

Una muerte feliz para la Crítica, en la obra de Ana Esteve

Pablo Bonilla | Costa Rica 2009

1.

Cuando la escritura crítica es *feliz*, es decir: cuando no perjudica las amistades ni las relaciones políticas, sin lugar a dudas, acarrea sospechas. Tales sospechas pueden ser más que justificadas, teniendo en cuenta que una conveniente relación entre crítico, artista y galerista puede dar resultados muy prolíficos para las tres partes. Por supuesto, cuando las sospechas trascienden para concretarse en acusaciones directas se puede ver afectada la credibilidad de cada profesional, aunque no sepamos muy bien si en materia artística existe tal cosa.

La crítica *infeliz*, (esa crítica despiadada que por lo general no se encuentra en los catálogos que publican los propios artistas y las instituciones que los promueven, sino en medios que declaran cierta autonomía crítica), tampoco se exenta de acarrear sospechas, y es que detrás de cada escritura subyace una ideología (o una moral) que a su vez busca consolidarse para el bien común de quienes la profesan. Por lo tanto, la diferencia entre la crítica *feliz* o la *infeliz* no tiene que ver con el grado de profesionalidad o de seriedad, sino, con la posibilidad de que cada una de ellas sea afín o no al objeto de su estudio. En el primer escenario la crítica reflejaría el objeto de su estudio para ampliar su espacio fundiéndose en él. En el segundo, la crítica trataría de separarse lo más posible para con autoridad clausurarlo, impulsada por la preocupación de que el objeto criticado ocupe el lugar que ella considera conveniente para otro.

Lo que quiero afirmar es que no existe una crítica inocente. Aún cuando ésta profese criterios científicos, sea objetiva, fría y calculadora, manifestará subrepticamente el ideario de la crítica científica: de la misma manera que la no-significación significa la no-significación, la objetividad significa la aparente objetividad debajo de la cual se esconde quien escribe.

2.

Ahora bien, después de esta parcial y poco rigurosa clasificación de algunas posibles escrituras críticas, me parece importante ubicar mi propia escritura y su relación con las piezas escultóricas de Ana Esteve.

Conocí la obra de Esteve en una serie de intercambios críticos en Texas, Estados Unidos¹. Allí, personas allegadas a la gestión, la enseñanza y la crítica del arte, nos centramos en diagnosticar un conjunto de muestras locales, entre las que figuraba, por supuesto, la de Esteve. Durante todo el “Encuentro” evité por todos los medios referirme a su trabajo y hasta rechacé reseñarla para la bitácora, generando con esto una extrañeza en todos mis compañeros que veían con claridad la afinidad de mi pensamiento con sus piezas. Afinidad que con mi silencio trataba de ocultar pero más bien subrayaba.

Tiempo después reconocí mi absurdo temor ante los supuestos dedos inquisidores de mis colegas críticos, que, según yo, me acusarían de exceso de indulgencia y falta de distancia. Por supuesto, proyectaba en ellos mi terquedad y rigurosa formación. Y cuando se me presentó esta segunda oportunidad, primero agradecí muchísimo al colega que astutamente me recomendó y, segundo, intenté aprovechar al máximo la oportunidad para poder volcar mi escritura, sabiendo que no sería inconsecuente con el objeto de mi estudio.

3.

Ahora puedo aceptar con comodidad que existe un vínculo corporal entre mi persona y mi escritura, de la misma manera que la piezas escultóricas de “*El viaje de los espacios*” mantienen un vínculo con su autora. Con esto, no quiero afirmar que el sentido de las piezas se encuentra en la designación arbitraria de su autor, ya que ellas, en sí mismas, desean y anhelan un lector que se deposite en ellas. Como afirma Paul de Man: “*la distinción entre autor y lector es una de las falsas distinciones que la lectura hace evidente.*”² Las piezas escultóricas de Esteve representan uno de esos enlaces más congruentes entre el arte y la vida, no porque se refieran a elementos de la vida real o a la experiencia concreta de algún individuo, sino porque, como afirma Octavio Paz: “*Arte fundido con la vida quiere decir poema de Mallarmé o novela de Joyce: el arte más difícil. Un arte que obliga al espectador y al lector a convertirse en un artista y en un poeta.*”³ Estoy

¹ Una biografía, publicada recientemente en medios locales, no menciona en ninguno de sus apartados la participación de Pablo Bonilla en ningún intercambio crítico en Texas, aunque sí figura su participación en uno realizado en California. *N. del T.*

² de Man, Paul, *Alegories of the reading*, New Haven, Yale University Press, 1979.

³ Paz, Octavio, *La apariencia desnuda*, Madrid, Alianza Forma, 1998.

pensando en la piezas denominadas *Espacio*, que han sido determinadas por una relación física y directa con el cuerpo humano, una relación de vinculación táctil. Pero al mismo tiempo construyen un espacio para pensar, las piezas nos obligan a penetrar sus oquedades a través de la mirada. La mirada es la proyección intelectual de nuestro propio cuerpo y, en las piezas de Esteve, la mirada constituye la contraparte necesaria para que lo táctil no sucumba en la pura formalidad. Lo interno y lo externo, lo lleno y lo vacío, lo cercano y lo lejano, lo propio y lo ajeno, lo conocido y lo desconocido, lo físico y lo mental, estas son algunas de las dualidades que ejecutan constantemente las esculturas *Espacio*, y que las hace manifestar una relación armónica entre forma y contenido. Resuena en mi cabeza el *Cuadrado Negro* de Malevich.

En *Ensayo para que te quedes cerca*, la dualidad que se ejecuta es la propia de los vínculos interpersonales: la relación entre *Yo* y *El otro*, que contiene, a su vez, la mayoría de las dualidades mencionadas en el párrafo anterior. Para Marcel Proust, *El otro* es esa sombra oscura que nunca vamos a poder determinar del todo, otra oquedad más en la piezas de Esteve. Esta pieza en particular, *Ensayo para que te quedes cerca*, siempre me ha producido una infinita tristeza, porque detrás de ese esfuerzo, no dejo de ver la imposibilidad de una cercanía y la inminencia de la muerte, como en el famoso episodio de la novela de Proust: *En busca del tiempo perdido*⁴, en la que el joven Marcel utiliza por primera vez el teléfono para evadir ilusoriamente la distancia, ante la cercana muerte de su abuela que no ha podido dejar de presentir.

La *prótesis-anclaje*, protagonista de *Ensayo para que te quedes cerca*, por sí misma constituye una pieza trágica. Como toda prótesis presenta la ausencia de aquello necesario e insustituible a cabalidad. El carácter trágico se da porque la sustitución que realiza una prótesis siempre es deficiente, ya que nunca puede dejar de afirmarse como prótesis, como sustitución. Suple una carencia, pero al ser deficiente subraya la carencia y la imposibilidad de llenarla. Las fotos que presenta Esteve en su mayoría son un tipo de *postales para la memoria*: prótesis que sustituyen el pasado que no podemos revivir y que provocan concienciarnos del paso del tiempo y de las distancias que éste genera. Pero esta propuesta no sólo indica las distancias temporales, sino también las espaciales, por lo general una tarjeta postal se envía para sustituir el espacio y el tiempo que no se pudo

⁴ Proust, Marcel, *En busca del tiempo perdido. El mundo de Guermantes*, Madrid, Editorial Alianza, 1989.

compartir. La carencia siempre es *El Otro*, ya seamos nosotros mismos en nuestro pasado o aquella persona que amamos. En *Dissolving Views* se nos presenta un grupo de imágenes, paisajes que desaparecerán, porque no son más que miradas intermitentes y eventuales. Estas fotos cuestionan la contemplación misma, su carácter efímero y parcial, y con ello, consecuentemente, se cuestiona lo difuso del pensamiento artístico. El acto de presenciar o de vivir el paisaje difiere de esa noción ilusa y engañosa de la posesión que nos trae una fotografía. Las fotografías son prótesis para la memoria que señalan la imposibilidad de recuperar lo que “*ya ha sido*” y no volverá. La hermosa e inevitable relación que presenta Barthes⁵ entre la fotografía, el individuo fotografiado y su inminente muerte, Esteve parece ampliarla al paisaje no de manera gratuita. Lo sublime dentro del paisaje, desde el romanticismo, ha conectado con la angustia provocada por la muerte. La fotografía de un ocaso es un pleonasma.

Arte fundido con la vida es, inherentemente, arte fundido con la muerte, y ese es el peso trágico de las piezas de Esteve: su belleza no es inocente, te incitan a enlazarte con ellas y a que te reflejes en sus abismos, en donde la sombra de la muerte constantemente emerge. Hermosas trampas.

4.

El trabajo de Ana Esteve me ha enseñado a apreciar el temblor de mi mano ante la hoja de papel, temblor típico de quien reconoce su muerte en la propia escritura, ya que el escritor nunca es más que una intermitente visión que se disuelve en los ojos del lector, reflejo oscuro de éste, prótesis deficiente del *Otro*. Así, de esta manera, espero haber podido fundir los espacios que producen las esculturas de Esteve con los espacios que deja este texto, espacios que no pertenecen ni a Ana ni a mí, sino a quienes se dejen perder en ellos.

Este texto fue publicado con motivo de la exposición “El viaje de los espacios”

⁵ Barthes, Roland, *La Cámara Lúcida. Notas sobre la fotografía*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1989.