

# La travesía interior

## — Álvaro de los Ángeles

30/41

Aparentemente lo que permitió a Warburg encontrar la manera de unir todos estos elementos (el entusiasmo por Florencia y por lo dionisiaco, y la vivaz intuición del valor y la fuerza de la religiosidad antigua y del miedo a los demonios) fue un impulso exterior: un viaje a América.<sup>1</sup>

Fritz Saxl

La experiencia cubista no es una cuestión teórica, sino una modificación progresiva de las sensaciones. Más o menos así: probablemente América existió siempre al mismo tiempo que Europa. De alguna manera se la hubiera podido construir teóricamente, es decir, se hubiera podido dar por supuesta la existencia de un continente entre Europa y Asia. Fue a partir de una teoría —y eso es lo importante—, a partir de la imaginación, como se descubrió América. No puede negarse que, para descubrirla, era necesaria una experiencia interior y, por otro lado, que una vez descubierta, esta América primero imaginada transformó efectivamente el mundo y al ser humano. Exactamente lo mismo me parece que ocurre con el cubismo.<sup>2</sup>

Carl Einstein

### I

Los símiles entre la trayectoria vital de una persona y la geografía y los viajes son numerosos. También son abundantes cuando se trata de equiparlos con resultados culturales: una novela río, el concepto de meseta como metáfora del techo en un aprendizaje cualquiera, un torrente de creatividad o la frialdad de una actuación comparada a un témpano de hielo. El eslogan de Barbara Kruguer “Your body is a battleground” indicaba sin reservas, al socaire del arte de acción de las décadas precedentes, que en un cuerpo cabe un mundo entero y, podríamos añadir, en una mente todo un universo. El camino haciéndose al andarlo, la travesía en la que nos embarcamos cuando tomamos una decisión o iniciamos una empresa, el cruce del río para llegar al Hades mitológico cuando morimos... Resulta

<sup>1</sup> Fritz Saxl, “La Biblioteca Warburg y su propósito”, en Salvatore Settis, *Warburg continuatus. Descripción de una biblioteca*, Ediciones de La Central, Barcelona, 2010.

<sup>2</sup> Carl Einstein, *Correspondencia: Carl Einstein / Daniel-Henry Kahnweiler (1921-1939)*, Ediciones de La Central, Barcelona, 2008.

improbable creer que estas claras metáforas sean únicamente recursos estilísticos, que no impliquen algo mucho más profundo y todavía más intangible: una maleabilidad recíproca entre continente y contenido, entre ecosistema y los seres derivados de él, a la vez transformadores y adaptables al medio.

En cada viaje persiste el ansia de conocimiento sobre lo desconocido; una colonización de los espacios físicos cuando aún quedaban territorios por domesticar, y una profundización política hacia el interior de nosotros mismos mientras siga habiendo intención de construirnos o de *deconstruirnos*. Mapas físicos y mapas políticos. “La fantasía de totalidad” que implica un acercamiento a lo archivístico como método, incluye en su deseo una imposibilidad, pero también la generación de un relato (no por fantástico menos entrelazado con lo real) que apela directamente al deseo y al conocimiento de lo intangible o lo desconcertante. Porque parece evidente que los artistas generan todo un *corpus* de obra anhelando alcanzar cada cual un propósito, nunca idéntico, pero seguramente similar entre sí; una mezcla de búsqueda y encuentro, una relación imbricada entre razón y deseo.

Cuando algo es imaginado previamente, puede entonces realizarse. Eso parece decirnos la cita donde Carl Einstein conversa con el coleccionista Daniel-Henry Kahnweiler a propósito del cubismo. La transformación de la percepción que consiguió extender este movimiento artístico vanguardista plasmó en una serie de pinturas imprescindibles, lo que la fotografía –con sus dobles o múltiples exposiciones– y el cine –con su facilidad del montaje de imágenes diversas suturadas por el tiempo– ya habían predicho y puesto en práctica. Pero también los regímenes totalitaristas o, en la antítesis de estos, los activismos sociales y políticos que demandan una “democracia radical” a lo Chantal Mouffe son ideas políticas previamente pensadas antes que acciones puestas en práctica. Una advertencia sobre aquello que se piensa es que puede hacerse realidad, pero también esto puede suponer un estímulo. En los planteamientos artísticos que derivan en piezas más o menos concretas, más o menos intangibles, es la imaginación previa de algo que puede devenir obra lo que activa el motor del deseo de producción, aquello que acabará siendo parte intrínseca de quien lo realiza.

El 10 de mayo de 1771, el joven Werther, retirado de la ciudad, escribía: “Soy tan dichoso, mi querido amigo, estoy tan sumergido en el sentimiento de una existencia tranquila, que no me ocupo de mi arte. Ahora, no sabría dibujar, ni siquiera hacer una línea con el lápiz; y, sin embargo, jamás he sido mejor pintor.” En 1771, Alexander von Humboldt tenía dos años, seis el 1774, año de publicación del libro *Penas del joven Werther*. Fue años después cuando la vida de

ambos se vincula, el científico y el humanista, en el caso supuesto de que estas nomenclaturas de sus actividades aún tengan validez. Al principio del libro de Goethe, el protagonista está descubriendo una manera nueva de estar en el mundo; en lugar de perseguir lo que desea, parece estar esperando que su deseo le alcance. No sabría dibujar, ni tan siquiera hacer una línea con el lápiz, escribe, pero es ahora cuando se considera mejor pintor. El elogio a la vida contemplativa no implica aquí únicamente un dejarse ir propio de un ser diletante; también parece apuntar que, sin esa serenidad, sin esa experiencia en la mirada, sin la capacidad de parar y analizar lo que se quiere hacer, no puede generarse una obra digna de denominarse pintura, a la altura de su profesión de pintor. ¿Son demasiado elevadas estas consideraciones a propósito del arte? ¿Continuará teniendo la pintura esta función transformadora, o lo que sin duda transforma la obra de un artista que pinta es su experiencia vital? Independientemente del carácter afirmativo de las respuestas a estas preguntas retóricas, Goethe está apuntando, sin predecir seguramente el alcance de sus palabras, la simbiosis entre la vida y la obra del artista, la imposibilidad de una sin la presencia –aunque sea solamente de manera embrionaria– de la otra. La base del arte moderno, pero, aún más, la esencia del arte contemporáneo.

## II

El propósito de Nuria Rodríguez de archivar objetos, papeles, imágenes, rastros, ramas, piedras, libros, postales... es la pasión de un aprendizaje continuo. En muchos casos, estos no dependen tanto de una investigación hacia un lado u otro de una supuesta línea de avance, o de tiempo, como hacia las bases que la conforman en tanto que línea temporal. Es una búsqueda prospectiva que no puede dejar de actuar hasta toparse con el fondo, hasta comprobar la dureza –o la permeabilidad– de la base que acoge todo lo demás. Delimitar el espacio de acción, tal como se hace en determinadas actuaciones arqueológicas, implicará poner todo ese material en un cedazo que actuará de filtro, pero también de límite. Este es su método, pero no es su finalidad. El fin mismo de todo lo *archivable* es que gran parte de lo seleccionado pueda ser pintado, o construido de nuevo. Es decir, persiste una necesidad de representarlo a través de la pintura o el dibujo, o de recrearlo en tres dimensiones, en el caso de las piedras y rocas pequeñas que, convertidas ya en su doble y apuntaladas por la estructura que fabrica la propia impresora 3D, devienen maquetas que redimensionan su original. Por lo tanto, en

estos juegos de reproducción y de cambio de escala, o de naturaleza, subyace una progresión y un avance en las técnicas de la pintura, pero también una asunción de la técnica y, con ella, de la obsolescencia que marca el doble fracaso de las vanguardias, según Eric Hobsbawm. Para el historiador austríaco de origen judío, resulta inevitable admitir que “estamos hablando de un doble fracaso. Fue, primero, un fracaso de la ‘modernidad’, un término que empezó a usarse hacia mediados del siglo XIX y que sostenía en su programa que el arte contemporáneo debía ser, como Proudhon había dicho del de Courbet, ‘una expresión de los tiempos’”. Pero, como bien se ha analizado desde múltiples puntos de vista, de manera coetánea, “por supuesto que no había consenso alguno sobre lo que significaba ‘expresión de los tiempos’, ni tampoco sobre cómo expresarlos”, pues “la ‘modernidad’ reside en los tiempos cambiantes y no en las artes que tratan de expresarlos.”<sup>3</sup> Para Hobsbawm, “el segundo fracaso fue mucho más grave en las artes visuales que en cualesquiera otras: la limitación técnica, cada vez más evidente, del principal medio de pintar desde el Renacimiento — el cuadro de caballete — para ‘expresar los tiempos’ o, en cualquier caso, para competir con nuevas formas de realizar muchas de sus funciones tradicionales. La historia de las vanguardias visuales del siglo XX es la lucha contra la obsolescencia tecnológica.”<sup>4</sup>

Resulta pertinente hablar aquí de obsolescencia tecnológica y de fracaso. El fracaso no ya del arte en sí, pues responde a muy variadas inquietudes y deriva en una serie de obras cuya función y resultado se expanden hacia muchas direcciones, implicando experiencias estéticas, construcciones del gusto, ámbitos económicos e incluso intereses especulativos (¿son estos, otros modos de fracasar?). Es decir, el fracaso del resultado artístico dependerá siempre de su nivel de exigencia y del límite de sus expectativas, en un momento donde el mercado ha aceptado como válido absolutamente todo, incluyendo su crítica o la supuesta negación de su presencia. Pero sí, en cambio, hará referencia al fracaso del archivo: en primer lugar, como “fantasía de totalidad” que nunca dejará de ser fantasía y nunca alcanzará la totalidad; y, en segundo lugar, por la imposibilidad de acceder a territorios por donde el tiempo ha pasado y ha arrasado con lo que ahora sería útil para esa imposible compilación. La obsolescencia tecnológica en este caso es asimilada por un presente continuo, o aún mejor, por un presente perpetuo. De ahí que convivan técnicas dispares y lenguajes en apariencia

3 Eric Hobsbawm, *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*. Editorial Crítica, Barcelona, 1998.

4 *Ibidem*.

La obsolescencia tecnológica en este caso es asimilada por un presente continuo, o aún mejor, por un presente perpetuo.

heterogéneos y que la pintura actúe más como un termómetro de ese presente que como una voluntad de trascenderlo. También, porque en este trabajo de Nuria Rodríguez, conviene incidir en ello, la finalidad es la agrupación y el disenso de su conjunción; de ahí que los medios técnicos y tecnológicos no sean más que herramientas novedosas, actualizadas, que pretenderán capturar lo ya sabido, el pasado y lo que de desconocido conlleva e implica todo lo pretérito.

Hay también en esta muestra un viaje hacia la América de cada cual. Hablar aquí de América es plantear el reto de la novedad que representa lo desconocido, de aquello todavía por registrar y catalogar, lo que existe sin nuestra consciencia de su existencia, que es también, y por supuesto, todo aquello que se origina en la infancia. Porque imaginar América permitirá imaginarla o, en el peor de los casos, descubrirla. En *El cielo sobre Berlín*, el filme de Wim Wenders de 1987, la infancia es el territorio de la narración, y viceversa. Uno de los muchos personajes secundarios que pueblan la historia y cuyos pensamientos, como ocurre a lo largo de la película, son escuchados por los ángeles que habitan el cielo berlinés, es un hombre de avanzada edad que, en su primera aparición, consigue subir fatigosamente la escalera de una biblioteca, el templo del saber y el lugar del archivo, aquí mostrado como espacio trascendental. A este profesor le vemos en distintas situaciones mientras no deja de pensar y su voz-pensamiento se nos ofrece a través de uno de los ángeles, que actúa de demiurgo entre él y nosotros. En una escena, el anciano toma un catálogo fotográfico de August Sander, lo que nos pone ante una situación de análisis sobre la identidad nacional alemana, pero también frente a la cuestión de lo catalogable a través de las imágenes; de un atlas, en definitiva, del ser humano. Un momento antes, el anciano piensa: “El relato me exime de los disturbios del presente y me protege del futuro.” En la escena siguiente se acomoda en una silla con el catálogo fotográfico entre las manos. Mira con detalle la fotografía de la cubierta, *Jóvenes agricultores*, y comienza a hojear el volumen desde la contra cubierta y las imágenes del final, la última de las cuales es el retrato de la madre del fotógrafo en su lecho de muerte. ¿Es un hecho significativo iniciar el recorrido visual desde atrás hacia delante? ¿Está indicando a las claras el fin de los grandes relatos y el principio de una inconsistente informidad? Al tiempo que pasa algunas de las páginas, la película incorpora material documental de archivo: escenas en una calle bombardeada donde gente corriente se acerca a las aceras, plagadas de cadáveres, mientras soldados alemanes ejercen presencia y control; primeros planos de niños muertos junto a los escombros, ambos

mostrados como restos igualados; una mujer se tapa la nariz y la boca con un pañuelo, para evitar el hedor y el contagio. “Pero nadie ha conseguido entonar jamás una epopeya de la paz. ¿Qué le pasa a la paz, que no le entusiasma durar, y que apenas se deja contar?” Los pensamientos del viejo son preservados por el ángel, cuya presencia invisible junto a su silla el profesor parece sentir, removiéndose incómodo. “¿Tendría que abandonar, pues? Si abandono, la Humanidad perderá al narrador.” Posa su mano envejecida sobre el retrato de una mujer, mientras en la página derecha la fotografía de un hombre de mediana edad parece mirar la cámara (la de Sander, sí, pero también la de Wenders). “Y si la Humanidad pierde al narrador, entonces también perderá la infancia.” Fin de la escena.

Perder una de ellas implicará la pérdida de la otra. Pero esta sentencia, ¿en qué lugar nos deja? ¿Quién es el narrador, y cómo podemos resguardarlo? Perder la narración es perder la infancia; no haberla vivido, por lo tanto, obliga a una tarea de invención, más allá de cualquier filtro... De ahí que cada relato que acertamos a esgrimir, cada paso en la dirección que entendemos correcta en ese momento irá encaminado a redescubrir un gesto en una imagen, una frase recordada o el catálogo de los primeros olores, archivado junto al lugar donde se sintieron por primera vez, pero evitando contarlos como pérdida, es decir, ahuyentando la nostalgia. Peter Handke, el guionista de esta película de Wenders, refleja en muchos de sus libros una suerte de viaje interior, a veces respaldado por la propia secuencia de un viaje físico por un espacio y un tiempo no siempre definidos. Ocurre en *Carta breve para un largo adiós*, y también en *La gran caída*. El viaje delimitado a través de los Estados Unidos, el primero, y la deriva de un actor a lo largo de un día, en el segundo, son ejemplos de viajes entendidos como búsquedas y pérdidas, encuentros y desconcierto del oficio de estar vivos. En muchas obras, Handke sitúa como cuestión principal la presencia del hijo, de la hija, entendidos esencialmente como descendencia, implicando con ello la cuestión de la filiación, por supuesto, pero también la de la herencia. Una herencia no materialista, en su necesidad, sino simbólica: qué enseñar, cómo hacerlo, qué expectativas crear o cómo evitarlas en absoluto, qué nivel de rebeldía soportar... en resumen, cómo enseñar aquello que no se sabe. La permanencia de determinadas imágenes en nuestro imaginario colectivo responde a esta capacidad de afrontar grandes asuntos, con la sencillez de un texto estructural o la complejidad de un guion devenido película, aquello que traslada pensamientos a palabras y estas, a su vez, a imágenes. Artilugios culturales, relatos en *abîme*, que consiguen hacer coincidir nuestro contorno con su reflejo.



### III

El planteamiento de la exposición “Sistema Humboldt. Pensar/ Pintar” parece recrear una suerte de archipiélago de cuerpos vinculados entre sí a través de diferentes elementos unificadores. La pregunta que inicia el recorrido, junto al título, plantea una extrañeza que, como es lógico, no tiene una respuesta conclusiva, pero ataca desde el principio la cuestión esencial. “¿Por qué coleccionar todas las montañas, todas las islas, todas las piedras, todas las plantas, todas las palabras, todas las cosas, una y otra vez?” Algunas ideas sugeridas a lo largo de este texto han reflexionado sobre la dificultad de encontrar respuestas concretas a preguntas complejas, y a la importancia de los relatos para generar un plano de situación aproximado. Cuando se trata de una necesidad que va más allá de la razón, siendo como es una cuestión razonada y razonable, es decir, intentar entender de manera exhaustiva y fiel la vastedad de lo que nos rodea, su mecanismo natural y reflejo y nuestra costumbre ancestral a transformar el medio, la tarea se vuelve inabarcable y con tendencia a la imposibilidad. Tal vez ahí resida su producción

La magnitud de la obra de Humboldt sirve a Nuria Rodríguez de reto archivístico que unifica naturaleza, cultura, transformación, ambición por la creación de una genealogía y el viaje como motor, encuentro y catalizador de una vuelta a empezar

inagotable de deseo, en la dificultad de su concreción y en una suerte de infinitud que lo sigue actualizando. La magnitud de la obra de Humboldt sirve a Nuria Rodríguez de reto archivístico que unifica naturaleza, cultura, transformación, ambición por la creación de una

genealogía y el viaje como motor, encuentro y catalizador de una vuelta a empezar (en ocasiones, también una vuelta al origen). El recorrido por las obras y el material documental expuesto genera un tránsito en forma de ese, donde la pintura, el dibujo, las reproducciones a escala o los objetos reales, junto con los libros y artilugios, plantean un todo organizado, aunque no exento de fisuras,

tangentes y elementos simbólicos destinados a mostrar la contradicción de la empresa. Poner límites a lo conocible, intentar generar un patrón que unifique su propia dificultad de uniformidad, y hacerlo a través de una pintura de tintes clásicos, muy basada en el empleo de elementos de gran peso simbólico, supone un reto importante para el público entendido como fase final interpretativa del trabajo, y que observa este nuevo intento como una travesía hacia dos direcciones en apariencia contradictorias. Por un lado, hacia el exterior, siguiendo como pista algunos de los logros de Humboldt, aunque no en exclusiva; en segundo lugar, hacia el interior de la artista, que vincula con frecuencia aspectos autobiográficos a todo lo dicho previamente, poniéndose como estudio de caso de algunas experiencias propias de una investigadora social.

La definición que realizó Hal Foster a principios de los años noventa del “artista como etnógrafo”, derivado a su vez del “autor como productor” *benjaminiano*, sirve en este caso solo a medias, pero sin duda se encuentra representado. La gran diferencia parece residir en el hecho de que Nuria Rodríguez, al margen de emplear elementos documentales como obra, que sí lo hace, los utiliza como parte imprescindible del binomio original/copia. Es decir, a partir de un documento, de una fotografía o de la página ilustrada de un libro o una enciclopedia, la artista pinta su doble. El hecho de pintar lo que en ocasiones ya es un dibujo o una pintura, resultados interpretados de un original común, no tanto reivindica la idea de la copia como sí apunta a una necesidad de que el objeto pase a través de la mirada, de la mente y se devuelva al mundo subjetivado con la acción manual que supone reproducirlo. A diferencia del artista etnógrafo que retorna a lo real para explicar desde su experiencia el mundo que le rodea, la artista recurre a las narraciones o las imágenes de lo real (mapas, planos, representaciones sintetizadas de la historia natural o de la historia del arte) para generar otro objeto que deviene maqueta,

dibujo, síntesis de sí mismo, y que ayudará a la aprehensión de su yo en tanto que objeto subjetivado. La pintura, así pues, actúa como lenguaje de comprensión de la realidad, sustituto de esta, que persigue la posibilidad de ser entendida. Una suerte de paso intermedio entre la comprensión de un idioma y su uso funcional. Al hacerlo, sin embargo, no añade pasos intermedios que especulan con los resultados, sino que potencia que estos se presenten de otra forma, adjuntando a su vez la tradición de la mirada y la traducción a su lenguaje conciso de todo aquello que es visible pero que no siempre resulta comprensible.

Por ejemplo, junto a unas piedras encontradas en la naturaleza, sobre estantes muy concisos, se muestran reproducciones exactas de las rocas en forma y tamaño, pero con distinto material y color e incluyendo los restos de su producción en tres dimensiones. La diferencia de material y la apariencia de objeto en construcción a escala permiten entender el trabajo global como una suerte de mundo en miniatura. Las maquetas en general ayudan a la comprensión de aquello que reproducen, tal y como una imagen concretiza y traduce la porción de realidad que representa. El mundo mirado desde arriba, la mirada de Dios, pero también el ojo tecnológico de un satélite, hablan del control y del poder, de la posibilidad de aprehender lo que se muestra con vastedad y en estado salvaje; delimitarlo dentro de un formato, agruparlo dentro de una caja, inventariarlo como en un archivo... son pasos necesarios para poseerlo. La relación de estas miniaturas y las figuras de animales hace que este trabajo entronque con el juego simbólico, característico del



*Monte análogo*, 2019/2020  
Piedra + reproducción 3D  
Medidas variables



aprendizaje en la infancia, es decir, en el ámbito de la narración y de los mundos imaginados. No en vano, la artista introduce elementos que referencian su año de nacimiento, sus libros de infancia, los álbumes de cromos sobre naturaleza o astronomía, las historias ilustradas que parecen estar en el origen de toda esta búsqueda hacia dentro, que se genera extrayendo hacia afuera todo lo posible.

Los cuadros de mayor tamaño, por su parte, comparten una estructura similar hasta el punto de poder completar una serie. Sobre fondos nunca neutros, ni tampoco muy definidos, una serie de figuras conviven en un estado de vecindad febril que las hace parecer agrupaciones destinadas a la interpretación jeroglífica. Plantas, objetos, accidentes geográficos, siluetas de personas o figuras en escorzo... intentan deducir la cuestión de peso que tienen entre manos, la mirada en espejo entre las obsesiones de Humboldt y las pesadillas, o incluso los fantasmas, de Rodríguez. Pero todo son tientas, sin certeza alguna, como no puede, ni podría ser, de otra manera. Algunas obras de menor tamaño, sobre papel, reproducen piedras que previamente han sido parcialmente pintadas con un color liso en el original. El gesto de la intervención, como el de esta acción pictórica, es doble. Pintar de manera fiel, pero nunca hiperrealista, la piedra a su vez coloreada impone una doble advertencia ante el objeto real y, por consiguiente, ante lo real que se encuentra o se obtiene en el exterior. Del mismo modo a como los tesauros de términos y palabras se vinculan con una nube de conceptos; salto tecnológico que provoca el mismo desvelo: ¿qué tiene de útil la realidad y cómo puede ser empleado a favor de sí misma? Que es como decir, de otra manera, cómo iniciar la travesía desde el exterior hasta dentro de una misma, si todo puede servir, pero en el fondo, muy pocas cosas nos ayudan.

Álbum de collages, 2014/2020  
Técnica mixta. 26 x 37 cm



Detalle. *Segunda parte- La Tierra*, 2018  
Óleo sobre lino, 100 x 90 cm

