

Los actos mudos de Simón Arrebola

Los pensamientos del sueño se pierden en la jungla

Sigmund Freud.

El mundo nos trasmite la pintura de Simón Arrebola (1979) de entrada resulta de una inventiva sorprendente, con una ejecución paciente, precisa y hasta virtuosa. Algo a su temprana edad inusual por lo consistente de su iconografía, que sin duda pone al servicio de un amplio repertorio de posibilidades. En realidad, con una concepción de la propia pintura como lenguaje en donde todo es posible: una pintura que se pinta a si misma, con inflexiones y sutilezas conceptuales que van más allá de la representación o de su formulación misma. Algo que pictóricamente puede llegar, en su caso, a tener un carácter reflexivo de trabajo ilustrativo, casi de verdadero amanuense miniaturista o de artesano pintor flamenco centrado en sus temas y argumentos. Curiosamente durante su estancia en NY Simón Arrebola ha hecho desaparecer a muchos de sus personajes que luego han vuelto a aparecer, en una obra que, ciertamente contrasta en la actualidad con vanguardismos y posicionamientos aparentemente herméticos, tan comunes hoy en el arte contemporáneo. En ese sentido es un artista sin aspavientos ni alharacas que un tanto camufladamente gusta de instalarse en el enorme bagaje de la tradición de la pintura.

Aunque el artista para ordenarse suele recurrir a series y temas, en general su obra no obedece a una clara intención programática, al menos no es su fin prioritario hasta este momento; sino más bien obedece a vivencias y confirmaciones, puestas en escenas de visiones, caprichos, conclusiones, paradojas visuales y conceptuales, enigmas y sospechas. Aunque también en sus pinturas suelen aparecer recurrencias y obsesiones, arquetipos y focalizaciones, todo ello dentro de un mundo que parece obedecer a un peculiar código de lenguaje.

En su ensayo *Contra la interpretación* se refería Susan Sontag que en realidad *al artista le resulta casi imposible escribir una palabra (o producir una imagen o ejecutar un ademán) que no le traiga el recuerdo de algo ya logrado*. En efecto, si un escritor escribe es fundamentalmente para conocerse y, a medida que lo hace poder descubrirse así mismo; del mismo modo, ocurre con el pintor que inicia un acercamiento a la exploración personal en su proyección hacia la conexión con objetos, circunstancias y escenarios. En este sentido la pintura para un autor como S. A. parece ser el lenguaje ideal para sus intenciones: el lugar de refugio y canalización de su individualidad. Aunque la suya no es, digamos una propuesta neutral, sino que profundiza en aspectos psicoanalíticos y de conducta ritual, donde por supuesto actúa la memoria en donde entonces también participa lo social y los juegos con los imaginarios colectivos, combinándose muy bien la extrañeza, el humor y la coherencia o la perplejidad. Realmente todo un privilegio, solo para los artistas que se atreven con una obra autobiográfica.

La imagen esta directamente relacionada con la figura o apariencia; convirtiéndose en una representación (mental) de lo que se percibe. Esta percepción, al ubicarse en un contexto y en un tiempo determinado, no siempre concuerda con la realidad.

Y esta es toda una tarea cuando se opta en arte, casi inevitablemente, por la individualidad. Pues, pintar de la manera que lo hace S. A. equivale, en cierto modo, a intentar ordenar la cabeza y dentro de ella las emociones y el inconsciente: en realidad explicarse uno mismo a la par que conocemos el mundo. Según Morin los imaginarios colectivos son efecto de una compleja red de relaciones entre discursos y prácticas

sociales, e interactúa con las individualidades. Este imaginario colectivo genera tendencias que se manifiestan a través del lenguaje y de la interacción.

En el plano creativo al referirse a la invención en pintura el crítico y analista americano Nelson Goodman en su obra *Los lenguajes del arte*, se refiere a que *la producción de un cuadro suele intervenir en la producción de lo que ese cuadro retrata. El objeto y sus aspectos dependen de su organización y, por su parte, las etiquetas de cualquier tipo son herramientas organizativas. Por tanto la descripción y la representación implican y a menudo están implicadas en la organización.* Esto es algo que se pone de manifiesto o se revela sobre todo en los procesos anteriores al cuadro. Puesto que en cualquier caso, si una representación puede establecer conexiones, analizar objetos y organizar el mundo, es gracias a su forma de clasificar y ser clasificada. Y en esto las conclusiones de los artistas con sus posicionamientos suele ser algo definitivo.

Por otro lado, cada lengua tiene su propia gramática. Toda narración, de hecho, puede esconder una intención que contiene artísticamente una “lectura entre líneas”, lo cual equivale a la posibilidad de descifrar una serie de metáforas que significan ver más allá de lo aparente o de lo obvio. Aunque igualmente puede sugerir la búsqueda de otras interpretaciones, como la misma ambigüedad o los saltos semánticos dentro de un discurso incompleto. Algo que utilizaron estratégicamente en la creación de sus iconos muchos de los artistas que se integraron dentro del cultivo de una cierta figuración en los años pop, a la que se le ha añadido el calificativo de narrativa. Con sus posteriores derivas y evoluciones denominada entonces como figuración post-conceptual.

En el caso de las, sin duda sugerentes representaciones, seleccionadas y construidas por S. A. nos retrotraen a ese incierto punto cero de su gestación que residiría en la psique del artista. El psicoanálisis designa con el término catexis una inversión consciente o inconsciente de energía psíquica en una idea, objeto o persona. Esta se manifiesta en cada individuo como una capacidad de energía ejecutiva, ampliando así su dependencia de un nivel social; por lo que la catexis hace que esa energía psíquica se halle unida a una representación o grupo de representaciones, una parte del cuerpo, un objeto, etc.

Por otra parte, ya en un nivel de recepción de este tipo de obras por parte de espectador, en la pintura moderna el tiempo surge como incertidumbre sobre la culminación de la obra de arte (pues son los mismo espectadores lo que rematan y culminan las obras generalmente), pero surge también como *duda* presente del *acto de ver*. Algo que se hace evidente en el sentido de incertidumbre y extrañamiento sobre todo en las piezas abstractas, no representativas. Pero esta circunstancia se produce igualmente en las imágenes y composiciones de las pinturas de nos propone S. A.. Esta es una condición en que el artista se mueve con especial soltura sin por ello contenerse ni hacer concesiones. Pues a pesar de su indudable lenguaje representativo estas imágenes muestran una ausencia de una lógica real, pero que se revisten de un nuevo sentido.

A pesar de la aparente oscuridad de su imaginación, todo verdadero creador la explora en sus posibilidades, sin por ello censurarse en absoluto. En este sentido es realmente paradigmático el caso del aprovechamiento del trauma y la persistente presencia del psicoanálisis como fuerza inspiradora y espacio de exploración en su propia vida por parte de una creadora de la talla de Louise Bourgeois; sin duda una fuerza creadora que hace que la artista encuentre “equivalentes plásticos” de “estados psicológicos”.

La imaginación, como parte de la naturaleza y del potencial humano, en realidad activa en el caso de muchos artistas todo un vocabulario personal que en todo caso persiguen no una función emotiva sino de ilógica perplejidad. Un mundo de asociaciones que van desde analogismos formales o conceptuales, fetichismos, trasmutaciones de campos semánticos,

rituales codificados y liturgias personales que, a modo de registros aluden a una configuración de la diversidad de la *Psicopolis* contemporánea. En ese mundo onírico no tiene lugar el tabú, incluso puede dar rienda suelta a la violencia y el erotismo; también al vacío y al absurdo. En lugar de un espacio para la crítica, algunos de artistas *adaptados* esculpen o escenifican un espacio para el disfrute descarado de sus fantasías más oscuras, al mismo tiempo que también pregunta y ausculta también sobre las nuestras. Pero esas serie de narraciones hasta cierto punto fantasmagóricas del artista se rigen por una fuerte lógica interna, pero se resisten a la interpretación directa. De ahí esa *duda* inicial por parte del espectador como decíamos del mismo acto de ver. Un momento en que aparecen entonces en los cuadros fragmentaciones de lo fisiológico y la misma dimensión onírica de espacios y pliegues mentales, ecos de la infancia y situaciones de juventud, imaginario autobiográfico, ejes, temas, reflexiones...

Pero, en las últimas obras de S.A., no se trata, como en otros pintores con mundo personal, de la puesta en escena de un verdadero carnaval de caracteres exclusivos cifrado en actores o personajes, sino más bien de un repertorio de acciones o actitudes, de posibilidades de comportamiento y gesto de las figuras. Lo que con cierta teatralidad refuerza la coherencia del drama misterioso, tratándose de escenografías coreografiadas con una cierta lógica detrás de algunos de sus personajes más recurrentes.

Su serie dedicada a piscinas dan buena cuenta de ello, al ser de nuevo utilizadas como escenarios *cool*, como ámbitos modernos y deportivos de la sociedad del bien estar. Las piscinas en la era moderna han ejercido de espacios para el ocio y el relax familiar y colectivo, llegando incluso a ser un claro y resplandeciente icono de la *American way of life*, con referencia explícita a la desinhibición sexual; como ocurre con las andanzas del protagonista del film *El Nadador* de Frank Perry, que atraviesa las piscinas de las clases altas desnudando las miserias de la vida desahogada de las clases altas americanas, o la escena sobre la piscina en que el protagonista de *El Graduado* de Mike Nichols, se despereza al revelarse en él el mecanismo del deseo; o en la atmósfera onírica que suscita la contemplación por la cámara de cuerpos desnudos de hombres y mujeres bañándose y la nadando bajo el agua en *Moons Pool* de la cineasta sueca Gunvor Nelson: una obra en gran parte liberada de discurso cinematográfico pero acompañada de sonidos de olas, voces, agua y música dentro de una fluida red sonora; o como es tratada en la cinta *Azul* del cineasta polaco Zieslowski, donde la piscina aparece como fondo insondable de la introspección y donde se proyecta ecos psicológicos del dolor interior.

En la mayoría de las películas las piscinas suelen aparecer como ámbitos tanto del relax como metáforas del deseo sexual, pero también lugares del dolor o del drama personal o doméstico. Según sus formas y escalas, las piscinas en la modernidad son sin duda alguna un medio polisémico que ha participado de la emancipación y del descubrimiento del cuerpo, de manera tal que forman parte ya del imaginario colectivo y también del arte; sobre todo a partir de la iconografía postmoderna acuñada por David Hockney en sus estancias californianas. No ha de resultar extraño que las piscinas en la trayectoria de S. A. sean temas recurrentes que a su vez se revelan como nítidos escenarios racionales y ortogonales, como fondo de una cierta de sintaxis mínima necesaria para sus argumentos y escenografías. A veces proyectadas en medio del rigor geométrico de sus baldosas esmaltadas, y en las que generalmente quedan insertados o emanan, no solo sus personajes, sino también sus accidentes, sorpresas, vértigos, fetiches y símbolos.

Precisamente de ese interés por lo escénico nace su curiosidad por el cine como fenómeno y también como lenguaje visual: una realidad en otra realidad, sobre ella proyectada, como un juego de sombras; capaz a su vez de ser representada y dicha por la misma pintura. Magia muda proyectada en todo un juego de planos y laberintos, de coexistencias y ambigüedades que trasmutan en un mundo proteico y poliédrico, como la

imaginación misma. Toda un delectación en variantes y posibilidades creativas que despiertan instintos, en los que sospechamos se paladea el autor.

Y en ese juego inventivo que se acerca y que se auto explora, a la vez que discretamente se nos ofrece, surge una *sintaxis* visual que el artista solo conoce. Que el espectador cómplice ha de rellenar como en *autodefinido* mental, en sus saltos y en sus vacíos, o reconstruir en sus trayectos ausentes. Una sintaxis que estudia, por tanto las formas en que se combinan los actos y las situaciones, así como las relaciones sintagmáticas y paradigmáticas existentes entre ellas, donde el artista tiene la oportunidad de ofrecer algunos rasgos reconocibles, pero solo compartido por aquellos que participen de ese viaje artístico y creativo. Surgen así actos y procesos en los que las figuras actúan, con geometrías y trazados de conductas, congelación de gestos y actitudes, componiendo todo un manual de conducta ritual o liturgia (son actos y circunstancias que se repiten una y otra vez) que congela esa relación con la realidad, como si se tratase de una ilustración de un prospecto de instrucciones o ritos sin un fin explícito. Espacios en donde prima lo arquetípico, lo genérico y el anonimato.

En los territorios del sueño, en la dialéctica entre fondo y figura, las acciones coexisten en una ambivalencia de planos, distintos y contradictorios pero donde fluyen o se insertan los personajes que habitan en distintas realidades y escenarios, en sus tablados y andamiajes. S. A no resuelve, sino conjunta y muestra, organiza caprichosamente y nos lo presenta un tanto enigmáticamente. Observadores y observados. Para ellos, y para el posible público todo está preparado en el cuadro: para que algo suceda, para que comience la función, sin espectadores incluso.

Los actores, en sus acciones, permanecen en el limbo de una razón que les frustra sistemáticamente. Partitura teatral secreta o lógica del espía que solo él realmente vislumbra o conoce ,y al que invita con reservas a espectador. Los personajes de alguna historia, como ocurre con alguna frecuencia en el mundo literario no son ni personas ni sujetos; son colecciones de sensaciones intensivas, bloques de percepciones variables. Líneas de fuga que parten justo donde se producen sus encuentros, que pueden llegar a ser tan terribles como cómicos. Como particulares pueden ser sus construcciones o ensamblajes de objetos inventados, que también pueden interactuar e incluso mutar con figuras y escenarios. Una imaginación, en el caso de S. A. de naturaleza orgánica pero con vocación geométrica. De hecho S. A. no de individualiza sus figuras, están carentes de una personalidad propia identificable, sino más bien se trata de autómatas o seres genéricos. Pero que, en todo caso, tienen capacidad dramática para reaccionar a los vértigos, responder indolentemente a sus programas o responder a amenazas. Son seres que habitan oníricamente, sin conducta clara como ocurre con los enanos en Gulliver, participantes de sueños o pesadillas .

Actores que tiene mucho de autómatas o de burócratas sin personalidad que parecen obedecer a consignas desconocidas. Dentro de ellos hay una tipología que ha tenido una gran difusión a lo largo de la historia del arte: las cabezas parlantes, seres que se creían entre la mecánica y la magia que hablaban, aconsejaban a sus dueños o predecían el futuro. Son muchos artistas que pueden inscribirse en la larga nómina de los “socialmente torpes” como testimonios de una tipo arte de la deriva: lejos de la necesidad comunicativa en los términos que la sociedad suele demandar y exigir (véanse: creadores protoautistas, bipolares, disléxicos, inadaptados, onanistas, idos...).

En los episodios de *Los Viajes de Gulliver* del inglés Jonathan Swiff, una obra disfrazada de libro de viajes, el poder, la arbitrariedad, la guerra y la incapacidad de coexistencia de los pueblos se convierten en el objetivo de sus ácidos comentarios, como hoy puede ocurrir con cierto arte que encara nuestra las peculiaridades de la *Sociedad líquida* en que vivimos. Donde la movilidad, la incertidumbre o la relatividad de valores hacen acto de

presencia en el teatro social y también en el arte. Como igualmente ocurre en el imprevisto y relativo mundo de los sueños: Calderón *dixit*. En el caso de Swif, su obra respondía a una visión caústica que originariamente se denominó *Travels into Several Remote Nations of the World, in Four Parts*, que fue publicada en 1726, y donde finalmente el protagonista, tras un largo periplo vuelve a su hogar en Inglaterra. Sin embargo, este es incapaz entonces de reconciliarse con la vida entre los humanos y se convierte en un ermitaño, pasando la mayor parte de tiempo hablando con los caballos. Algo parecido a lo que sucede antes en el país de los gigantes, una sátira feroz de la sociedad, donde Gulliver es un enano. Lo que responde a toda una serie de planos de contenidos conceptuales, con escenarios y circunstancias paradójicas que en tantos puntos conectan con los episodios, escenografías y mutaciones de Simón Arrebola.

Juan Fernández Lacomba

Sevilla, noviembre 2013.