

El dibujo y su sombra Santiago Olmo

El trazo (del dibujo) sobre la sombra de un rostro iluminado por una lámpara y proyectado sobre una pared, era considerado en Grecia como el origen de la pintura. La leyenda que cuenta Plinio el Viejo en su *Historia Natural* (XXXV, 15) relata como la hija del alfarero Butades de Sción, que vivía en Corinto, trazó sobre la pared de su casa la sombra del rostro de su amado iluminada por la luz tenue de una lámpara mientras dormía, antes de partir a la guerra al amanecer. Aunque los egipcios reclamaban su invención seis mil años antes, esta historia que inserta un origen mítico en la vida cotidiana, es la que mejor explica la relación entre pintura y memoria, y arte y amor. Quizás por ello ha sido una escena recreada a lo largo de la historia de la pintura por numerosos artistas, entre otros muchos por Martín y Sicilia en una de sus fotografías. Su imagen resulta mucho más incisiva que los cuadros de estética relamida y afectada del siglo XVIII y XIX, cuando esta leyenda tuvo no solo un gran éxito sino también funcionó como un relato que en cierto modo explica el interés por la reproducción, por la cámara oscura, por las siluetas en negro, por el dibujo de perfiles en caricatura, que anuncian ya la necesidad perceptiva de la fotografía. La ventaja de Martín y Sicilia es que la escena clásica está planteada como un divertimento en tiempos post-pictóricos y post-fotográficos.

Este es el contexto en el que se inscriben los dibujos con sombra de Adrián Martínez Marí. Su obra, que se basa en el dibujo, ofrece una sombra para el trazo del dibujo, no tanto para crearlo como para desdoblirlo y en esa extraña e inquietante vibración consigue establecer, mediante un vocabulario de mínimos, la leve oscilación de un fingido movimiento.

Casi nada es como parece. Tampoco el lenguaje, que aunque se funda en códigos de signos y convenciones compartidos por una suficientemente amplia comunidad de usuarios, consigue siempre establecer una correspondencia de exactitud.

Atrapar el significado de las cosas y acontecimientos que se desarrollan en un determinado tiempo, obliga a establecer no solo circunloquios sino también implica trazar itinerarios laberínticos por historias e imágenes, que aparentemente no tienen nada que ver con el propósito inicial, pero que iluminan el recorrido.

La literatura y el arte, nos han habituado, para enseñarnos, que es preciso atravesar cualquier bosque como una experiencia laberíntica, que el recorrido más seguro y preciso no es siempre una línea recta.

Italo Calvino fue invitado por la Universidad de Harvard en 1984 a participar como ponente en las Charles Eliot Norton Poetry Lectures. Este programa que se inició en 1926, con periodicidad anual, en honor al prestigioso profesor de arte de Harvard que le da nombre, plantea la poesía en su sentido más amplio, encargándose a las voces más relevantes de cada momento. Por la "cátedra" han pasado poetas y escritores como T.S. Eliot, Octavio Paz, Jorge Guillén, Jorge Luis Borges o Robert Frost, músicos como Stravinsky, Hindemith, Cage o Luciano Berio, o artistas como Ben Shahn o Frank Stella.

A partir de ese momento, repensar las formas poéticas (pero también narrativas) se convirtió en una obsesión para él. Antes del inicio del curso siguiente, 1985-86, Calvino había escrito ya cinco conferencias de las seis obligatorias, pero, según el testimonio de su mujer Esther, tenía pensadas hasta ocho. La octava tenía el título de *Sobre el comenzar y el finalizar* (de las novelas) y la sexta, que planeaba escribir ya en los Estados Unidos se titulaba *Consistency*.

Sin embargo antes de emprender el viaje a los Estados Unidos, mientras pasaba las vacaciones con su familia le sorprendió la muerte en septiembre de 1985.

Aunque las conferencias nunca fueron pronunciadas, unos años después en 1988 fueron publicadas con el título en inglés ya pensado por Calvino, *Six Memos for the Next Millenium*, y es uno de los libros más inquietantes y sugerentes de finales del siglo XX.

Aunque en el título parece sugerirse una cierta dosis de predicción, en su breve introducción Calvino disuade al lector de cualquier interpretación premonitoria. El mensaje que el texto envía, tras poco más de 25 años de ser escrito, es el esbozo de una nueva y diferente sensibilidad perceptiva, que se ha ido fraguando entretanto, sin que apenas nos diéramos cuenta.

A pesar de que el título indica seis conferencias, subrayando el proyecto original, se incluyen las cinco que dejó escritas: ligereza, rapidez, exactitud, visibilidad y multiplicidad. Si a estas “cualidades” le añadimos consistencia, la sexta conferencia que dejó sin escribir, aún sin conocer exactamente su interpretación y aplicación del término, nos situamos en una perspectiva incisiva, centrada en la necesidad de entender el mundo (y también las tradiciones literarias y la poesía en su sentido más amplio) desde las relaciones.

Las cualidades que disecciona Italo Calvino, permiten explicar cómo percibimos en el extraño puente entre dos mundos, que es nuestro presente.

Cada presente es un instante de duración entre dos mundos o dos tiempos: nuestro pasado y lo que desconocemos del futuro aunque lo imaginamos como una multiplicidad abierta.

Las cinco cualidades que propone Calvino nos servirán, junto con sus contrarios antónimos y complementarios paradójicos, como una apoyatura para explorar los desafíos a los que nos enfrenta el trabajo de Adrián Martínez Marí.

Es precisamente desde la conferencia no escrita por Calvino, dedicada a la consistencia, donde encontramos algunas de las primeras claves para comprender las paradojas que abren los dibujos de Adrián Martínez Marí. Fundamentalmente porque no hay texto y porque todo queda abierto, a una red de relaciones y contradicciones, cuya base, a pesar de todo, permanece en las cinco conferencias anteriores que trazan una manera de percibir y leer-escribir, al modo de un dibujo sobre sombras y sombras de otros dibujos.

El término consistencia, aplicado a la materialidad hace referencia a la propiedad de los objetos relacionada con la rigidez de los cuerpos. Aparentemente la consistencia material parece oponerse a la cualidad de fragilidad.

El término frágil suele aparecer en todos los embalajes y cajas junto al dibujo esquemático de una copa de cristal que se quiebra donde el vidrio es más delgado, por el lugar que deben tocar los labios para beber. Fragilidad parece remitir a debilidad, a lo que es quebradizo y endeble. En último extremo sin embargo, lo frágil parece oponerse a lo dúctil, en la medida en que es la mayor o menor resistencia a los cambios lo que determina la posibilidad de rotura.

El dibujo, los dibujos de Adrián Martínez Marí, no son propiamente trazos, están tejidos con hilos, engarzados en clavos y alfileres fijados a la pared. Se despliegan como una trama de linealidades rectas. No hay curvas, todo está urdido mediante una estructura que serviría para el bordado. Pero si el bordado es un resultado final semejante a la pintura, dotado de color y de formas definidas, el dibujo representa en el papel lo que el pespunte significa en la costura y sobre el tejido.

La distancia que separa el hilo de la pared permite la aparición de sombras, como un doble, como una repetición desplazada brevemente en el espacio de los contornos y las siluetas. Ahí está la clave del movimiento (fingido como vibración) que transforma el dibujo en una instalación.

Insistamos en las paradojas, para mejor establecer el punto de vista.

Por un lado el dibujo es consistente, porque explica y desarrolla una escena, por otro es frágil porque es delicado, está construido mediante un material quebradizo como el hilo y por ello no es permanente; pero además es dúctil ya que la variación de la posición de la fuente de luz determina su capacidad de adaptación a los cambios, pudiendo vibrar en diferentes posiciones y direcciones, asumiendo además todas las distorsiones. El dibujo no es solo un trazo, es el trazo y su sombra: duplicación que se asocia a fingir o recrear un volumen, mediante la acción de la luz como sombra y proyección.

La fotografía, en sus inicios, antes de ser llamada fotografía, era definida como una técnica que permitía realizar dibujos con la luz.

William Henry Fox Talbot en su exposición sobre sus descubrimientos ante la Royal Society en 1839 los define ya en su título (*Some Account of the Art of Photogenic Drawing*) como “dibujos fotogénicos”. Talbot estaba interesado en la reproducción precisa y exacta de las formas, y experimentó mediante técnicas de contacto con encajes y plumas, quizás porque permitían apreciar mejor que ninguna otra cosa la calidad dibujística de las formas. El hilo de los encajes establecía una trama de formas geométricas rectas y a la vez sobre ella se desplegaban formas en curvas que “dibujaban” pétalos de flores y hojas.

Michael Faraday, que dio a conocer en la Royal Institution los trabajos de Talbot unos días antes de la pro-

pia exposición de Talbot afirmaba, en un tono que hoy podríamos calificar de poético que en las pruebas de Talbot “todas las luces son oscuras y todas las sombras luminosas”. En realidad Talbot no perfecciona su técnica hasta el descubrimiento y patente en 1841 del calotipo que no es sino un negativo, a modo de paso intermedio que permite la copia, con lo que supera las limitaciones del daguerrotipo que suministraba una copia única.

Talbot publica entre 1844 y 1846 seis entregas de *Pencil of Nature*, álbumes de calotipos pegados a mano y que reproducen composiciones de objetos al modo de bodegones y objetos cotidianos aislados. En 1845 publica un álbum de paisajes con el título de *Sun Pictures of Scotland*. No es casual que para explicar el proceso de algo que en principio no tenía mucho que ver con el procedimiento del dibujo utilizara primero la palabra *Lápiz* y más tarde la palabra *Sol*, como si en su inconsciente subyaciera la idea de que esos procedimientos de reproducción foto-gráfica eran dibujos de luz, y la mirada junto con la cámara y los procesos químicos constituyeran un “nuevo lápiz”.

En una fusión de dibujo y fotografía, Vik Muniz realiza en 2002 una serie de fotografías en las que reproduce de manera libre los aguafuertes de las Prisiones de Piranesi, reconstruyendo el dibujo en una maqueta previa realizada mediante hilos y alfileres. Si en la obra de Vik Muniz se impone un juego de deslizamientos visuales en los que se reconstruye un marco perceptivo de dislocaciones, de trampantojo conceptual entre fotografía y representación, el trabajo de Adrián Martínez Marí responde a unos parámetros en los que la tramoya, la realización artesanal o el propio proceso constructivo forman parte de la visualización del resultado final. El dibujo está concebido al modo de un proceso de arquitecturas manuales, como una pantalla o un tapiz, donde lo más importante es la vibración, la tensión de la línea y el trazo.

La sombra, que depende de una fuente de luz, integra una luminosidad especial en la idea de dibujo. El trazo es limpio, no hay sombreados ni siquiera para ofrecer una idea de volumen. El dibujo se despliega exactamente como un pespunte que traza un recorrido entre puntos. En ese sentido funciona como esos juegos visuales en los que la línea debe seguir un orden preciso de puntos numerados, que dejan aparecer un dibujo, unas formas, una escena, a partir de una trama numérica situada en un espacio vacío y blanco (como el de la pared).

En el orden de las líneas de hilo es donde los dibujos se remiten a una experiencia de memoria. Pero se trata de una memoria topicalizada y tropicalizada como una imagen aprendida y transmitida a través de escenas que remiten a un espacio soñado como paraíso: una escenografía pseudo tropical, de costa con cabañas y palmeras. Esa arcadia de la memoria no es una imagen de una utopía originaria, es más propiamente el dibujo paradisiaco que transmite el dispositivo del turismo global como experiencia real, posible y al alcance de la mano mediante un préstamo bancario promocional para el consumo privado, tal como consta en publicidades vigentes y actualizadas.

En la perspectiva del turismo la arcadia se hace isla por exclusión de la continentalidad como metrópoli. A pesar de la multiplicidad tentacular del turismo, hay una promesa rampante de autenticidad que pasa cada vez más por una reconfiguración del hotel en la estructura cabina/cabaña-bungalow-village-pueblo y por una insistencia ecológica en el paisaje, que prefigura una visión elitista dedicada tanto a las clases más sofisticadas económicamente que buscan lo exclusivo en lo pseudo-primitivo y también a las más cultivadas culturalmente pero también desposeídas de capacidad económica, y que buscan una cierta autenticidad que se distinga en la masificación del parque temático global.

Los dibujos de hilos sobre la pared de Adrián Martínez Marí tienden a trazar como un *petit-point* el modelo soñado de la arcadia turística. Un dibujo matriz para cualquier sueño.

No es casual que el artista, nacido en Ibiza/Eivissa, meca del turismo hippy-disco del mediterráneo, y residente en Tenerife, meca del turismo invernal europeo, adopte una cierta distancia “u/t(r)opicalista” para abordar el turismo como un problema central de la memoria y de la percepción contemporánea.

De hecho lo que subrayan estas obras es la vertiente psicológica en la que el turismo empieza a configurarse como una problemática no solo económica o ecológica, sino fundamentalmente centrada en el deseo y en la expectativa de futuro. Exactamente como una disfunción de la utopía en clave psicológica.

Si exploramos en la literatura contemporánea más crítica encontraremos numerosos ejemplos de como el turismo desempeña una función reguladora en la economía libidinal global. Plataforma de Michel Houellebecq es uno de los ejemplos más lúcidos, quizás porque conectan con la más tardía de las novelas utópicas de Aldous Huxley, titulada precisamente *La isla*. En lo que ambas confluyen es en el desmoronamiento del sueño del paraíso. Fruto de dos perspectivas y dos contextos muy diferentes, la irrupción final del terrorismo islámico en la novela de Houellebecq y del nacionalismo anticolonial en Huxley, quedan conectadas por la geografía insular indonesia. Para otras perspectivas de literatura más condescendientes con la evasión o incluso documentales, el turismo es un decorado perfecto capaz de trazar en el limbo de los deseos cualquier temática, por ejemplo la serie de novela negra de Donna Leon, ambientada en el parque temático viviente más real del planeta, la ciudad de Venecia.

Curiosamente la metáfora de la isla servirá a Houellebecq para narrar una historia del turismo entendido como paraíso libidinal de la sexualidad en *Plataforma*, mientras que en *La posibilidad de una isla* la idea de inmortalidad, que se narra a través de la clonación y de una secta, establece la geografía de un paraíso post-apocalíptico.

La emigración, que organiza básicamente una diversificación económica en las clases medias del tercer mundo, está en parte firmemente mediatizada por las imágenes que transportan los desplazamientos del turismo. La televisión por satélite transmite, simultáneamente para su reciclaje, las imágenes simbólicas de un universo de deseos que no se corresponde con la realidad. Ni más ni menos que los reclamos turísticos, especialmente aquellos que tienden a la exclusividad elitista de una arcadia utópica, tanto más si es insular.

Pocas diferencias estructurales hay entre la promesa de autenticidad de las cabañas a pie de playa-agua como metáfora de una vida en contacto (limpio) con la naturaleza y la seguridad de una vida de consumo en las urbes del norte donde parece que todo está a disposición sin límites.

Ambos reclamos se conectan con la promesa ilimitada de un país de jauja. Pero nada más pisar en él, la promesa de abundancia se transforma en una pesadilla, como en el “país de los juguetes” que aparece en el *Pinocho* de Carlo Collodi, y que acaba convirtiéndose en una auténtica trampa para los niños que actuando según sus deseos y sus impulsos se convierten (como ocurre con los marineros de Ulises al desembarcar en la isla de Circe) en animales que son enjaulados por hombres ávidos de poder, y esclavizados. Una metáfora que permite comprender cabalmente las claves del turismo hooligan de borrachera, sexo y playa o la atracción de una emigración que es carne de cañón de mafias y empleada en la economía sumergida de la venta ilegal de productos pirateados, la prostitución generalizada de todo género o el empleo agrícola temporal. En ambos casos la esclavización y opresión es aterradora, aunque se tiende a visualizar como fenómenos intrínsecos del mercado, entre el ocio y lo laboral. Ambos extremos generan dividendos y negocio, ambos se complementan, incluso se interrelacionan.

Lo que definitivamente contiene el trabajo de Adrián Martínez Marí es una reconsideración de la fragilidad como una forma de comprensión de la contemporaneidad en las claves de Italo Calvino: la fragilidad que contienen sus dibujos ofrece una reinterpretación de la consistencia, a través de una idea de ligereza en conexión con la rapidez y la multiplicidad.

En efecto, el dibujo se traslada a otros órdenes de ideas, como ocurre en obras tituladas *Manual de instrucciones*. Siguiendo la sintaxis de un manual de instrucciones, Adrián Martínez Marí reconstruye acciones y escenas banales de la vida cotidiana estableciendo una secuencia paralela al espíritu de *Just do it yourself!* *do it** surgió en 1993 a partir de una discusión entre Hans-Ulrich Obrist con Christian Boltanski y Bertrand Lavier, en el *Café Select* de París. Ambos artistas estaban interesados en una práctica artística que incluyera manuales de instrucciones al modo de tutoriales para reproducir y activar obras de arte. *Do It* se transformó primero en un libro y luego en una exposición “in progress” que se alimentaba de nuevos y viejos proyectos tutorializados, como un manual de creación artística para todos los públicos.

El manual se transforma en una nueva forma narrativa, como una poesía de la cotidianidad, instalada en la perspectiva frágil de la consistencia como una mirada poética.

¿Cómo son nuestras vidas y como pueden ser dignificadas? Esta es la pregunta del manual. La respuesta no es sino una propuesta a través de una disección dibujada de la acción. Un programa dedicado a la elevación de la acción cotidiana al ámbito mágico de lo excepcional, estructurado como el story board de una anima-

ción que cuente historias “sucias” en una rapidez inmediata del tiempo: qué pasa cuando alguien contesta un móvil, abre un paraguas o paga con un billete.

La exactitud de cómo actuar como actuamos, una tautología que se transforma en relato. Esta es la forma en la que de manera precisa (exacta – exactitud) como ha operado con su lenguaje la escritura desde Hemingway y Dos Passos. El manual explica en definitiva porqué entendemos mejor las partículas narrativas de Raymond Carver en las páginas de un libro y de Robert Altman en una película: la rapidez solo se entiende cuando ligereza, exactitud y rapidez (digamos velocidad o más precisamente aceleración) permiten explicar en la lentitud del movimiento, la naturaleza de los actos y de las cosas.

*Ver http://www.e-flux.com/projects/do_it/itinerary/itinerary.html