

## Meteorología del Ser.

“La Figura se ha disipado realizando la profecía:  
no serás más que arena, polvo o gota de agua.”

*Gilles Deleuze*

1. Emplearse, a cada vez de nuevo, en el acto insensato de pintar un cuadro. Pero haciéndolo siempre a contracorriente para evitar que a través de él, como a través del marco de una ventana, se muestre algo así como una *nueva imagen del mundo*. Esforzarse, de nuevo a cada vez, en que el cuadro no se convierta en una imagen. No querer contar ninguna historia. ¿Qué historia cabe hoy para un mundo sin historia? ¿Quién puede atender a una *imagen del mundo* cuando el mundo hoy no es ya sino su desaparición como imagen en la infinita proliferación de simulacros que sólo remiten a sí mismos y no a una realidad siempre puesta a distancia por su representación? Se trata, pues, a toda costa, de pintar un cuadro para un mundo, el nuestro, carente de imágenes.

2. Y, sin embargo, a contracorriente, insistimos, seguir luchando por convocar a través de cada cuadro *lo real* que resta en un mundo donde todo está siempre-ya visto. Por ello, resistirse hasta donde sea posible al *Imperio* de las “nuevas técnicas” desde el cual se afirma que hoy ya no es posible pintar. Pero, reconociendo que es así, que se tiene razón al afirmar eso, hacerlo manchados de pintura hasta los codos, después de haber vuelto a pintar un cuadro donde *lo real* haya sido alcanzado.

3. Reírnos, tan manchados de pintura, de todos esos juegos autorreferenciales que, utilizando el pretexto de los medios de reproducción técnica de la imagen, tratan de la realidad siempre en relación con sus apariencias, o que la niegan como tal a favor de éstas, como si con ello se portara algún tipo de novedad. En verdad, no hacen otra cosa sino confirmar una vez más lo siempre-ya visto y su incapacidad para acceder a lo *real*, siempre oculto bajo una realidad tan puesta a distancia que acaba desapareciendo en el gesto mismo de representarla.

4. Se trata de hacer posible la imposibilidad de pintar un cuadro. Resistirnos, por ello, a cada vez, a hacer un cuadro abstracto. No querer negar toda imagen, lo siempre-ya visto, a favor del mutismo que tanto dice sin decir nada de la materia

pictórica entregada a sus juegos. No encontrar ningún interés tampoco en la conversión de esos materiales en una suerte de código formal por medio del cual contar alguna historia en la misma medida que antes la contaban los cuadros figurativos. Aborrecer, en todo caso, de la lógica academicista de la abstracción donde parece cifrarse el único camino para seguir pintando.

5. Salvar la singularidad de una mirada como Manet la salva en la mujer que figura en su cuadro *La Gare Saint Lazare*. Salvarla manteniendo un difícil equilibrio. Entre el humo del vapor que ha atrapado la mirada de su hija, subida a la verja de la estación sin poder ver ya nada, ni siquiera el tren que llega o se marcha, y su misma presencia, del otro lado, siempre a punto de convertirse sin más en una fotografía donde su realidad quedará devorada igualmente como lo ya-visto que se reparte entre otras cosas ya-vistas. Ser capaz, como su coetáneo Flaubert, de ver el desierto en un grano de arena oculto en el dobladillo de un vestido de invierno de Emma Bovary sin perder nunca de vista la singularidad, más allá de todo juicio determinante, de Emma.

6. Salvar esa mirada que parece *no ver nada* como la mirada que se vuelca hacia el acontecer de *lo real*. Que no ve no porque carezca de vista, sino porque, no viendo nada, lo que se ve en ella es la facultad de ver reducida a sí misma. Una vista que, hurtándose como vista, es la vista puesta al desnudo, el poder de ver llevado hasta su extremo. Acceder a un no-poder-ver-ya, en este preciso presente en el que está todo siempre-ya visto, como la condición misma de la visibilidad. No remitirse, en última instancia, a nada que ver o que prever, sino a la misma visibilidad a través de la cual se conduce a la cosa a la incandescencia nocturna de la *presencia absoluta* donde su aparición se identifica con su ser mismo.

7. Permitir, pues, que acontezca siempre una vez más el gesto característico donde la pintura moderna se precipita hacia el corazón de las cosas, a la verdad de la cosa en su acaecer absoluto al margen de ser esto o aquello, alcanzando con ello, al mismo tiempo, su propio corazón. Acontecer que sólo es posible a costa de sí misma, cuando se despoja de todos sus ropajes representativos (figurativos o no figurativos, lo mismo da), alcanzando este corazón de las cosas, *lo real*, allí donde ella misma deviene el tener lugar mismo de la cosa.

8. Encontrar la posibilidad de seguir pintando allí donde la *praxis* pictórica queda imposibilitada como “expresión de las cosas” y, haciéndonos cargo de este límite, seguir dando lugar a “otra forma de pintar”. Pintar *aún* en la indistinta distinción entre el

pintar la cosa y la cosa del pintar, donde el lenguaje de la pintura se pone al desnudo, no para mostrarse, como algunos pretenden que sea, autosuficiente, al margen de toda analogía, de toda relación intrusa con la exterioridad de *lo real*, sino para poner en evidencia, al contrario, esta intrusión de lo exterior como su ley interna, dulce separación respecto a sí mismo donde el hecho pictórico siempre ha encontrado su posibilidad.

9. Retener en la analogía perversa contenida en su lenguaje, capaz de recrear la realidad con medios que no se asemejan en nada a esa realidad y, por tanto, de ponerla fuera de sí, la posibilidad del acceso a *lo real* que escapa a la lógica representativa. Tender la pintura en su límite, en su estricto ser-técnico carente de principio y de fin, donde la acción pictórica queda expropiada de sí misma, no portando ninguna predeterminación de lo que hay (o se quiere encontrar), de igual manera que el mundo pintado, deviniendo ambos conjuntamente *un mundo que se reconoce como mundo*.

10. Hablar siempre de “cuadro” y nunca de “objeto pictórico”. Seguir poniendo en juego la lógica del “marco” como la acotación de una cierta manera de mirar, que, sin embargo, ya no mira nada, nada representa, salvo su propio ver puesto al desnudo allí donde se topa con la inapropiable propiedad de las cosas. El cuadro como la apertura de una mirada donde se toca eso *real* que no cabe en el reparto entre la apariencia y la realidad. No como una perspectiva desde la que se expone algo que ya estaba allí. Al contrario, que sea una perspectiva que se vuelque hacia nosotros, enmarcando nuestra mirada, su acaecer singular entre otras miradas, como un espaciamento del mundo.

11. Como un *paisaje*, tal vez. Como el paisaje que es nuestro mundo cuando deviene mundo, cuando se han disuelto todas las presencias, dioses y príncipes, incluso hasta los “paisanos” que dialogaban con ellos. El cuadro como un *ángulo abierto*, como una esquina o un rincón, no ya por tanto sobre un espectáculo dispuesto, sino sólo sobre sí mismo, como surgimiento de un sentido que no remite más que a su presentación, a su propia actualidad, y que no puede ser cerrado de ninguna manera, en nombre de nada ni de nadie.

12. Un *paisaje* que, frente a un presente donde se ha perdido la vista, designa, a cada vez, el lugar, la esquina, desde donde se es aún, de donde *alguien* es. Donde se hace propio un país, un trozo de aquí y ahora, una esquina de tierra a la que se

pertenece, pero siempre en cuanto inapropiable, en cuanto que no podemos ser más de que de una esquina u de otra, localmente, y serlo siempre de forma conjunta. El pintor como un obrero que obra el tiempo y el lugar al mismo tiempo que el objeto obrado. Que nada produce (porque el paisaje nunca es fondo), sino que más bien hace crecer, cultiva (porque el paisaje siempre es superficie), dando lugar y tiempo a otras operaciones distintas a las suyas que provocan crecimientos imprevisibles, contagios locales, mutaciones desencadenadas... El cuadro como una conjunción de fuerzas que juegan las unas con las otras mientras que el pintor se encarga de cultivar su posibilidad misma.

13. No se trata de naturaleza. Porque *lo real* es la tierra, el mar, el cielo..., la arena y su picor, la piedra entre otras piedras, al retornar de las olas, donde se tropieza, las huellas de los pies, sus heridas que sangran o no, una cierta luz al principio o al cabo del día, esa misma luz que ensordece el ruido de los cubiertos al mediodía, el olor de la hierba, el crepitar de la electricidad entre los cables pero también entre las alas de un pájaro... No hay más realidad que la tierra con todas sus esquinas y rincones, como un orden de cuerpos extenso, unos en contacto con los otros, tocando su propia distancia.

14. Dejarse contagiar por las estrategias impresionistas para salvar la mirada de la mujer del cuadro de Manet cuando ya todo se ha hecho humo o agua, nieve o arena, hierba o luz. Convertir el cuadro en la presentación de una ausencia de cualquier presencia dada, que no esconde ninguna presencia, ni siquiera invisible o más allá de lo visible. Un paisaje que se abra sobre lo desconocido, su lugar en tanto que apertura a un tener-lugar de lo desconocido. Sin acceso a ninguna parte que no esté en él, ya ahí, en su ángulo abierto sobre un país que no se ocupa más que de abrirse en sí mismo.

15. También aprender de ellos que un paisaje implica siempre un *pasaje*, es siempre un *paisaje del tiempo*. El tiempo loco de una fecha, una hora, un día, un mes, una estación, que cada año vuelve a repetirse, pero sólo en su diferencia, tiempo saliéndose de sus goznes, pues esa fecha se hace también singular en el tiempo como calor o frío, como humedad o viento, como sequía o luz y la piel que se siente en estas variaciones, como una leve placentera irritación siempre local. Hacer de cada cuadro la presentación del tiempo, donde su presente no esté dado más que para hacer infinitamente sensible el pasaje del tiempo. Conseguir hacer de cada lienzo la localización de una piel irritada donde lo sensible deviene sensible.

16. Hacer sensible el reposo de una nube de agua o de arena o de nieve o de hierba en cuanto que no es más que el instante en que no puede dejar de devenir otra nube de agua o de arena o de nieve o de hierba.

17. El pintar, en suma, como una tarea de *geología*. Se trata, antes que nada, de excavar bajo las determinaciones para poner al desnudo este yacimiento según el cual las cosas vienen a la presencia, como una disposición de capas y estratos donde a cada vez el ser acaece como un corte de contigüidades múltiples. En relación con la existencia, con las cosas, puestas al ras de sí mismas, al margen de toda historia por contar, sólo cabe hablar de aglomerados, de fisuras, de rozamientos..., sólo podemos reconocemos como un *paquete de líneas*, atravesados por meridianos, geodésicas, trópicos, husos, aglomeraciones, fisuraciones, fraccionamientos, opacificaciones, vitrificaciones, granulaciones, lavados, trazados..., líneas de fuga, en suma, que, en el mismo sitio donde nos encontramos, *hic et nunc*, estando todavía ahí, no permitan que nadie nos reconozca. *Meteorología del ser*.

18. Geología que sólo puede resolverse en una *topografía* donde se haga patente la distinción y repetición de estos acaeceres singulares. No se trata de pintar nada acerca de lo que sucede, no se imita nada, no se reproduce nada. Se pinta lo que sucede. Se transcriben líneas y trayectos. Líneas-mancha que no van de un punto a otro, haciendo contornos, o negándolos, sino que pasan entre los puntos. Se trata de hacer mapas donde estas líneas de pintura se presenten como líneas de vida. Donde las líneas no quieran decir nada. Que desmienten cualquier estructura, que no sean la determinación de ningún sujeto. Líneas que nos componen, que componen nuestro mapa. Que se transforman, que pasan las unas a las otras, que hacen de cada cuadro el cuerpo común de su inscripción. ¿Cuáles son tus propias líneas? ¿Qué mapas estás haciendo?

**Pablo Perera Velamazán.**