

Luminosa *expansión* de la sombra.

[Notas o escenas en torno a las obras de José Luis Raymond].

Fernando Castro Flórez.

“Crédulo, ¿para qué intentas en vano coger fugitivas imágenes? Lo que tú buscas no está en ninguna parte; lo que tú amas, apártate y lo perderás. Esa sombra que estás viendo es el reflejo de tu imagen. Nada tiene propio; contigo llega y se queda; contigo se alejará, si puedes tú alejarte” (Ovidio: *Metamorfosis*).

Las cosas por su nombre.

El *literalismo* hegemónico (esa estética de la banalidad solidaria con la espectacularización mediática) ha arrojado a algunas prácticas artísticas a una *zona de sombra* en la decepción no tiene que ser, necesariamente, moneda común. La “corrección” del dispositivo fotográfico (transformado en un lugar de sedimentación brillante y, en muchos casos, meramente efectista) y la preocupación por lo *instalativo* están afectando, profundamente, a la práctica de la pintura sin que juzgue, ni mucho menos, que haya algo así como un *dominio esencial*. Lo que es evidente es que la canonización del *principio collage* ha propiciado la contemporánea fascinación objetual, así como cierta desconfianza, cuando no animadversión, hacia la concepción del cuadro como *planitud radical*. Falta la tensión que uniría lo fragmentario con una totalidad (utópica), quedándose el imaginario preso de lo deshilachado, esto es, de las ocurrencias, de los aforismos, de una parquedad incapaz de apostar por lo “épico”. Por otro lado, la experiencia *contemplativa* está siendo sometida a una feroz ofensiva por parte de las estrategias teóricas contemporáneas, lo que de suyo supone un desmantelamiento de aquello que etimológicamente designa; en última instancia la textualización o, mejor, la interpretosis produce una ceguera o revela, casi con cinismo, que *no hay nada que ver*. La cultura de la “percepción distraída” acepta a regañadientes la demanda de pausa implícita en la lógica de la pintura, ese enfrentarse con un territorio exclusivamente desde la distancia, con una *visión háptica*. No comparto, en ningún sentido, el discurso perogrullesco sobre la “muerte de la pintura” o la “desaparición de la escultura”, incapaz de analizar las condiciones de una “clausura” en la que intervienen, entre otras cosas, aspectos epistemológicos determinantes. Con todo, no podemos sustraernos a la *conciencia del final* (consumada también en la metafísica o, incluso, en las concepciones emancipatorias de la política) de la pintura o de la escultura, como un dato revelador del tiempo de la *tematización* de lo artístico, cuando las claves curatoriales establecen, impunemente, sus reglas y, por supuesto, sus gustos. En la contemporaneidad se ha llegado a convertir en patetismo retórico lo que Timothy Clark llamó *prácticas de negación*, esto es, aquel “travestimiento” del proceso creativo en el que se llegaba a una defensa de la *torpeza deliberada* y, por supuesto, a una celebración de lo insignificante¹; una “ironía debilitada” convierte a la experiencia

¹ Clark defendía, abiertamente, una pintura que surgía de la incompetencia: “las exhibiciones deliberadas de torpeza pictórica o facilidad en los tipos de pintura que no se suponen lo suficientemente perfectos; el uso de materiales degenerados, triviales o “inartísticos”; el rechazo de la conciencia plena del objeto; los modos aleatorios o automáticos de hacer las cosas; un gusto por los vestigios y márgenes de la vida social; un deseo de celebrar lo “insignificante” o vergonzoso en la modernidad; el rechazo de las

artística en un *como sí* que elude cualquier responsabilidad: finalmente aunque la obra sea una chapuza vergonzante existe la justificación de que eso se hizo así *a propósito*. Comienza a ser una obligación moral llamar a las cosas por su nombre y, de esa manera, tenemos que comprender que muchas de las especulaciones creativas que nos rodean reflejan, sin más, la *impotencia*, eso sí camuflada con una habilidad extraordinaria. Sabemos de sobra que el corazón de la política resulta ser la mercadotecnia² y que incluso el arte ha asumido, tras Warhol, todas las tácticas del marketing. No es cierto, en cualquier caso, que los artistas tengan que conseguir, cuanto antes, *productos*. Aunque nuestra conciencia crítica esté bajo mínimos no podemos aceptar que el arte sea una mercancía perfecta o una mera perogrullada³. Tal vez, insisto, tengamos que poner la ironía en cuarentena e, impulsados a la polémica, emplear el sarcasmo, sin por ello caer en la jerga⁴. Porque si el arte se ha convertido, como le gusta decir a Baudrillard, en un “delito de iniciados”⁵, marcado por la retórica del citacionismo, también es capaz, todavía, de ser un sismograma de lo que pasa.

Abstracción (redefinida).

Zizek ha señalado que entre los antagonismos que caracterizan nuestra época, tal vez le corresponda un sitio clave al antagonismo entre la abstracción, que es cada vez más determinante en nuestras vidas, y la inundación de imágenes pseudoconcretas. Si

convenciones narrativas de la pintura; la falsa reproducción de géneros pictóricos establecidos; la parodia de los estilos anteriormente poderosos” (Timothy Clark citado en Brandon Taylor: *Arte Hoy*, Ed. Akal, Madrid, 2000, p. 116).

² Cfr. Richard Sennet: *La cultura del nuevo capitalismo*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2006, p. 117.

³ Cfr. Fernando Castro Flórez: ““Hay bebés feos [Verdad de la buena]”. El marketing estético de la perogrullada” en *Revista de Occidente*, nº 309, Febrero de 2007, pp. 5-24.

⁴ Gramsci señaló que la ironía está relacionada con el escepticismo más o menos diletante y que cubre, precariamente, la desilusión o el cansancio, sin servir para la construcción de un mundo cultural mientras que el sarcasmo que califica como “apasionado” es adecuado para la acción histórico-política: “Como siempre ocurre, las primeras manifestaciones originales del sarcasmo han tenido imitadores y papagayos; el estilo se ha convertido en una “estilística”, se ha transformado en una especie de mecanismo, en lenguaje cifrado, en jerga, que podría suscitar observaciones divertidas [...]. En su forma originaria el sarcasmo tiene que entenderse como una expresión que subraya las contradicciones de un periodo de transición; se intenta mantener el contacto con las expresiones humanas subalternas de las viejas concepciones y, al mismo tiempo, se acentúa la distanciamiento respecto de las concepciones dominantes y dirigentes, a la espera de que las nuevas concepciones, con la solidez conquistada a través del desarrollo histórico, dominen hasta adquirir la fuerza de las “creencias populares”. El que utiliza el sarcasmo posee ya con solidez esas nuevas concepciones, pero éstas tienen que expresarse y divulgarse con una actitud polémica, pues en otro caso serían una “utopía” porque parecerían “arbitrariedad” individual o de secta; por otra parte, y ya por su propia naturaleza, el “historicismo” no puede concebirse a sí mismo como expresable en forma apodíctica o predicativa, y ha de crear un gusto nuevo, y hasta un lenguaje nuevo como medios de lucha intelectual” (Antonio Gramsci: ““Contradicciones” del historicismo y expresiones literarias de las mismas (ironía, sarcasmo)” en *Antología*, Ed. Siglo XXI, México, 1970, p. 308).

⁵ “El arte se ha vuelto cita, reapropiación, y da la impresión de reanimar indefinidamente sus propias formas. [...] Recuerdo haberme dicho, tras la penúltima Bienal de Venecia [1993], que el arte es un complot e incluso un “delito de iniciados”: encierra una iniciática de la nulidad y, sin ser despreciativos, tenemos que reconocer que aquí todo el mundo trabaja con residuos, desechos, bagatelas; todo el mundo reivindica además la banalidad, la insignificancia; todos pretenden no ser ya artistas” (Jean Baudrillard: *El complot del arte*, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 2006, p. 119). No falta el “malabarismo” justificatorio de todo aquello que, ciertamente, es demencial: “Hay siempre una caterva de ingenios preparados para escribir la historia de la última idiotez, para solemnizar las estupideces, encontrar significados recónditos en las menudencias, incluir en la enseñanza de todo orden y nivel también las tonterías, pensando que hacen una obra democrática y progresista, que van al encuentro de los jóvenes y de la gente, que hacen realidad el encuentro entre la escuela y la vida” (Mario Perniola: *Contra la comunicación*, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 2006, p. 32).

podemos entender la abstracción como el progresivo auto-descubrimiento de las bases materiales del arte, en un proceso de singular *despictorialización*⁶, también tendríamos que comprender que en ese proceso se encuentra en núcleo duro de lo *moderno*. Hay, no cabe duda, una fractura considerable entre el modernismo épico (ejemplificado en el caso de la pintura por el expresionismo abstracto americano) y el gestualismo existencial nihilista (en el que podrían situarse algunos momentos del informalismo europeo) y las nuevas formas de la abstracción surgidas tras la desmaterialización conceptual, la datidad fenomenológica del minimal y, por supuesto, la crisis de los Grandes Relatos acontecida en el seno de la *condición postmoderna*. En una comparación simple y tópica podemos advertir la gran diferencia entre el *drip* de Pollock como una manifestación de la energía que *debe* ser controlada⁷ y el uso de la mancha la línea y el color en José Luis Raymond. Si en uno se produce un abismal suicidio del arte, en el otro asistimos a una expansión enrarecida, aun cuando ambos parecen compartir la certeza de que detrás del cuadro *no hay nada más* y por supuesto que no hay un modelo de la visión que sea algo así como la *Naturaleza*⁸. Hay que tomar en cuenta, como hace Gordillo, la situación *precaria* de la pintura. De nada sirve hacer como si nada hubiera pasado⁹. Sabemos que una de las mutaciones decisivas de la práctica contemporánea de la pintura ha sido la ofensiva contra el canon modernista, sostenido titánicamente por Clement Greenberg, de la pureza y autonomía¹⁰. Hay que afrontar tanto los desafíos del despliegue técnico cuanto la crisis del significado¹¹. En

⁶ “A veces me parece que la historia de la pintura moderna se puede leer como la historia de la pintura tradicional puesta del revés, como una película proyectada hacia atrás: un desmantelamiento regresivo y sistemático de los mecanismos inventados a lo largo de siglos para hacer convincentes las representaciones pictóricas del doloroso triunfo de la cristiandad y de las historias de la gloria nacional. Así, las superficies transparentes se llenaron de grumos de pintura, los espacios se aplanaron, la perspectiva se hizo arbitraria, el dibujo se despreocupó de que hubiese correspondencia con los esquemas reales de las figuras, el sombreado fue eliminado a favor de áreas de tonos saturados que no preocupaban de los bordes de las formas, y las formas mismas dejaron de ser representativas de lo que el ojo realmente capta de la realidad perceptual. El lienzo monocromo es el estadio final de este procedimiento colectivo de despictorialización hasta que a alguien se le ocurra atacar físicamente el propio lienzo acuchillándolo” (Arthur C. Danto: “Abstracción” en *La Madonna del futuro. Ensayos en un mundo del arte plural*, Ed. Paidós, Barcelona, 2003, p. 235).

⁷ “Los *drips* son en general un tipo de incontinencia, una señal de control traicionado por los caprichos del fluido [...]. Los *drips* afirmaban que la pintura tiene una vida expresiva por sí misma, que no es una pasta pasiva que se desplaza a donde quiere el artista, sino que posee una energía fluida sobre la cual el pintor se esfuerza en ejercer su control” (Arthur C. Danto: “Pollock y el *drip*” en *La Madonna del futuro. Ensayos en un mundo del arte plural*, Ed. Paidós, Barcelona, 2003, p. 391).

⁸ “En sus lienzos [de Pollock], lo visible no es llamativamente grande ni abierto pero denota que, voluntariamente, algo ha sido abandonado. El drama estriba en que algo de lo que una vez estuvo *ante* el lienzo, donde el pintor propalaba su condición de naturaleza, queda reducido a nada. Una equivalencia visual del silencio más absoluto. [...] Con toda su brillantez pintó tratando de demostrar que detrás del lienzo no había nada más. Ese impulso terrible y rebelde, nacido de un individualismo frenético, constituyó su aportación al suicidio del arte” (John Berger: “Una manera de compartir” en *Siempre bienvenidos*, Ed. Huerga & Fierro, Madrid, 2004, pp. 148-149).

⁹ “A pesar de que la pintura murió, parece ser que varias veces, siguen apareciendo cuadros y pintores. Esta situación me recuerda a ese momento de los dibujos animados en que el personaje que va corriendo hacia unos altos acantilados al borde del mar, lo que sigue haciendo a pesar de que ha abandonado ya la tierra firme, moviendo las piernas pero sin caerse, normalmente si el personaje mira hacia abajo y comprueba cuál es su situación se precipita en el vacío. El problema en los pintores es si queremos mirar o no hacia abajo, o si levitamos, hinchidos, según dicen, de autismo” (Luis Gordillo: “Equilibrismos” en *ExitExpress*, n° 6, Madrid, Octubre del 2004, p. 8).

¹⁰ Cfr. Arthur C. Danto: *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Ed. Paidós, Barcelona, 1999, pp. 79-95.

¹¹ “A veces da la impresión de que el problema al que se enfrentan los pintores es la competencia por parte de las nuevas tecnologías, pero pienso cada vez más que con lo que realmente se las tienen que ver es con una crisis de significado” (Barry Schwabsky: “Pintar ahora” en *ExitExpress*, n° 6, Madrid, Octubre

tanto que híbrido (superación pictórica del borde moderno), está en tierra de nadie, sin localización en términos identitarios. Vale decir que no es un *lugar de la memoria*, sino más bien un no-lugar de los flujos¹². Raymond habla de su obra como un estar instalado en la *dualidad*, intensificando una búsqueda de lo real sin renunciar a lo que proporciona la tonalidad plástica de carácter abstracto¹³. Volvamos a la consideración de Lacan de que las cosas no se barajan en la dialéctica entre la superficie y lo que está más allá. Partimos del hecho de que, ya en la naturaleza, algo, por ejemplo un *gesto*, instaura una fractura, una bipartición, una esquizia del ser a la cual éste se adecua. En vez de ese deseo del hombre que es el deseo del Otro se trata de una especie de deseo *al Otro*, en cuyo extremo está el *dar-a-ver*. La obra de José Luis Raymond, que ha sido definida como un “constructivismo obsesivo”¹⁴, adquiere, en el proyecto expositivo *La sombra habitada*, una *expansión y redefinición singular*. Parte de las obras pictóricas que realizó en Varsovia para producir instalaciones, fotografías o videos. Reconoce, con lucidez, que el asunto del arte no es, valga la simplificación, la materia sino la obsesión¹⁵. Raymond da una lección magnífica de *arte procesual*, uniendo el gestualismo pictórico con lo tridimensional, pero sobre todo, siguiendo, con la máxima intensidad, una polaridad crucial: la luz y la sombra.

El velo y lo especular.

Todo lo que se puede transmitir en el intercambio simbólico es siempre algo que es tanto ausencia como presencia. Sirve para tener esa especie de alternancia fundamental que hace que, tras aparecer en un punto, desaparezca para reaparecer en otro: circula dejando tras de sí el signo de la ausencia en el lugar de donde proviene. La obra de arte se entiende como *función del velo*, instaurada como captura imaginaria y lugar del deseo, la relación con un más allá, fundamental en toda articulación de la relación simbólica: "se trata del descenso al plano imaginario del ritmo ternario sujeto-objeto-más allá, fundamental en la relación simbólica. Dicho de otra manera, en la función del velo se trata de la proyección de la posición intermedia del objeto"¹⁶. Pero el cuadro o la escultura no son sólo un velo, también tienen cualidades especulares, allí la mirada determinada infinitos reflejos. La imagen especular parece ser el umbral del mundo visible, esa identificación o mejor *transformación* producida en el sujeto (función del yo) cuando asume una imagen que constituye la *matriz simbólica*, antes de que el lenguaje le restituya en lo universal y le introduzca en situaciones sociales elaboradas¹⁷. Apuleyo, acusado de magia por poseer un espejo, hizo de él un elogio eficaz. El espejo, por sus virtudes para capturar las imágenes supera a la arcilla que está falta de energía, al mármol que carece de color, al cuadro

del 2004, p. 11).

¹² Cfr. Marc Augé: *Los "no lugares". Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Ed. Gedisa, Madrid, 1993, p. 83.

¹³ "Entre la dualidad del sentimiento y el raciocinio se encuentra la frontera de la vitalidad, la observación y la contradicción, juntas, se combinan para fortalecer al individuo en su realidad, que manipulará a su antojo y expresará en su quehacer cotidiano, abstrayendo lo observado y construyendo su propia realidad" (José Luis Raymond: texto en el folleto de *J.L. Raymond. Impresje Warszawskie*, 1989).

¹⁴ Cfr. Ignacio Amestoy: "Las ventanas del color" en *J.L. Raymond, Arte Siglo XXI*, Madrid, 2005.

¹⁵ "Normalmente empiezo un lienzo a partir de una obsesión, una obsesión que se transforma en una idea más o menos precisa pero que se convierte en acicate para trabajar de inmediato, mancho la tela con acciones gestuales que van haciendo aflorar enseguida formas o campos de color que a su vez van pidiendo otros cambios, es una lucha tremenda entre lo que tú aparentemente querías y el resultado; entre medias has mirado y escrutado la tela, mil veces, te has distanciado de ella, la has vuelto a mirar..." (José Luis Raymond entrevistado por Juan Manuel Sánchez).

¹⁶ Jacques Lacan: "La función del velo" en *El Seminario 4. La Relación de Objeto*, Ed. Paidós, Barcelona, 1994, p. 159.

¹⁷ Cfr. Jacques Lacan: "El estadio del espejo como formador de la función del yo (*je*) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica" en *Escritos I*, Ed. Siglo XXI, México, 1971, p. 88.

pintado que no tiene cuerpo ni volumen, y sabe capturar mejor cualquier otra cosa el movimiento de la imagen en sus breves confines: “el espejo consigue, atrapando el movimiento de los objetos y personas que pasan delante suyo, plasmar en fragmentos el transcurrir de los años de la vida de un hombre y sus cambios”¹⁸. Pero en realidad el espejo *no retiene nada*, su fondo de azogue rechaza toda memoria, lo único que permanece es el anhelo de quien se contempla reflejado en él. Debemos advertir, con Lacan, que en un cuadro siempre podemos notar una ausencia: la de campo central donde el poder separativo del ojo se ejerce al máximo en la visión. En todo, sólo puede estar ausente y reemplazado por un agujero, que, en alguna medida, es el reflejo de la pupila. Por consiguiente, y en la medida en que establece una relación con el deseo, en el cuadro siempre está marcado el lugar de una pantalla central, por lo cual, ante él, el espectador está elidido como sujeto del plano geométrico. Cuando Lacan señala que “lo que se contempla es lo que no se puede ver” alude a la búsqueda del objeto perdido, al circuito óptico y a las pulsiones que están condicionadas por el espejo a través del cual el deseo de ver nos hace presentes las cosas.

“C’est une ombre au tableau qui lui donne du lustre”¹⁹.

Jung consideraba que los arquetipos que con mayor frecuencia e intensidad influyen sobre el *yo* son la sombra, el *anima* y el *animus*: “la figura más accesible a la experiencia es la sombra, cuya índole puede inferirse en gran medida de los contenidos del inconsciente personal”²⁰. Si, por un lado, es expresión de lo negativo, también en esas obsesiones que recoge la sombra se encuentra una potencia, adquiere la forma de la emoción que no es una actividad sino un suceso que a uno le sobreviene. La sombra es, en esta clave, una proyección emocional que parece situada sin lugar a duda en el *otro*. El resultado de la proyección es un *aislamiento del sujeto* respecto del entorno, en cuanto se establece con este una relación no real sino ilusoria. Por medio de la sombra se encarna precisamente una realidad, un rostro desconocido, cuya esencial permanece inalcanzable. El sujeto se manifiesta por medio de esas sombras que ha conseguido fijar en el muro (la mítica historia de amor, distancia y melancolía que narra Plinio en su *Historia Natural* como origen mítico de la pintura), el arte *empieza* como *tacto del deseo ausente*. Ese contorno de la sombra de un hombre (*omnes umbra hominis lineis circumducta*) sirve para articular una metafísica de la imagen como presentación de lo ausente, reelaboración de lo erótico perdido en el recuerdo. Recordemos ese pasaje de las *Metamorfosis* de Ovidio en que la sombra de la imagen es nombrada como *nada*. “El vano intento de transformar la visión en abrazo desemboca en drama, en el momento extático en que el protagonista realiza, al fin, el “estadio del espejo”. La imagen (*imago*) no le engaña más, ya no es una “sombra”, ya no es “otro”, sino él mismo. “Ése soy yo” (*Iste ego sum*)”²¹. José Luis Raymond *expande el imaginario de la sombra* para hablar, alegóricamente, del deseo del otro, esto es, del impulso que nos lleva a pensar la disimetría entre la pasión propia y la mirada ajena. Más allá del narcisismo, este artista construye un espacio en el que es capaz de *alterarse* y, al mismo tiempo, de

¹⁸ Manlio Brusatin: “Imágenes que aparecen y desaparecen” en *Historia de las imágenes*, Ed. Julio Ollero, Madrid, 1992, p. 45.

¹⁹ Esta frase de Boileau la saca a colación Stoichita para comentar la importancia, en la historia de la pintura, de la sombría proyección de la mano: “Sobre el cuadro a punto de nacer, la sombra de la mano es sólo una presencia pasajera. Una invitación al espectador a imaginar la huella del autor inscrita directamente en el acto de la creación, como un signo evanescente que está “flotando” precisamente como la presencia pasajera de una sombra” (Victor I. Stoichita: *Breve historia de la sombra*, Ed. Siruela, Madrid, 1999, p. 95).

²⁰ Carl G. Jung: *Aion. Contribución a los simbolismos del si-mismo*, Ed. Paidós, Barcelona, 1989, p. 22.

²¹ Victor I Stoichita: *Breve historia de la sombra*, Ed. Siruela, Madrid, 1999, p. 38).

enfrentarnos una suerte calidoscopio de las emociones. Platón designó a los reflejos en el agua como *eidola* mientras que las sombras aparecen, en el famoso mito de la caverna de *La República*, como *phantasmata*. Toda representación, advierte el filósofo, produce una perturbación en nuestra alma: desde la pintura de sombras (*skiagraphia*) a la prestidigitación (*thaumatopoiia*) y las invenciones propias de la magia (*goeteia*) se impone una *atadura* al sujeto, literalmente, cautivo de la ilusión. Sabemos que la pintura Occidental ha sido desde el Renacimiento, en que el platonismo tanta importancia tuvo, fruto del amor a lo idéntico. Vasari, en su historia de la pintura, intenta conciliar al paradigma especular con el de la sombra y llega a decir que Gigés de Lidia, estando cerca del fuego, mira a su sombra sobre la pared, “y de repente con un pedazo de carbón, fijó el contorno sobre la pared”. Representar el autorretrato mediante el silueteado de la sombra, gran dificultad: lo que puede aparecer es, sin más, una mancha o lo informe²². La lúcida meditación sobre la sombra de José Luis Raymond²³ es, en última instancia, una *alegoría del sujeto*. Acaso podamos reflejarnos tan sólo en esos *restos* que dividen nuestro deseo²⁴. Sombras, velos, rastros de una alteridad que no se da nunca del todo.

Entre el vacío y el silencio.

La obra de Raymond dialoga con la concepción de la abstracción como grado cero o visión del fin²⁵; el cero sería como una clavija sintáctica, un marcador del cruzarse de la designación y la significación o, en otros términos, un lugar en el que plenitud y ausencia están mezclados, como la soledad melancólica y la experiencia de la intensidad contemplativa. Ese vacío, cercado plásticamente y meditativamente por el escultor, es una potencialidad o, mejor, la posibilidad de la *presencia*. Heidegger señaló en *El arte y el espacio* que el vacío no es nada, ni siquiera una falta, al contrario, es aquel juego en el que se fundan los lugares: “el espacio aporta lo libre, lo abierto para establecerse y un morar del hombre”²⁶. En distintos artistas abstractos aparece la idea de que es preciso llegar a la energía primera de la que surgen las formas, *la ausencia como una clase de*

²² “El resultado visible en el mural de su [Vasari] casa en Florencia es una mancha más o menos informe y sin semejanza. En la fábula pliniana, captar la semejanza mediante el silueteado de la sombra era posible porque el modelo y el artista eran dos personas distintas. La imagen/sombra era la semejanza del otro (y no de sí mismo) y ésta se manifestaba exclusivamente de perfil” (Victor I. Stoichita: *Breve historia de la sombra*, Ed. Siruela, Madrid, 1999, p. 44).

²³ “Goethe, riguroso investigador del color además de creador de esa biblia de la dramática y de la vida que es su Fausto, llegó a la conclusión de que los colores eran sombras. Algo parecido debe de pensar José Luis Raymond. Sólo que mientras para el creador del Werther el blanco de una hoja de papel puesto a la sombra deja de ser blanco convirtiéndose en sombra, para el pintor Raymond todos los colores de la oscuridad humana puestos a la luz del arte siguen siendo sombra” (Ignacio Amestoy: “Las ventanas del color” en *J.L. Raymond*, Arte XXI, Madrid, 2005).

²⁴ Freud denominó *Kern unseres Wesens* a ese extraño cuerpo en mi interior que es “en mí más que yo”, reformulado por Lacan como *das Ding*: “La fórmula lacaniana para este objeto es *objet petit a*, ese punto de Real en el corazón mismo del sujeto que no puede ser simbolizado, que es producido como un residuo, un remanente, un resto de toda operación significativa, un núcleo duro que incorpora la aterradora *jouissance*, el goce, y como tal, un objeto que simultáneamente nos atrae y nos repele —que divide nuestro deseo y nos provoca por lo tanto vergüenza” (Slavoj Žizek: *El sublime objeto de la ideología*, Ed. Siglo XXI, Buenos Aires, 1992, p. 234).

²⁵ “Toda la empresa del modernismo, especialmente de la pintura abstracta, que puede tomarse como su emblema, no podría haber funcionado sin un mito apocalíptico. [...] El puro comienzo, la liberación de la tradición, el “grado cero” que fue buscado desde la primera generación de pintores abstractos sólo podría funcionar como una profecía del fin” (Yves-Alain Bois: “Painting the Task of Mourning” en *Endgame. Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture*, The Institut of Contemporary Art, Boston, 1996).

²⁶ Martin Heidegger: “El arte y el espacio” incluido en *Husserl, Heidegger y Chillida*, Universidad del País Vasco, 1992, p. 55.

*narración*²⁷, recordando el sentimiento místico del vacío (tan importante en el pensamiento y las religiones orientales), en el que se hace positiva la experiencia de la soledad: momentos en los que se puede percibir el eco, la emergencia de la energía y las imágenes. La experiencia moderna ha sido particularmente sensible a la *inminencia del silencio* (Hoffmansthal, Webern o Cage), la *potencia del vacío* (Beckett o Sartre) o la *mística del vacío* (Smithson o Ryman). En sus consideraciones sobre la memoria perdida de las cosas, Trías señala que en este mundo en que ha gustado la naturaleza de ocultarse a nuestros ojos y silenciarse a nuestros oídos, la reflexión filosófica sólo puede apoyarse, como experiencia primaria, en la experiencia de una ausencia de experiencia, en la experiencia del vacío dejado por las cosas huidas o desaparecidas: “Sólo desde cierta lejanía respecto al mundo real es posible abrirse a una comprensión lúcida del mismo; sólo desprendiéndose de un mundo que se origina del derrumbamiento del mundo mismo en el que habitan cosas y abriéndose a la revelación del vacío y a la conciencia de la ausencia que sustenta ese mundo en el cual vivimos. Pero esa lejanía debe estar contrarrestada con una conciencia viva y comprometida con ese mundo sin cosas, toda vez que es sólo en él donde pueden brillar indicios y vestigios de lo que huyó o de lo que está acaso por venir. La experiencia filosófica de hoy tiene, pues, en la falta de las cosas, y en la memoria y esperanza que esa falta, sentida dolorosamente, desencadena, su apoyatura mundana”²⁸. Tras esa *visión de la ausencia*, el pensamiento parecería que no tuviera, a la manera de Hoffmansthal en *La carta de Lord Chandos*, otro destino que el silencio que es, junto a la luz y la música, una de los tropos limitativos del lenguaje, pero también una señal de su trascendencia, esto es, la designación de ese cerco en el que comienza la simbolización. En la modernidad se produce una aproximación al grado cero de la que hablara al comienzo del texto, ejemplificada por el vacío de la página en Mallarmé²⁹. Ese silencio es parte de esa *nada creadora* que en nuestra época parece establecer un predominio sobre el ser³⁰.

En pos del tesoro.

Conviene tener presente que cuando el sujeto se aproxima demasiado a la fantasía se produce el (auto)borramiento. Queda, en la estancia, la pintura como *aphánisis*³¹. El cuadro es una *laminilla* esa mítica sustancia vital, presubjetiva y no-

²⁷ “La doctrina de lo puramente óptico de Greenberg había dado de algún modo cabida a conceptos como el “rojo tensado” de Newman, en el que “lo que se ve” sería nada menos que lo sublime. Lo “puramente óptico” pasa a ser entonces un vehículo para toda clase de contenidos metafísicos aportados por el espectador, quien seguramente, sin embargo, sabría por suplementos verbales qué fue lo que el artista se propuso mediante un campo abstracto en particular. En ese contexto, decir “La pintura es exactamente lo que se ve” es meramente apuntar a un vacío que es preciso llenar. Pero lo que esta declaración comunica con fuerza es la renuncia del artista a llenarlo él mismo. De hecho, en y por sí mismo, la obra puede sugerir muchas cosas, poniendo en marcha una cadena de asociaciones que van mucho más allá de la mera percepción” (Thomas McEvelley: “Absence made visible: Robert Ryman” en *Artforum*, verano de 1992, p. 95).

²⁸ Eugenio Trías: *La memoria perdida de las cosas*, Ed. Mondadori, Madrid, 1988, p. 81.

²⁹ A propósito de las palabras enrarecidas de Mallarmé (la zona de vacío que se extiende en la página) señala Roland Barthes que se abre un momento frágil en la Historia de la Literatura, se ingresa en el *silencio*: “el silencio es en él como un tiempo poético homogéneo que se injerta entre dos capas y hace estallar la palabras menos como jirón de un criptograma que como luz, vacío, destrucción, libertad” (Roland Barthes: *El grado cero de la escritura*, Ed. Siglo XXI, México, 1973, p. 77).

³⁰ Cfr. Eugenio Trías: *La memoria perdida de las cosas*, Ed. Mondadori, Madrid, 1988, p. 77.

³¹ “Hay una brecha que separará eternamente el núcleo fantasmático del ser del sujeto de las formas más “superficiales” de sus identificaciones simbólicas y/o imaginarias –no me s nunca posible el asumir totalmente (en el sentido de integración simbólica) el núcleo fantasmático de mi ser: cuando me le acerco demasiado, lo que ocurre es la *aphánisis* del sujeto: el sujeto pierde su consistencia simbólica, se desintegra. Y, quizás, la actualización forzada en la sociedad real misma del núcleo fantasmático de mi ser es la por y más humillante forma de violencia, una violencia que mina la base misma de mi identidad (mi “imagen de mí mismo”)” (Slavoj Zizek: *El acoso de las fantasías*, Ed. Siglo XXI, México, 1999, p.

muerta (la libido como un órgano) de la que habla Lacan en *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. El exceso excremental es constitutivo de la esencia, ese barroco desbordante revela, de distintas maneras, una corporalidad que produce pavor. Raymond convierte su obra en un estudio de aquello que habita en la sombra, consciente de que *todo fluye*. Aquel tesoro aún no encontrado es lo Real, algo que se resiste a toda sublimación. *La pintura enmascara el espacio*. “Y qué es –pregunta Slavoj Žižek– el arte (el acto de pintar) sino un intento de *déposer*, “establecer” en la pintura esta dimensión traumática, de exorcizarla al externarla en la obra de arte”³². Ese tesoro secreto podría tener que ver con el deseo, con la joya que resplandece en la oscuridad y nos seduce vertiginosamente, como el *agalma* que garantiza un mínimo de consistencia fantasmática al ser del sujeto: el *objeto a* como objeto de la fantasía que es algo más que yo mismo, gracias al cual me percibo a mí mismo como “digno del deseo del Otro”. La pregunta original del deseo no es aquella que quiere saber realmente qué es lo que *quieres* decir, sino esa otra que espera saber qué quieren los otros de mí: ¿qué ven en mí? ¿qué soy para los otros?

Lugares herméticos.

No podemos olvidar que Raymond es un artista que tiene una sólida trayectoria como escenógrafo, capaz de trasvasar aspectos de una práctica a la otra³³. El “centro” de su impresionante instalación en el MACUF lo forma una casa forrada de papel albal en la que escuchamos un latido que impone un ritmo muy intenso. Frente a la estética de lo *clean*, despliega un imaginario visceral en el que incluso se llega a presentar una suerte de *catarsis del sujeto*: un mulato sobre el que cae leche parece que, estando sometiendo a una especie de tortura, goza. Amor y odio o, mejor, pulsionalidad fluyen en un tiempo oportuno, vale decir, en el *kairos*. El otro poderoso instrumento que “organiza” *La sombra habitada* es la escenografía reciclada que Raymond realizó para la obra *Presas* en el Centro Dramático Nacional: un telón de somiers soldados que remiten, simbólicamente, tanto al sueño cuanto, de nuevo, al deseo. Este territorio del reposo alzado genera una *estancia*, un sitio que es una pregunta: ¿dónde estoy? Pero esa necesidad de saber en que lugar implica también la cuestión *¿qué es un lugar?* Como Michel Serres advirtiera en su libro *Atlas*, tenemos que hallar una nueva definición de un lugar-tránsito, donde se superponen el mapa real y el virtual, en un plegamiento incesante³⁴. Paul Virilio ha apuntado que, en época de globalización, todo se juega entre dos temas que son, también, dos términos: forclusión (*Verwefung*: rechazo, denegación) y exclusión o *locked-in syndrom*³⁵. También late ese hermetismo vital en las ventanas

197).

³² Slavoj Žižek: *El acoso de las fantasías*, Ed. Siglo XXI, México, 1999, p. 33.

³³ “[...] creo que en toda mi obra hay un trasvase entre ciertos conceptos plásticos del mundo del teatro y otros más genuinamente pictóricos; aunque a simple vista no se capten, estoy convencido de que existen. Esta duplicidad de mundos, no tan antagónicos como algunos puedan pensar, me ha servido de lanzadera para muchos de mis cuadros” (José Luis Raymond entrevistado por José Manuel Sánchez).

³⁴ “¿Dónde estoy? ¿Quién soy? ¿Se trata de una misma pregunta que sólo exige una respuesta sobre el ahí? Solo habito en los pliegues, sólo soy pliegues. ¡Es extraño que la embriología haya tomado tan poco de la topología, su ciencia madre o hermana! Desde las fases precoces de mi formación embrionaria, *morula*, *blástula*, *gastrula*, gérmenes vagos y precisos de hombrecillo, lo que se llama con razón tejido, se pliega, efectivamente, una vez, cien veces, un millón de veces, esas veces que en otros idiomas nuestros vecinos siguen llamando pliegues, se conecta, se desgarrar, se perfora, se invagina, como manipulado por un topólogo, para acabar formando el volumen y la masa, lleno y vacío, el intervalo de carne entre la célula minúscula y el entorno mundial, al que se le da mi nombre y cuya mano en este momento, replegada sobre sí misma, dibuja sobre la página volutas y bucles, nudos o pliegues que significan” (Michel Serres: *Atlas*, Ed. Cátedra, Madrid, 1995, p. 47).

³⁵ “El *locked-in syndrom* es una rara patología neurológica que se traduce en una parálisis completa, una incapacidad de hablar, pero conservando la facultad del habla y la conciencia y la facultad intelectuales

que obsesionaban a José Luis Raymond en sus años de Varsovia. Su mundo plástico tiene tanto de sombrío cuanto de opaco y, sin embargo, quiere que ese territorio se vuelva parte del otro, esto es, posibilite que alguien (desconocido) lo habite. Tomadas en relación al movimiento de desterritorialización, todas las territorialidades son –afirma Deleuze– equivalentes. “Pero hay una especie de esquizoanálisis de las territorialidades, de sus tipos de funcionamiento. Aún si las máquinas deseantes están del lado de la gran desterritorialización, es decir del camino del deseo más allá de las territorialidades, aún si desear es desterritorializarse, es necesario decir también que cada tipo de territorialidad es apta para soportar determinado género de índice maquínico. El índice maquínico es aquello que, en una territorialidad, sería apto para hacerla huir en el sentido de una desterritorialización. En los índices que corresponden a cada territorialidad se puede evaluar la fuerza de desterritorialización posible en ella, es decir lo que soporta el flujo que huye. Huir, y huyendo hacer huir algo al sistema, un cabo. Un índice maquínico en una territorialidad es lo que mide en ella la potencia del huir haciendo huir los flujos. Desde este punto de vista, no todas las territorialidades son equivalentes”³⁶. Nuestra peculiar “psicosis” lleva a que veamos a Bartleby no sólo como el maestro del rechazo sino como la presencia insoportable que nos permite pensar en (la llegada de) otra cosa³⁷.

La dimensión del enigma.

No nos puede interesar lo Neutro³⁸, lo que nos atrapa es, aunque parezca demencial, lo *incómodo*. Las obras de José Luis Raymond sintonizan con la defensa que Carl Einstein hacía de la *a-causalidad* que hace del cuadro una concentración de sueños y que rompe la jerarquía de valores de lo real³⁹. Este artista deja sus huellas en un espacio que *no tiene todo conectado*, en cierta medida proyecta o refleja (valgo otra vez

perfectamente intactas. La instauración de la sincronización y del libre intercambio es la comprensión temporal de la interactividad, que interactúa sobre el espacio real de nuestras actividades inmediatas acostumbradas, pero más que nada sobre nuestras mentalidades” (Paul Virilio en diálogo con Sylvère Lotringer: *Amanecer crepuscular*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 2003, p. 80).

³⁶ Gilles Deleuze: *Derrames. Entre el capitalismo y la esquizofrenia*, Ed. Cactus, Buenos Aires, 2005, pp. 35-36.

³⁷ “Bartleby repite “preferiría no hacerlo” y *no* “no lo haré”: su rechazo no es respecto de determinado contenido sino en realidad el gesto formal del rechazo como tal. [...] Existen dos versiones cinematográficas de *Bartleby*, un telefilme de 1970, dirigido por Anthony Friedman y una de 2001 ubicada en Los Ángeles actual, realizada por Jonathan Parker; sin embargo, corre un persistente aunque no confirmado rumor por Internet acerca de una tercera versión en la que Bartleby es interpretado por Anthony Perkins. Aunque este rumor termine siendo falso, el dicho *se non e vero e ben trovato* se aplica como nunca: Perkins en su modo a lo Norman Bates hubiera podido ser *el* Bartleby. Puede imaginarse la sonrisa de Bartleby mientras emite su “Preferiría no hacerlo” idéntica a la sonrisa de Perkins en la última toma de *Psicosis* cuando mira a la cámara y su voz (la de su madre) dice: “No era capaz ni de matar una mosca”. No hay en ello una *cualidad* violenta, la violencia pertenece a su propio *estar* inmóvil, inerte, insistente, impávido. Bartleby no podría matar una mosca; eso es lo que hace tan insoportable su presencia” (Slavoj Žižek: *Visión de paralaje*, Ed. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2006, p. 466).

³⁸ “Lo Neutro consistiría en confiarse a la banalidad que está en nosotros o más simplemente, reconocer esa banalidad. Esa banalidad (ya lo he sugerido al decir que los grandes sufrimientos (los duelos) atraviesan fatalmente los estereotipos de la humanidad), esa banalidad se experimenta y se asume en el contacto con la muerte: sobre la muerte nunca hay nunca más que pensamientos banales” (Roland Barthes: *Lo Neutro. Notas de cursos y seminarios en el College de France, 1977-1978*, Ed. Siglo XXI, Buenos Aires, 2004, p. 135).

³⁹ “Uno cosa es importante: quebrantar lo que se llama realidad por medio de alucinaciones no adaptadas, a fin de cambiar las jerarquías de valores de lo real. Las fuerzas alucinatorias producen una brecha en el orden de los procesos mecánicos, introducen bloques de “a-causalidad” en esta realidad que estaba absurdamente dada como una. La trama ininterrumpida de esta realidad está desgarrada” (Carl Einstein: “André Masson, étude ethnologique” en *Documents*, n° 3, 1929, p. 95).

la matriz especular) la falta constitutiva del sujeto que es, simultáneamente, una presencia excesiva de lo “imposible”⁴⁰. Es indudable que en la propuesta plástica de José Luis Raymond aparece una preocupación, constante, por el *material*, que va desde lo elemental a lo compuesto. El sentido de la imaginación material, tal y como lo entendiera Bachelard, supone que los elementos confluyan para animar el espacio intangible y desencadenar la *acción imaginante*: “si la imagen presente no hace pensar en una imagen ausente, si una imagen ocasional no determina una provisión de imágenes aberrantes, una explosión de imágenes, no hay imaginación”⁴¹. La dinámica de ausencia y presencia, la evocación y la apertura del cerco hermético, esto es, simbólico, obliga a liberar a la mirada de los condicionamientos que suponen los hábitos hereditarios. En un breve pasaje de la *Poética*, dedicado a las formas de la dicción artística, Aristóteles define de este modo el enigma: “La forma del enigma consiste, pues, en conectar términos imposibles diciendo cosas existentes”. En lo enigmático hay una particular *densidad de metáforas*, pero también una combinación o conexión imposible, la mezcla de sentidos literales y figurados⁴². El pathos de lo oculto está conectado con la concepción surrealista del imaginario como un plano (mesa de disección) donde se encuentra lo radicalmente heterogéneo. Los maridajes materiales que José Luis Raymond formula tienen mucho que ver con aquel *enigma* que, formulando que nada es sin medida, indicaba, “sin ornamento ni unguento” en expresión de Heráclito, el camino de la más honda sabiduría.

Anudamiento del síntoma.

Raymond no cesa en su empeño de mostrar la pugna de luz y sombra en la fotografía o en la pintura, en espacios delimitados o en la repetición de modelos. Arañando, en una escultura, lo luminoso simbolizado por tiras de caucho, como si quisiera hablarnos, lisa y llanamente, que no hay arte si el sujeto no se *deja* la piel. Sus fotografías en las que la desnudez del hombre se abre a la animalidad del perro sintonizan con el erotismo de Bataille, con esa necesidad de abrir la identidad. El mismo Raymond siente la necesidad de que el espacio *respire luz* y así sierra un trozo de pared que *desprende* para alegorizar su vocación *expansiva*. Sobre una mesa metálica están apoyados unos cristales rotos de distintos tamaños en una suerte de *naturaleza muerta anómala* que acaso imponga la idea de que nuestra imagen no va a conocer un “reflejo” definitivo. Un amontonamiento de cajas o, mejor, de urnas confirma que Raymond no teme a lo informe. Ahí encontramos desde alusiones a Sade a fusiones de materiales como el terciopelo y la cera, el plomo y la madera, el alambre de espino, las puntillas o una silla desmantelada. De nuevo gozo y sufrimiento entrelazados. Desnudamiento y asunción de la máscara no son antagónicos en la poética intensa de Raymond; su obra posee al que la mira es, por tanto, un señuelo que

⁴⁰ “Mientras que el sujeto del deseo se basa en la *falta* constitutiva (existe en cuanto está en busca del objeto-*causa* faltante), el sujeto de la pulsión tiene su fundamento en un *excedente* constitutivo: en la presencia excesiva de alguna Cosa intrínsecamente “imposible” y que no debe estar allí, en nuestra realidad presente: la Cosa que, por supuesto, es en última instancia *el sujeto mismo*” (Slavoj Žižek: *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2001, p. 329).

⁴¹ Gaston Bachelard: *El aire y los sueños*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1972, p. 9.

⁴² “El sentido enigmático se manifiesta, pues, como un significado formalmente indecible, lo que lleva consigo dos niveles de lo enigmático: de una parte, la copresencia de dos proyectos de comprensión alternantes y reversibles (literal/figurado) que pueden ser aplicados igual pero inversamente sobre las expresiones produce, no ya ambigüedad o ambivalencia del enunciado, sino su incomprendibilidad, la clausura de la comprensión en el acto de constatar unas relaciones de significación indecibles; de otra parte, la constatación de esa indecibilidad semántica queda limitada a la detección de dos posibilidades de comprensión cuya coexistencia formal aboca al sinsentido o al sentido contradictorio” (José M. Cuesta Abad: *Poema y enigma*, Ed. Huerga & Fierro, Madrid, 1999, pp. 34-35).

nos proporciona placer⁴³ y, al mismo tiempo, es un *postizo* algo que maquilla nuestras fobias⁴⁴. Las sombras amparan anudamientos, las visiones no ocultan el síntoma⁴⁵.

Porque (realmente) los milagros existen.

“Desilusionado, a cielo abierto, el universo contemporáneo se divide entre el *hastío* (cada vez más angustiado por perder sus recursos de consumo) o la *abyección* y la *risa estridente* (cuando sobrevive la chispa de lo simbólico, y fulmina el deseo de palabra”⁴⁶. Predomina todavía una suerte de “metafísica de la ausencia”⁴⁷: la realidad que consistiría en lo oculto que se escapa. La *infinitud* afecta a todo: el deseo, el discurso, el diálogo e incluso lo sublime. Y, sin embargo, lo que nos hechiza no es otra cosa que lo romo, esto es, estamos narcotizados por el abismo de la banalidad⁴⁸. José Luis Raymond sabe que hay que intentar atravesar (*traverseer*) la fantasía, sabiendo que el sentido, tal y como mostraron Lévi-Strauss o Lacan, probablemente no sea más que un *efecto de superficie*, un espejismo, una espuma. La *lectura sintomal* denuncia la ilusión de la esencia, la profundidad o la completud en beneficio de la realidad del recorte, la ruptura o la maduración. El arte está siempre intentando hacerse con la “otra escena”, esto es, con ese lugar en el que el significante ejerce su función en la producción de las significaciones que permanecen no conquistadas por el sujeto y de las que éste demuestra estar separado por una barrera de resistencia. Es la caída del sujeto *que se supone que sabe* lo que se opone a la noción de liquidación de la transferencia. Lo Real, en el sentido psicoanalítico, no es ninguna “realidad verdadera” detrás de la simulación virtual, sino el vacío mismo que vuelve la realidad incompleta/inconsistente, y la función de toda matriz simbólica consiste en ocultar esta inconsistencia; una de las formas de lograr este ocultamiento es precisamente fingir que detrás de la realidad incompleta/inconstante que conocemos hay *otra* realidad *no* estructurada alrededor de una imposibilidad. No es el momento de la desaparición de los velos o de la teatral subida del telón sino el de la aceptación, como es evidente en la obra de Raymond, de la *pantalla*⁴⁹,

⁴³ “En la pulsión escópica el sujeto encuentra el mundo como espectáculo que lo posee. Él es allí la víctima de un señuelo, por lo cual eso que sale de él y lo enfrenta no es el verdadero *a*, sino su complemento, la imagen especular, *i (a)*. Esto es lo que parece haber caído de él. El espectáculo captura al sujeto, quien se alegra, se regocija” (Jacques Lacan: *De los nombres del padre*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2005, p. 81).

⁴⁴ Cfr. Jacques-Alain Miller: “Teoría de los postizos” en *De la naturaleza de los semblantes. Los cursos psicoanalíticos de Jacques-Alain Miller*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2002, p. 167.

⁴⁵ “No es el hecho de que estén rotos lo simbólico, lo imaginario y lo real lo que define la perversión, sino que estos ya son distintos, de manera que hay que suponer un cuarto, que en esta oportunidad es el *sinthome*” (Jacques Lacan: *El sinthome. El Seminario 23*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2006, p. 20). “El Significante-Amo es el *sinthoma* inconsciente, la cifra del goce, a la cual el sujeto estaba sujeto sin saberlo” (Slavoj Žižek: *Visión de paralaje*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 2006, p. 455).

⁴⁶ Julia Kristeva: *Poderes de la perversión*, Ed. Siglo XXI, México, 1988, p. 177.

⁴⁷ “En nuestro tiempo, al parecer, vivimos el fin de la historia, del pensar y del inconsciente: después de Heidegger y bajo su influencia, al inconsciente ya no se lo busca en lo “real”, sino en lo que está ausente, en lo otro, “en-lo-que-se-sustrae-siempre-a-su-captura-conceptual”. Y en éstas, la apelación a lo otro, a lo oculto más allá de la cultura es todavía, con plena seguridad, una apelación a la metafísica” (Boris Groys: *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*, Ed. Pre-textos, Valencia, 2005, p. 199).

⁴⁸ “Lo Neutro consistiría en confiarse a la banalidad que está en nosotros o más simplemente, reconocer esa banalidad. Esa banalidad [...] se experimenta y se asume en el contacto con la muerte: sobre la muerte nunca hay más que pensamientos banales” (Roland Barthes: *Lo neutro. Notas de cursos y seminarios en el College de France, 1977-1978*, Ed. Siglo XXI, Buenos Aires, 2004, p. 135).

⁴⁹ “No debemos olvidar aquí la ambigüedad radical de lo Real lacaniano: no se trata del referente último que cubrir/embellecer/domesticar con una pantalla de fantasía. Lo Real es también y primariamente la pantalla misma, como obstáculo que distorsiona ya-siempre nuestra percepción del referente, de la realidad que tenemos delante” (Slavoj Žižek: *Lacrimae Rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*, Ed. Debate, Barcelona, 2006, p. 186).

de ese velo en el que están fugitivamente presentes las sombras (platónicas) de lo real. El lenguaje está ligado a algo que agujerea lo real. Y nosotros (sujetos/barrados) necesitamos para evitar disolvernarnos *anudar* la experiencia, aunque sea con un decir-a-medias. “Lo real se encuentra –apunta Lacan- en los embrollos de lo verdadero. Esto fue precisamente lo que me condujo a la idea del nudo, que proviene de que lo verdadero se autoperfora debido a que su uso crea enteramente el sentido, de que se desliza, de que es aspirado por la imagen del agujero corporal que lo emite, a saber, la boca en la medida en que chupa. Hay una dinámica centrífuga de la mirada, es decir, que parte del ojo que ve, pero también del punto ciego. Parte del instante de ver y lo tiene como punto de apoyo. En efecto, el ojo ve instantáneamente. Es lo que se llama la intuición, por lo cual redobla lo que se llama el espacio en la imagen”⁵⁰. Lo real es siempre un fragmento, un cogollo en torno al cual el pensamiento teje historias; el estigma de lo real es no enlazarse con nada. José Luis Raymond, un artista que al recordar su infancia en Portugalete, encuentra el óxido y el duro paisaje industrial⁵¹, ha desarrollado una fascinante *aproximación a la sombra*. Acaso el tiempo del arte sea ese en el que miramos las cosas las cosas hasta perderlas de vista e incluso para entrarnos nosotros mismos al placer del extravío⁵² o para llegar a gozar del enigma de la sombra que late, por ejemplo, en el *toko no ma*⁵³. Habitar *aquí* no es hacerlo en lo inhóspito sino en el seno, me atrevo a decir, del “milagro”, entendido como aquel acto libre que solemos considerar *lo imposible*⁵⁴.

⁵⁰ Jacques Lacan: *El sinthome. El Seminario 23*, Ed. Paidós, 2006, p. 83.

⁵¹ “De algún modo la infancia marca. Puede que si hubiera nacido en Italia haría una arquitectura de formas clásicas. Toda mi educación ha estado articulada entre el agua y el hierro. Creo que los óxidos, los hierros, la madera, el cristal, materiales de la cultura industrial, han incidido en mi forma de entender la expresión. Y el estudio de la línea, la síntesis marcan el desarrollo creativo” (Itziar Pascual: “José Luis Raymond. Entre el agua y el hierro” en *Artez*, p. 35).

⁵² Georges Didi-Huberman llega a hablar de un enterramiento de la imagen que, propiamente, deja la cripta abierta, una mezcla de duelo y deseo que hace que el fantasma no cese de retornar: “Una *fantasmática* –como si dijéramos una heurística- del tiempo: un tiempo para mirar alejarse las cosas hasta *perderlas de vista*, hasta el momento de haber salido a la luz [...]; un tiempo en definitiva para *perderse uno mismo*” (Georges Didi-Huberman: *Lo que vemos, lo que nos mira*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 1997, p. 175).

⁵³ “En realidad la belleza de una habitación japonesa, producida únicamente por un juego sobre el grado de opacidad de la sombra, no necesita ningún accesorio. Al occidental que lo ve le sorprende esa desnudez y cree estar tan sólo ante unos muros grises y desprovistos de cualquier ornato, interpretación totalmente legítima desde su punto de vista, pero que demuestra que no ha captado en absoluto el enigma de la sombra. [...] Tenemos en nuestras salas de estar ese hueco llamado *toko no ma* que adornamos con un cuadro o con un adorno floral; pero la función esencial de dicho cuadro o de esas flores no es decorativa en sí misma, pues más bien se trata de añadir a la sombra una dimensión en el sentido de la profundidad” (Tanizaki: *Elogio de la sombra*, Ed. Siruela, Madrid, 1994, pp. 45-47).

⁵⁴ “Lo verdaderamente traumático es que los milagros existen –no en el sentido religioso, sino en el sentido de actos libres-, pero es muy difícil aceptarlos” (Slavoj Zizek en conversación con Glyn Daly: *Arriesgar lo imposible*, Ed. Trotta, Madrid, 2006, p. 157).