

Javier Aquilué

Bric-à-brac

21 diciembre 2020_

_20 febrero 2021

El término francés *bric-à-brac* alude a las composiciones de objetos heterogéneos tan de moda en los hogares burgueses del siglo XIX, y que todavía hoy perduran en vitrinas y repisas de muchos domicilios. Al militar, arqueólogo, etnógrafo y coleccionista Augustus Henry Lane Fox Pitt Rivers se debe el conocimiento de las extraordinarias posibilidades de los objetos rituales y cotidianos, cuando puso en práctica en el Pitt Rivers Museum de Oxford, fundado en 1884, un nuevo sistema de clasificación según sus formas y usos con el propósito de desvelar las transformaciones que acompañan a los distintos modos de pensar, sentir y ver. Algo así, anota Alberto Santamaría, como un museo hiperbático, que al alterar los órdenes establecidos muestra la capacidad de las imágenes para *predecir el pasado*. Y aclara: no de *cómo fue el pasado*, sino de establecer un diálogo desde nuestro presente con el tiempo al que pertenecieron los objetos ya que estos, creía Pitt Rivers, retienen atisbos de las miradas del pasado. No resulta extraño que esta idea y el principio de clasificación suscitara el interés de antropólogos, arqueólogos e historiadores del arte como Aby Warburg. Y sigan activos, de alguna manera, en la elección del término *bric-à-brac* para nominar la exposición individual de Javier Aquilué (Huesca, 1978) en La Casa Amarilla.

Junto al título, Javier Aquilué expone varias ideas que argumentan su decisión:

_ Perspectiva *Off-modern*: mirar al pasado como si fuera el futuro, buscando vías muertas, recesivas del discurso canónico, explorar el siglo XIX como nicho sintomático donde se enredan historicismos, exotismos, realismos y espiritismos; entre tantos otros ismos. Para mejor explicar el término *Off-modern*, Javier Aquilué cita a Svetlana Boym, que lo acuñó a comienzos de este siglo: "un desvío hacia los potenciales inexplorados del proyecto moderno. Recupera pasados imprevistos y aventuras en las avenidas laterales de la historia moderna, en los márgenes de error de las narrativas mayoritarias de modernización y progreso en la filosofía, la economía y la tecnología".

_ Potencial alegórico de objetos y situaciones cotidianas, sometidas a una ordenación ilógica, desgajada de un continuo narrativo que el espectador ha de construir; situaciones sorprendidas provocadas por motivos desconocidos.

_ Persistencia del rostro y del gesto pasajero, dilatados en el mismo acto de re-presentarlo. E interpelados por el desafío que lanzan las imágenes congeladas artificialmente ante la vista. Transferencias de identidad, bucles de autorreconocimiento.

_ Desajustes, desequilibrios, vulnerabilidades manifiestas en el lenguaje corporal. Empleo del humor y del horror como elementos desestabilizadores.

_ La memoria como soporte imperfecto. Enmendar el tiempo, emularlo; apropiarse de sus procesos: erosión, borrado, réplica.

_ Precaución, premonición, presentimiento de un algo indecible -quizá ominoso-, consecuencia o efecto de la "pausa sostenida".

_ Pintura como anacronismo, como práctica póstuma.

Trajo a la memoria Javier Arnaldo una fotografía de Kandinsky en la academia de Anton Azbè, en torno a 1897, posando con la cabeza erguida y girada con una espada en su mano derecha, para reflexionar sobre la importancia decisiva de aquella imagen anacrónica que más que una premonición -señala-, iba a ser el testimonio de una nueva posición cuyo principal objetivo era la redención de la mirada por el ensueño. Bajo la advocación de San Jorge, símbolo de la nueva espiritualidad, se publicó el almanaque de *Der Blaue Reiter (El Jinete Azul)*, en mayo de 1912, que incluyó tras la portada con la imagen del santo, artículos sobre los nuevos empeños del arte y una secuencia de ciento cuarenta y cuatro imágenes de toda procedencia que reproducían obras de artistas modernos, dibujos infantiles, mosaicos bizantinos, pinturas populares bávaras, esculturas africanas, máscaras chinas, estatuaria medieval, etc., que precipitaba al lector a la hipnosis del conocimiento visual. Una suerte de *bric-à-brac* impreso, que siguiendo la *biología de las imágenes* de Pitt Rivers, nos sitúa ante el latido del tiempo de las imágenes, invisible pero empeñado en perseverar. "El arte es esbozar la realidad hacia atrás", a contrapelo, se exigía y aconsejaba Benjamin.

Kandinsky aprendió de sus estudios de bachiller en Odessa a *pensar* mientras dibujaba, y de Anton Azbè, en Munich, a trabajar *sin pensar*. Dos imperativos de idéntica validez para Kandinsky, *pensar* y *no pensar*, que el artista, concluye Arnaldo, incorporó en su fórmula dialéctica. Imposible dibujar y mirar sin dialéctica, sin ese movimiento perpetuo que, insiste Georges Didi-Huberman, va y viene: cada nueva inflexión de la mirada nos hace perder de vista, y condenar a la memoria, que no conserva por sí misma nada tal cual es, la inflexión precedente.

Sostenía Magritte que "cada cosa que vemos oculta otra, siempre deseamos ver eso que oculta lo que vemos. Nos interesa aquello que está escondido y que lo visible no nos muestra. Este interés puede adquirir la forma de un sentimiento bastante intenso; diría yo que es una especie de combate entre lo visible oculto y lo visible aparente". A la pregunta de don Quijote: ¿Qué veo cuando veo lo que veo", Gombrich respondería: "Es la fuerza de la expectativa, más que la del conocimiento conceptual, la que modela lo que vemos en la vida". Así lo considera Fernando R. de la Flor, estudioso de la ciencia de la vista en el Barroco, momento en que la atención por los adelantos científicos de la visión y los instrumentos de experimentación fenomenológica coinciden con la inseguridad gnoseológica que instala la duda entre lo visible y lo invisible. Defensores del antiocularcentrismo fueron el místico turolense Miguel de Molinos y los escritores de Barbastro Bartolomé y Lupercio Leonardo de Argensola, para quienes el cielo que vemos "ni es cielo ni es azul". Ver para los alegoristas barrocos, notifica De la Flor, no era reconocer sino inquietar, desestabilizándolas, las bases mismas objetivas de la mirada, lo que significa implicar al sujeto en la construcción de su *imago* del mundo para poder enfatizar, antes que las certezas, sus misterios. Es así que el engaño a los ojos y el consiguiente enigma de la mirada derivarán en la percepción de que la realidad no es algo que preexiste sino lo que *es construido*.

Javier Aquilué persevera en la investigación de la ciencia de la vista con sus obras y estudios en los que atiende a las sensaciones visuales provocadas por la estimulación de la retina, o fosfenos, y a desarreglos ópticos como la ambliopía, conocido como "ojo vago", nombre elegido por Aquilué para el proyecto artístico y teórico que inició en 2005, tema de su tesis doctoral que, actualizada, se ha publicado con el título *El Ojo Vago. Aspectos productivos de lo disfuncional en el arte contemporáneo* (Huesca: En vez de nada, 2020), y que ahora se presenta muy activa en este *bric-à-brac*.

El OJO VAGO es teoría del arte sobre el valor productivo de lo disfuncional.

El OJO VAGO dibuja un perímetro irregular sobre los desajustes identitarios entre sujeto y sociedad.

El OJO VAGO es una producción artística excéntrica que hace de las fallas del discurso su objeto de atención.

El OJO VAGO podría apostillar y enriquecer la conversación sobre la precariedad, proveyéndola de su particular matiz.

[Texto: Chus Tudelilla | Organiza: La Casa Amarilla, Zaragoza | Colabora: La Carbonería, Huesca]

galerialacasamarilla.com