

AÚN NO
ENRIC FARRÉS DURAN
BOMBON PROJECTS

CAST

A primera vista, puede parecer que nada es más fácil que mirar una exposición. Entrás en una sala y tus ojos simplemente surfean suavemente por las superficies de las obras, puede parecer incluso que esto es suficiente para construirte una percepción y una opinión posicionada de lo que tienes delante. Puede que en muchos casos sea más que suficiente, pero en este caso necesitaremos más tiempo, más miradas superpuestas. Me interesa como Stephen Melville¹ hace una “crítica de la visión” basada en una sospecha sistemática de la aparente transparencia y naturalidad de esta. Simplemente mirar puede ser algo más complicado de lo que la propia expresión en sí puede sugerir; la vista puede ser irracional, inconsciente y poco fiable. Al fin y al cabo, los modos de ver están históricamente determinados y culturalmente mediados, por lo que se imponen y aparecen métodos de corrección como la optometría y las gafas. El arte y la percepción que lo rodea han sido organizadas a través de un régimen sensorial particular: la vista, y por tanto, lo visual es el sentido dominante. Al ser este el sentido más asociado con la producción de conocimiento, genera un gran interés en su control y reglamento. Nuestra mirada está constantemente corregida y mediada.

Nos podríamos preguntar por qué debemos aceptar una normatividad óptica impuesta y correctiva, por qué ajustarnos a los estándares escópicos cuando esto podría hacer perder tantas otras formas de entender el acto de mirar y, por tanto, otras formas de aproximarse a la realidad y a todo aquello que nos rodea. Enric Farrés Duran nos propone diversas formas de abordar y entender el acto de la mirada poniendo en duda la forma correcta de ver y comprender, en una estrecha relación con las obras y los mecanismos del arte. Un ejercicio de enfocar la mirada y enfocarse a una misma rehuendo del estatismo unidireccional al que estamos acostumbradas al contemplar una exposición. Enric siempre dice que es cuando se pone bizco que ve más claro.

Desvelar los mecanismos de la mirada es tan complejo como intentar desvelar los mecanismos internos que posibilitan las obras de arte y todo lo que las rodea, empresa obsesiva del artista, que como un abogado, encuentra las rendijas, tanto físicas como conceptuales, de estas estructuras que a la vista pasan desapercibidas. Con un procedimiento preciso, Farrés coloca a la obra en el límite entre lo que es y lo que no es, entre lo que se evidencia y se esconde. Es en el juego de las evidencias donde se delatan los límites. El gesto simple de ponerse las gafas, o quizás más bien de quitárselas, tiene mucho que ver en esta exposición, con el gesto que evidencia los filtros de cómo nos acercamos y percibimos las obras de arte y su entorno. De este modo, el artista propone una estrecha relación de los mecanismos de las obras con los mecanismos de la visión, levantando la falda en su propia exposición.

¹ Stephen Melville, “Division of the Gaze or: Remarks on the Color and Tenor of Contemporary Theory” dentro de *Vision in Context. Historical and Contemporary Perspectives on Sight*, Teresa Brennan i Martin Jay (eds.), Nueva York y Londres, Routledge, 1996.

La mirada se propone aquí como acceso, como apertura y método desde donde cuestionar lo que está dentro y fuera del marco, haciendo accesibles y evidentes los límites que conforman las distintas capas de significado de las obras y la exposición. Las obras de Farrés podrían también entenderse como dispositivos, entendidos estos como cualquier gesto o objeto que tenga la capacidad de capturar, orientar, interceptar o modelar y también asegurar gestos, conductas y opiniones, en este caso de los observadores que entran en la sala. Pero las obras de Farrés tienen la particularidad de cierta autoconciencia, no manipulan al espectador sino que se delatan a sí mismos; evidencian su propia constitución y sus límites materiales y conceptuales, abriendo la posibilidad de sospechar incluso fuera de ellas mismas. Un recordatorio para mantenerse atento y consciente de todas las estructuras invisibles que conforman la realidad y nos organizan sin ser muy conscientes. Es también un toque de atención hacia el trabajo invisible conscientemente ocultado pero que conforman y hacen perceptible la forma en que nos acercamos a lo que nos rodea y en este caso específico, a las obras de arte y al dispositivo de la exposición.

Este es también un acto de especulación sobre la contradicción a partir de una mirada contenida y sostenida. Farrés toma la decisión de quedarse donde está el problema, el lugar por antonomasia de la contradicción, el momento en el que nada ha sido todavía decidido, el territorio donde todas las posibilidades están todavía abiertas, donde subsiste el *aún no*. Si entendemos la mirada no como un elemento pasivo o de archivo de datos sino como un activador de mecanismos, hábil en desvelar estructuras de significado latente en las cosas y sobre todo en las obras de arte, veremos que la mirada tiene más que ver en una correlación activa entre el ojo y el objeto y en los límites establecidos entre los mismos. Como una flecha en camino a una diana, el ojo acompaña el gesto de la mano en un acto de correlación, una cadena de acontecimientos que, catalizados uno tras otro, hacen explícitos la fisicidad de la mirada.

Un gesto muy parecido sucede al desnudar el marco y dislocarlo de su lugar funcional, en hacerlo evidente a la vista, el marco se convierte en la propia pieza. Como en el cuento de la Carta Robada de Edgard Allan Poe, la mejor manera de esconder algo es hacerlo evidente. Los marcos de la sala hacen aparecer la estructura como duda primigenia sobre la esencia de la obra de arte, y esta se postula como su propio origen y contenido, evidenciando el límite de su existencia y condición. W.J. Mitchell² dice que nunca podremos comprender una imagen a menos que capturemos los modos en los que ella muestra lo que no puede ser visto, cuando habla sobre la discusión de cómo la perspectiva produce una imagen del mundo visible. El reverso de un cuadro está hecho para no ser visto, pero aquí queda expuesto y confundido con su otra cara e imagen.

El cristal museo está invisiblemente muy presente en muchas de las piezas que se muestran pero solo se percibe a través de cierto accionamiento entre el objeto y el observador. El cristal museo solo existe en cuanto no deja que nos reflejemos en él, y como más lo intentamos más nos oculta y más se delata. Existe así una correlación entre el gesto dirigido y consciente de la mirada y el mecanismo sutil con el que el cristal museo activa su estructura y esencia: ocultar para dejar ver.

² W.J.T. Mitchell. Iconología: imagen, texto, ideología, Buenos Aires, Capital intelectual, 2016.

Muchas de las piezas de Enric destapan una evidencia, están ahí para ser vistas, una presencia directa que activa la propia materia, la performatividad y el deseo de nuestra mirada, pero también señalan a unos ojos que ven demasiado, unos ojos que ven en exceso y que sufren las consecuencias de su propio deseo. Nada puede dar más miedo que un voyeur pillado en su acto perverso de espionaje. En un acto incapaz de ser contenido cuando una apertura nos tienta a mirar a través de ella, lo que podría ser un espionaje discreto, abre la puerta al peligro de que la mirada sea devuelta, y sea el observador quien es observado, cazador cazado.

A todo esto cuando le preguntan si ya se ha operado la vista, Enric siempre responde: Aún no.