

Dinámica de la mirada exhausta: Historia visual y repetición en la obra de Jaime Gili

1.

La condición de lo exhausto, razona Gilles Deleuze, radica en el agotamiento absoluto de toda posibilidad. El exhausto se enfrenta con una situación en la que ya no es posible realizar —corporificar— lo nuevo: toda acción es repetitiva, porque ninguna acción se pretende capaz de inaugurar una nueva forma de lo real. El sujeto —o el país— de la exhaustación se abstiene de actuar, en la medida que "actuar" implica motivar la concreción de lo inédito. De ahí que se recurra a la repetición de opciones ya extenuadas, vaciadas de sentido efectivo. Se abstiene, así, el exhausto; enmudece: su discurso se reduce a la combinatoria fútil de frases hechas, a la reiteración de una historia ya clausurada. Pero existe, sugiere Deleuze, un factor que podría franquear los límites del lenguaje exhausto. Ese factor es la imagen. Se trataría, sin embargo, de la imagen en formación; no de aquélla cuyo proceso de articulación se ha detenido en una forma establecida. En tal caso, escribe, parecería que la imagen, en la medida que se sitúa [fuera del espacio de la exhaustación], y aparte también de las palabras, historias y memorias, acumula una energía potencial extraordinaria que hace detonar al disiparse ella misma. Lo que cuenta en la imagen no es su contenido exiguo, sino [la fuerza] que ha acumulado, que es la razón por la cual las imágenes nunca duran mucho. Las imágenes se funden con la detonación, la combustión y la disipación de su energía concentrada.¹

Estas palabras de Deleuze encierran una manera tanto apropiada como inédita de acercarse a las imágenes producidas por Jaime Gili. La lectura de ellas se ha encauzado hasta el momento hacia la detección de sus posibles referencias históricas. Fisun Güner, por ejemplo, encuentra en la dinámica visual de la propuesta del artista una versión actualizada del futurismo italiano. También alude Güner a la similitud que podría existir entre la conjunción de direcciones visuales opuestas en la obra de Gili y el arte vorticista de Wyndham Lewis. (Esta última referencia no es ajena a la lectura que propongo en los párrafos siguientes, si se toma en cuenta que Ezra Pound, quien acuñó el término que identifica al movimiento inglés, definió el vórtice como un "punto de energía máxima" que concentraría en sí la posibilidad de toda forma). Barry Schwabsky sugiere otras relaciones: podría vincularse el despliegue sincopado de bandas triangulares que distingue los cuadros de Gili con la obra expresionista de Lyonel Feininger, tanto como podría pensarse en la conexión entre la abstracción del pintor hispano y el arte suprematista.²

La validez formal de tales referencias al modernismo temprano no es tan importante como su capacidad de explicar la posición de la obra dentro de su contexto histórico. Esto es precisamente lo que dichas lecturas no proponen: en qué medida la conexión de un proyecto contemporáneo con propuestas pasadas —históricamente exhaustas— haría posible la generación de formas y conceptos inéditos; formas y conceptos que permitirían la apertura, en el momento presente de la obra, de un nuevo espacio de realización. Más que necesarias, estas preguntas son indispensables para acercarse a la propuesta del pintor. Porque la estructura que le da cohesión es una forma de repetición *reconstructiva*: la relación entre la obra de Gili y la historia visual del siglo veinte no se reduce a la referencia directa o a la alusión formal, sino que implica encontrar en el proyecto modernista —en el interés, sobre todo, que ese proyecto tuvo en la reformación de la capacidad perceptual del sujeto moderno— aquellos elementos que pudieran emplearse en la inauguración de otras formas de lo visual, o de un nuevo espacio para el ejercicio de la visión.

El hecho de que ese espacio no es físico, sino conceptual —como tampoco es únicamente artístico, sino social y político— es parte esencial del gesto modernista tanto como de su reconstrucción en el trabajo del pintor. Pero Gili se enfrenta con un espacio exhausto. Esto es: el espacio histórico ofrecido por el modernismo se nos presenta privado de toda "potencialidad" (160). Éste es el

¹ Gilles Deleuze, "The Exhausted", en *Essays Critical and Clinical*, trad. Daniel W. Smith y Michael A. Greco (Minneapolis : University of Minnesota Press, 1997), p. 160. En lo que sigue las referencias al ensayo de Deleuze se harán en el texto.

² Fisun Güner, "Pull up to the bumper, Baby", *Metro UK*, Londres, 17 de enero de 2003; Barry Schwabsky, "Jaime Gili", *Artforum*, Mayo de 2006, p. 305.

término que emplea Deleuze, pero la misma situación podría describirse a través del término usado por Pound: el modernismo se nos enfrenta como un espacio sin "vórtice", un espacio en el que la imagen ha perdido su capacidad de anticipar la articulación de formas artísticas, sociales o políticas. Sin embargo, la exhaustión de esa capacidad radica en el fracaso del proyecto modernista y no en su *realización*. Y esto quiere decir que ese proyecto todavía encierra cierta potencialidad, que en él existen elementos que aún son realizables. Contradictoriamente, entonces, es porque el modernismo fracasó —y porque, por lo tanto, aún no ha sido, al menos no *efectivamente*— que puede pensarse en su reconstrucción.

2.

Quizás sea porque en los últimos años he entrenado la mirada en el estudio de la vanguardia rusa que los cuadros de Gili —en especial su progresión segmentada de aspas cuya superposición confiere dinamismo al plano pictórico— me recuerdan la obra "rayonista" de Mikhail Larionov. Producto del cruce entre el cubismo analítico y los primeros experimentos del arte ruso en el campo de la abstracción, la obra de Larionov propuso, alrededor de 1912, la fragmentación radical del plano como una forma de movilizar el acto de la visión. Pero no obstante su similitud formal con el rayonismo, la obra de Gili presenta un elemento que Larionov no tomó en cuenta: la fragmentación del enmarcado mismo de la imagen, de forma tal que los límites convencionales del cuadro se distenderían y la obra se convertiría en un acto de enunciación pública, colectiva, como lo hizo Gili en su proyecto para la Bienal de Arquitectura de Londres, inaugurada en junio de 2006.

La "Ruta Rota" que Gili propuso entonces implicó la "conversión óptica" del trayecto existente entre dos puntos de la capital inglesa. Dicha conversión habría resultado, según el proyecto inicial, de la interacción entre la fachada segmentada de un edificio abandonado y las ventanillas de los autobuses que circularan frente a ella para cubrir la ruta entre Southwark Cathedral and King's Cross. La laminación de estas superficies móviles con estructuras geométricas, similares a las que el artista usó para cubrir las ventanas del edificio, habría implicado que el usuario de la ruta experimentara la fragmentación real del plano de su visión como producto del cruce —pulsátil, vibrátil— entre la fachada del edificio y la geometría en tránsito portada por el autobús.³

El proyecto habría establecido, por lo tanto, una referencia directa al arte cinético venezolano: el cruce óptico entre las estructuras lineales de un primer plano translúcido y otro de fondo —cruce que sería activado por el movimiento real del espectador— es parte de la lógica formal usada, para dar sólo un ejemplo, en la obra de Jesús Rafael Soto. La referencia básica del proyecto de Gili no es, sin embargo, la obra de Soto, sino los intentos de Carlos Cruz-Diez por introducir sus "fiscromías" en el ensamblaje móvil de relaciones perceptuales que experimentamos como "ciudad".

Es el interés en desarrollar sistemas para la producción de color virtual, sistemas que serían usados en la conversión óptica tanto del espacio urbano como del sujeto que lo habita, lo que Gili replantea en el proyecto mencionado. La diferencia estriba en que si la ambición de Cruz-Diez fue, o pudo haber sido, redefinir la experiencia pública a través de la producción y recepción del color, los miembros de la generación de Gili confrontan, como se ha dicho, un espacio social exhausto. Gili confronta, esto es, un espacio privado de la capacidad colectiva de anticipar un nuevo modelo social y político y, por lo tanto, un espacio en el que la experiencia pública del arte ha perdido valor como factor instigador de cambio.⁴

3.

Yo sugeriría que son éstas las condiciones que determinan la selección y el uso de las referencias presentes en la obra de Gili. Las mismas condiciones —o, más exactamente, el interés en reconstruir un espacio estético en apariencia clausurado— explican la contradicción, implícita en las construcciones del artista, entre la repetición exhaustiva de un elemento —la forma de la estrella, por ejemplo— y un factor, podría decirse, de "intensificación". Dicha contradicción informa la descripción que

³ "Conversión óptica" es el término con que se describe la obra en la postal distribuida durante "La semana de la arquitectura" (Londres; junio 17-junio 25 de 2006). El trabajo final no llegó a incorporar los vinilos aplicados a las ventanillas de los autobuses.

⁴ Por "nuevo modelo social y político" se entiende un proyecto viable, no su falsificación "revolucionaria" que se ha impuesto en el país en los años recientes.

el artista hace en su entrevista con Jesús Fuenmayor de la "regla", o "estructura básica", que da inicio a una parte central de su trabajo. La regla podría reenunciarse en la siguiente forma: (a) preparar una tela en blanco y pintar una estrella irregular negra; (b) pintar encima una estrella blanca; (c) pintar encima una estrella negra y repetir el proceso, terminando con (d) la superposición de una última estrella blanca sobre todo el conjunto, de tal manera que queden fragmentos en negro "visibles fuera del centro".

La contradicción radica en que la repetición esquemática de un mismo elemento no conduce, como podría esperarse, a la extenuación formal de la obra —a la entropía de la fuerza del impacto que la obra podría tener en quien la percibe— sino al paulatino incremento de su intensidad. Se produce entonces algo parecido a la "imagen", según la definición de Deleuze: no una forma articulada, sino un proceso todavía inacabado de formación. De hecho, para Deleuze la imagen no es una forma sino un nodo, por llamarlo así, de "afecto": un punto de captura de "sensaciones" dotado de la capacidad de *afectar* a un sujeto o conjunto de sujetos y de *efectuar* —motivar o generar— otro tipo de conexiones, otro tipo de articulaciones que a su vez serían portadoras de un contenido afectivo, de una capacidad efectiva de producir ensamblajes aun más complejos. De allí la condición "disipativa" de la imagen, su capacidad de "captur[ar] todo lo posible para hacerlo explotar" (161).

Ése podría ser el efecto de los espacios ensamblados por Gili a partir de los principios —repetición, fragmentación, intensificación— presentes en cada una de sus imágenes aisladas. Incluso más importante: el hecho de que en estos espacios pueda aún producirse la imagen a través de las conexiones perceptuales que en ellos se generan es lo que otorga a la lectura de los ensamblajes de Gili su particular intensidad. E "intensidad" es, en la mecánica conceptual de Deleuze, el estado opuesto a la exhaustación. Es, entonces, la conjunción entre su capacidad de afectar la percepción colectiva de un espacio estético y su poder de efectuar, o motivar la efectuación, de nuevas combinaciones formales, lo que permite identificar en la propuesta de Gili —más exactamente, en la relación que existe entre esa propuesta y nuestra historia visual— la voluntad de recurrir a la repetición para producir un nuevo ámbito de formalización. Por último, sería la voluntad, también contradictoria en sí misma, de utilizar la imagen como factor de *ruptura*, lo que abriría un espacio para pensar en la *continuación* del proyecto modernista, después de su clausura.