

ANGEL MASIP:

Una aproximación --entre la experiencia y el texto

Octavio Zaya

La aproximación a la obra de un artista o un escritor es siempre una aventura incierta, a veces reconocida y tantas veces ingrata. Como un disparo en la oscuridad, esta tarea consigue a veces iluminar la obra y otras veces se pierde en la penumbra que aquella urde en torno a ésta. En cualquiera de los casos, el esfuerzo y el resultado suelen ser siempre recompensados, de una u otra manera, para quienes nos acercamos a la obra, pero en muchas ocasiones deja un amargo sabor en el artista o en el escritor.

La situación se complica cuando pensar que la obra nos comunica algo descifrable o claro solo aparenta presunción, cuando parece que la obra no quiere decir nada que el lenguaje sea capaz de transmitir. “No me preocupa demasiado que no se vea lo que quiero ‘comunicar’ con mis obras; no sé si realmente deseo hacerlo. Mis proyectos giran en torno a líneas conceptuales sobre las que investigo, pero no con la idea de comunicar sino de experimentar”, confiesa Angel Masip. Y más adelante: “ Frecuentemente, cuando descubrimos el significado de una obra al primer golpe de vista, pronto acaba por resultarnos facilona y nos olvidamos de ella porque su significado no se nos devuelve poco a poco, no nos requiere mucho esfuerzo y no supone ningún reto” (1).

Oscar Wilde, entre los múltiples aforismos que se le atribuyen, afirmaba algo similar: “Desde el momento que piensas que entiendes una obra importante, se te muere” (2). Por su parte, rechazando la interpretación, Susan Sontag abogaba por una supuesta “transparencia”, que venía a ser como experimentar la luminosidad de las cosas en sí mismas; lo que son. Para Sontag, se trataba de tener la experiencia del estilo y del contenido de la obra sin análisis de ningún tipo. El “significado” del arte se encontraba ahí, y en eso se reducía, para la escritora de *Contra la interpretación*. Parfraseando a Sontag, esta entendía que la interpretación era la venganza del intelecto sobre el arte (4). En ambos casos –tanto en Wilde como en Sontag– existía una resistencia a reducir la obra a su significación.

En ésto no estaban sólo. Antes y después de ellos, artistas y escritores han expresado diferentes maneras de acercarse a la obra, de abordar lo que es y lo que puede significar. Y aunque la mayoría de sus ideas resulten hoy desplazadas del contexto analítico de los estudios culturales, de la superación

generalizada del concepto de autonomía de la obra y de la propia figura del artista o escritor, la “experiencia” y el “significado” de la obra continúan siendo objeto de debates y encontrados esfuerzos en el campo de una cultura que, en lo general, fomenta el dominio de la celebridad, el imparable despliegue de la subjetividad y se esfuerza en galardonar al imperio de la insignificancia.

En los familiares y concurridos casos que en nuestros días se ocupan en disquisiciones sociales específicas del sujeto dentro de la estructura dominante del estado o en relación a las negociaciones de la agencia del sujeto en el mundo, esos debates ya están zanjados. Ahi no existe la posibilidad de que la obra se tergiverse, se distorcionen o se transforme en una caricatura de si misma, como diría William Gaddis a propósito de los comentarios críticos sobre sus libros (4 (Agapé, Agape , Viking, New York, 2002, pg. 2)). En esos casos, la obra se propone comunicar y para ello se esfuerza en establecer un lenguaje que en nada se diferencia del lenguaje que aquí empleo para hacerme entender.

Una obra más compleja y oscura –como es la de Angel Masip o la de Gaddis– se presta, en cambio, a experiencias y a lecturas diversas, que pueden colapsar y desordenar, dislocar o reducir la propia obra. En todo caso, Masip insiste en que “[t]endemos a racionalizarlo todo y en arte hay cosas que no se pueden entender bajo una lógica lineal... El intentar descifrar todos los elementos de una obra es un error”. En otras palabras, sin lógica lineal –como la que le permite al lector entender lo que escribo– la obra no se propone ni hace ningún esfuerzo por comunicar. Y tampoco quiere ser la ilustración de una idea. Sin embargo, la obra si dice muchas cosas; unas más claras que otras, a veces simples, a veces complejas y en ocasiones inescrutables.

La gran mayoría de quienes han abordado la obra de Angel Masip subraya e insiste sobre su estrecha relación con el paisaje. Incluso cuando los críticos se refieren a la subversión que suponen las resoluciones pictóricas del artista, sus técnicas y sus materiales diversos y su disposición espacial, la obra parece situarse irremediabilmente en la tradición y contexto de un universo naturalista, enmarcada siempre en el género del paisaje. A partir de aqui, la obra de Masip se ha querido proyectar como una reflexión sobre los conceptos básicos de la cultura que han desembocado en la alienación del individuo frente a una naturaleza artificial, que viene a representar supuestamente la condición del hombre contemporáneo. A este discurso ha contribuido en cierta medida la ambigüedad del propio artista: “El hecho de presentar estos paisajes como una imitación ficticia de la naturaleza, deviene de la habitual confusión a la que diariamente nos enfrentamos. Plantear la descontextualización de estas imágenes por medio de formatos que nos remiten al mundo de la publicidad y de la atmósfera urbana como metáfora de nuestra engañosa realidad”. Pero Masip ya nos apunta que las apariencias engañan.

Lo que se aduce como supuesto leit-motiv de la obra creo que ésta lo aborda con mayor complejidad y con variadas acepciones conceptuales. Independientemente de sus montañas y arbustos, de sus bosques, plantas y charcas, el paisaje de Masip no responde a las políticas de la especificidad y la diferencia, ni nos habla de la distinción única que lo relacionaría con la noción misma de humanidad. Para empezar, el paisaje, como concepto y como realidad, es una entidad física hueca, un comodín dispuesto para la significación de uno u otro valor y sentido. En su definición general, el paisaje es “ la extensión de terreno que se ve desde un sitio”. ¿Habría que preguntarse entonces a qué clase de terreno se refiere el artista y desde qué sitio lo ve?

La pregunta es, cuando menos, engañosa. Si despojamos al paisaje y el objeto de su representación de lo cultural —es decir, de sus características intelectuales y espirituales— y lo reducimos simplemente a lo tangible, entonces entramos en conflicto con esa otra aproximación, ampliamente asumida tanto por la antropología como por las ciencias sociales en general, según la cual la cultura es una creación ininterrumpida de símbolos atribuidos a la realidad externa, incluyendo todos y cada uno de los lugares que conforman la superficie de la Tierra. Pero la cuestión no es tan sencilla como aparenta. En primer término, el paisaje no es una categoría autónoma, independiente y eterna. El paisaje es el entorno donde existe la vida humana. Que sea un espacio/terreno para contemplar (desde un sitio) o para ser utilizado y transformado también es discutible. Es evidente que la explotación de la naturaleza se remonta a los primeros agricultores en el origen de las civilizaciones, pero nuestra concepción moderna de la Naturaleza y la utilización y explotación de los recursos existentes no trascurre y se desarrolla a partir de nuestras necesidades progresivas y científicas sino a partir de visiones e intereses culturales e ideológicos que se fundamentan en el racionalismo cartesiano de evidencias pertinentes, primero, y se refuerzan y se perpetúan en la concepción kantiana y de la Ilustración, después. Esa concepción trasciende “el caos de la Naturaleza” a través del fundamento de la Razón, que nos revelaría como superiores a la Naturaleza a partir de nuestro pensamiento.

Hay quien insiste en que el “paisaje cultural” no es sino una extensión del “paisaje geográfico”, entendiendo éste como una categoría que abarcaría un número potencialmente infinito de tipos, incluyendo desde el “paisaje agrícola” hasta el “paisaje cultural”. Esta perspectiva se derivaría de la circunstancia que incluiría “lo cultural” como una sub-categoría de los elementos y características propias de la superficie de la Tierra, que es lo que contempla precisamente el “paisaje geográfico”. Esto, por un lado, obviamente presupone la convicción ontológica de que lo cultural de la Tierra tiene la misma naturaleza intrínseca que cualquier otro elemento geográfico; esto es, que tiene una naturaleza tangible, y por lo tanto excluye cualquier característica intangible y espiritual. Por otro lado, esta perspectiva tiene una dimensión epistemológica porque asume que

podemos acceder al “paisaje cultural” adoptando los conceptos y métodos que utilizamos para representar cualquier clase de paisaje; es decir, la aproximación racionalista que se presupone como lo pertinente.

El “paisaje cultural” y el “paisaje geográfico” son dos objetos completamente distintos, porque mientras el paisaje geográfico se concibe como una “aparición visual” –con las características propias que identificamos con lo que constituye la superficie de la Tierra– el “paisaje cultural” se considera como un cuerpo de signos, atribuidos a los lugares/terrenos, que reflejan los ideales, los valores y las experiencias de un sujeto. El “paisaje geográfico” no tiene en cuenta ni se relaciona con las condiciones existenciales, intelectuales o espirituales de un sujeto. En un caso, presumiblemente, la representación se refiere al objeto; en el otro caso, se refiere a la proyección del sujeto en el objeto, como el ser-en-el-mundo heideggeriano.

Por más que tratemos de encontrar una respuesta clara y específica, material o conceptual, a las cuestiones que suscita el paisaje en la obra de Angel Masip, el artista desliza y disloca una y otra vez esas cuestiones a través de los medios, los estilos y los contenidos de sus obras y exposiciones. Por un lado, el artista presenta a menudo sus representaciones pictóricas del paisaje en soportes y estructuras materiales y de construcción, tridimensionales, que desvelan y subrayan su condición artificial, no exactamente revelando el proceso de su hechura sino enfatizando su condición de objeto fabricado. Por otro, como en el caso de varias de las obras que componen *The New Order* –el proyecto realizado para la Fundación Miró en Mallorca– Masip insiste en el aspecto genérico, inespecífico y ambiguo de sus representaciones, marcando sus nuevas fotografías con textos que, como *Anywhere* (cualquier parte), *Somewhere Not Here* (algún lugar menos aquí) y otros signos ininteligibles, impiden y frustran tanto la identificación como la proyección del espectador.

Desde luego, el paisaje que confrontamos y que se representa en la obra de Masip no es ese paisaje tradicional que se reduce a dos dimensiones, que enmarca y aplanan la experiencia que tenemos en la realidad. En todo caso, nuestra experiencia es aquí multisensorial y se despliega como un conjunto de incidentes, aunque este *Orden Nuevo* necesariamente no componga una unidad ininterrumpida o inconsútil. Además, podríamos decir que Masip recrea la relación emocional que tenemos con el paisaje, a la vez que mantiene la distancia que nos separa del mundo natural, de su dimensión desconocida o, si se quiere, de su carácter “espiritual”. Pero más allá de estas obras que vienen a constituir diferentes maneras de representación y de interpretación/construcción del paisaje, no existe una voluntad trascendental en esta obra de Masip, ni un interés o intencionalidad para asumir lo que podríamos vincular con “lo espiritual en el arte”. Incluso si Masip pudiera remitirnos a primera vista y superficialmente a la obra de Anselm Kiefer –como en el caso de algunas de esas últimas

composiciones fotográficas mencionadas—la obra de Masip no proyecta un paisaje, ya sea físico o cultural, que lo relacione inequívocamente con “lo nacional” o con España, ni se propone abordar problemáticas históricas o mitológicas, en narrativas épicas y dramas cargados de símbolos conceptuales y personales sobre la culpa y la redención.

En una exposición anterior, *Der Waldgang*, el artista tal vez apuntaba ya hacia a la dirección por la que su obra empezaba a decantarse. Esa obra creo que marca el encuentro de Angel Massip con el mito que lo conducirá a este *Orden Nuevo* de su obra más reciente, un “orden” despojado ya de sus reflexiones, preocupaciones y referencias sobre la representación de la realidad, y que abre el camino sobre el escenario de la experiencia a la que me referí al principio. *Der Waldgang* (El retiro en el bosque) es un concepto alemán que tiene su origen en Islandia. Allí, supuestamente, esta situación se producía a partir de la proscripción o el destierro. A partir de esta circunstancia --de ser desterrado en el bosque—el *Waldganger* (el desterrado en el bosque) afirmaba su deseo de supervivencia en virtud de su fuerza y de su resistencia. Aislado así por circunstancias adversas, y frente a la aniquilación, este *Waldganger* se enfrentaba a la aparente desesperanza y rechazaba la conclusión ética del fatalismo para sobreponerse a su condición y a su tiempo, para sobrevivir. Es el caso de David contra Goliat, y de tantos otros que han triunfado sobre la adversidad.

La alegoría parece evidente, aunque es también engañosa. Por un lado, Masip parece asumir la suerte del ermitaño que se siente desplazado o se aísla de la corriente a partir de una obra que se compone de elementos diversos de diferentes materiales que en su conjunto conforman una “realidad” indiscernible, desarraigada. Por otro, existe la tentación de entender o interpretar su “retirada” conceptual como una forma de oposición o un alegato idealista frente a la situación actual de nuestra cultura y de nuestra naturaleza artificiosa y degradada. Pero la obra de Masip ni es hermética, ni es obviamente comprometida, ni pretende utilizar la alegoría mitológica para proyectar —frente a la catástrofe que se cierne—una supuesta “visión auténtica a través del paisaje”. Por el contrario, la suya no es una visión, ni es auténtica ni se refiere al paisaje. La obra de Masip es simplemente “una reflexión sobre la experiencia vital”(nota). En lo general, ni se interesa ni le preocupan las configuraciones políticas o tecnológicas porque sus imágenes y sus representaciones son pasajeras mientras que el peligro/los peligros se mantienen y regresan. Su tarea como artista no es la de dominar y controlar las circunstancias y vicisitudes de la realidad externa sino desafiar su tiempo. Y para ello ni se requieren actos heroicos ni espectáculos, sino coraje. “La retirada en el bosque” no se aplica, pues, solo a una variedad de formas de la actividad, sino también a varios estados en la expresión de una actitud de fondo.

Masip se ha referido en diversas ocasiones a que lo que le interesa “de la pintura no son las formas sino el fondo; es decir, la actitud”. ¿Y cual es esa actitud a la que se refiere el artista que se relaciona con el fondo? Sabemos que “el medio no acaba de importarme demasiado” y que “los elementos que se han ido sumando al soporte pictórico, para [el artista] no son más que una extensión de esa [representación, escenificación], solo que en otra dimensión”. En otras palabras, “... la pintura, como medio expresivo, me interesa tanto o tan poco como la escultura, el video...” Y, finalmente, “[e]l paisaje es realmente una excusa... para exponer y proyectar que hay algo de mi en todas esas obras, una intención y un esfuerzo personal, que *estuve allí*”. Un allí que se suspende constantemente como tal y que se manifiesta —en torno a sus estructuras transitables— como un escenario que se interrumpe a si mismo a la vez que la esencia de su coherencia y su unidad se manifiestan precisamente en su incoherencia, en su desintegración y en su dislocación.

El Orden Nuevo es entonces un experimento y un cuestionamiento en la forma en que el lenguaje ordena y estructura la experiencia, explorando el potencial del texto para bloquear o posibilitar la experiencia de ser espectador.

OZ