

Anclajes

Noemi de Haro García y María G. Navarro

Pulcro, sobrio, comedido, preciso, cotidiano, manual, podrían ser calificativos demasiado fácilmente aplicables al trabajo de Amaya Bombín. Como si se tratara de la labor de una cirujana, de una bordadora, de una artesana. Si afirmáramos esto no solamente estaríamos recurriendo a tópicos sobradamente manidos cuando se trata de hablar de la obra de mujeres artistas, sino que además estaríamos desviando nuestra atención de lo que se nos ha dado a experimentar y a reflexionar. Tampoco serviría recurrir a otros socorridos lugares comunes como los que tienen que ver con el origen del artista, sus experiencias y sus traumas, sus emociones (supuestamente) más íntimas o su capacidad para crear un *lenguaje propio* que lo haga singular, irrepetible, nuevo (y, por qué no añadir, comercial). Público

privilegiado de una exposición que, cuando escribimos esto, aún no existe más que en proyecto, avanzamos que, aun cuando aparecieran aquí algunos de los tópicos mencionados –que no lo harán–, el hilo rojo que haremos visible es el de nuestra propia red, anudada gracias a los anclajes que hace emerger el trabajo de esta artista.

El diálogo con una tradición pictórica considerada y reclamada con orgullo desde hace siglos como española abre una exposición construida en torno a la reflexión de Amaya Bombín sobre el trabajo que ha realizado en el último año. Empezar pensando sobre Velázquez y sobre un mito en el que una mortal desafía a una diosa es un ejercicio de interpretación y toda una declaración de intenciones. Desde que se destacara de *Las hilanderas* su carácter realista y casi fotográfico hasta que la historiografía de la segunda mitad del siglo veinte –y posterior– viera en este cuadro la imagen de un pintor culto, que emplea consciente y magistralmente citas visuales y literarias con una intención política, e incluso didáctica, en defensa de la pintura, el público no ha dejado de detenerse ante esta obra para hacerla suya. Tampoco los copistas han dejado de colocar ante ella sus caballetes. Haciéndonos eco del hilo rojo invisible e indestructible que une a quienes han de encontrarse, podríamos imaginar la maraña

que debe haber en torno a objetos como éste -*Las hilanderas*-, una maraña que a modo de raíces a las que hace referencia la artista con este color permiten la pervivencia de obras cuya vigencia, en último término, depende de que sigan siendo significativas para alguien. ¿Es acaso este el motivo por el cual el público que contempla el trabajo de la artista en el museo es el centro de atención de varias obras en esta exposición?, ¿o es porque el dibujo realizado en el museo es tan sólo una huella documental de una experiencia que ya ha tenido lugar?, ¿son las siluetas o las grabaciones de los visitantes un documento también de esa intervención que ya ha tenido lugar, que podríamos considerar *performance* o incluso *happening*?

No sería la primera vez que los artistas fijan su atención en quienes les observan, conscientes de que también ellos -los artistas, pero también el público- son espectáculo: prodigios que existen si sabemos mirar adecuadamente. Quizá por eso abundan las historias en las que los mortales desafían a los dioses y sufren por ello. Señalar los prodigios, las maravillas, las diferencias, siempre ha conllevado riesgos. El público disciplinado puede convertirse en multitud amenazante, el portento encerrado podría escapar... quizá el orden no sea el que se nos había contado. Conviene volver la cabeza

de vez en cuando y mirar a quien nos mira. Los objetos de cultura material (y las obras de arte lo son) lo hacen continuamente.

Tampoco sería la primera vez que el recuerdo de lo sucedido –su memoria– es comunicado con siluetas o con ecos sonoros. Rastros a fin de cuentas. Contacto y tiempo. La marca de un cuerpo sobre otro, y viceversa. Como la del grafito sobre el papel, la huella en sombra del fisionotrazo, la luminosa de la fotografía, el surco que se va haciendo profundo, creando relieves y durezas en la corteza y la piel que nos contiene o en las superficies por las que nos movemos. Huellas, durezas, surcos, rastros: nos permiten reconocerlos y conocernos. Un mapa con varias capas de profundidad que recoge un relieve y unos caminos marcados por el tiempo, que diferencian a este árbol de aquél y a esta persona de aquella otra, que distinguen la salud de la enfermedad, y median entre la juventud y la vejez. Esas capas están ahí, superpuestas y en comunicación. Y el mapa en el que se inscriben es, a su vez, huella de espacios y experiencias: vegetación protegida, centros de día, residencias de ancianos, un campo abstracto pero concreto, tradicionalmente presente en toda exposición de pintura siempre y cuando esté bajo control. ¿Trata acaso esta exposición de mostrar un interés plástico por las texturas, por las formas, o volvemos

a estar ante la documentación de una intervención a la que no nos ha sido dado asistir? Lo personal es político, lo doméstico es político; el cuidado, la conservación, el salvamento son igualmente actos políticos.

Retratar a una piedra puede pasar por un acto banal, anecdótico, un mero juego con las convenciones y las tradiciones pictóricas (a fin de cuentas es difícil pensar en algo más clásico y académico que un dibujo), pero también ocurre que es un acto de atención, no de mera objetividad, y un acto de desplazamiento. Lo que vemos es lo que hay pero lo que hay es más, mucho más, que la mera apariencia, sólo hay que tomarse el tiempo necesario y atreverse a hacer el camino. Los tipos de roca, el resultado de la descomposición, recomposición y compresión de materiales de las más diversa índole a lo largo del tiempo, y en lugares determinados, caracterizan a un lugar y a un paisaje: su superposición y su composición indican momentos en el tiempo. La piedra, una vez extraída de su lugar y transformada (cortada, tallada, pulida), se puede emplear para construir espacios y objetos. Pero también ocurre que cuando la tierra se cultiva, las piedras resultan ser objetos inútiles (¿como lo es tradicionalmente la obra de arte?), perjudiciales incluso, y se retiran y amontonan para que no estorben a fin de que -tal y como nos

recuerda la propia Amaya Bombín- “crezcan las raíces”. Cabría entonces preguntarse de qué son o pueden ser indicios los objetos que se nos presentan en esta exposición, así como qué implica su desplazamiento hasta aquí. Es cierto que, seguramente, y si creemos a la autora, gracias a ello puedan crecer raíces. Pero, aún así, si nos lo proponemos, podemos proseguir en actitud indiciaria, entregados a la actividad de producir a un tiempo percepción e inferencias. Amaya Bombín ha desplazado piedras en anteriores exposiciones, en esas ocasiones el campo del que proceden y que el agricultor trabaja habría quedado liberado de un vacío (el que las piedras dejan), vacío en el que ahora mismo descansa por fin una raíz. Sin embargo, aquí, en esta exposición, las piedras están retratadas, son un rostro duro y elocuente que nos mira y con el que todos nosotros o nos endurecemos o nos ablandamos como por debajo.

Ante esta exposición entendemos que piedra, vacío, raíz, red son parte de un continuo, es decir, de un hilo en el que se expresan dos aspectos entretelados tanto en la acción, como en nuestra condición de seres bien vivos bien inertes: por una parte la trama; de la otra, la urdimbre. Parece como si la artista quisiera que en RED los objetos descansaran menos que el hueco que dejan cuando se levantan

y trasladan, podríamos pensar que su intención artística es que los objetos (piedra, arruga, árbol, hilo rojo) nos contemplen como reclamando un vacío -una oportunidad de percepción, una memoria- en el que poder echar raíces con nosotros, extendernos en el espacio y en el tiempo, permitiéndonos quizá pervivir con ellos.

El lenguaje estético en el que se expresan esas relaciones entre objetos y significados forma parte de una cadena de sentido que está aquí fragmentada (el trabajo de una hilandera no concluye con la trama ni esta compuesto únicamente de urdimbre). La composición del espacio expositivo, de sus elementos, signos y significados respeta ese principio de continuidad, que habla de lo posible precisamente gracias a la acción de extraer un hilo narrativo, elegir un fragmento vegetal, analizar una línea de piel, reproducir un pigmento, sembrar un rostro sobre una superficie dura para conseguir que ésta pueda introducirse en un continuo de signos, etc. La trama que aquí se analiza es la del significado, de ahí que no sólo sea acertado sino también arriesgado y valiente que la artista haya compuesto estos fragmentos a la luz de un *sensus plenior*, es decir, atendiendo a un continuo en el que habrían de poder incluirse todos los objetos, todos los semblantes, todos los hilos, todas las tramas, todo el sentido. Estas son algunas

de las acciones cotidianas del artista en su espacio: entrelazar trama con urdimbre, introducir el dibujo en la línea, extender el espacio dentro del hilo, y desbordar la interpretación dentro de la percepción. Rebasar un límite. Sin embargo, al contemplar de nuevo los objetos que se nos presentan, comprobamos que todos nosotros estamos inmersos en tramas que nos exigen utilizar esas mismas técnicas. Volver a rebasar un límite.