

Peter Krieger, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

METONIMIAS, TRANSFERENCIAS, COMPRESIONES – LUIS CARRERA-MAUL EN EL MUSEO DE SAN CARLOS

Pre-texto / advertencia

El artista Luis Carrera-Maul concibió su exposición METONIMIAS, TRANSFERENCIAS, COMPRESIONES sin apoyo curatorial, sin las muletas conceptuales, omnipresentes en muchas exposiciones del arte contemporáneo. El proceso de su reflexión (en el cerebro), conceptualización (en el taller) y materialización (en el museo) generó un resultado que inspira comentarios *a posteriori*, desde una posición distante. Comentarios que tal vez ofrecen una lectura diferente a las intenciones del artista, que reclaman el carácter de la “obra de arte abierta” (Umberto Eco), apto para la recepción creativa, compleja, aún contradictoria de los mensajes visuales emitidos en el patio del Museo de San Carlos, en la ciudad de México, en otoño de 2012 – 225 años después del *Viaje italiano* de Johann Wolfgang von Goethe, y 202 años después de la primera edición de su *Teoría del color*, ambas empresas literarias, topográficas y científicas que proporcionaron un guión intelectual inherente al artista Carrera-Maul.

Texto / título

El artista escogió una figura retórica de los tropos como [corchete] para la inclusión y relación de diferentes elementos, materias primas (piedra, papel, color), secundarias (instalación, objeto, video) e idea (teoría de colores, tópicos de arte, paisaje y memoria). De entre las expresiones y funciones muy complejas en la construcción retórica de palabras e imágenes, la metonimia intercambia el sentido

original de una expresión verbal o pictórica por otro significado. Su definición en latín antiguo (basado en el griego *μετωνυμία*, *metonymía*) se amplía con el término *transnominatio*, que expresa en su primera sílaba un principio clave en la obra de Carrera-Maul: la *transición* entre diferentes estados de materiales, territorios y connotaciones. Surge, y eso también incluye la definición de la metonimia, un elemento que representa el mundo (de las formas e ideas) como un *pars pro toto*, como parte del todo; en este caso, las piedras puestas en el patio del Museo de San Carlos, envueltas en papel arroz, pintadas al azar con las gotas de colores configuradas por una famosa teoría del color del siglo decimonónico temprano [il.1]. Bajo la mano (y el cerebro) del artista, lo “literal” de esas piedras se convierte en una nueva estructura elocuente, que se aleja de la materia prima, a cambio de la exploración de nuevos horizontes de la comprensión.

Aquellas transiciones se expanden también a los otros objetos expuestos bajo el sello METONIMIAS, en concreto a las transferencias y compresiones de sentidos, percibidos en un video documental-artístico [il.2], en las transfiguraciones de un catálogo del arte napolitano [il.3] y de la acumulación de la obra académica-escolar del artista [il.4].

Son partes de un todo, conectados por un hilo conductor, cuyos potenciales y lógicas alternativas se esbozan a continuación en este texto –todos, según el concepto retórico de la metonimia, en la misma esfera de la realidad escogida y retratada. METONIMIAS dibuja una línea virtual, pero reconocible, desde una transfusión topográfica de un paisaje silvestre al espacio sublimado de un museo, a la aculturación de piedras por colores conceptuales, continuando con una reflexión sobre la erosión de un producto cultural –un catálogo de arte–, a la memoria comprimida de los inicios del artista mismo, hasta una contemplación en silencio. Son estos los elementos y pasos de mi interpretación, que es una reconstrucción de sentido, consciente de los límites de las palabras frente a un conjunto plástico con alta complejidad. Re-construyo nexos metonímicos, desafiados por las obras

expuestas, que son –repito– obras abiertas a las transferencias posibles dentro del marco de la contigüidad y proximidad de las METONIMIAS. Cabe mencionar que las metonimias no son “equivocaciones”, como las definió el enciclopedista Johann Georg Sulzer en su obra canónica para la Ilustración de finales del siglo XVIII, la *Teoría general de las Bellas Artes (Allgemeine Theorie der Schönen Künste; 1771*, artículo “Metonymie, Redende Künste”), sino producciones de nuevos sentidos de cosas aparentemente conocidas dentro del mismo marco epistemológico. Carrera-Maul expande mucho la contigüidad espacial-temporal, provoca su lectura de contemporaneidad, además atribuye sentido a los elementos naturales, e incluso “equivoca” causa y efecto de las cosas – todo ello también abarcan las metonimias, en la teoría de Sulzer, o en sus comprensiones más antiguas, como la de Quintilianus o Isidorus Hispanus; y todo con el fin de llamar la atención del observador, atraer su mirada, estimular su imaginación, como estrategia retórica.

Narración / transferencia topográfica

[il.2] La “metonimia de la piedra” empieza en el lecho de un río en la provincia veracruzana. El camino hasta su transformación resulta un medio para visualizar una importante teoría decimonónica de colores está documentado en un video, acompañado por las huellas acústicas omnipresentes en el espacio de exposición: el patio del Museo de San Carlos en la ciudad de México.

Las fotografías y *stills* del video que capturan la escena sublime de un bosque con un arroyo cuyo flujo genera metamorfosis constante en las piedras de la orilla, presentan una imagen de la naturaleza como la conectamos –errónea, pero exitosamente– con la noción del paisaje natural. Educados por los esquemas visuales de la pintura romántica alemana (Caspar David Friedrich *et al.*), el observador atento percibe la fuerza natural de la vegetación autopoietica, la imagen arcaica del agua

(origen de la filosofía según Tales de Mileto) y una configuración geológica impresionante – esa última inspiración artística de Carrera-Maul.

Organizado como micro-economía de ese lugar periférico y pobre en la República Mexicana, el artista comisiona a unos trabajadores con sus mulas para que transporten aquel elemento geológico a otro contexto, para fines diferentes a la imagen auténtica del paisaje. Para aclarar: ese fragmento del paisaje veracruzano no demuestra muchas huellas de la “naturaleza pura, virginal”, sino que también presenta un paisaje cultural con sus “sucesiones secundarias” (Küster) de los usos agrícolas, civilizatorias, o también del olvido del desarrollo. Es decir, las imágenes (móviles y estáticas) que capturó Carrera-Maul en este sitio prometen lo que Alexander von Humboldt nombró la “impresión total de un paisaje” (*Totaleindruck einer Gegend*), pero, en este caso, como *pars pro toto*. Una parte de un todo que transmite la falsa ilusión de un mundo natural bien protegido, fuente de la vitalidad para la fauna y la especie humana del lugar. Falsa no sólo es la presunción de que México preserve bien su biodiversidad sobresaliente, sino también de que ese paisaje determine la identidad topográfica de los mexicanos. Después de la muerte de José María Velasco (hace 100 años) o del Dr. Atl (hace casi 50 años), con excepciones como Luis Nishizawa, el tópico de la geo-estética erosionó en la producción artística y en la conciencia colectiva. Predomina –según mis observaciones empíricas– la realidad de la hiperurbanización, donde cualquier elemento verde casi se ve aplastado por el gris del asfalto y del concreto armado.

Transferir esa imagen casi idílica al interior de un museo que forma parte del inmenso *patchwork* megalopolitano, intenta recontextualizar una vista del paisaje como metáfora de alienación. Para los fines artísticos y didácticos del artista, se graba en video cómo transportan las piedras, primero sobre las mulas en los senderos estrechos y después en una camioneta sobre las autopistas anchas, del

pueblo perdido a la megaciudad dominante. Como medio artístico, el video construye una parte importante del puente de comprensión metonímica para este tema.

Es un salto topográfico y también temporal, porque –según Roger Caillois– la piedra es más duradera y más antigua que todos los otros elementos de nuestra biosfera, de las plantas o de los seres humanos con sus ciclos limitados de vida. Quien reflexiona sobre la filosofía de las piedras, como lo hizo Caillois, sabe que las piedras se “localizan en un universo contrario al hombre”. No sólo la triste realidad de los campesinos o la presunta “belleza” de su entorno natural, sino también lo arcaico de las piedras interrumpen la rutina museográfico-museológica de San Carlos.

No obstante, el lugar de destino, el museo, construido durante la transición del siglo XVIII al XIX, ofrece otra dimensión que Carrera-Maul aprovecha: es un edificio de tiempos de Johann Wolfgang von Goethe, tiempos de la pintura romántico-radical en búsqueda de la esencia de los colores, que incluso explora las dimensiones revolucionarias inherentes a la imagen de los paisajes naturales sublimes, con sus rocas, cascadas de agua y otros elementos escenográfico-iconográficos.

El viaje documentado en el video no termina en las pantallas del museo, sino en su contexto artístico temporal, en la instalación de Carrera-Maul, donde recibe estímulos inesperados. Son sus imágenes creadas en diferentes medios –según sus propias palabras– “tiempo traspuesto en imagen”, en concreto, una captura de la pluridimensionalidad de los tiempos en que se configuran ideas artísticas basadas en la materia prima de la piedra y del color. Por el medio (móvil) del video se realiza la “transfusión topográfica” (Irving Lavin), y el artista encuentra un método muy obvio para “transfundar”.

Écriture automatique / color, papel, piedras

[il.1] Durante aproximadamente cuatro días después de la inauguración de la exposición el 6 de octubre de 2012, gotearon los colores del “círculo cromático” de Goethe sobre las doce piedras envueltas en papel arroz, todo enmarcado por las columnas el patio redondo del Museo. El goteo vino desde las bolsas con las cuales se hacen las transfusiones sangre o de líquido energético a los enfermos hospitalizados. Con ello, la exposición da otro paso conceptual, el paso que lleva desde Veracruz hacia la dimensión metonímica de un *abstractum*: el color, hacia la memoria literaria de un viaje de liberación a las escenografías geológicas de Nápoles.

Mucha tinta ha sido eyaculada sobre la teoría de los colores –del multi-talento Johann Wolfgang von Goethe, literato, político, y también científico *amateur*–; crítica científica (por parte de los newtonianos) o rehabilitación artística (por parte de Luis Carrera-Maul). No pretendo gastar mucha tinta más sobre el tema, sino más bien observar, como el goteo de los seis colores (de síntesis sustractiva) conceptualizados por Goethe en un hexagrama acuarelada en 1809, promueven la capacidad epistemológica de los observadores en el Museo de San Carlos, en 2012.

Pero primero regreso a las piedras (veracruzanas), que mientras tanto, por voluntad y acción del artista se ven cubiertas por papel arroz, fondo para el goteo colorado. Gracias a esta cobertura sólo los contornos de las piedras permanecen como forma pregnante, pero no sus rayados, biseles, golpes, ni sus texturas inherentes. Una anécdota del artista revela algo sobre dicha decisión: su gusto por las huellas en la arena que dejan las piedras al ser recogidas; formas negativas del impacto geológico en el paisaje de las riberas. Carrera-Maul quita a las piedras sus texturas específicas, y las convierte en contorno abstracto, dándole la función de pantalla para el goteo colorido. Permanece la idea de la China antigua donde la piedra constituye un mundo de firmas, generadas a lo largo de miles de años, pero al mismo tiempo, la escritura de las piedras mismas, “dibujos sin mensaje” (Caillois), está escondida debajo de un material fino con también connotaciones esotéricas orientales: el papel arroz. Una

decisión estético-conceptual que favorece la concentración en un tópico central, más allá de a diversidad morfológica de las piedras. Para el artista, la impresión que deja la piedra en el papel, proporciona suficiente material para la contemplación. Se le ofrece al observador una introspección al color sobre un fondo irregular, pero blanco – un “color” que para Goethe representó la totalidad de los mismos.

En la instalación de Carrera-Maul, esa decisión apoya el enfoque de la mirada de un tema abstracto que requiere simbolización. Se excluye la compleja estética de las superficies lapídeas, y como en una introspección budista, la evidencia sencilla de estas superficies cubiertas permiten profundizar la mirada interior a un tema complejo. También el proceso de vaciado de las bolsas de color contiene una inherente dimensión budista: en lugar del ojo nervioso del científico, checando la viscosidad y gravedad del goteo, la contemplación abre dimensiones inesperadas de comprensión (lo que cada observador negocia con su propia capacidad neuronal). Es un control de afectos presente en esta instalación del Museo de San Carlos, en contra de los *idiots savants* (Singer/Mathieu) que acumulan datos sin capacidades conceptuales más allá de su propia ciencia.

He aquí un posible rescate de la teoría de los colores de Goethe: su reconocimiento de la “percepción humana” en la comprensión del fenómeno color. Carrera-Maul logra incitar el ojo que proporciona información a las redes neuronales que otorgan “sentido”, a través de la típica relación entre los datos sensoriales de la imagen y las partes ficticias, llamadas comúnmente imaginación.

Mientras en la historia de las ciencias y de la economía, el modelo de Newton se impuso, la clasificación de colores –amarillo, anaranjado, rojo, violeta, azul, verde– propuesto por Goethe en una de sus máximas obras publicadas (según su propia estimación), mantiene vigencia como modelo integral. Aunque la luz no es una unidad, como lo postuló Goethe, sino, según Newton, un fenómeno compuesto cuyos elementos diversos configuran el color, es válido recuperar el camino epistemológico

de Goethe. Su teoría del color, transferida como instalación al patio de un museo de arte, un *work in progress* sobre piedras envueltas, emana como evento sensorial, plástico, de esta manera evocando el arte de la contemplación de la naturaleza (el tópico filosófico de *Naturbetrachtung*) y la capacidad de la observación – dimensiones valiosas aun para los habitantes de la megalópolis a principios del siglo XXI. La instalación del artista contemporáneo materializa una postura científico-psicológica, revierte su anacronismo parcial y educa la cognición sensorial, en una palabra, reconceptuliza la *aisthesis* aristoteliana en el sentido más amplio.

Durante la observación de la instalación, por lo menos durante los primeros cuatro días en que se vacían las bolsas de colores sobre el papel arroz de las piedras, los visitantes presencian la producción autopoietica de sentido, ven la configuración de una obra en tiempo real. Es una *écriture automatique*, determinada por los movimientos de la tierra y del viento, que hacen girar los cilindros colgados como contrapeso a las bolsas. Los movimientos ventosos y la gravedad terrestre como fuerzas creativas autónomas –tema también presente en otra obra literaria de Goethe, cuya lectura abre paso a la siguiente escala metonímica.

De-composición / *bella Napoli*

[il.3] La pregunta clave del artista Carrera-Maul que acompaña su proceso creativo es: “¿cómo contener el tiempo (historia) en el espacio (volumen)?” Pregunta que acompañó a Johann Wolfgang von Goethe en su viaje a Italia, entre 1786 y 1788, cuando no sólo deja constancia literaria de sus impresiones, sino también aprende la acuarela y el dibujo como técnicas para preservar la memoria visual –y esto es nuestro enfoque– se fija considerablemente en las condiciones topográficas y geológicas de la península italiana. Más allá de la ocupación literaria y arqueológica en varios puntos

de Italia, Goethe emprende, implícitamente, una combinación sensorial de piedras y colores, detonando un proceso neuronal sinérgico, que también caracteriza la instalación de Carrera-Maul.

En un paso más, el artista contemporáneo lleva al observador a unos “comprimidos” de un catálogo sobre la pintura napolitana, titulado *I tre secoli d'oro della pittura napoletana de Battistello Caracciolo a Giacinto Gigante* —y es tarea de la interpretación ajena el reconstruir los posibles tejidos de sentido de esa obra, y su relación con la instalación mencionada y con la configuración compleja de la mente de Goethe. Para tal fin, revisamos algunos fragmentos de la estancia de Goethe en Nápoles, donde se quedó durante varios meses, en dos ocasiones, 1786 y 1787. Sus estudios de la pintura napolitana (y de otras regiones de la península italiana) despertaron su interés creciente en el colorido, tópico que posteriormente inspira la elaboración de su teoría de los colores. También la percepción del paisaje costero napolitano, debajo de un cielo transparente, e incluso la micro-absorción visual de la morfología de las diferentes piedras, le hacen reflexionar sobre la naturaleza de la luz colorida.

La ventaja mental-conceptual que llevaba el literato Goethe frente al pintor que le acompañó a Nápoles, Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, consistió en la apertura de percepción. Goethe anota el 24 de febrero de 1787: “A él [Tischbein], el artista plástico, dedicado siempre con las más bellas formas de hombres y animales, quien humaniza lo amorfo, las rocas y paisajes a través de sentido y gusto, le parecerá totalmente horrible una acumulación terrible, deforme, que se autoconsume, y que declara la guerra al sentimiento de belleza.”¹ El literato con intereses científicos tiene mayor apertura a comprender más fácilmente la geo-estética que el artista plástico, encarcelado en su normatividad (relativa) de lo bello. Otras entradas del viaje napolitano elogiaron la estética arcaica, fascinante de

¹ „Ihm [Tischbein], dem bildenden Künstler, der sich nur immer mit den schönsten Menschen--und Tierformen beschäftigt, ja das Ungeformte selbst, Felsen und Landschaften, durch Sinn und Geschmack vermenschlicht, ihm wird eine solche furchtbare, ungestalte Aufhäufung, die sich immer wieder selbst verzehrt und allem Schönheitsgefühl den Krieg ankündigt, ganz abscheulich vorkommen.“ (traducción de Peter Krieger)

caliza, cuarzo, granito y mármol (St. Agata, el 24 de febrero de 1787, para citar una de las entradas con temas geológicos).

Tal rescate de la geo-poética –también inspiración para Carrera-Maul– coincide históricamente con una transición de la mineralogía como campo visual creativo e imaginario –el caso de Athanasius Kircher en el siglo XVII, reclamando el “espíritu icónico” (*bildnerischer Gestaltungsgeist*) en las piedras– a la institucionalización universitaria de la mineralogía como ciencia exacta, que elimina las lecturas “fantásticas” de las piedras. A pesar de una fijación metafísica en la poesía romántica alemana, en primer lugar por Novalis, es hasta la liberación surrealista con Roger Caillois cuando se reconoce a las piedras del paisaje como “depósitos de los sueños”, donde proliferan las formaciones aleatorias, que invitan a ser leídas por la mente creativa.

De primera vista, las pocas imágenes del catálogo *I tre secoli d'oro della pittura napoletana*, que presentan escenas costeras,² donde la acumulación de piedras sirve como un lugar de contemplación suburbana para la población napolitana en el siglo XVIII, no sobresalen a nivel contemporáneo internacional. Hubo otras, y a veces escenas costeras pictóricamente más impactantes en la pintura europea en los tiempos de Goethe. Y el literato-viajero mismo criticó (en la entrada del 28 de mayo de 1787) que “ningún pintor de la escuela napolitana jamás ha sido profundo, cuidadoso”.

No sólo por la evaluación relativa del máximo maestro de los discursos en la Europa a finales del siglo XVIII, Goethe, sino también por medio de estudios comparativos de la historia del arte, podemos constatar que esa obra expuesta y revisada (en el catálogo del Museo de San Carlos, en 2003) no sobresale –razón para que Carrera-Maul dejara desaparecer sus reproducciones en un comprimido. A nivel académico, la contribución de los textos del catálogo es humilde; en muchos casos, los autores ni lograron fechar bien la obra expuesta, y el análisis de los cuadros muchas veces se agota en

² Ejemplos: Salvator Rosa, *Marina*, óleo, p. 75; Carlo Bonavia, *Paesaggio costiero* y *Vista de las islas de Prócida e Isquia desde la playa de Miseno*, ambos óleos, pp.113-115.

descripciones atmosféricas. Es más, su presentación bilingüe, primero en italiano y después en español (en letras cursivas, que impiden una lectura fácil) no tiene sentido para el público mexicano, sino que se debe a una actitud nacionalista-arrogante para promover un idioma que ya no tiene la importancia en el mundo de las artes como la tuvo en el siglo XV y XVI europeo.

En consecuencia, ese catálogo no se vendió bien, y sus cientos de ejemplares se pudrieron en la bodega del museo. El formato editorial del “catálogo de exposición” implica un problema general, ya que una sobreproducción y una acelerada caducidad intelectual fomentan la erosión de tales productos. Por varias razones, ese catálogo no llamó la atención del público ilustrado del Museo de San Carlos, y sus ejemplares restantes se convierten en basura o, por lo menos, en papel de reciclaje – condición ideal para el artista Carrera-Maul, quien colecciona diferentes tipos de papel, libros, mapas, entre otros, para convertirlos en comprimidos. –En paréntesis: esa conversión de un producto editorial con muchas expectativas también puede pasarle a nuestra publicación; tal vez en un futuro se convierte en comprimido.– Carrera recicla la basura cultural del pasado en sus contextos metonímicos, y de esta manera ofrece una alternativa interesante a la teoría del *kitsch*, elaborada por Vilem Flusser. Ese teórico analizó el proceso como los artefactos disfuncionales del arte o de la vida cotidiana en la transición de la sociedad de industria a la sociedad de información, describen una erosión de valores, que los museos (de arte o de culturas populares) desesperadamente intentan frenar por medio de su exposición. Despojados de sus contenidos y connotaciones originales, los artefactos se convierten en basura – preparada por las museografías, o simplemente terminando como *kitsch* (por ejemplo en las postales de Napoli, Capri, Ischia, entre otros con el cielo *azurro*).

Carrera-Maul también frena el proceso de erosión cuando produce comprimidos. El material del catálogo no sirve como papel de reciclaje, sino como propuesta artística novedosa e irónica. Es una vuelta inesperada lo que perciben los observadores de los comprimidos expuestos. Es un reciclaje de

basura cultural (según la tesis de Flusser) en un nuevo, contemporáneo objeto de arte. Surgen imágenes semi-plásticas que dejan ver algunos fragmentos de las ilustraciones de la pintura napolitana, al azar; una decomposición cuyos fragmentos generan otro sentido. Un bodegaje de informaciones culturales obsoletas, que se reaniman en otros contextos.

En cierta manera, es una radicalización de la idea cultural de la compresión –presente en las bibliotecas de arte, hasta en los discos duros de las computadoras o los CDs anacrónicos de los museos–, son cortes casi geológicos de los estratos culturales, que revelan fragmentos icónicos al azar, generan un índice que no ofrece “sentido” lógico-lineal, sino reanima ciertas prácticas del Fluxus y otras vanguardias (Paik, Cage) que disminuyeron los “centros” canónicos del sentido en la obra de arte. Con aquel espíritu neo-fluxiano, Carrera-Maul se inscribe a una tradición iconoclasta de la vanguardia, sin abandonar el formato tradicional del cuadro, y además, los fragmentos visibles de las reproducciones de la pintura napolitana, donde se aparecen agua, piedra y colores en una nueva lógica, marcan el hilo conductor metonímico de su exposición.

Memoria / cilindro compresor

[il.4] Uno de los pocos comprimidos seleccionados para esta exposición es un cilindro, es decir, no una obra con los contornos de un cuadro rectangular tradicional. Sobresale ese comprimido porque contiene la memoria pictórica del artista en su primera fase de formación en la Academia de San Carlos, entre 1995 y 1996. Contiene la memoria pictórica de un proceso de búsqueda, irreversiblemente comprimido, es decir, sin posibilidad de accesos nostálgicos a los tempranos cuadros del artista.

Más allá de la mencionada idea cultural y vanguardista, inherente al formato del comprimido, ese tipo de obra artística también permite asociaciones lúdico-irónicas, de las cuales menciono algunas;

los lectores encontrarán otras más. En los tiempos del *internet* como máxima máquina discursiva en la actualidad, las búsquedas en la profundidad de la red indican el Zip del archivo pesado, pero también la pastilla es un comprimido. No obstante, ambos se abren o disuelven en el acto de consulta, y entonces no sirven como símil de los comprimidos artísticos. Tampoco la vaina del cartucho, llena de explosivos, está conceptualmente dentro de esos comprimidos; sólo el efecto detonador en el ojo del observador podrías abrir una pista de comprensión alternativa, tal vez metonímica.

Más cercana resulta una escena de la película *Goldfinger / 007 James Bond* (del año 1964), donde el “malvado” de la película aparentemente paga su deuda a otro *gangster* con una caja de oro. El *gangster* pretende llevar en la cajuela del coche esta caja con su inversión de regreso al aeropuerto, y aunque los bloques de oro sobreviven a su dueño asesinado en el camino, la típica ironía involuntaria de muchas películas Bond llega a su máximo momento cuando el chofer deja “comprimir” el vehículo y la caja de oro en un cementerio de coches, para luego llevarse ese comprimido en una camioneta a *Goldfinger* – creando la necesidad de separarlo metalúrgicamente de los metales, valiosos y chatarras, del coche. Ese bloque que deja ver elementos arbitrarios de metal, plástico y fragmentos de oro, puede ser uno de los orígenes desconocidos del comprimido.

Pero también en la historia del arte moderno mexicano excavamos un antecedente conceptual del comprimido de Carrera-Maul. Cuando Manuel Maples Arce en una noche del año 1921 cuelga su manifiesto “Actual No. 1” en las paredes de la ciudad de México, lo llama “comprimido estridentista”. Coincide el impulso radical con la idea de Carrera-Maul, pero sin el *pathos* de la concentración literaria.

Todas esas anécdotas, fragmentos de una genealogía conceptual del comprimido, no relativizan el impacto cultural de Carrera-Maul en la actualidad, sino que indican que el acto de comprimir parece ser un “instinto de la humanidad”, como opina el artista. En tiempos de la abundancia, sobreoferta,

inflación y obesidad cultural, el acto de comprimir gana significado. Y al final, debe haber sido una liberación para el artista desprenderse, de manera creativa, de la obra escolar temprana.

Contemplación / *aisthesis*, neuronas

Al final de ese texto que no “explica” la obra expuesta, sino la acompaña, cabe una reflexión sobre los alcances y límites de los mensajes, verbales e icónicos. “Cuando quiero escribir palabras”, anotó Goethe el 17 de marzo de 1786, en Nápoles, “siempre saltan imágenes a la vista [...], y me faltan los órganos para representar todo eso.”³

Más allá de la palabra, y allende de la producción de significados (del paisaje, de las piedras, de la memoria) y su interpretación, emana una obra plástica, que reclama una presencia estética impactante. Aunque este mensaje tal vez no cabe en una estructura lógica fija, ni de las metonimias, surgen eventos visuales con efectos imprevisibles. Pensó Hans-Georg Gadamer que lo incomprendible, la ausencia de “sentido”, marca el límite de la libertad de la comprensión. No todo es entendible (en el arte contemporáneo), pero las recientes investigaciones neurológicas nos enseñan, que ningún estímulo visual es en vano. Al contrario, los 10^{11} neuronas, que producen 10^{14} conexiones sinápticas en el cerebro humano, cargan un potencial epistemológico, con una complejidad que muchas curadurías y críticas no alcanzan. Partes esenciales del cerebro fungen para procesar estímulos visuales, y sólo una parte menor está dedicada al lenguaje, al pensamiento abstracto – problema que Goethe notó ya en su viaje italiano. La *aisthesis*, capacidad sensorial y neuronal, es el punto de partida para evaluaciones y decisiones.

³ „Wenn ich Worte schreiben will, so stehen mir immer Bilder vor Augen [...], und mir fehlen die Organe, das alles darzustellen.“(traducción de Peter Krieger)

En este sentido, la observación de la exposición METONIMIAS, TRANSFERENCIAS, COMPRESIONES requiere tiempo y tranquilidad mental, en una palabra: contemplación, esa técnica antigua con mucha actualidad. Contemplación que también genera otras lecturas, otros esquemas de comprensión del mundo, sus colores, piedras, paisajes. Terminó mi reflexión con una sentencia de Ludwig Wittgenstein: “Y por eso aparece el resplandor del aspecto mitad evento visual, mitad pensamiento.”⁴

Ilustraciones

- [1] Instalación en el patio del Museo de San Carlos; fotografía (?)
- [2] Video
- [3] Comprimido Cat. pintura napoletana
- [4] Comprimido cilindro, obra temprana de LC

Bibliografía

- Aristóteles, *Über die Seele*, Berlin (DDR): Akademie Verlag 1986 (primera ed. siglo IV a.C.)
- Caillois, Roger, *Die Schrift der Steine*. Graz, Wien: Droschl 2004 (primeras ed. en francés 1971 y 1975)
- Carrera-Maul, Luis, *Pintura horizontal. Horizontal Painting*, México: [____], 2010
- Catálogo *I tre escoli d'oro della pittura napoletana de Battistello Caracciolo a Giacinto Gigante*. Nápoles: Polo Museale Napolitano / México: Museo Nacional de San Carlos, 2003
- Goethe, *Farbenlehre* [buscar edición]
- Goethe, *Italienische Reise* [buscar edición]
- Krieger, Peter, *Transformaciones del paisaje urbano en México. Representación y registro visual*. Madrid: El Viso / MUNAL, 2012
- Küster, Hansjörg, *Schöne Aussichten. Kleine Geschichte der Landschaft*, München: Beck, 2009
- Lavin, Irving, *Bernini and the Crossing of St. Peter's*, Nueva York: _____, 1968
- Flusser, Vilem, en Pross, Harry (ed.) *Kitsch. Soziale und politische Aspekte einer Geschmacksfrage*. München: List Verlag, 1985
- Singer, Wolf / Ricard Mathieu, *Hirnforschung und Meditation. Ein Dialog*, Fráncfort del Meno: SV edition unseld, 2008
- Vanguardia Estridentista. Soporte de la estética revolucionaria*, México: CONACULTA / INBA, Museo Casa Estudio Diego Rivera, 2010

⁴ "Und darum erscheint das Aufleuchten des Aspekts halb Seherlebnis, halb ein Denken." (Wittgenstein, XI/525) – Agradecimientos: a Luis Carrera-Maul y Carmen Gaitán por la invitación a colaborar en este proyecto, también a Karina y Lea, a Karla Richterich por su corrección de estilo, y a Carola, Alexander y Ana por su alegría.

Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914-1916. Philosophische Untersuchungen*. (Werkausgabe Band I) Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 1999 (12^a ed.), en especial *Philosophische Untersuchungen* Teil II, XI, p.525.

DUDAS:

¿SON DOCE PIEDRAS DEL CÍRCULO?

UNOS “COMPRIMIDOS” DE UN CATÁLOGO SOBRE LA PINTURA NAPOLITANA = ¿SON VARIOS O SÓLO UNO?

PENDIENTES: [__ DATOS EN LA BIBLIOGRAFÍA]

PREGUNTAS: ¿TRADUCCIÓN DEL TEXTO AL INGLÉS? (RECOMENDABLE)

FAVOR: DE ENVIAR EL PDF DE LA ÚLTIMA VERSIÓN ANTES DE ENVIARLO A IMPRIMIR, PARA PEDIR MI VISTO BUENO