

MENHIR-DOS

Javier Mederuelo

A propósito de la Exposición de Elena Asins en el Centro Cultural de la Villa, Enero 1996.

La obra es idea

He comentado en otras ocasiones en público, y lo sigo sosteniendo ahora por escrito, que Elena Asins es, posiblemente, la única artista española que con rigor se puede calificar de conceptual. Sin menosprecio por los demás artistas conceptuales que, curiosamente, se suelen expresar desplegando un arsenal objetual en sus obras, el trabajo de Elena Asins no tiene por finalidad materializar unos cuerpos concretos, que reconoceríamos como sus obras de arte, sino establecer relaciones que, por su grado de abstracción, son ideas netamente conceptuales, las cuales, en su origen, no necesitarían de un cuerpo físico que las albergue.

En este sentido, Elena Asins ha estado siempre más interesada en organizar intervalos proporcionales y relaciones armónicas, en establecer series o secuencias, que en su instrumentalización física, por eso su obra, como la de los matemáticos, se puede formular, es decir expresar a través de fórmulas, sin materializarse. Su trabajo consiste en idear espacios, secuencias o ritmos en el ámbito de las

posibilidades mentales, de manera parecida a como las idearía un matemático que no pretende una aplicación concreta, pero, en vez de enunciarlas en un lenguaje algebraico, ella las explicita en imágenes estéticas.

De la misma manera que el trabajo matemático no consiste en caligrafiar fórmulas, sino en idear conceptos, siendo las fórmulas el testimonio y el resultado de esas ideas, el trabajo de Elena Asins no se reduce a producir los objetos gráficos que contemplamos como obras de arte, sino que éstos son documentos cartográficos que atestiguan el camino conceptual recorrido por la artista.

No es extraño, por lo tanto, que Elena Asins haya sido una de las pioneras, y de las más persistentes realizadoras, de arte generado por ordenador. Esto ha sido factible no sólo por el carácter formulístico de su obra, sino por el hecho de que ésta, al ser una mera idea conceptual y no un objeto material, puede reducirse a energía capaz de ser codificada y acumulada en una memoria. Reducido su arte a ideas conceptuales codificadas, éste puede ser

87

posteriormente interpretado y, según el sistema lingüístico que se utilice, dando origen a diferentes posibilidades de enunciación, como dibujos, pinturas u obras tridimensionales.

También he señalado en otras ocasiones el carácter musical de su obra, no voy a insistir nuevamente en ello, pero sí quiero avanzar una hipótesis más. Su arte es musical no sólo porque sus formas plásticas tengan una relación de similitud estructural con ciertos desarrollos compositivos de la música, sino porque, como ésta, es inmaterial, es puro proceso mental. No entiendo aquí la música como una sucesión de sonidos que proceden, pongamos por caso, de un altavoz, sino como el conjunto de ideas que se hallan encerradas en los gráficos de la partitura. Esas ideas pentagramadas son la música, aunque no suene, aunque no se materialice en sonidos capaces de ser percibidos por el sentido del oído, porque estos signos son la expresión suficiente de sus condiciones de pertinencia.

De la misma manera el arte de Elena Asins es en cuanto que ha sido pensado. En este sentido, los dibujos, pinturas, objetos, maquetas e instalaciones son testigos necesarios, ilustraciones, del contenido conceptual de sus propuestas. La obra es idea.

Un cambio sustancial

Hablar de ideas, del mundo de las ideas, nos conduce inevitablemente al pensamiento de Platón. Pero, si nos sumergimos en ese mundo, ustedes podrán opinar que Elena Asins no puede ser considerada artista y, efectivamente, desde el punto de vista platónico no lo es. Platón expulsa a los artistas de su *Re-*

pública por traicionar doblemente la realidad, por realizar copias de copias de la realidad, sombras de la verdad, no la verdad misma. Para Platón los artistas hacen apariencias de las cosas pero no lo que ellas son verdaderamente. Son imitadores de apariencias, generadores de imágenes que se apartan de la realidad.

En este sentido, Elena Asins, por no realizar un trabajo mimético, estaría totalmente alejada de ser calificada como artista, según el pensamiento platónico, pero no para la contemporaneidad que entiende el arte como una actividad que se sitúa por encima de la pintura de representación y de otros géneros basados en la mimesis. Es artista porque genera ideas y obras sin otro fin que la mera contemplación estética. Efectivamente, Elena Asins pretende trabajar directamente con la realidad ideal, con la idea y no con un objeto particular ni con representaciones de ese objeto, por eso sus obras tienen, desde cierto punto de vista, ese carácter de belleza ideal que Platón asigna en el *Filebo* a las líneas rectas, las figuras geométricas regulares y ciertos colores puros que no existen en el mundo de los objetos, sino en el de las realidades abstractas que se originan en la mente mediante razonamiento.

Muchas de las obras de Elena Asins, como los teoremas matemáticos y como las figuras platónicas que surgen de tornos, reglas y escuadras, carecen de tiempo y de lugar concretos, son presumiblemente universales y eternas. Se constituyen afirmando la validez de un arte sin referencias, alejadas de las insidias políticas, de las pretensiones socia-

les, de los determinismos geográficos, de los atavismos históricos, de los servilismos raciales. Son obras que sólo se sirven a sí mismas, que se ensimisman en el juego lúdico de su propia posibilidad. Pero Elena Asins, después de haber realizado una larga travesía en el desierto y haber descendido a los infiernos helados de la creación, realizando unas obras puras que renuncian a cualquier tipo de concesión, para destilar las propuestas estéticas más extremadas, ha llegado a un estado de madurez que la iguala a los venerables sabios de la filosofía Zen.

Ahora, desde esa madurez imperturbable, se puede permitir proponer, sin renunciar a su pasado ni a su experiencia acumulada, un cambio sustancial a su arte inoculando a sus inmaculados espacios ideales, a sus geometrías especulativas, el virus de lo simbólico. Las formas primarias que componen este libro, de una geometría aparentemente irreferencial, han sufrido ya los estragos de este virus. Los cuadrados con un lado ligeramente oblicuo, en riguroso blanco y negro, siguen correspondiendo a una geometría esencial y responden a unas implacables leyes de giro y simetría, pero el título *MENHIR* insinúa una nueva condición y les asigna un significado.

Una búsqueda de lo esencial

Si el arte de Elena Asins tiene que ser significativo, debe rastrear cuáles son los grandes significados y no conformarse con realizar comentarios anecdóticos sobre cuestiones particulares o incidentales. El arte auténtico debe pretender acceder a lo más arquetípico.

Eso es lo que hicieron los hombres más primitivos, aquellos que, con necesidad y no por capricho, ejecutaron los primeros signos con los que dejaron constancia de los anhelos más elementales de la humanidad. Este es el camino que ha iniciado Elena Asins en su obra actual para introducirse sigilosamente en ese mundo proceloso de los signos.

El menhir, así como otras construcciones megalíticas del despertar de la humanidad, tiene un doble sentido funerario y cultural. Los menhires eran hitos simbólicos que correspondían a ritos religiosos, que servían para congregarse a su alrededor a los hombres o que perpetuaban la memoria de algún personaje, real o imaginario. Los menhires se constituían en ejes visuales y energéticos alrededor de los que se desarrollaba un programa ritual y monumental. Tanto como objetos de culto o como hitos funerarios, los menhires relacionaban a sus constructores con la idea de un más allá, idea abstracta, sin definición concreta, que originará, por aplicación de la geometría, otras formas evolucionadas del menhir como la pirámide o el obelisco. Pero un menhir no es una simple piedra muy grande clavada en el suelo.

El estudio de estos monumentos revela que estas moles pétreas han sufrido un proceso de formalización ofreciendo generalmente una cara tallada que dota al monolito de un sentido de dirección. Cuando Elena Asins toma como modelo de trabajo el menhir, no va a fijar su atención en el hecho más obvio, que la piedra es más alta que ancha, sino en la particularidad de que un mordisco en uno de sus lados le confiere la posibilidad de ordenar el espacio, dotándole de un sentido direccional.

Pero Elena Asins no talla menhires. Como he indicado más arriba, no trabaja en el mundo material sino que produce obras mentales, construye con ideas. Siguiendo su propio proceso personal, parte de la figura ideal y perfecta del cuadrado al que, por medio de una leve incisión geométrica, mutila limpiamente uno de sus lados, dotándole así de una direccionalidad, y, con el rigor que caracteriza sus procesos de trabajo, lo hace girar ofreciendo diferentes configuraciones. Pero ahora estas configuraciones no son un mero juego formalista que pretende ofrecer bellas formas minimalistas sino que, contagiadas por la idea de menhir, se cargan de significación convirtiéndose en una alegoría primaria de la idea de muerte.

90

La muerte existe, es una idea potente que se ha instalado con fuerza en el pensamiento humano desde la época de los hombres neolíticos. La iconografía ha buscado imágenes para representarla: Alciato, en su *Emblemata* (1548), y Cesare Ripa, en la *Iconología* (1613), proporcionan imágenes y explicaciones de sus formas de representación, pero Elena Asins no pretende ilustrar o representar la muerte ni sus circunstancias, sino que ha logrado encontrar una figura, desprovista de contenidos anecdóticos, que tiene la capacidad de contener esencializada la idea de muerte. De la misma manera que Alberto Durero utiliza, en su célebre grabado *Melancolía I*, un poliedro irregular para sugerir la idea de melancolía, sin caer en la ilustración, así, figuras primarias como el cuadrado o el rectángulo, con un lado levemente truncado, o el prisma, sutilmente mordido en una de sus caras, se emparentan con las contundentes for-

mas primitivas de los menhires para convertirse en baterías energéticas de un apenas insinuado simbolismo.

Se trata de una geometría truncada, pero exacta, obtenida de un estudio minucioso de las proporciones, que conserva, a pesar del quiebro en uno de sus lados, la cualidad de ser percibida como una *buen forma*. Una forma que arriesga la belleza de la proporción perfecta del cuadrado para asumir un atisbo de complejidad. De esta manera consigue Elena Asins establecer un módulo con una contenida capacidad significativa. Este módulo, a través del giro y la simetría, genera nuevas formas que empiezan y acaban en la misma figura, sugiriendo así estas construcciones la idea del mito del eterno retorno.

Entre lo bello y lo sublime

Cada vez con mayor claridad se va confirmando la intuida sospecha de que la obra de Elena Asins se genera sobre la tensión entre las dos máximas categorías estéticas: lo bello y lo sublime. Esto no es una novedad, pero los análisis formalistas a los que induce la omnipresencia de la geometría en su obra han ocultado esta particularidad profunda de su trabajo. Hasta lo que alcanza mi conocimiento sensible de la obra de Elena Asins, que se remonta a aquella inolvidable exposición en la Sala Picasso de la Biblioteca Nacional de Madrid en 1979, esta tensión está presente. En las obras exhibidas en aquella ocasión era evidente la preocupación por la medida, la proporción, la euritmia y la armonía que dotaban a las obras de una belleza exacta, atemporal e inmaculada, pero, como ya indiqué en mi pri-

mera crítica sobre su trabajo, los límites de aquellos cuadros exigían una contemplación que no permitía abarcar la obra con una sola mirada e incitaban a realizar un recorrido con la vista a través de estas superficies inabarcables. Aquellos extensos cuadros, inundados de impoluto vacío, solamente roturados por unas finísimas líneas que dividían rigurosamente su superficie, pretendían la idea de infinito, anhelaban la dimensión de lo sublime matemático, tal como fue enunciado por Inmanuel Kant, sin negar por ello las cualidades de lo bello platónico.

Ahora, con *MENHIR DOS* nos enfrenta a otra visión de sublimidad, ya que en esta obra confluyen los temores de lo sublime dinámico, la eternidad de la muerte y el placer de la privación de los sentidos. Comentaba más arriba que la obra de Elena Asins consiste en generar una formulación que puede ser interpretada según diferentes sistemas lingüísticos; uno de esos sistemas son las imágenes que aparecen en este libro, pero también podrían haber sido interpretadas como música o como espacio volumétrico. Esto último es lo que ha realizado en su construcción *MENHIR DOS*. Este volumen hermético e impenetrable pretende ser un menhir sin caer en la imitación servil o en la ilustración, por eso no cobra la apariencia física de tal, sino que es menhir sólo en idea, participando de la esencia de los menhires, de su carácter simbólico, de su fuerza formal, de su conmemoración abstracta.

Se trata de una doble figura análoga a sí misma, una en negativo, constituida por el espacio vacío de una sola, otra en positivo, for-

mando una especie de túmulo, un volumen sólido que ocupa un lugar en el espacio y que mantiene unas medidas proporcionales a las de la sala. Las secciones de ambos volúmenes son un rectángulo, uno de cuyos lados ha quedado truncada señalando de esta manera una misma dirección.

¿Cómo calificar esta materialización de su obra? El aspecto volumétrico y material de estas formas propone considerarlas como escultura, pero me parece que este título es reduccionista. Se detecta una impropiedad en la terminología clasicista para nombrar tanto las obras preclásicas como las modernas. ¿Podríamos llamar esculturas a los menhires neolíticos? Hay que aclarar que el *MENHIR DOS* de Elena Asins es una *construcción*, un trabajo que sigue la estela del constructivismo y que, por su penetrabilidad, se aproxima más a las construcciones arquitectónicas que a las formalizaciones escultóricas. En realidad, esta obra plantea un juego retórico entre dos volúmenes o, si se quiere, entre dos arquitecturas, una vacía y penetrable, y otra maciza e impenetrable que se presenta como un túmulo.

Cabe preguntarse qué es aquí lo que constituye la obra: ¿el túmulo?, ¿la sala? ¿el conjunto de ambos? Yo apostaría por asegurar que la obra es el negro intenso que domina el conjunto, el espacio vacío y ciego que queda delimitado en el interior de esta construcción. Me atrevería a decir que la obra es aquello que no se ve, lo que no se palpa, lo que no se oye. Aquello que se hace evidente por su ausencia, como la muerte misma. Una vez más, la obra es ideal. □