

Arno Rafael Minkkinen
Fosters Pond, 2015



Woman in Blue Skirt and Black Top
Dreaming of a Bombay Saffire Martini,
titled by A.R. Minkkinen

LUGAR DECISIVO

Las demostraciones radicales
de Pierre Radisic

El papel cuadrículado es la partitura de la geometría, o al menos lo fue para mí en la escuela secundaria, con esos tenues recuadros de color azul claro que el lápiz y la regla permitían transformar en otros cada vez más grandes, sin límite, y más tarde, en las clases de geometría de los cuerpos sólidos, convertir por incremento en interminables universos de meditación tridimensional cuyo alcance rebasaba el infinito.

En ese ámbito, está claro que el estudio de las matemáticas abría la puerta de la fe religiosa. En mis libros de himnos de la iglesia no solo combatían en los márgenes san Pedro y Pitágoras de Samos, sino que el desenlace estaba cantado. El hecho de que solo pudiera haber una respuesta, y de que la demostración pudiera resolverse ipso facto, aseguraba la existencia de un mundo racional con una rapidez mucho mayor que la que habrían requerido de un adolescente las demostraciones de Kierkegaard, basadas en la fe.

Entre todas las construcciones geométricas, las formas más terrenales eran los triángulos, con su precisa contención. Nunca dejaban de asombrarme las demostraciones de que la suma de los ángulos de cualquier triángulo era una línea recta. ¿Cómo podía ser? Cuando se dibuja un triángulo, la primera línea se aparta sin vacilación del punto de partida. La segunda duda, y la tercera, francamente añorada, se lanza derecha al punto inicial, con lo que queda completo el triángulo. Las fotografías de Pierre Radisic que

presenciamos en este delicioso libro pueden verse de una manera parecida. Cada imagen alberga, en un simple cuadrado, las emociones fuertes de la geometría. Nuestros ojos disfrutan de una auténtica montaña rusa de entradas y salidas, giros de vértigo y carreras locas que delimita el marco luminoso de una máquina de pinball.

Hablando de giros, al principio de mi secundaria la geometría espacial dio literalmente un vuelco drástico: después de llenar la pizarra con todo tipo de galimatías geométricos, el profesor encauzaba la atención de los alumnos hacia el fondo del aula, donde esperaba otra pizarra, recién borrada, y dábamos todos media vuelta en nuestras sillas, incluida una monada que, sentada tras de mí en diagonal, y fingiendo no darse mucha cuenta, me enseñaba siempre un atisbo triangular de las bragas del día. Era toda una cuestión de perspectiva aventajada: dónde me sentaba yo, qué se veía, y qué debía de saber ella que se podría ver. Una experiencia juvenil, pero que se me ha quedado grabada en la memoria. Era geometría en movimiento.

No me extrañaría que las fotos de esta auténtica exquisitez de libro, de este reto a la vista y al cerebro que nos plantea Pierre Radisic —maestro consumado del cuadrado en el arte—, se inspirasen en vivencias infantiles, no menos terrenales, sobre las angustias y los gozos del descubrimiento geométrico. Lo que me consta es que a Radisic, de niño, le fascinaba el espacio exterior. La coincidencia mediática de 2001, *una odisea del espacio*, de Stanley Kubrick, y el alunizaje del *Apolo 11* en 1969, primeras experiencias cinematográfica y televisiva, respectivamente, de Radisic, fue decisiva en su hastío de la vida en general. “Soñaba mucho —ha escrito en Facebook— con viajes intergalácticos, y me aburría muchísimo la Tierra, hasta que descubrí que viajar por el espacio consistía ante todo en un viaje interior.” Descubrió que podía crear las galaxias en el cuerpo humano con algo tan sencillo como conectar los puntos que tenemos todos en nuestros cuerpos, y fotografiarlos. Hubo espectadores, bien es cierto, que llegaron a pensar que Radisic podía haber manipulado aquellos puntos, pero de la misma manera que no podemos mover las estrellas, no podemos tampoco desplazar los mares o las costas, ni

el lugar que eligen para establecerse nuestras manchas.

No cabe duda de que las matemáticas, la ciencia, se filtran en nuestro ADN de un modo más visual de lo que se imagina nadie. La cámara y el ojo son lo mismo, como sabía a los ocho años Jacques-Henri Lartigue (mucho antes de que le regalara su papá una cámara propia). A su aparato de hacer fotos lo llamaba el pequeño Lartigue “piège d’ange” (literalmente trampa de ángel). El niño cerraba los ojos, daba unas cuantas vueltas y los abría y cerraba a la mayor velocidad posible. Lo que veía era una foto, lo que ve el objetivo de una cámara en el momento en que dispara. No había bastante tiempo para captar cómo estaba enmarcada la foto —con los bordes borrosos, por supuesto—, pero lo determinante, lo que sí quedaba a su disposición, era cómo se organizaban las cosas.

La exactitud de la disposición de los objetos en el espacio, de lugar a lugar, de punto a punto, es un elemento del lenguaje visual que si se aplica a la pintura puede violentar en muchos casos la credulidad. En el teatro funciona la suspensión voluntaria del escepticismo porque todo fluye, y no tenemos tiempo de dudar, pero en la pintura los lienzos siempre se están quietos. Debido a nuestra convicción de que las fotos son verdad, la fotografía permite que la mirada de confirmación se produzca al instante. El objetivo no miente. Distinto es, por descontado, cuando son pintores como René Magritte quienes sacan provecho de nuestro candor. Lo prodigioso, en ese caso, es la pasmosa inventiva de su imaginación, la construcción de tangentes destinadas a que las envidie la propia realidad. El sello de su ingenio es la trampa de la credulidad. Las coincidencias espaciales de Magritte se aplicaban a diversos temas, claro está. Pierre Radisic opta exactamente por lo contrario, por partir de las limitaciones de un tema singular —la marina— y sus escasos componentes: arena, vallas de madera, tuberías pintadas, bloques de hormigón, el oscuro mar azul en la distancia y el azul celeste de unos cielos densos e impenetrables. “Los medios limitados —escribió Georges Braque— engendran nuevas formas.” El visor de Pierre Radisic lo dice todo. El punto desde el que lo ve se convierte en el “lugar decisivo” que define su arte.

En *El ojo del fotógrafo* (MoMA, 1966), ese manual de autoaprendizaje sobre la esencia de lo fotográfico (que a pesar del tiempo transcurrido no ha perdido su influencia), John Szarkowski definía la posición aventajada como el lugar desde el que se ve algo, pero no toda la gama de yuxtaposiciones espaciales que pueden acumularse una vez elegido el punto de vista en cuestión. Por aquel entonces era el instante decisivo de Henri Cartier-Bresson el que dominaba el máximo reto que se sentían impelidos a superar los aspirantes a fotógrafo.

En la fotografía de HCB titulada *Madrid, 1933* vemos a un enorme personaje con sombrero y tripa, como de tebeo, que se pasea con una sola pierna sobre el telón de fondo de una pared blanca salpicada de ventanas muy pequeñas, entre niños que juegan y posan ante el objetivo. El encuadre elegido por Cartier-Bresson muestra el borde superior del edificio (cuyo grosor vendría a ser el de una loncha de jamón), para que veamos que la pared del fondo era eso, un edificio, no un decorado futurista de Hollywood. “No se puede revelar e imprimir un recuerdo,” escribe HCB en *El instante decisivo*, pero si hubiera quitado de la foto el jamón habría creado una ilusión de infinito, el telón de fondo de un sueño, en resumidas cuentas; y es en este mundo —entre el sueño y la realidad— donde Pierre Radisic fragua lo imposible. Su precisa disposición de los objetos en el espacio —vistos a través de una cámara, e impresos como fotografía bidimensional— puede adquirir la inmediatez de un breve milagro, porque en una foto se solapan las cosas igual que como pueden solaparse en la realidad. O tal vez no. Si subimos o bajamos la cabeza, o la giramos a la izquierda o la derecha, aniquilamos de inmediato la pequeña ración de magia visual. En un cuadro, cuanto más asombrosos son esos tipos de solapamiento y yuxtaposición menos tendemos a creérnoslos, naturalmente.

Los *assemblages* pintados surrealistas del fotógrafo francés Georges Rousse parten de estos mismos principios del “lugar decisivo,” pero es como si persiguieran lo contrario que Pierre Radisic. Desde un punto fijo, las superficies abstractas y dispares de Rousse se juntan de golpe para formar un círculo, un cuadrado o una franja rectangular de color rojo intenso sobre palos

diagonales, dentro de espacios históricos como la Conciergerie de París. Si de veras mirásemos la escena, en esa especie de hangar donde se crean, por ejemplo, muchas de estas instalaciones, bastaría con mover un poco la cabeza para que se autodestruyera de inmediato la ilusión del punto fijo. Es la fotografía la que inmoviliza el truco visual. El fotógrafo estadounidense John Phahl ya había jugado con los mismos efectos mediante el uso de cintas y cuerdas, o árboles envueltos en papel de aluminio, para crear una ilusión de líneas rectas que discurren paralelas al horizonte, o, en una obra titulada *Triángulo de las Bermudas*, generar una sensación de perspectiva donde no la había.

Queremos que la realidad de Radisic sea real, que pueda descubrirse y exista en un lugar y un momento reales, a la vuelta de la esquina, o en el zoom de Google Maps. Ver lo no visto no significa que no exista. Queremos que Pinocho se convierta en un niño de verdad, cumpliendo el deseo de Gepeto. Lo que nos deja sin respiración es justamente nuestra fe en la existencia de las líneas y tangentes invisibles y las contingencias que revela Radisic a nuestros ojos. Sin la existencia previa de la realidad no nos sería posible soplar una vela con el aliento que pudiera quedarnos. Pero es posible que este punto dudoso —este elemento perturbador— tenga un papel central en los traviosos juegos visuales y mentales de Radisic.

Confieso que en las obras de arte siempre busco el elemento perturbador, algo que esté a punto de hacer caer la silla del tiesto, por decirlo de algún modo. Lo que más me gusta de viajar son las miles de escaleras mecánicas por las que he subido y bajado en las últimas décadas. Me aferro a la baranda sin soltarla solo para ver si se mueve a la misma velocidad que los escalones.

Los placeres precisionistas de la confluencia entre orillas, postes y aparcabicicletas en las fotos de Pierre Radisic se basan a menudo en esta idea de imperfección, pero al margen de que las imágenes hayan sido inventadas en un ordenador o creadas a partir del momento de la visión, queremos que su realidad haya sido vista en la realidad de su visor. Queremos creérnoslas. *Y existen de verdad*: astas de bandera, andenes, rompeolas, cabinas de socorristas, lavabos, porterías de balonmano, mesas de ping pong de

cemento, familias colombianas que hacen pompas de jabón, e incluso una comisaría.

Necesitamos creérnoslo (*y es todo cierto*). O tal vez no. Todo ello nos plantea, como es lógico, otra posibilidad, la de que las imágenes solo sean eso, imágenes. Ocurre como con las pompas de jabón. Nos encanta mirarlas albergando la esperanza de que no exploten, pero explotan, y es esa certeza lo que hace que nunca sea aburrido observarlas. ¿Y si esas imágenes carecieran de base real, y fueran meros artefactos de apariencia visual sin muchos simulacros auxiliares? El estar todas hechas con píxeles nos devuelve a los pinceles de Magritte, pero mojados esta vez en el balancín, ya inmemorial, de la realidad y la imaginación, la ficción y lo que no lo es, la memoria y lo que pasó de verdad, que se turman para tocar ora la tierra, ora el cielo. Se atribuía al propio Pitágoras haber concebido la posibilidad de los contrarios: limitado e ilimitado, día y noche, en ningún sitio y en alguno. Quizá la pícaro compañera de clase de geometría no llegara a girarse con su falda corta, sino que mortalmente aburrida por lo fácil del tema (era lista, la chica) optara por echar una siestecita con la cabeza en la mesa, mientras yo, recién cumplidos los catorce, me imaginaba desde mi posición lo que podría haber constituido un teorema mucho más interesante.

Esta conjetura sobre el cubo de Rubik que son las marinas de Pierre Radisic es la más atractiva para mi esperanza de que pudieran haberme embaucado, y tal vez lo hayan hecho; de que tan perfecto nunca pueda ser el mundo, de que el placer que nos procura la existencia no derive tan solo de lo que tenemos ante nuestros ojos, sino de lo que hay en nuestras mentes, invisible. Los artistas capaces de llevar a cabo estos actos de equilibrio constituyen una especie francamente escasa.