

Peceras, alquimias y fotosíntesis: La deriva de las sinestesias a través de sus suburbios

Si quisiéramos esclarecer todos los secretos de esta arquitectura geométrica, tendríamos todavía que examinar más de una cuestión interesante, por ejemplo la forma de las primeras celdas que se sujetan al techo de la colmena, y se modifican de manera que toque este techo por el mayor número de puntos posible

Maurice Maeterlinck, *La vida de las abejas*, 1901

Sorprendentemente, los primeros ensayos encaminados a superar el cerco técnico, profesional y conceptual de la pintura y de la escultura en la Historia del Arte moderno y contemporáneo, se produjo en el marco del tardorromanticismo y del simbolismo, dentro del cual, tanto el artista como el poeta se mostraron superiores a los incipientes medios de comunicación de masas como la prensa, la novela y la poesía por entregas, el oscurantismo de la fotografía y otras perversiones de la alquimia industrial maldecida por el Mercado.

Muy a pesar de Nietzsche –o al menos así lo creemos–, desde Wagner hasta Mallarmé, pasando antes por Monet y Redon, incluso el primer Kupka anterior a las preocupaciones ópticas, este primer grito contra las limitaciones de unas profesiones que quedaron vacías al perder sus principales comitentes tras el triunfo de la Burguesía, sólo encontró como vehículo las sólidas representaciones de las convencionalidades plásticas, ya fuesen físicas, psíquicas, culturales, históricas o, incluso, lingüísticas.

Para lograr este cometido que en el fondo corre por las líneas de los grandes tratadistas desde el Renacimiento hasta la actualidad,

(Cennino Cennini al haber comparado la pintura con la poesía y así con la retórica, Alberti, Leonardo, Goethe, Signac, etc.), aunque siempre sin poner en cuestión la propia especificidad profesional del artista, incluso por el contrario con el ánimo de fortalecerla, al final del camino tan sólo se encontró la opacidad de la representación y de las convenciones que, en último término, se erigieron como sinestesias. Este nexo entre distintos órganos sensoriales encuentra en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española tres definiciones: una biológica, otra psicológica y, por último, la que más nos conviene aquí al hablar de pintura y de música, la retórica, en tanto que “tropo consistente en unir dos imágenes o sensaciones procedentes de diferentes dominios sensoriales”.

De hecho, en diferentes momentos de la Historia del Arte, la sinestesia se ha presentado como una garantía y una aproximación a una realidad plenamente objetiva, es decir, aquélla que queda al margen de nuestras posibilidades cognitivas, aquélla que sólo puede ser filtrada por uno de nuestros tamices sensoriales. De vez en cuando surge en nosotros la esperanza de que una indagación, una introspección en los recónditos pasadizos que conectan los cinco sentidos clásicos, puedan ofrecernos el “milagro” de la objetividad – la obtención del misterio, el mismo que los surrealistas creían elevarse hasta lo Maravilloso a través de la revelación sincera de la subconsciencia.

Sin embargo todo colisiona con el grueso muro de la sensación; y es en este momento donde el teórico, el artista o los impulsos de cada uno de nosotros, una vez defraudados por las limitaciones de la sinestesia, corre hacia otra de las salidas del limitado ambulacro de la subjetividad: el idealismo. Mismamente, la propia sinestesia es susceptible de establecer relaciones abstractas entre los distintos estímulos sensoriales a partir de un referente irremediabilmente separado, y su objeto de conocimiento y de construcción -esto es, la forma-, ha sido constantemente relacionado desde el siglo XIX con el idealismo a través del formalismo, así como la subjetividad dictatorial que somete a su juicio aquello que le es ajeno. Antes de Kant, la sensación o el empirismo tuvo como principal oponente al idealismo, hasta que entró en escena la objetividad independiente y el

materialismo (la *Filosofía Real* de Hegel), en principio tachados de determinismos.

A pesar de todo ello, en el siglo XX se desarrolló lo que podemos entender como un nuevo idealismo, quizás más peligroso que el anterior dado que lo que tememos de una idea es su capacidad de abstraer y alienar así la realidad. Y con ello me refiero al lenguaje, cuya abstracción se presenta ya no como el ejercicio intelectual de un individuo, una corriente de pensamiento, un procedimiento discursivo, etc., sino como una arbitrariedad consensuada que establece los lazos entre el significante y el significado, base necesaria para asimilar las enseñanzas de Saussure. También sabemos que todo lo que se presenta como preestablecido y válido por sí mismo resulta bastante sospechoso de comportar la ideología. Y digo esto porque para abordar el problema de la sinestesia, quizás por nuestra naturaleza lingüística y comunicativa –social en último término–, lo primero que nos preguntamos, tal y como hiciera el pionero en la materia Kandinsky a partir de las composiciones de Schönberg (antes el divisionismo de Signac y Seurat, como ya apuntara Dora Vaillier en *L'air abstrait*), es si existe un lenguaje común para lo visual y lo auditivo, para la música y para la pintura. Para proseguir por este camino antes también deberíamos plantearnos si existe un lenguaje visual y musical, lo que remite a un problema mucho más amplio: ¿existe una estructura lingüística innata aún conformada por el diacrónico goteo de las generaciones, algo así como la dimensión prometida por los arquetipos jungianos? Lo cierto es que no todos hablamos el mismo idioma.

Por suerte (para algunos por desgracia), las artes plásticas que han trabajado formalmente la materia, escapan a este peligro gracias a lo que para muchos constituye una imposibilidad: siendo sus objetos la forma y la materia, la escultura y la pintura no son capaces de proponer un lenguaje propio al no poder superar la referencia formal, independientemente de que tenga o no la mimesis como cometido. También conocemos la imposibilidad de crear un lenguaje visual universal, comenzando por el hecho de que ningún autor podrá crearlo desde sus propios parámetros sin huir de su subjetividad, lo que le impedirá ser aceptado al menos por una comunidad. De hecho, estas son las

limitaciones que condicionó la “gramática de la creación” de Kandinsky y de un predecesor suyo en materia óptica: Goethe y su teoría de los colores. Este ilustrado alemán indagó en las interacciones entre las cualidades intrínsecas de los cuerpos y el órgano visual, a diferencia de la teoría cientifista, matemática y monista de Newton.

A fin de cuentas idealismo, abstracción y subjetividad son en su función representativa tres de las caras de un poliedro alienante sobre el que vienen a confundirse las múltiples categorías de la realidad. Por esta razón compartimos la opinión de Kojève de que, al menos en pintura, la representación es abstracta y subjetiva en aquello que selecciona para representar, aunque el problema que resta aún más al fondo reaparece a la hora de dictaminar qué es una pintura representativa, dado que el mismo Kandinsky ubicó en *Punto y línea sobre el plano* (1926), al arte -particularmente a la pintura- entre la interioridad y la exterioridad, dado que lo define como una manifestación formal del Espíritu. Por esta misma razón, frente a la imposibilidad del arte de constituirse como un lenguaje al carecer de la universidad de sus signos, afirmaba su superioridad, precisamente por la pluralidad formal de las exteriorizaciones del espíritu. La forma todavía supera al signo (caracterizado por su arbitrariedad, esto es, por la ausencia de similitud formal) en esa función manifestante de la interioridad, al haber distinguido en la palabra su cometido significante de su valor formal evocador. Incluso retrocede desde el signo hasta el símbolo para proponer como ejemplo del valor del sonido de la palabra la literatura de Maeterlink en *De lo espiritual en el arte* (1912), con lo que se desvela como un continuador de las inquietudes del simbolismo de finales del siglo XIX y principios del XX, más que como se le conoce hoy en día a partir de autores como Jean-Clarence Lambert o el mismo Kojève, como aquel que ha abierto las puertas del arte contemporáneo.

Si la imagen no puede regularse como un lenguaje a partir de sus propias categorías visuales (aquellas estudiadas por Rudolf Arnheim tanto en su *Arte y percepción visual* como en *El poder del centro*), Kandinsky fue alejándose progresivamente de los referentes representados por lo menos desde 1909, desde lo que él mismo denominó

en *De lo espiritual en el arte* (1912) “impresiones” (“impresión directa de la *naturaleza externa*, expresada de manera gráfico-pictórica”), hasta las “composiciones” –“melódicas” o “sinfónicas”, las cuales son la versión meditada y consciente de un estadio previo del proceso de liberación, es decir, las “improvisaciones”, las cuales tienen como particularidad el haber sustituido el referente real por ciertos “procesos de carácter interno”, los cuales forman parte de lo que Kandinsky entiende por Espíritu, de una manera próxima, salvo por ciertos matices, a la distinción que estableció poco antes Wilhelm Worringer (*Abstracción y Naturaleza*, 1908) entre un arte naturalista y otro expresivo. Mientras las improvisaciones sustituyeron el referente exterior por los fenómenos internos en un proceso de intromisión del arte en sí mismo (o en el artista que lo crea), la composición solidifica los mecanismos “inconscientes” en la meditación, y es en este segundo paso donde se crea un nuevo lenguaje definido por Alexandre Kojève como “pintura no representativa”, en concordancia con las ideas de Kandinsky (aunque recuperando en cierta manera la idea de abstracción cuántica de Tristan Tzara en relación a la pintura abstracta de sus compañeros dadaístas Hans Arp, Sophie Taeuber, Marcel Janco, Augusto Gaicometti, Arthur Segal u Otto van Rees, así como la poesía fonética que desarrolló en compañía de Hugo Ball y Richard Huelsenbek): “el arte de la pintura *no representativa* es el arte de encarnar, en y por medio de un dibujo coloreado, una pintura dibujada o una pintura propiamente dicha, un bello pictórico que no ha sido encarnado, que no está encarnado y que no será encarnado en parte alguna en ningún objeto real no artístico. Este arte puede ser llamado el arte de Kandinsky, ya que Kandinsky fue el primero en pintar cuadros objetivos y concretos (a partir de 1910)” (Alexandre Kojève, *Las pinturas concretas de Kandinsky*, 1936).

A pesar de las apariencias, esta definición no transgrede la función representativa y aún sigue valorando la pintura desde ella misma. Tan sólo ha sustituido el referente real por una idea –ocasionalmente vaga– de Espíritu. Las categorías pictóricas siguen siendo intermediarias, no han alcanzado todavía una autonomía seca y concisa. Kojève y Kandinsky aún definen este nuevo “lenguaje” a partir de la negación de la representación y no de una manera libre, así como

la razón se erigió reina en una insistente negación de las creencias anteriores ocultando que sus afirmaciones, frente a la fe ciega, no aportaban más que la evanescencia del Perogrullo. Casi un siglo después la civilización se dio cuenta repentinamente de que Dios había muerto, tal y como lo advirtió el propio Kandinsky en 1912 mucho tiempo después de que Jean-Paul Richter los escenificase sobre la colina de un cementerio. También es aquí donde el “abstracto espiritual”, una vez liberado del natural, se muestra en cambio preso de la palabra –tal y como advierte George Roque- al no tener que recurrir ya a la similitud formal, en una evolución paralela a la seguida por Piet Mondrian y Theo van Doesburg por estos mismos años, sólo que en su caso en base a la concreción de las formas. Por esta razón Kandinsky representa el último eslabón de un proceso por el cual la abstracción apareció en escena para referirse cuánticamente a un alejamiento progresivo de la similitud del modelo natural en beneficio de los valores propios de la pintura, tal y como lo entiende el último historiador citado, Georges Roque, en *Qu'est-ce que l'art abstrait? (1860-1960)*.

La única manera de encontrar un sustituto a la similitud en el contenido de la pintura, un contenido para que la forma que lo concrete en su existencia real sin perder su posición entre su origen y su fin, entre su creador y su receptor, es el material, el mismo que debe sufrir la conformación del acto artístico, para lo cual es fundamental prestar atención a aspectos antes consensuados, como es el desarrollo y la experimentación técnica, así como incidir en el aspecto procesual del acto creativo. Éste ya fue anhelado por Kandinsky. Incluso puede que él mismo ya pensase en una teoría asociativa de los colores basada en el movimiento, tal y como afirma Philippe Sers (el blanco como inicio y el negro como final), y así lo presentó con elementos pictóricos como la línea o el punto, esto es, el reposo puesto en movimiento. Sin embargo todo esto queda restringido a una imagen en la que el material base no consta. Es más, la pintura de Kandinsky de las décadas de 1920 y 1930 han perdido cualquier atisbo de factura y, de hecho, tal y como señala Arnold Schönberg en el almanaque *Der Blaue Reiter* (1912), la música le sirvió de modelo en tanto que arte que no está unido a lo material (no así

para una posterior generación de compositores vanguardistas como Russolo o Varèse, quienes prestaron especial atención a los timbres para dejar entrar en sus composiciones la realidad y la vida de sus presentes). Kandinsky resulta así un eslabón entre el arte puro de principios del siglo XX y la imagen que acabó ahogando a las vanguardias históricas, -las mismas que combatieron un arte puro- en un clima de circunstancias político-sociales contrarias al camino que ellas mismas se habían construido, desde futuristas como Gaicomo Balla o Fortunato Depero y dadaístas tan diferentes como Marcel Janco, Hans Richter o Raoul Hausmann, hasta los constructivistas soviéticos. Tras la Segunda Guerra Mundial, con los conocidos como “arte otro” y “pintura matérica”, así como los expresionismos regenerados, desde el expresionismo abstracto norteamericano hasta el tachismo y la abstracción lírica, la capacidad material del arte entró de nuevo constreñida en unos redefinidos marcos que aquí no encuentran espacio para el análisis.

Toda esta extensa introducción es necesaria para abordar el tema que aquí nos atañe: la últimas producciones del pintor zaragozano residente actualmente en el sur de Francia, Félix Anaut, las cuales están encaminadas a la producción de lo que él entiende como “sinfonías visuales”, sugeridas tras sus exposiciones y actividades en Daroca en los años 1995, 1996 y 1997, respondiendo personalmente al reto lanzado hace casi un siglo por el compositor Arnold Schönberg desde las páginas del almanaque *Der Blaue Reiter* (1912), donde afirmaba que para Kandinsky y Oskar Kokoschka lo exterior y material no era más que un pretexto para plasmar sus “fantasías de colores y formas y expresarse tal como lo hacía hasta ahora solamente el músico”. Sin embargo, si observamos las distintas piezas propuestas para la sinfonía visual dedicada a Zaragoza y que muy próximamente se expondrán en la sala de exposición de Cajalón en esta misma ciudad, nos percatamos de que lo material, incluso en sus propiedades azarosas y automáticas, juega un papel fundamental. Una primera capa de pintura, generalmente blanca o de tonalidades muy claras y pálidas, va a ser desvelada mediante una serie de técnicas que, en la mayoría de ellas, escapan de lo profesional del pintor para adentrarse en el difícil mundo de la experimentación y de la experiencia, tal y como

reclamó Goethe en su *Teoría de los colores* frente a las matemáticas dudosamente objetivas de la *Óptica* de Newton.

Es más, Félix Anaut destaca por ser un investigador de pigmentos y técnicas, y en su periplo profesional en este terreno parece querer traspasar aquel límite percatado por Duchamp cuando, en relación a sus *ready-mades*, recordaba que los pigmentos en último término no son fabricados por el artista sino elegidos en un establecimiento que los distribuye una vez producidos industrialmente. Y aun si así no fuese, siempre toparíamos con el problema de la creación a partir de la nada, límite que tanto obsesionó a su amigo Francis Picabia y que pintores como Kandinsky parece obviar junto con las posibilidades materiales de la pintura. Este argumento de Duchamp es una de las razones que permitieron a autores como Arthur Schwarz relacionarlo con la tradición alquímica, y en este sentido podemos entender el interés de Félix Anaut por la producción pre-industrial de los pigmentos cuyos conocimientos ha podido recopilar a partir de fuentes como el famoso tratado de Antonio Palomino *Museo pictórico y escala óptica* (1715-1724). Anaut compra los pigmentos al por mayor en las fábricas, los muele y los disuelve él mismo en aguarrás y aceite entre otras sustancias dispares, abaratando el coste de la producción al tiempo que alcanza resultados imposibles con los tubos comerciales.

Como vemos, frente a la pintura no representativa de Kandinsky, la cual en la década de 1930 quiso ser concreta para tachar de abstracta y subjetiva a la imitativa, Félix Anaut añade un nuevo elemento a la hora de ensayar un lenguaje común con la música: el material, la sustancia que va a adquirir la forma deseada. Tanto es así que a la gramática creativa establecida a lo largo de la historia del arte, él añade su propia experiencia, dado que por ejemplo una nebulosa informe de óleo diluido en aguarrás, materializa mejor que cualquier convección pictórica, la idea primigenia que va a ir ganando forma conforme se avance en el proceso pictórico, y quizás en esto consista el “brutalismo abstracto” con el que él se refiere a su sinfonía visual dedicada a Zaragoza, aunque haciendo referencia a la diversidad paisajística de la geografía aragonesa.

Este proceso responde a la gramática creativa de Kandinsky, sólo

que trasladando el protagonismo al pulso de la mano en su encuentro con las leyes de los mismos materiales. Esta es la razón por la que trabaja en horizontal. El punto para Kandinsky es la unidad mínima, el reposo absoluto –el silencio- que, a su vez, contiene la sustancia del movimiento, puesto que a partir de él se genera la línea, una vez que es puesto en movimiento y rompe su equilibrio en busca de otros nuevos.

La dimensión temporal de estas pinturas se amplía en signos, letras que establecen el principio y el final de un proceso, concretamente el “A” y el “B”, así como los colores que se repiten en varias de sus pinturas hasta constituir completas series que tan sólo se agotan cuando el pulso de la mano siente la necesidad de cambiar. Este dinamismo es lo que hace de este pintor un autor contemporáneo capaz de rivalizar con lo más nuevo, por ejemplo en 2007 en el festival *Process-Space*, el cual celebra anualmente en Balchik (Bulgaria): crea una serie de obras que en realidad son variaciones de un mismo tema (por ejemplo de 30 x 40 cm), sobre todo cuando se trata de su vertiente abstracta. De ellas escoge unas ocho piezas para abordarlas en un mayor tamaño (60 x 90 cm) y, finalmente, vuelve con una tercera selección hasta quedarse con tres piezas de dos o incluso tres metros. De su obra figurativa de temática anatómica y humana, queda la fe depositada en las dimensiones como medio de monumentalización o sacralización artística de las dimensiones, experimentado cuando en Nueva York observó la obra del fotógrafo inglés John Coplans. De esta manera, Anaut libera su arte y su estética de la belleza para recuperar el sentido clásico del monumento, aunque depurado de cualquier añadido anecdótico que no contenga su propia intimidad empírica. Él mismo narra cómo a principios de la década pasada hizo uso del fotomontaje para recoger impresiones desde diferentes puntos de vista y poder así monumentalizarlos con la ayuda del dibujo.

Lo importante es cómo se produce esta traslación, dado que en este paso tampoco se produce una copia, ni siquiera una traducción. Anaut cuenta cómo se inspira en obra suya anterior como si de un estímulo externo se tratase. Para ello es necesario que previamente se

extrañe ante su producción, aunque la propia traslación a otros formatos puede servir a este extrañamiento que, en francés, podemos entender como *dépaysement*, auspiciado por elementos estables como los pentagramas que recorren el margen inferior de cada ejemplar, así como las curvas coloreadas que casi constituyen una firma personal, para lo que hace uso junto al óleo del gouache deshidratado. Este distanciamiento de sí mismo a través de su producción anterior, puede cumplir la estética de lo “no-existente” que tanto ha estimulado a Kojève para escribir sobre Kandinsky, aunque esta estética corra a través de los sustratos de la Historia del Arte, mismo en el arte conmemorativo, monumental, en el retrato y, por extensión, en todo el arte imitativo, ya que se retrata aquello que dejará de existir, aquello que perecerá. No es la presencia lo que justifica la representación, sino la inminente ausencia. Según esta función la pintura tiene como misión petrificar los movimientos del pintor, la única manera de soldar las fracturas de los instantes percibidos.

Por todo esto la obra en tanto que proceso conlleva dos consecuencias esenciales en la estética: se desmiente la obra de arte acabada, surgiendo las series conectadas entre sí por piezas eslabones y anécdotas intermedias. Superadas, Anaut amplía su ambición a una sinfonía en la que perderse, de ahí su dimensión urbana porque, una vez diluida la obra acabada, el pintor pasa a investigar –es decir, observar de una manera activa, tal y como lo entendía Goethe- en su propia experiencia vital, para dejar constancia en sus sucesivas pinturas. Con el tiempo éstas vuelven a aparecer en los entresijos de su taller, de su estudio o de su hogar, en lo que participan las propias experiencias extra-artísticas, vitales y cotidianas, englobadas en aquellos lugares en los que se han desarrollado, ya que además de Zaragoza el autor ya está pensando en otras ciudades como Belfast, Londres, Madrid, etc.

La introducción de técnicas que podríamos considerar automáticas o “semi-automáticas” (tal y como se refería André Breton a la espiritualidad de Kandinsky en *Le Surréalisme et la peinture*), impregnaciones de esponjas, raspados, disoluciones de pinturas que en ocasiones recuerdan a las calcomanías de Max Ernst, Esteban Francés o

Marcel Jean, así como al *frottage* o al *grattage* surrealistas, ahí donde la objetividad del material se caracteriza por el misterio del azar, no es anecdótica. Dudo que a Félix Anaut le interese especialmente el automatismo surrealista. Su profesionalidad se aleja de las pretensiones de este movimiento de origen francés y, en cambio, su obra no tiene escrúpulos a la hora de valerse de las cualidades fortuitas de los materiales. Es más, su proceder parece consistir en un desvelar las facturas de una primera capa de material pictórico a través de estos procedimientos. Parecen confirmar que, en último término, ha sabido sustituir el idealismo de una espiritualidad hoy clásica, por un rencuentro espiritual con el material. En su obra la forma ya no se vale por sí misma, requiere del material que lo salvaguarda de las entelequias de la imagen. Hace ya tiempo que las corrientes matéricas de la pintura de posguerra volcaron la anti-artisticidad de los mecanismos surrealistas en los marcos del arte mayúsculo, desde los representantes del expresionismo abstracto americano, hasta el expresionismo lírico de un Simon Hantaï amparado por las palabras de Charles Estienne. De hecho, antes de los automatismos surrealistas debemos citar, más acordes con el transcurso de la línea, los trazos con dedos del dadaísta ruso Serge Charchoune, relacionados por René Passeron con los *macaronis* prehistóricos, el artificialismo de los checos Styrsky y Toyen y, sobre todo, los rollos de papel de otro dadaísta, Hans Richter, de desarrollo horizontal y cinematográfico, los cuales alcanzaron la magnitud de auténticos murales a partir de la Segunda Guerra Mundial.

Todos estos precedentes en el uso automático de los pigmentos y demás materiales, comparten una entrega absoluta a la poesía antes que a la pintura. El propio Kandinsky encontraba la poesía como nexo de unión entre los diferentes registros expresivos, aunque sin duda se trataba de una concepción muy diferente a la poesía que el automatismo sustenta. La poesía de Kandinsky obedece a unas leyes que más lo acerca a una idea clásica de lirismo. El propio Schönberg consideraba que la poesía aún establece un mínimo peso material, siendo que la música se sitúa por encima en este sentido. La forma liberada frota en un mar de entelequias, mientras que bajo el peso material de las pinturas de Félix Anaut, se esconde otro sentido de la poesía, el

mismo que ostentó el poetismo checoslovaco de Teige y Nezval junto con el artificialismo de Toyen y Styrsky y los ejemplos anteriormente expuestos, aquél del material y su capacidad para presentarse desnuda y evidente, libre de añadidos narrativos y argumentales, libre de cualquier forma de mimesis. Hay que tener en cuenta que las series sinfónicas de Félix Anaut pertenecen a lo que él considera “poemas-visuales”, los cuales constituyen su obra no representativa, porque tras la aniquilación de la función mimética, tan sólo puede restar la Poesía, ahí donde gobierna la “no-existencia” de Kojève por ser ésta la más objetiva de todas.

De este modo, la pintura “abstracta” de Anaut, frente a los primeros precedentes en la materia y frente a lo que ocasionalmente ha ocurrido a lo largo de la historia de la pintura no figurativa, es abierta a la realidad que lo rodea. Incluso ésta subyace tras las formas generadas en un constante duelo personal de donde surge la sinfonía. No olvidemos que en estos proyectos interactúan tres registros manifestantes: la música, la pintura y la ciudad, de la que parte y vuelve a materializar en los recorridos que impone el olvido y el reconocimiento de la experiencia. La obra pictórica de Félix Anaut se desenvuelve en una alternancia de presencias y ausencias, de formas y deformaciones, de afirmaciones y negaciones, así como, asintiendo las enseñanzas de Goethe, el color no puede ser comprendido sin la dialéctica de la luz y la sombra, hasta el punto de considerar los colores diferentes sombras emitidas por la idiosincrasia misteriosa de los cuerpos al ser golpeados por la luz. De esta forma se multiplica hasta conformar una nueva ciudad. La luz no representa sino que multiplica y, para ello, necesitamos poner en duda la transparencia y afirmar la opacidad goethiana. Arnaut ya ha sido capaz de trasladar estas inquietudes a las tres dimensiones mediante grandes platos de barro diseñados por él mismo y decorados con una similar figuración emitida por sus encuentros materiales, de tal modo que, al hacerlos sonar con la ayuda de una manecilla o de una batuta, ponemos en comunicación lo visual con lo auditivo. No obstante, se trata todavía de una experiencia personal que debe ser compartida por cuantos más mejor, para que, al menos, quepa la posibilidad de que algo diferente pueda existir.

No sé si se habrá dado cuenta, lector, que aún nos queda por mencionar la segunda de las consecuencias de la pintura en proceso, y ésta, al hilo de nuestro último aforismo, es la de la construcción.