

Rosell Meseguer. Historia De La Desmaterialización **Begoña Torres González**

Rosell Meseguer vuelve a sorprendernos con ésta nueva exposición desplegada en el espacio de La Fragua de Tabacalera, con un tema – el de la invisibilidad-, que no está tan alejado de otros que han inspirado sus proyectos en los últimos años, como el OVNI ARCHIVE (2007-2015). Que esto sea así, implica una cierta conciencia de obra, que es susceptible de ser presentada de forma orgánica, como un todo, en la que su trabajo siempre trata de mantener unidos lo errático y la idea fija, la aceptación de los imprevistos y el rigor en el método.

Su principal objetivo es la comprensión del rol que tienen las representaciones visuales en la cultura contemporánea y en la formación de nuestro conocimiento sobre el mundo en que vivimos: cómo son capaces de impactar en nuestra imaginación, de qué forma organizan nuestra memoria personal, cómo se utilizan para la representación de los hechos históricos, de nuestro pasado, de nuestro futuro y de nuestra vida más íntima, cómo forman, en fin, parte de nuestra realidad cotidiana.

La fuerza del montaje reside aquí en la naturaleza de los documentos, pero también en el ajuste de un acompañamiento discursivo, y fundamentalmente en las piezas e instalaciones desperdigadas por el espacio: relieves o esculturas exentas, objetos, espejos, marcos, que se disponen en sala como trabajos minimalistas, frágiles, delicados y cargados de diálogo con las vanguardias históricas. A través de ellos, Rosell subraya la fragilidad, variabilidad y multiplicidad de toda creación artística y de su mensaje, que se sostiene siempre sobre débiles estructuras cambiantes y en continuo equilibrio.

El tema de la invisibilidad ha recorrido la historia de la ciencia y también del arte, incluida la fotografía y el cine, pero no es hasta estos últimos siglos que se ha intentado estudiar, con ayuda del progreso tecnológico, la materia vista desde su interior, la procedencia de la masa -el bosón de Higgs-, las partículas elementales y, en última instancia, responder a la gran pregunta que parece que sigue persistiendo desde siempre: la naturaleza del vacío.

En el campo de la ciencia parece que se ha descubierto la forma de alterar el efecto de la luz sobre un cuerpo físico para conseguir el efecto de invisibilidad a través de lentes capaces de proyectar las ondas de luz parcialmente inclinadas- a modo de espejos- para dispersarlas y ocultar el objeto al ojo humano.

Pero esta idea, atisbar la visión de la nada, es científica y, a la vez, metafísica, como lo son las nociones de energía o campo en

contraste con la visibilidad de la materia. En el siglo XVIII se inicia un criterio científico que pretendía encajonar el mundo real en un sistema racional de "verdades", ordenado y regido por leyes absolutas e inamovibles. Por el contrario, en la esfera del arte, se avivaba un proceso que se centraba fundamentalmente en el hombre, lo que daba lugar a una percepción y visión introspectiva y subjetiva, a una realidad interior. Se trataba del antiguo valor catártico y terapéutico, que revaloriza al fantasma, el drama inconsciente del ser humano.

Esta doble visión enfatizaba la equívoca separación de arte y ciencia; aunque la realidad es que ambas han formado siempre parte de un mismo campo entrelazado de saber y práctica, con puntos de intersección en los que, los discursos filosóficos, científicos y estéticos, se solapan con técnicas mecánicas, requerimientos institucionales y fuerzas socioeconómicas.

Por supuesto los estudios de óptica, las distintas especulaciones en torno al color desde sus vertientes simbólico-filosóficas, hasta el estudio científico del comportamiento de la luz y sus consecuencias físico-sensoriales, influyeron decisivamente en la percepción.

La historia del arte es, de hecho, una historia de la percepción de las obras de arte y sus cambios a lo largo de los tiempos como un claro registro de cómo la propia visión ha ido mudando históricamente.

Lo visible es aquello posible de ser captado por el sentido de la visión, que es el sentido que realmente nos ha definido como especie, el que ha delineado nuestra forma de ver el mundo (cosmovisión). Está en relación, por tanto, con todo aquello que conforma lo real, con el mundo físico y todos los objetos que producen, por reflexión, una cierta distribución de luz en el ojo: la presencia física del objeto, sus cualidades y atributos sensibles como color, traza, textura, forma, proporciones, etc.

Todos aquellos objetos que no podemos ver, quedan englobados dentro de la dimensión de lo invisible: las cualidades intrínsecas, el valor simbólico, todo aquello que solo podemos adivinar, percibir o sentir. A diferencia de lo visual, que se relaciona con el día y con el sol, lo invisible se relaciona con la noche, con el terror, con lo oculto, con la expresión máxima del misterio. Por ello, las manifestaciones divinas también son especulares, solo reflejos de lo que, justamente, no puede ser visto.

Lo invisible, por tanto, alude a un carácter esencial y absoluto, de aquello que no puede ni podría ser visto, a diferencia de lo visible: conjunto de objetos que por determinadas condiciones- especialmente falta de luz- no pueden ser vistos.

En el siglo XIX, la imagen fotográfica obtuvo un estatus de prueba fehaciente, herramienta principal de conocimiento científico,

coincidente con los ideales de "objetividad mecánica", propios de un discurso dominado por el positivismo.

Esta valoración científica convivía con otra opuesta y mucho más subjetiva, que desde los inicios, consideraba a la fotografía como *the art of fixing a shadow* - el arte de fijar una sombra-, en palabras de Henry Fox Talbot (*Some Account of the Art of Photogenic Drawing*, enero de 1839): la más transitoria de las cosas, la sombra, emblema de cuanto es efímero y momentáneo, puede ser encadenada por los conjuros de nuestra magia natural, y retenida para siempre en la posición que pareciera destinada a ocupar un solo instante .

La sombra- lo más parecido a la desmaterialización y a la invisibilidad del hombre- era algo lógicamente opuesto al discurso científico, ya que estaba asociado a la magia, a la ilusión, a las sesiones espiritistas, al teatro y las fantasmagorías, en fin, al truco y el engaño.

Parece que Talbot conoció personalmente a Adelbert von Chamisso, el escritor de "La maravillosa historia de Peter Schlemihl" (*Peter Schlemihls wundersame Geschichte*), escrita en 1813 y claro "antecedente" de la famosa novela de ciencia ficción, creada por H.G. Wells , en 1897- *The Invisible Man*-. El personaje de Griffin - loco y demoniaco- que aplicó en sí mismo la fórmula que alteraba el índice refractario de los objetos, logrando dejar de absorber y reflejar la luz y haciéndose, de esta manera, invisible, tuvo muchísima repercusión en la literatura, el arte y el cine: ¿qué es éste sino -sobre todo en sus inicios en blanco y negro- un juego de luces y sombras?. Lentamente el mundo pasa a otro estado; hombres y cosas mudan su presencia corpórea por la irrealidad de sombras planas y oscuras.

La visibilidad de lo invisible es una cuestión imposible de resolver. Sin embargo el arte, desde el Romanticismo, ha sido concebido como el espacio destinado a hacer visible la interioridad invisible, frente a la exterioridad del mundo sensible.

Esta evolución de la fotografía y el cine es también seguida por el mundo del arte que, desde el postimpresionismo, introduce un nuevo modelo de representación y percepción visual, con el progresivo fin de los códigos miméticos y de lo referencial, frente al «realismo» y positivismo característicos de la cultura científica. Desde Wassily Kandinsky para el que "la línea geométrica es un ente invisible", la abstracción es la única forma que puede expresar la invisibilidad, ya que surge de una necesidad interior, pues "no es en el mundo, sino en esa dimensión nocturna de la subjetividad, donde encuentra su ser más propio".

El arte por tanto ya no tiene que representar nada - ni el mundo, ni lo subjetivo, ni la vida- sino que hace sensible un contenido abstracto que es la vida invisible. Con Marcel Duchamp, sus ready

made y la "desaparición suicida del arte", asistimos a la extinción del oficio artístico y a la reducción de la obra a pura idea o intención.

La utilización del "campo de color" en la pintura de la Escuela de Nueva York – que trataba de transformar el plano pictórico en un campo de percepción íntima y envolvente- fue una ruptura de los límites domésticos del cuadro de caballete, reafirmados por el cubismo. La expansión del plano pictórico abolió la dialéctica de la ventana y del espejo sobre la que se había edificado el espacio de la representación pictórica.

La obra suprematista "Blanco sobre blanco" pintada en 1918 por Kasimir Malevich, sin referencia alguna al mundo real, representó un momento culminante en la búsqueda filosófica de lo espiritual: es la nada que, en su vibración, ilumina a la nada.

Esta evolución continúa con sucesivas corrientes artísticas desde el arte minimal al conceptual. Sin embargo el arte (la pintura) ocupa y despliega un lugar en sí, un lugar que crea espacio. En "Meditación del marco", afirma Ortega y Gasset que "los lienzos pintados son agujeros de idealidad perforados en la muda realidad de las paredes" y Martin Heidegger habla del paregón para referirse al marco, como contorno y zona de intercambio entre lo que se despliega fuera y lo que hay dentro de sus límites. Jacques Derrida afirma que el marco no es ajeno a la obra - al ergon o trabajo hecho- sino que "afecta al interior de la operación y coopera con él desde afuera. No está simplemente afuera, ni simplemente adentro".

En esta obra Rosell Meseguer nos habla de la "paradoja del marco", un marco que nos da acceso a la obra de arte, a lo enmarcado, que describe la relación insoluble entre interior y exterior, pero que, a la vez, no está ni dentro ni fuera. Se revela al mismo tiempo como una "falta o carencia" y como una "apertura" de la obra, ya que de lo que se trata es ante todo de descubrir el vacío semántico (el "algo más" que se dice).

En muchas ocasiones invisible y vacío son conceptos que van de la mano. Aunque Descartes ya apuntó que lo lleno o lo vacío son habitualmente términos subjetivos, solemos entender por vacío aquello que rodea la materia, lo que hay allí donde (no) hay nada. Lo cual resulta ser la mayor parte del espacio.

El marco es también un umbral y como tal tiende a volverse él mismo un espacio infinito, a la manera de la perspectiva en las cajas de espejos. El espejo es el lugar de la síntesis imposible puesto que no cesa de reproducir el entorno cambiante del mundo. Por esa misma razón ha dado lugar a innumerables especulaciones: el speculum une la especulación a lo especular.

Pero también es verdad que la catóptrica (ciencia de los espejos) es un arte de la adivinación, un instrumento de saber esotérico, una

técnica de lo maravilloso ("miroir" [espejo] y "merveille" (mirabilia) [maravilla] tienen la misma raíz).

Siguiendo a Foucault y el "cuerpo sin lugar" es gracias al espejo que aprendemos que tenemos un cuerpo, que este cuerpo tiene una forma, un contorno y que ocupa un espacio. Aunque la imagen que proyectamos en el espejo está alojada para nosotros en un espacio inaccesible, el espejo es el lugar en el que todo es contemporáneamente.

Rosell emplea el espejo como reflejo - con determinado grado de inclinación - de nuestro cuerpo y la imagen de él y de todo lo que nos rodea; una ilusión que consigue hacer parecer que, es precisamente en el espejo, donde el "lugar" se realiza como lugar, un tipo de desdoblamiento que arroja al espectador en el centro del espacio de la sala, a la ausencia, a la nada, a su propio cuerpo como imagen, que en sí no tiene lugar.

Además nuestra percepción es temporal y cinética, por lo que nunca podemos acceder a un objeto en su pura unicidad. Nuestra visión siempre es múltiple, contigua y superpuesta a otros objetos, deseos y vectores. Ni siquiera el espacio petrificado de la sala de exposiciones o del museo es capaz de escapar de un mundo en el que todo está en circulación.

Foucault emplea el panóptico de Jeremy Bentham para explicar el modo en que los sujetos humanos se convirtieron en objetos de observación, bajo la forma del control institucional o de los estudios científicos o del comportamiento.

Nuestra época es la de los selfies, los reality show, los drones, la fotografía de satélites, los proyectos como Google Earth, los circuitos cerrados, las cámaras de vigilancia... todos estos dispositivos se centran en el aumento máximo de la visibilidad, incluida, por supuesto, la de la vida cotidiana de las personas que, muchas veces, no son totalmente conscientes de que están siendo grabados. Es la ideología de la visibilidad total y de la transparencia, considerada como un deber social.

Rosell nos recuerda que los subterfugios y las perspectivas de poder son como el escenario de un crimen o como hacer desaparecer algo, como el gesto del que se vale un mago para despistarnos, como ese malabarismo con el que desvía nuestra atención de lo que realmente está haciendo.

El capitalismo actual, está determinado por formas de producción que son inmateriales e incorpóreas, ya que no producen objetos físicos, sino objetos no-físicos, como informaciones y programas. La vigilancia actual, el Big Data, es muchísimo más efectiva que el antiguo panóptico de Benthan, que se conformaba con una vigilancia física, sujeta a una óptica basada en la perspectiva, donde eran inevitables los ángulos muertos.

"Le ofrecemos una visión de 360 grados sobre sus clientes" es el eslogan de Acxiom, la empresa estadounidense de big data, que se

vende como sistema capaz, no solo de vigilar el comportamiento humano, sino también de someterlo a un control psicopolítico (Byung-Chul Han, Psicopolítica).

Rosell siempre acompaña a sus instalaciones de un material documental, de un archivo que refuerza conceptualmente el proyecto y a través del que la artista, como una intérprete, construye un discurso, una "ficción", una alegoría llevada a cabo con textos e imágenes "confiscadas".

Estas proporcionan un medio de circulación e intercambio, puntos de tránsito entre historias y la recopilación de otras imágenes, cuya estela seguimos. Como en una proyección fantasmagórica, Rosell nos habla de las prácticas artísticas contemporáneas, que juegan a lo visible y a lo invisible aunque, en muchas ocasiones, desde una clara invisibilidad social.

Encubierta por lo que parece una rigurosa investigación objetiva, en realidad, el hecho de escoger, de elegir, de tener un papel activo en la construcción del significado de las prácticas representacionales, acaba por convertir esta tarea en una labor puramente subjetiva. Son materiales descontextualizados, con una cierta estética vintage, heredera del comic, de la ciencia-ficción, de la fotografía espiritista, del ilusionismo, de los manuales de ciencia, de los dibujos sobre el cosmos, de las fotografías de astronautas, de las películas de robots, de los cromos de física..., recogidos con una mirada lúdica e irónica, creadora de mundos personales y de mundos sociales que se retroalimentan mutuamente de un imaginario colectivo, fruto de una época y de unas determinadas convenciones sociales y pautas culturales. A través de ellos consigue crear dispositivos de significación, que activan inesperados rendimientos poéticos y políticos.

Su archivo, siguiendo el método del "Atlas Mnemosyne", incluye imágenes, frases, textos -recortes de prensa sin intervenir- que ha encontrado en contextos diversos y de los que se ha apropiado, con una muy particular metodología combinatoria. Reconstrucciones figurativas o abstractas que se superponen en diferentes planos, en los que se advierte la intención de conformar un nuevo relato.

No se trata de un método cronológico, sino algo que se aproxima más a un rompecabezas, donde la autora sistemáticamente agrupa, selecciona y asocia, creando conjuntos de relaciones que dan lugar al surgimiento de estructuras más generales. Es un juego en el que nunca tienes una idea precisa del resultado final, ya que el espectador puede cambiar y romper esas combinaciones, creando otras propias y nuevas, porque a Rosell le gusta la libertad de que nos sea permitida toda deformación, modificación, derivación o transformación.

Apasionada de la literatura y de la confección de listas, se deja impresionar por las palabras, las fotografías, los dibujos y, como un detective, nos ofrece pistas que, como suele ocurrir en todos los

finales de una buena novela del género, a primera vista se pueden revelar como absurdas o nimias, pero que finalmente encajan en una narrativa en la que el asesino acaba siendo descubierto. A pesar de que en última instancia puedan parecer insustanciales, la realidad es que reflejan mundos dominados por invisibles actos de violencia, en los que el estado de vigilancia y sospecha, el enigma, el secreto, el maquillaje de la realidad, la falsa transparencia, los mecanismos de ocultación del poder... revelan que el polvo del colapso y del caos ya ha soplado sobre ellos.