

El tiempo contado. A propósito de *Diamantes en bruto* Álvaro de los Ángeles

En la base de la práctica artística, entendida como el proceso elaborado y cronológico de realizar acciones, obras físicas o virtuales con carácter y actitud artísticas, pervive la determinación del artista por dejar rastro dentro de su contemporaneidad. Ha sido así desde las acciones más inconscientes, realizadas como prolongación de una existencia precaria o inexplicable, hasta la sobrada consciencia actual, imbuidos como estamos en una era de renovación sistemática en los modos de registro y archivo y dependientes de la determinación decisiva de la industria cultural. La técnica empleada en cada caso actúa como medidor apto para delimitar y precisar su momento de acción, mientras que el uso de unas herramientas u otras [sus instrumentos] potenciará, aún más si cabe, la pertenencia a ese momento histórico concreto.

El concepto que aquí se expone como tiempo contado quiere analizarse o definirse en un doble sentido, a la vez que ubicarse en este contexto preciso. No se intentará definir el concepto de tiempo en cuanto que materia que ha sido explicada por igual como inmanente o susceptible de ser fraccionada; tanto como imposibilidad de ser, cuanto que elemento imprescindible para concretar nuestra explicación como seres humanos. La sucinta explicación que podrá hacerse recaerá exclusivamente en su capacidad para ser cierto espejo de los seres, las cosas y los sucesos que, ocurriendo en nosotros mismos, parecen tomar forma en cuanto que eventos temporales. Todo ello, asimismo, retrotraído al lugar específico del arte contemporáneo, un lenguaje expresivo que, al expresarse, arrastra al mismo tiempo la cronología de su historicismo y la negación de su pertinencia a periodo histórico alguno exceptuando, si acaso, la más estricta contemporaneidad.

En este sentido, tiempo contado hace referencia al relato de las cosas que ocurren insertas dentro de un momento preciso, y es también el anuncio de la finitud de ese momento. Por lo que este tiempo contado narra y representa su suceder, el cual tiende, al mismo tiempo, a dejar de ser o acabarse; una paradoja muy en la línea analítica del concepto Tiempo. En otro sentido, resulta indudable admitir que el cine ha sido el gran contador de historias del siglo XX. Como tal, ha estado sujeto a una limitación temporal decidida tanto por la renovación constante del concepto de espectáculo, como por la pulsión cronometrada de una sociedad cada vez más ocupada y, a la vez, con mayor necesidad de ocio. El tiempo de la historia contada concentrado en el tiempo del discurso cinematográfico y a su vez mostrado en un fragmento temporal que es siempre presente para quien lo observa, el cine se erige como experiencia temporal total, entendiendo el tiempo en sus múltiples y complejas facetas y haciendo referencia a sus modos de aprehensión sistemática.

Traer a colación al cine a este contexto no es una evasión relatora, o una excusa amable propia de la representación inocua. En no pocas ocasiones, Mabi Revuelta ha convocado la presencia cinematográfica como síntesis concentrada de la realidad o como elemento simulador, con un ingrediente de puesta en escena teatralizada que ha derivado tanto de la comedia del absurdo propia de los Hermanos Marx [A Day at the Races], como de un tipo de drama no exento de cierto suspense o intriga, muy

hitchcockniano, respaldado por la narratividad de los títulos, a la vez muy literarios. De ahí que la cita del Sir inglés que inaugura el texto de la exposición: “¿Qué es un drama, sino la vida menos todos sus momentos monótonos?” revele, más que un homenaje, una mirada con elementos confluyentes. La síntesis de la frase actúa de conector óptimo con el montaje expositivo de la artista: conciso, concentrado y autónomo en sí mismo. Dividida la muestra en tres partes [o al menos, conteniendo tres intervenciones autónomas aunque relacionables], podemos interpretar de su subdivisión una analogía con los tres elementos propios del drama o de la narración clásica: presentación, nudo y desenlace. Sin proponerlo como una cartografía mimética, ni tampoco cronológica, estas tres partes pueden servirnos de guía para el análisis de la exposición y, con ello de manera más general, del trabajo de Mabi Revuelta.

En la génesis del proyecto *Diamantes en bruto* se encuentran las radiografías realizadas a la artista cuando era niña, durante las características “revisiones médicas” escolares. No podrían ser más simbólicas como ejemplos de relación con lo que hay de desconocido en nosotros mismos y la fascinación que provoca *verse por dentro*. La pulsión de esos momentos de excitación y responsabilidad todavía ignorada se resumen en el título de esta serie *Quieta y sin respirar*, que se relaciona como una causa con su efecto en la obra *Respira y mira a la luz*, presente en la exposición. Ésta muestra una radiografía de la artista en el momento presente, ampliada al doble de su tamaño real y producida sobre papel fotográfico. En cierta forma, atendiéndonos al recorrido anteriormente sugerido de las tres fases dramáticas, esta obra significaría la tercera y última de las partes, el desenlace, concepto sobre el que acudiremos más adelante. Al surgir de manera casi natural como una derivación de la serie de radiografías no incluidas, ese final posible es, en cierto sentido, otro principio. Aquí es donde entra en juego una de las principales armas de diferenciación e independencia del arte con relación al cine. Santos Zunzunegui indicaba en un texto breve a propósito del vídeo arte¹ que lo que diferencia principalmente éste del cine es su fragilidad como derivación de la pintura, mientras que el cine puede entenderse como una industria; y, sobre todo, plantea la cuestión de la “discontinuidad narrativa” propia del medio artístico con relación al cinematográfico.

La búsqueda de continuidad y/o discontinuidad en la narración, y de su relación recíproca, es una característica paradigmática dentro del arte contemporáneo. Bien sea por su exceso narrativo, dejándose influir en determinados casos por la novela, el teatro o incluso la poesía, bien sea por amplificación de la discontinuidad o ruptura de la linealidad, con la intención clara de comunicar un mensaje en cuanto que medio en sí, la comunicación y su modo de llevarla a la práctica define un modo de ser y de presentarse en cualquier obra artística. Es por ello que las conexiones que se crean entre obras de una misma artista, como en este caso, puedan ser analizadas de manera pluridireccional, creando diferentes recorridos dentro del mismo discurrir discursivo.

1 Zunzunegui, Santos: “Vídeo-Arte: fragmentos de una imagen”, en *Contracampo. Ensayos sobre teoría e historia del cine*, Cátedra, Madrid, 2007, pp. 78-81.

La primera instalación lleva por título *Los amantes ilusorios* y presenta alguno de los ingredientes definidores del trabajo de M. Revuelta. Catorce copas de cristal de mayor tamaño del estándar se presentan encima de sendas peanas cilíndricas forradas de moqueta de color claro. Sobre el cristal de cada copa se ha impreso un texto empleando una tipografía de estilo críptico pero claramente legible que compone frases cortas, expresiones, de un claro contenido vivencial. Para completar la lectura de estas frases debe girarse alrededor de las columnas, cuya colocación sin embargo dificulta el acceso a algunos de los textos. Una de las catorce copas está rota, sin mensaje; los restos colocados sobre la superficie de su peana correspondiente conectan con un final mudo y trágico. Las frases actúan como mensajes sintéticos de situaciones personales: *El deseo más profundo, el odio más mortal, ojalá sea esta noche, me olvido de todo, no nos veremos más, quiero verte bailar, quiero que me mires, soy la primera en irme, no era tan dulce, no sabrá lo que yo sé, quizá ya no escuche, ya no oigo lo que dice, un beso es un beso no es un beso...* contadas en primera persona, una narradora que parece haber pasado por esas experiencias antes de contarlas o que, simplemente, las emplea como evasión ficticia. Las referencias literarias a los textos de Marguerite Duras se impone no únicamente como relación con los modos narrativos antes expuestos, sino con una decisión explícita de hablar de lo femenino desde el protagonismo de la mujer en el ámbito del arte contemporáneo. No es este el único homenaje a determinadas mujeres históricamente relevantes, a modo de ejemplo aislado, sino que más bien se erige como característica subyacente en el trabajo de la artista.

En cualquier caso, *Los amantes ilusorios* representa una instalación donde queda patente un marcado sentimiento de ausencia, de soledad o, incluso en determinados ejemplos, de cierto reproche ante la ausencia o la soledad. El concepto “ilusorios” dentro del título podría igualmente referirse a “inexistentes” o a “imposibles”, pues la ilusión indica una esperanza que las frases concretas parecen evitar o, directamente, negar. Sin embargo, esa ilusión, la posibilidad ilusoria, de esperanza abierta, también hace referencia directa al medio artístico. No en vano, una de las frases empleadas “un beso es un beso no es un beso”, tanto podría remitir a una frase extraída de un bolero como un guiño a la máxima conceptual “Art as idea as idea”.

Diamantes en bruto es una muestra donde se va de la experiencia personal al cuestionamiento del medio empleado sin cambiar de pieza, cada una de las cuales va incluyendo capas de información que generan o pueden generar diferentes lecturas y niveles de profundidad. Por encima de cualquier otra característica, éstas son obras concebidas a través del tiempo. No en el sentido de la distancia generada entre su realización y su exposición, cuanto que están proyectadas y planificadas con precisión relojera, cuyo principal atractivo y riqueza es precisamente el uso del tiempo empleado y su modo de disponerlo y distribuirlo a través de la obra. De nuevo el tiempo: medidor óptimo de un proceso que sólo puede existir con las capas que completan su aspecto final, mostrado con la sencillez aparente de las cosas plenamente trabajadas.

Todos estos datos convergen en la parte central y principal de la exposición. *Diamantes en bruto* es el título de la instalación que da nombre a la muestra y que, si bien en nuestro particular recorrido representaría el nudo de la historia, en realidad se comporta como un todo en sí misma. Sus cualidades formales actúan como nexo entre las otras dos piezas, convirtiéndose en el corazón del proyecto. Dos esqueletos a tamaño natural presentados sobre dos peanas bajas, se muestran frente a frente. Uno está realizado con fieltro de color crudo; el otro está construido con cuero negro. La elaboración de cada una de sus piezas es precisa y minuciosa y cada uno de los cientos de huesos que los completan se ha construido siguiendo un patrón en papel a tamaño natural; están engarzados entre sí con remaches metálicos. Con independencia de las interpretaciones que podamos conformar a propósito de su presencia dual, sobre los materiales diferentes pero complementarios, sobre la disposición espacial o la iluminación teatralizada... lo primero que resulta ajustado apuntar es que su minuciosa construcción supone un claro ejemplo de aprendizaje a partir de la puesta en práctica de una planificación previa y, en este caso, externa. Nos explicamos. Una obra que prioriza la estructura ósea del cuerpo humano pareciera que no habla, necesariamente, del propio cuerpo. Es decir, podría parecer que no emplea el tema del cuerpo como leitmotiv, a sabiendas de la importancia de este concepto en el contexto artístico general y el propio de la artista en particular. La ajustada realización de cada pieza, sin embargo, el modo en que el material puede ser empleado en relación a su forma y cómo actúa en contraste al modelo ideado en papel, la ardua tarea de ensamblaje de las piezas... no son sino una toma de conciencia intensiva del modo en que el cuerpo humano es y se comporta. La construcción de cada pieza, cuya vistosidad o importancia individual queda supeditada a la composición final una vez completada, no deja de resultar un pequeño descubrimiento o clarificación a propósito de su funcionamiento. El aprendizaje, por lo tanto, se realiza procesualmente y va encaminado a la consecución de su aspecto final.

Ajenos a este entramado construido a través del tiempo, los dos esqueletos enfrentados conviven como posibles escisiones de un mismo ente primigenio, pero también pueden ser vistos como dos elementos autónomos reflejados entre sí, y equilibrados precisamente por sus diferencias propias. Asimismo, pueden entenderse como un cuerpo [el claro] y su sombra [el oscuro] o como un cuerpo [el oscuro] y su fantasma [el claro]. Los conceptos sombra y fantasma no serían aquí sino la constatación de lo otro, de aquello que es externo y que tanto evidencia el contraste con lo propio, cuanto que deviene espejo en lo otro. En ambos casos, el elemento inmaterial puede entenderse únicamente como ilusión, pues la fisicidad de ambos esqueletos es idéntica, salvo por la lógica diferencia en la consistencia del material. No es de extrañar, sin embargo, que el espectador tienda a contrastar ambas presencias como elementos interconectados, cara y cruz de un mismo ser.

Los *swarovski* rojos engarzados en el cráneo del cuerpo claro actúan como especificación diferenciadora, al igual que los guantes largos realizados con cuero acharolado, o el respunte gris claro, ambos detalles en el esqueleto negro; éstos, de hecho, pueden interpretarse como nexos directos con la fotografía de la artista radiografiada, siquiera como evocación de los rayos X y como constatación del negativo en el acetato registrado. Los cristales engarzados construyen una máscara, pero ¿qué función posee la

máscara sino ocultar el rostro, entendiéndolo como el elemento más significativo de reconocimiento? ¿Es aquí máscara mortuoria, lujo para el momento último, ritual de despedida o, llanamente, asunción y asimilación del fin, pero con todos los honores? Al menos en este contexto, al margen de reflexiones mayores, parece otorgar a su portador la personalidad de un interlocutor insinuante. Por encima de la evidente personificación de la muerte, pareciera que ambos esqueletos, retados al duelo de una (in)comunicación inevitable, asumen su condición estructural como paradigma. La estructura es la búsqueda y el resultado; el modo de entender y el contenido que se entiende; es medio y mensaje; es futuro planeado sobre el presente, pero es aceptación de ambos momentos; el trayecto y la consciencia de su recorrido; conocimiento del final y el final mismo. La cuestión del tiempo, por lo tanto, respalda cada forma y genera cada contenido de *Diamantes en bruto*. La sensación generada por la conexión de las tres partes no es, en absoluto, la de un proverbial castigo, sino la de una representación que incita a pensar con responsabilidad, pero sin catastrofismo alguno, sobre el hecho físico de “convertirse en calavera”.

En un grabado del mexicano José Guadalupe Posada se muestra un hombre que permanece de pie, junto a un esqueleto yacente, al que mira. En el lado frontal del sepulcro, una inscripción sentencia: “*Hombre que viéndome estás / nunca te olvides de mí, / que como te ves me vi, / y como estoy te verás*”. En el extremo superior izquierdo de la escena, un cuervo negro sujeta en su pico un letrero que contiene la onomatopeya “cras, cras”, como una cantinela que se dirige directamente al oído del hombre joven. En otro², éste a modo de contrapunto, un esqueleto está sentado sobre el suelo, con una expresión a medio camino entre la tristeza y el hartazgo, apoyando el codo izquierdo en una roca y su mano doblada sujetando la calavera. La cara de un joven alegre emerge entre sus costillas, en su lado derecho, opuesto al de su corazón, como un rastro indeleble. La escena no es especialmente significativa, salvo por la sensación de madurez distendida, de alcance de una cierta serenidad intrínseca en el hecho mismo de vivir o sentir la muerte. Una sensación que sólo parece posible alcanzar sintiendo cada nuevo minuto como una oportunidad impostergable.

Ninguna representación puede igualar el hecho representado, pero algunas veces se puede ofrecer, como en el caso de los diamantes en bruto de Mabi Revuelta, una visión ajustada y pulida del lado más inaprehensible, sin tener otra sensación más que la del aprendizaje continuo como proyecto profesional y de vida.

2 Ambos grabados están reproducidos en la publicación *Posada. El grabador mexicano*, editada con motivo de la exposición del mismo título realizada en el CAAC-Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (20/10/2005-16/02/2006) y el MuvIM-Museu Valencià de la Il·lustració i la Modernitat (27/07-24/09/2006), pp. 56-57.