en el Cercle San Lluç de Barcelona (1998-2003) y ahora comprimidos; o en su instalación-ensamblaje “*Pulsaciones*”, compuesta con cuadros de su penúltima exposición en Zacatecas, que ahora ha dispuesto como obstáculo infranqueable entre dos salas del espacio expositivo en Oaxaca. “*Pulsaciones*” es también uno de esos reciclajes o reinterpretaciones poéticas de una obra ajena, en este caso la performance “*Imponderabilia*” llevada a cabo por Marina Abramovic y Ulay en una galería italiana

en 1977. En “*Imponderabilia*”, Marina y Ulay permanecen desnudos, hieráticos como cariátides, en los laterales de la puerta de acceso a la galería; el público visitante debe pasar entre ellos, rozarse con su desnudez, antes de acceder al espacio vacío de la galería; el umbral del arte son los artistas, su contacto directo a veces incomoda... En “*Pulsaciones*” el ensamblaje de pinturas recientes recicladas por Luis actúan de barrera física entre dos espacios de la sala de exposiciones, impiden transitar libremente de un lado a otro, obligan a dar un rodeo al público, interrumpen su monotonía visual... Es curioso que el término “*différance*” que Derrida acuñó para renombrar su estrategia de “*diferencia diferente en su diferencialidad*”, es decir su propuesta de un nuevo orden distinto a lo binario, proceda del latín “*differre*” —diferir— que significa semejanza, no ser idéntico, alteralidad... pero también dejar para más tarde, detenerse brevemente, dar un rodeo... Creo que “*Pulsaciones*” tiene mucho que ver con la propuesta derridiana, con sus nociones específicas de “temporización” y “despaciamento” —esa extraña “economía” de hacerse tiempo del espacio y hacerse espacio del tiempo, en palabras de Derrida—, una necesaria diferenciación que retarde la aparición del presente continuo, la tentación de lo ontológico, que obligue a un rodeo y de algún modo retarde la “presencia” inmovible de lo metafísico... Hay que ir hacia una nueva espectralidad en nuestra experiencia estética, más allá de cualquier tentación por lo unitario o su simétrico contrario...

En muchos aspectos “*Pintura horizontal*” es un recorrido espectral por la filosofía del espacio y el tiempo, un cuestionarse desde la estética y el hacer artístico sobre la posibilidad de que espacio y tiempo existan independientemente de la mente o no, por ejemplo, que existan independientemente o trencen indiferentemente según una u otra lógica y experiencia de la realidad, si existen otros tiempos además, contiguos o paralelos a nuestra parcial experiencia de lo presente continuo, o cómo explicar el flujo incesante del tiempo, su aparente linealidad unidireccional, o su viciosa circularidad... La reflexión sobre la identidad del espacio y tiempo han ocupado al pensamiento humano, la filosofía, desde siempre... más raramente al arte, a los artistas, lo que es curioso y paradójico dada su permanente observación del espacio, los espacios, su contingencia, su transfiguración en el devenir del tiempo, su destreza al congelarlo en imágenes memorables, representar sus avatares... No olvidemos que Luis Carrera-Maul, además de artista es ingeniero, habituado a pensar y repensar sobre estas cuestiones, y no sólo desde posiciones estéticas sino también científicas y filosóficas. No quiero pecar de exhaustivo al señalar algunas de las cuestiones que reconozco en sus obras y procesos...

Por ejemplo “la relatividad de la simultaneidad”, la caracterización diferencial del “momento”, en palabras de Palle Yourgrau la posibilidad de que cada punto del universo contenga una red propia de acontecimientos, que cada uno tenga sus propios “ahora”, que no exista un presente universal ni por lo tanto una presencia permanente. No existiría pues un tiempo absoluto, el tiempo no fluiría como se piensa, no estaríamos en un universo de tres dimensiones sino en un “universo bloque” de cuatro: “*el futuro ya estaría aquí*”... O la representación visual de las nociones de “*invarianza*” —concepto matemático que designa aquello que no cambia pese a estar sometido a distinto tipo de transformaciones, por ejemplo hacerlo rotar, trasladarlo, etc.— y “*covarianza*”, cuando sí

se produce esa transformación... Leibniz ya intuía que la posición de un objeto no es una propiedad de dicho objeto, que su localización no es un invariante. Tampoco un sistema de coordenadas asegura su exacta localización. No existen objetos absolutos...

Tales conjeturas científicas, entre otras, colaboran a reinterpretar algunas de las obras de esta exposición; por ejemplo las tres piezas-“*Compresiones*”... Por supuesto que hay referencias artísticas previas —las “compresiones” de César o las del artista Pop norteamericano John Chamberlain— pero podemos también aventurar otras posibles intenciones, aspectos que tienen que ver con las “burbujas de vacío” y el “vacío cuántico”, ¿por qué no?. Luis Carrera-Maul acumula cierto tipo de publicaciones: revistas de arte —de ArtForum en este caso—, carteles de lucha libre, *flyers* de bailes populares, para consumir sus compresiones transformándolas en una especie de cuadros multicolores, tridimensionales, con cierta apariencia objetual. A simple vista parecen pinturas abstractas, ricas en texturas y matices; de cerca invitan a tocarlas, a manipularlas. La vista nos engaña de nuevo... La comprensión que Luis somete a estos materiales, básicamente papel, los vacía de su aire interior por mera gravedad, parece como si reordenara sus moléculas, solidificara sus pliegues y arrugas, dándoles una consistencia en principio inimaginable... Un nuevo simulacro, una nueva caracterización diferencial, un pintar sin pintura alcanzando parecidas sensaciones e ilusiones visuales; a estas compresiones sólo les falta oler a pintura para ser pinturas en su totalidad... En la actualidad se cree que el espacio-tiempo está repleto de materia. Aunque no visible, pero sí verificable, se ha constatado la existencia de una materia oscura y una energía oscura que podrían representar hasta un 95% de la masa total del universo. La física moderna explica éste y otros fenómenos según el principio de incertidumbre de la mecánica cuántica que contempla la existencia de partículas virtuales. Debe haber en el universo cierto tipo de fluctuaciones cuánticas —por ejemplo pares de partículas de luz o de gravedad que en cierto instante aparecen juntas para luego separarse y de nuevo juntarse y aniquilarse mutuamente una vez alcanzada una cierta masa crítica. No podemos observar directamente estas partículas virtuales pero sí medir sus efectos en la energía de átomos y campos eléctricos. ¿Qué poder el de los artistas que crean mundos estéticos a su capricho y les confieren alma con apenas una sencilla operación mecánica! ¿Qué cementa el universo? ¿Qué da consistencia a una obra de arte? ¿El equilibrio isostático de sus partículas? ¿La fuerza de gravedad de su voluntad de arte? Ay, ese poder de hacer visible lo invisible al que se refería Merleau-Ponty... esa habilidad para trabajar con materiales invisibles: la gravedad, el equilibrio, la incertidumbre subyacente, el azar, la necesidad...

Hay mucho de cinematográfico en el despliegue artístico de Luis Carrera-Maul, en su exposición. En algunos aspectos me recuerda instalaciones y procesos seguidos por Rebecca Horn —lo que no es extraño dada su influencia directa sobre Luis en la Academia de Berlín. Reconozco sus piezas-secuencia, cómo no. También interpreto el diseño de la exposición como un largometraje en el que tan importante ha sido la realización previa de las obras-escena, su adaptación al guión conceptual previo, como el montaje final, la interacción de las partes independientemente de su cronología relativa y la personalidad de sus protagonistas —es decir, en el montaje final no es significativo el “cuándo” o “cómo” o “dónde” se hizo tal o cual obra. El tiempo y

recorrido de una exposición son pura paradoja, una sucesión de linealidades y discontinuidades, de catástrofes, de evocaciones y expectativas, simetrías y asonancias, incluso cuando se elige la representación lineal de una trayectoria artística, por ejemplo. El “perdurantismo” plantea la hipótesis que para que una realidad exista en el tiempo ha de hacerlo como una realidad en continuo cambio, y que aun cuando consideramos dicha realidad como un todo lo que vemos en realidad es un conglomerado —un ensamblaje diría yo— de todas sus “tramos temporales” o lapsus de existencia”... El “perdurantismo” artístico ensamblaría tales secuencias siguiendo un orden poético, es decir por contigüidad léxica, más que cronológico o de significación... Al fin al cabo en el universo del arte las cosas y los acontecimientos se atraen y repelen por pura formalidad, los significados se imantan tras el advenimiento de las formas y los volúmenes, los colores preceden a la explosión o implosión de las galaxias conceptuales...

Estoy seguro que Luis ha leído con insistencia a Gilles Deleuze —uno de mis maestros referenciales—y más concretamente sus excelentes estudios sobre el cine: *La imagen-movimiento* y *La imagen-tiempo*. Reconocer y analizar las aportaciones de Deleuze al pensamiento y hacer artístico de Luis Carrera-Maul es una tarea pendiente. No obstante quiero apuntar alguna referencia deleuzeana como anticipo. En principio Deleuze interpretaba el tiempo desde posiciones cercanas al pensamiento tradicional, como sucesión de instantes, horas, presentes, lo que no le satisfacía pero le proporcionaba un punto de partida básico y consistente. Su aportación más original es que entendió esta sucesión como progresiva, es decir el tiempo se enriquece en el tiempo, incrementa sus valores y posibilidades. El tiempo deleuzeano no es pues un tiempo producto de yuxtaposiciones acumulativas, estratos sucesivos, sino que progresa en intensidad mientras transcurre, aumentando el número de sus dimensiones... “*El cambio —es decir el movimiento— sólo es pensable por la coexistencia del todo pasado en cada presente*”. Pasado y presente son estrictamente contemporáneos pero manifiestan realidades distintas. Deleuze dice que el presente es actual, el pasado virtual. Así, actualidad y virtualidad, ensamblados, configuran nuestra realidad dinámica, es decir creativa.

Entre los pensamientos más sugestivos de Deleuze señalaría su propuesta de “cine de vidente” capaz de producir imágenes-tiempo más allá del movimiento —lo que era condición necesaria desde Aristóteles. Estas imágenes especiales se relacionan con el tiempo tanto como “duración” como “tiempo-totalidad”... —se trata de esas “imágenes vivas” del cine mudo en cuyo rostro nada está previsto, todo es posible, están como suspendidas en el abismo de su silenciosa eternidad. Creo que las imágenes del arte, su contemplación directa, tienen mucho que ver con este sentimiento. Son imágenes previstas y presentadas por sus creadores videntes. Son recordadas “intemporal” e “imprevistamente” por sus cegados espectadores, ciegos recientes a causa del deslumbramiento de lo estético, su aura...

Es curioso que una de las últimas intuiciones de Derrida tenga que ver con todo esto. En *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Derrida reflexiona extensamente sobre la convencional diferenciación entre ver y tocar, su especificidad sensorial, y la

cuestiona al referirse a un “tacto que ve”, esa exploración que suele hacer el ciego con los dedos o ese gesto tan típico de extender las manos para anticipar lo que se va a encontrar, un “*prever sin ver*”. El gesto del ciego es tender las manos hacia delante, explorar el vacío, anticiparse al peligro. Lo (im)previsible se busca y encuentra palpando. Es “*la especulación que se aventura*”, diría Derrida... Lo más sorprendente de estas reflexiones de Derrida sobre la ceguera son sus analogías con respecto a la escritura y el dibujo... La escritura va “*a través de la noche, más lejos que lo visible o lo previsible.*” (...) “*No (más) saber, no (más) poder: la escritura se entrega más bien a la anticipación*”. Una anticipación que no sólo es previsión o predicción sino que va más allá del plan, de lo previsible y predecible; corre riesgos, es pura videncia apenas con la yema de los dedos. Así entiendo el arte, sobre todo las artes visuales, a los artistas, ciegos cuyo gesto “*oscila en el vacío entre la prensión, la aprehensión, la plegaria y la imploración*”...

Hablando de ciegos no puedo por menos que recordar a Borges —lo que me viene de perlas para finalizar este largo texto dedicado a Luis Carrera-Maul... No creo que sea pura coincidencia que la última obra de su exposición sea una composición de treinta y seis cuadritos pintados, seguramente los más estrictamente pictóricos de toda la muestra. En este círculo vicioso que es la exposición de Luis en Oaxaca, al final encontramos el pretexto de este proyecto. Esta serie fue ganadora de un prestigioso premio de pintura en Zacatecas, lo que le permitió a Luis entre otras opciones poder exponer en el *Museo de Pintores Oaxaqueños* —curiosas paradojas del destino... “*Pintura horizontal*” finaliza su recorrido con un conjunto de composiciones constructivistas pintadas. Sus imágenes tienen que ver tanto con el neoplasticismo holandés —liderado por Piet Mondrian—, el grupo De Stijl —agrupados en torno a la revista del mismo nombre e integrado por Mondrian, Theo van Doesburg, Bart van der Leek y J. J. P. Oud, entre otros— y el suprematismo ruso, con Malevich a la cabeza y Liubov, Popova, El Lissitzky, Rodchenko, entre sus integrantes... Las mayores afinidades formales las reconozco en las pinturas de Malevich y Theo van Doesburg, pero intuyo otros secretos que guarda Luis en este laberinto pictórico final.

Me gusta la metáfora de la experiencia de la pintura como laberinto; es decir crear un espacio reducido, limitado y denso, un simulacro del universo indeterminado (construido o no), al mismo tiempo ensimismado y seductor, que atrae la mirada y la curiosidad... un espacio trampa tanto para el espectador como para su constructor, que proporciona tanto placer como temor recorrerlo o perderse en él; un espacio sublime, como categoría estética, por supuesto.

Cristina Grau, en su magnífico libro *Borges y la arquitectura* señala que “*el lector que se acerca a la obra de Borges lo hace esperando encontrar referencias al laberinto*”. Sin embargo —según la autora— Borges suele eludir el término laberinto, parece que el escritor oculta las referencias semánticas al laberinto para enfatizar su verosímil presencia —“*para que sea el lector el que los descubra*”. Al rehuir definir y calificar sus laberintos, Borges nos proporciona múltiples lecturas y sus espacios sugeridos atraen diversas interpretaciones, culminando pues la estrategia del creador, sus simulación: “*este placer por ocultar precisamente lo que se pretende hacer ver*”...

También los artistas visuales se caracterizan por su condición de tramposos y embaucadores de miradas ajenas, por ensayar contumazmente este juego de ocultaciones y desvelamientos sin solución de continuidad, y no sólo articulando un lenguaje de símbolos o signos cuyas claves sólo ellos poseen —una especie de literatura visual críptica y hermética—, sino sobre todo mediante la tupida red de sus líneas, la viscosidad transparente u opaca de sus colores, la ambigüedad de sus figuras mutantes...

¿Pero qué es en realidad un laberinto? Seguimos con las conjeturas y las brillantes reflexiones de Borges interpretado por Cristina Grau: *“Si la característica fundamental que define una construcción laberíntica es su capacidad para crear la desorientación, para constituirse en una cárcel de imposible salida, habremos de aceptar que los laberintos diseñados con una ley de composición no deberían ser considerados propiamente laberínticos. Su ley, su estructura, por muy compleja que sea, siempre podrá llegar a descubrirse”*. Las ciudades medievales y las medinas árabes nos proporcionan esa sensación de lo inesperado y lo caprichoso —callejones sin salida, calles curvas que se ensanchan en una plaza, en un zoco, o estrechan en un pasadizo cubierto, adarves y caminos de ronda quebrados, patios interiores comunicados entre sí en superficie, en altura, subterráneos. A este tipo de ciudad-laberinto se refiere Borges en su cuento *Abenjacán el Bojarí muerto en su laberinto*, que Cristina Grau, interpretando a Borges, señala como *“el mejor laberinto que los hombres pueden construir, porque no ha sido edificado por un solo hombre según un plan, sino por generaciones sucesivas que lo contraponen al vacío exterior, al campo abierto”*... Salvo algunas excepciones, los laberintos-pintura son laberintos en sentido estricto: se construyen a medida que su proceso se va desarrollando, que el tiempo y los mismos accidentes del espacio nos descubren perspectivas insospechadas, que nuestra emoción altera y curva las rectas más previsibles... —como si el siguiente paso y qué hacer después nos fuera comunicado al oído, en secreto. Todos los procesos de creación tienen semejantes estadios y secretos (tarde o temprano alguien nos dicta al oído).

¿Pero para qué ocultarse en un laberinto? ¿Los laberintos se construyen para ocultarse u ocultar algo trascendental? Borges cree que un fugitivo no se oculta en un laberinto construido, sino en una ciudad de tipo orgánica e histórica como Londres, de autor colectivo, anónimo, con tiempo. Un fugitivo *“no erige un laberinto carmesí que avistan desde lejos los marineros. No precisa erigir un laberinto cuando el universo ya lo es”*. Y entonces... ¿para qué sirven los laberintos? —además del placer de construirlos e imaginar el éxito de la trampa... Creo que los laberintos sirven para atraer la atención de los curiosos, los valientes y/o incautos, los buscadores de sensaciones, los que esperan respuestas guardadas celosamente, ocultas y secretas y no se conforman con la comodidad de sus convencionales seguridades... es decir “los mirones” y tantos más que se engañan con las cosas invisibles. Un artista —Luis, por ejemplo— no pinta para refugiarse en su pintura, sino para exponerla a los ojos de los demás más tarde o temprano y atraer su atención en la indiferenciada generalidad de lo normalizado. Los laberinto-pintura cumplen pues una doble función: de una parte, proporcionan una experiencia excepcional a quienes los inventan, les ofrece la oportunidad de atrapar las miradas de todos aquellos a los que me he referido —los curiosos, los buscadores de

sensaciones, los que esperan respuestas ocultas y secretas, los valientes y los incautos de la aventura del conocimiento y los vividores a tiempo completo— y por otra parte satisfacen de alguna manera el imaginario y las expectativas de sus “víctimas”, estimula sus deseos, les concede alguna especie de esperanza incluso en la angustia de su desesperanza... Los espectadores que se acercan a la pintura y demás artes-trampas visuales lo hacen con la esperanza de llegar al corazón del laberinto en donde esperan encontrar acaso un tesoro oculto o al menos salir de él intactos, lo que ya de por sí es una recompensa tras haberse internado por territorios tan peligrosos. Todo laberinto es una alegoría de la aventura del conocimiento y sus riesgos, como lo es de la experiencia de la creación, del arte, sus odiseas...

Una de las facultades más excepcionales del artista —indiscutiblemente necesaria— es su condición de seductor de miradas ajenas, fabricante artesano de artefactos de seducción que atrapen la mirada y la domestiquen en su interior —y Luis Carrera-Maul lo es en grado sumo. Pero no basta la simple atracción por el brillo de los espejuelos de su superficie, esa especie de hipnosis repentina, frágil, liviana, del mago de feria y el timador de sensaciones. El artista debe atraer al curioso, o lo que sea, al interior de su laberinto, con una cierta luz inefable que le deslumbré y ciegue, sólo así culminará su estrategia y placer de ocultar lo que se pretende hacer ver, o por el contrario, hacer creer que hay algo oculto más profundo de lo que se ve...

¿Dónde? ¿En cada uno de esos pequeños mapas que son un cuadro? ¿Cuáles son sus coordenadas? ¿En Oaxaca? ¿Allí donde se cruzan las palabras de Kandinsky —“*el sentido de la pintura es expresar lo invisible en términos de lo visible*”— y las de Frank Stella —“*el arte es un ejercicio formal en donde se ve lo que se ve*”? ¿Cómo operar nuestros péndulos sobre la “*Pintura horizontal*” de Luis Carrera-Maul? ¿Qué día, a qué hora? ¿Ahora? —Ahora ya no es más, al tiempo que no es todavía... ¿Qué hacer? ¿Qué esperar mientras tanto?

En el centro del laberinto, cualquier día 18 de junio, 169 —13x13— del calendario solar, a la hora de lobos en punto, el oráculo desvela el secreto: “*Hay arte fuera del arte*”... —¿Por qué no?

Oaxaca–Ciudad de México, junio 2010