

LIBERAR LA PALABRA ANTE EL PAISAJE

Un texto de Francisco del Río

En la entrevista que antecede a estas páginas Jesús Palomino cuenta el origen de *Acantilado*. Un viaje a Irlanda en 2007, la visita a Inis Mor en el archipiélago de las Islas Aran, su honda impresión ante el acantilado de Dun Aengus, la energía del lugar..., y el sentimiento de una imagen muy intensa –dice-, la de su amigo Armando Montesinos al borde del abismo hablando sobre condiciones de trabajo. Una imagen que llegó a su “pensamiento” –cuenta- y que de una forma sencilla hizo surgir la idea de esta obra.

Al año siguiente invité a Chema Alvargonzález (amigo fallecido recientemente), a Jacobo Castellano y a Palomino a participar en el Museo de Cádiz en la exposición *Viajeros*, un proyecto sobre sus experiencias de desplazamiento en relación con sus métodos de trabajo, dentro de uno más amplio que tuvo su primera entrega en otra exposición titulada *Imágenes de la pintura*. A su manera, cada uno de ellos poseía ese cierto perfil de “globetrotter” con que Bourriaud de un modo expresivo se refiere al tipo de artista que va de aeropuerto en aeropuerto y de hotel en hotel; “global commuters” que viven y trabajan “entre”: entre un lugar de residencia, un lugar de trabajo y un lugar de exposición¹. En la muestra se reunieron una serie de proyectos en torno a la influencia reciente de lo geográfico y de la idea de movilidad en estos artistas andaluces, y sobre el concepto de lugar en unas poéticas del desplazamiento. Un mismo emplazamiento para ejecución y presentación en la pieza de Chema Alvargonzález en torno a Cádiz, como objeto de rememoración autobiográfica; rememoración sobre la que se proyectaba la mirada de Jacobo Castellanos, entre las experiencias del viaje de formación del joven artista y la presencia de ciertas huellas del pasado cultural, entre su estancia en Nueva York y la contemplación de unos restos en Pompeya. Finalmente, la respuesta de Jesús Palomino a aquella invitación fue esta pieza, *Acantilado*, donde nos propone una reflexión sobre las condiciones de trabajo a partir de la experiencia de un grupo de amigos.

Por otro lado, la exposición *Viajeros*, como he dicho, venía a dar continuidad a un proyecto más amplio sobre algunos métodos de trabajo y prácticas artísticas en Andalucía; continuidad y contrapunto porque en *Imágenes de la pintura* el tema planteado fue el de la experiencia “sedentaria” del estudio, centrada fundamentalmente en el medio pictórico y en el mantenimiento de unos tipos de soportes y procedimientos tradicionales, que en *Viajeros* iban a ser los más actuales del video, la fotografía y la instalación, principalmente.

En *Imágenes de la pintura* participaron Curro González, Miki Leal, Ramón David Morales, Guillermo Pérez Villalta y Jesús Zurita. En un contexto como el del Museo de Cádiz, con notabilísimos ejemplos de la pintura andaluza del barroco, el tema del estudio articulaba tanto la persistencia de un medio a través de una iconografía extensísima como el grado de autoconciencia logrado históricamente por los artistas en torno a su práctica, precisamente en un contexto como el andaluz donde lo pictórico sigue mostrando una vitalidad y una calidad ciertamente llamativas.

¹ N. Bourriaud, “Topocrítica. El arte contemporáneo y la investigación geográfica”, VV.AA. *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*, Murcia, Cendeac, 2008, pp. 29-30.

Otras características de esta muestra como el recurso a la figuración, al situarse dentro de los parámetros de la representación junto con la reinterpretación y cita de temas de iconográficos relacionados con el taller, fueron asimismo rasgos comunes de la mayoría de los trabajos presentados. Predominaba un mundo de imágenes de interiores, de unos lugares de recogimiento y meditación donde parecía transmitirse, paradójicamente, tanto la idea de privacidad asociada a un cierto grado de habilidad manual -privativa e intransferible- como la del espacio mental que engendra toda obra de arte, con independencia de los procedimientos, de su materialización. Interiores que oscilaban entre la celda monástica, el estudio del humanista y la propia casa, con sus vericuetos laberínticos, sus altares o las vistas al jardín. Las obras de Ramón David Morales, por el contrario, se apartaban de estas visiones interiores. Inspirándose en *El encuentro* (1854) de Courbet, en su serie *Mochilas para cruzar el paisaje* la idea del estudio era la del estudio portátil; una especie de maletines de primeros auxilios que preparaban a su autor para unos entornos sublimes, según la idea romántica de límite, representados por distintos cuadros de paisaje, por ejemplo, nevados, desérticos, montañosos, etc. Una relectura en clave irónica que hace comparecer a Courbet en compañía de los románticos; y más recientemente, las poéticas del conceptual, el Land Art o el minimalismo, poéticas que pusieron en tela de juicio la existencia de cualquier lugar, mental o físico donde el artista pudiera excluirse del mundo que representa², mundo que hace sentir la precariedad de la labor del artista y lo limitado de sus recursos, de su bagaje.

Memoria viva

Ahora me topo con el video *Acantilado* de Jesús Palomino y la cita autoparódica de esta serie de las mochilas a partir de Courbet me sirve de punto de conexión para reflexionar sobre lo que representa “la salida al exterior” del estudio planteada en *El encuentro*, mientras contemplo la reunión del grupo de amigos convocados por Palomino. Cita a partir de la cual la presencia de Courbet es así mismo motivo para indagar en varios temas planteados en *Acantilado*: en las relaciones entre arte y realidad, sólo que ahora ésta es tomada como mundo social; y en los elementos autoreferenciales de Palomino presentes en la misma. No ya el autorretrato del artista -el otro gran tema iconográfico junto con el estudio sobre su identidad- sino sobre cómo entiende Palomino sus propias condiciones de trabajo examinando críticamente su papel social a través del suyo y a través de la reflexión sobre las condiciones del trabajo de los otros. Un concepto de arte como medio facilitador del encuentro. “Fuera del estudio” significa inscripción del arte en el dominio de lo cotidiano.

La cita pues de Courbet se convertía en hecho dinámico. El pasado no era simple transmisión iconográfica o repetición de fórmulas estilísticas o artesanales³ -una lectura especialmente relevante para un contexto museístico-, sino memoria viva que resurge en el presente del objeto como “la duración de un pasado latente”; una operación que también quisimos plantear con la anterior muestra sobre las imágenes de la pintura.

² N. Bourriaud, *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2006, p. 139.

³ G. Didi-Huberman, *Ante el tiempo, Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2008. Cfr. La nota preliminar a cargo de Antonio Oviedo, p.17. Sobre el concepto de “supervivencia” en Warburg, pp. 72 y 73.

COURBET

Como es bien sabido aquella pintura de *El Encuentro*, también llamada *Bonjour Monsieur Courbet*, recoge el momento en que el artista saluda a su amigo y mecenas Bruyas y al sirviente de éste. La escena transcurre en un paisaje. Bastón de caminante en la mano y con su equipo de pintor a la espalda, es una representación de sí mismo no sin ciertas notas narcisistas y de autoafirmación de su condición de artista, pero donde aparecen otros elementos más fundamentales de su ideología estética, como la mochila o su ropa de trabajo, que en opinión de los especialistas, ponen de manifiesto la actitud y la ideología de un artista que, en marcha, sale al encuentro de lo cotidiano⁴. Elementos que concuerdan con el empleo de fuentes iconográficas de origen popular difundidas en grabados y litografías sobre la figura del judío errante que se encuentra con dos personajes a las puertas de una ciudad. El tema del judío, que simboliza su condición de víctima y la persecución incesante, es ahora asimilado en el siglo XIX, en plena expansión de la sociedad industrial, a las del trabajador y la mujer⁵. En manos de Courbet la víctima se convierte en testigo activo de un nuevo orden social, tal como aparece representado, por ejemplo, en una litografía.

La mochila del pintor en tanto que estudio portátil fue la que moviliza pues unas primeras asociaciones, ratificadas por el vagabundeo de la expedición de Inis Mor. La indagación sobre la posición estética e ideológica de Courbet, el dinamismo y la cierta osadía de la imagen -literal y figurado- del caminante con su estudio portátil, contribuyeron a relacionar ciertas prácticas del arte actual con la trayectoria de Palomino: es decir, con unas poéticas que en el desplazamiento -no solo material- generan un territorio para la obra de arte móvil, como espacio “concentrado y potencial” y metáfora de un territorio, el de la realidad, que se ha que conquistar sin cesar⁶. Arte y mundo perteneciéndose, viene a decirnos Courbet en su monumental *Estudio del pintor*, un manifiesto alegórico sobre su condición de artista, realizada un año después de *El encuentro*. Ahora la localización dentro o fuera del taller es irrelevante; lo importante es la perspectiva donde se sitúa el artista porque el estudio no es un ámbito apartado ni restringido: el mundo del artista es el de la realidad y su arte, su ideología⁷. Del mismo modo, lo que viene a decirnos Palomino es que si estar en soledad significa estar con uno mismo -en la génesis de la obra-, pensar aunque sea la más solitaria de todas las actividades, nunca es completa sin compañía.

La realidad es la cotidiana, no la idealizada por el arte académico o el romanticismo, y el espacio del realismo, durante el siglo XIX, no es el de un estilo que copia o reproduce lo exterior sino el de una actitud moral que hace uso de los medios de la representación. Es el realismo en tanto que esencia de un arte democrático⁸ que pone en cuestión el concepto de autonomía estética abordando temas postergados por el idealismo: el de los trabajadores pobres, la vida diaria de las clases medias, el ferrocarril o la industria, incluso el del autorretrato del artista y sus amigos en los medios laborales más convincentes posibles, asunto que aflora en *Acantilado* en un retrato colectivo en torno

⁴ L. Nochlin, *El realismo*, Madrid, Alianza Forma, 1991, p. 159.

⁵ Ibidem, p. 40.

⁶ P. Ardenne, *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*, Murcia, CENDEAC, 2006, p. 109.

⁷ A partir de una cita de Harry Levin recogida en L. Nochlin, *Courbet*, Londres, Thames and Hudson 2007.

⁸ Ibidem, L. Nochlin, *Courbet*, p. 53.

a la organización del trabajo y los conflictos que genera. Temas vigentes más allá del realismo como mimesis y con independencia de los soportes utilizados, trasladados a unas prácticas que se han situado fundamentalmente desde los sesenta en todo debate público que permita establecer alianzas con los movimientos políticos y sociales⁹.

DESPLAZAMIENTO E INTERVENCIÓN

Del conocimiento de la trayectoria de Palomino desde principios de los noventa y de su método de trabajo se dedujo un primer ajuste con la exposición *Viajeros*, pues en efecto sus proyectos se desarrollan dentro y fuera de España: en China, Estados Unidos, Mongolia, Serbia o Canadá, y ahora en Irlanda. Pero volviendo al inicio de estas páginas no se trataba tanto de enfatizar la idea de desplazamiento geográfico como de averiguar el tipo de inscripción que llevaba aparejada la práctica artística de nuestro autor. Y es aquí donde hemos intentado establecer una genealogía a partir de la posición de Courbet, en esa tradición del artista que gana territorio a la realidad en tanto que “testigo activo de un nuevo orden social”, entonces el surgido como consecuencia de la revolución industrial y ahora extendido a escala global. En el orden estético ya no se trata de representar lo real sino de conquistar lo real práctico¹⁰ aunque sea de modo limitado, precario, valiéndose de comportamientos y actitudes. De ahí los ámbitos de investigación a los que Palomino dirige su trabajo: situaciones cotidianas y relaciones humanas en términos abarcables. Por ejemplo, el desalojo de unos vecinos en Poble Nou, la violación de los derechos humanos en un determinado país, la retribución de los artistas por parte de las instituciones a partir de su propia experiencia, la inmigración en el estrecho, y en *Acantilado*, proponiéndonos un espacio de encuentro y diálogo sobre un tema crucial en nuestras vidas. “Operario en marcha”, le define Armando Montesinos, abundando en esa dimensión crítica y conceptual de la idea de movilidad, de un arte del desplazamiento en cuanto desencadenador de procesos¹¹.

ANTE EL PAISAJE

La imagen que desencadena *Acantilado* es la de Armando Montesinos hablando sobre condiciones de trabajo al borde del acantilado; no se nos aclara si éste participó en aquel viaje previo, en 2007, y por lo que cuenta Palomino pudo tratarse de un tipo de imagen propia de un viaje, surgida de modo ocasional pero que cobra misteriosamente una repentina intensidad, y que quizá ante aquella naturaleza abrumadora se transforma en revelación, liberando la acción imaginativa, calando en el “pensamiento” del artista.

El paisaje elegido no deja de ser evocador. Conecta con el romanticismo y los que articularon el sentimiento de lo sublime en el imaginario moderno. Allí aparece una figura al borde del acantilado. Formas solitarias confrontándose con la naturaleza: el monje ante la inmensidad del mar, el caminante... Ahora no hallaremos en *Acantilado* la figura en taciturna meditación, de espaldas al espectador, explorando los grandes enigmas de las “sobrecogedoras infinitudes de la naturaleza”¹². *Acantilado* nos devuelve

⁹ Sobre la discusión del realismo en términos de actualidad, cfr. M. López, “Archivo Universal. La condición del documento y la fotografía moderna. Entrevista con Jorge Ribalta”, en *Papel Alpha*, núm. 7 (2009), Universidad de Salamanca.

¹⁰ N. Bourriaud, *Formas de vida. El arte moderno y la invención de sí*, Murcia, CENDEAC, 2009, p. 135

¹¹ A. Montesinos, “Pedagogías colectivas para economías equivocadas”, en el catálogo de la exposición *Filtros, carteles informativos y emisiones de radio*, Junta de Andalucía, Sevilla, 2007.

¹² R. Rosenblum, *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico*, Madrid, Alianza Forma, 1993, p.19.

aquella fuente de inspiración, aquella situación latente pero despojada de la inmersión trascendental de un sujeto en el paisaje. Ahora es una figura parlante que nos mira teniendo de todos modos el límite del acantilado que al igual que el contorno de una isla supone simbólicamente un territorio donde no cabe sino pronunciarse, comprometerse. Se trata de “romper a hablar” y frente a los misterios del más allá sondear los misterios del más acá, sondeando ahora la inextricable y confusa naturaleza de lo social a partir de un cuestionario sobre las condiciones de vida y trabajo.

El punto de partida fue sencillo. Una expedición con un grupo de amigos para que contesten en aquel escenario de Inis Mor a una serie de preguntas sobre su situación laboral. Desplazamiento y salida a lo real para interrelacionar imagen, acción y diálogo. La filmación se estructura en dos proyecciones simultáneas dentro de una instalación también concebida por el artista. En la de la izquierda se muestra el *making of* del proyecto, es decir, su proceso de realización sobre el terreno, elemento de autoreflexión sobre su propia práctica; y en la de la derecha, los amigos respondiendo al cuestionario preparado por el artista.

En uno y otro caso el paisaje se nos muestra en sus rasgos más hermosos y apacibles; distendidas y gozosas las actividades del grupo, serenas las respuestas. Sin embargo no deja de ser el mismo lugar que quedó fijado en su dureza más extrema en el dramático documental de Robert J. Flaherty, *El hombre de Arán* (1934). La rememoración del idealismo solitario del romanticismo da paso a la heroicidad de los pescadores en los acantilados que dan caza al tiburón entre las olas y se sacrifican hasta la extenuación cultivando patatas. Lugares donde se estrellaba la acción del hombre y donde el mundo humano tenía una difícil inscripción para su transformación como paisaje en la economía tradicional; temas también de *Acantilado*, sobre cómo transformar el paisaje social producido por un determinado sistema económico. Y si bien hay una parte de escenificación en este documental, pues como se ha señalado las condiciones de vida retratadas por Flaherty se habían transformado en los años treinta del siglo XX, su fuerza como icono veraz se conserva íntegra y por ello debemos pensar que la elección del lugar no es casual por parte de Palomino. Un lugar sin esperanza aparente que no permitía ni atisbo de la idea de libertad para el hombre, sino imperio de la necesidad en unas actividades orientadas a comer, beber, vestirse, dormir...¹³.

Palomino en cambio nos propone un concepto de arte que propicia un ámbito para la reflexión y la autonomía. Se nos muestra en las actividades de un grupo bien avenido, que con sus mochilas, dejando atrás la ciudad y lo que representa su idea, viaja en barco, en tren o en bicicleta, o simplemente nos permiten ver -quizá para nuestra perplejidad- cómo dejan el tiempo pasar. Celebración festiva de los músculos. Errancia y margen para el tanteo, caminar que agiliza el pensamiento y espacio donde todo pensamiento que se precie adquiere su crédito¹⁴. Actividades, en fin, con rasgos placenteros, utópicos y reconciliadores¹⁵, capaces de filtrar utópicamente, como las máquinas de Palomino, las situaciones más conflictivas. Máquinas del deseo y baja tecnología doméstica que filtran situaciones históricas reales cargadas de profunda negatividad política¹⁶. Un arte del comportamiento que está planteando otro arte de

¹³ H. Arendt, *La condición humana*, Barcelona, Paidós Surcos, 2005. El capítulo tercero está dedicado a este tipo de actividades que la filósofa denomina “labor”.

¹⁴ F. Nietzsche, *Ecce Homo*, Madrid, Alianza Editorial, 2008, p.45.

¹⁵ N. Bourriaud, *Estética relacional*, op. cit., p.18.

¹⁶ A. Montesinos, catálogo citado

vivir, un tiempo inverso al de la racionalización del trabajo y la sistematización de la producción. Contra la lógica del dominio del tiempo por el capital, existe el tiempo ¿perdido? del vagabundeo y la errancia de los cuerpos cuyos ritmos no están controlados ni por la cadena de montaje ni por el televisor. Tiempo de la acción y el discurso ocioso desde el punto de vista y la labor del trabajo¹⁷ y contra la lógica espacial del capitalismo último centradas en topografías de acceso o exclusión, pertenencia o exclusión de un territorio¹⁸, Palomino nos propone el viaje como comunicación, acción liberadora y esperanza.

LIBERAR LA PALABRA

La expedición no se ha dirigido a Inis Mor para estudiar las condiciones de vida de sus habitantes sino para auspiciar esta situación de encuentro. Sin embargo, la elección del lugar está señalando una serie de concordancias más soterradas, porque de la contemplación del paisaje y del mismo viaje surge siempre un interrogante sobre la organización de la vida de las gentes y sobre el modo de generar un modelo de relación adecuada entre la naturaleza y sociedad humana. No es un mero escenario para desarrollar un proyecto “artístico” en el que domine la idea de paisaje como visión, sino que en confluencia con las ciencias sociales, *Acantilado* nos sugiere una experiencia del entorno como ámbito imprescindible, pues de él surgen un tipo de preguntas que guardan relación con las de Palomino, sobre las posibilidades que ofrece el paisaje para vivir, para la libertad, para establecer relaciones sensatas con los demás hombres¹⁹. Paisaje pues convertido en horizonte. Altura de miras desde una imponente masa rocosa. Dominio que hace disponer a los convocados sobre un fondo transformado en horizonte de la expresión porque el paisaje los pone a disposición de las palabras.²⁰

En el trabajo de Palomino parece sobrevivir la idea de que la relación con la naturaleza, sigue siendo un ámbito imprescriptible para plantear las preguntas sobre nuestras condiciones de vida - tanto que de la quiebra de su relación puede hacer desaparecer la vida en nuestro planeta-. Cuestiones planteadas por las ciencias sociales, como la sociología o la psicología y la geografía, pero no plenamente satisfechas sin la dimensión estética. En el contexto donde se desarrolla *Acantilado*, aun como resto y denigrada por el hombre, la naturaleza seguiría encerrando, pues, un modelo de relación adecuada entre realidad práctica y estética a la vez. No olvidemos que de su contemplación como naturaleza bella surge en el siglo XVIII la conciliación ética y estética, de reflexión y autodescubrimiento²¹, dimensiones que Palomino pone de nuevo en juego sobre la belleza maravillosa de Inis Mor, consciente de que esta belleza paisajística no es ya el escenario para la inmersión trascendental de un sujeto solitario y taciturno. Y aunque no se pueda identificar el arte con la belleza, también en retirada, ésta identificación sobrevive sin embargo, con toda su fragilidad, en la íntima articulación entre lenguaje y naturaleza en su dimensión metamórfica. Sólo que la experiencia que propone Palomino es coral, al procurar una situación donde liberar la

¹⁷ H. Arendt, op. cit p.233

¹⁸ F. Broncano, *La melancolía del ciber*, Barcelona, Pensamiento Herder, 2009, p.39

¹⁹ J. M. Besse, “Las cinco puertas del paisaje”, en *Paisaje y pensamiento*, Madrid, Abada Editores, 2006, pp. 154 y 155.

²⁰ H.D. Thoreau, *Walden*, Edición de Javier Alcoriza y Antonio Lastra, Cátedra, Madrid, pp. 30

²¹ J. Zimmer, “La dimensión ética de la estética del paisaje” en J. Nogué (ed), *El paisaje en la cultura contemporánea*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2008, p.29.

palabra del grupo. No arte de lo indecible sino del encuentro y del diálogo activado por los movimientos del viajero.

Aquella antigua relación contemplativa se traslada pues a prácticas artísticas de transformación operativa y comunitaria. La inmersión trascendental del artista romántico es ahora inmersión en lo real práctico y la representación del realismo es ahora incremento de la conciencia del mundo social mediante los procesos colectivos de acción y discusión. Palomino en *Acantilado* ha respondido él mismo, no explícitamente, al cuestionario sobre las condiciones de trabajo procurando unas condiciones de bienestar y esperanza. Las ha formalizado en un espacio compartido –un rasgo estético de las nuevas prácticas- donde desarrollar relaciones interhumanas de carácter “micropolítico” porque aspira a que el arte trabaje en la “reconciliación” entre los hombres y entre el hombre y la sociedad, una reconciliación que no está completa sin el concurso de la naturaleza.

Si el trabajo nos ha convertido en prisioneros de nosotros mismos y sus mecanismos de control se adentran hasta la intimidad de la conciencia, Palomino nos propone un concepto de arte donde ganar espacio, libertad y felicidad. Para ello es imprescindible una amplia perspectiva pues, como escribía Thoreau, solo los seres que disfrutaban de un vasto horizonte son felices.

Francisco del Río