
LA EXPERIENCIA ANTROPOLÓGICA DEL LIBRO DE ARTISTA A TRAVÉS DE LOS SENTIDOS

THE ANTHROPOLOGICAL EXPERIENCE OF BOOK ARTIST THROUGH THE SENSES

Baldomero de Maya Sánchez*

Francisco José Guillén Martínez**

Javier Eloy Martínez Guirao***

Universidad de Murcia (España)

Resumen

El universo de Román Gil (Sevilla, 1940) es portador de una serie de características que independientemente que se traten de pinturas, esculturas, dibujos o libros de artista hacen que tengan un extraño eco al uso social de los sentidos, especialmente a la percepción olfativa y gustativa. La antropología de los sentidos podría acercarnos al modo en que la forma y la materia narran el mundo al que se refiere, cuya estructura espacio-temporal tiene la peculiaridad de articularse a través de una memoria sensitiva poco utilizada en el mundo artístico. Podríamos decir que el trabajo de Gil aparece intrincado por unas sutiles referencias que proporcionan la posibilidad de una intensidad sensorial en claves de analogía e identificación proclives a provocar en el espectador una experiencia de la que habitualmente está desconectado. Su larga colección de títulos para sus obras, refleja esta preocupación por dar cabida en el mundo plástico una mirada que no se agota en lo visual.

Palabras clave: Antropología de los sentidos. Román Gil. Libro de artista. Sinestesia. Autorretrato. Arte.

* Doctor en Antropología social y licenciado en Filosofía por la Universidad de Murcia. Actualmente es profesor en el Área de Antropología social del departamento de Filosofía de la Universidad de Murcia (España).

** Licenciado en Bellas Artes y en Historia del Arte por la Universidad de Murcia, y doctorando en Bellas Artes por la Universidad de Murcia. Actualmente es profesor en el Área de Pintura del Departamento de Bellas artes de la Universidad de Murcia (España).

*** Doctor en Antropología social por la UNED y licenciado en Antropología social y cultural por la Universidad Miguel Hernández de Elche. Actualmente es profesor en el Área de Antropología social del departamento de Filosofía de la Universidad de Murcia (España).

Abstract

The universe of Roman Gil (Seville, 1940) carries a number of features that are treated independently of paintings, sculptures, drawings, artist books do they have a strange echo the social use of the senses, especially olfactory perception and taste. The anthropology of the senses could approach the way the form and matter tell the world we are concerned, whose spatiotemporal structure has the peculiarity of articulated through a little sensitive memory used in the art world. We could say that the work of Gil appears intricate for a synesthetic subtle references that provide the possibility of a sensory intensity analogy keys and likely to cause the viewer to experience it is usually disconnected identification. His large collection of titles for his works, reflects this concern by incorporating into the plastic world a look that does not end with the visual

Key words: Anthropology of the senses. Synesthesia. Self portrait. Artist's book art

INTRODUCCIÓNImagen 1. Román Gil, 2014: *Autorretrato audible*.

¿Son visibles los olores? ¿Se puede tocar el sabor? La ciencia, la filosofía y, en menor medida las artes, se han interesado por la inusual situación de experimentar sensaciones a partir de estímulos canalizados por órganos perceptivos diferentes a los que la sensación está vinculada: oír con la vista, ver con el oído... a esto se lo ha venido a llamar sinestesia (del griego συν-, “junto”, y ασθησια, “sensación”). Se trata de una facultad específica para percibir una misma cosa a través de dos sentidos diferentes y que acontece de forma involuntaria o, más bien espontánea. A las personas sinéstetas se les reconoce la capacidad de oír los pigmentos, ver los sonidos o paladear el tacto de los objetos. Pitágoras, Platón, Aristóteles y varios filósofos más de la Antigüedad trataron de dar respuesta a una forma de percepción total que englobase a más de un sentido, especulando acerca de la correlación entre la escala musical y los colores del arco iris. En concreto, fue Pitágoras el que descubrió una correspondencia entre los intervalos musicales y los radios aritméticos (Rameau, 1749, Prefacio VIII). Utilizó un sistema de siete modos basado en los hasta entonces siete planetas conocidos, a partir de cuya vibración, según él, se creaba la música de las esferas¹. Platón modificó el sistema pitagórico, adjudicando un color a cada planeta, y

¹ Esta posibilidad, intuida por Pitágoras, ha concluido recientemente con el descubrimiento de las ondas del primer instante del universo: la prueba son las ondas gravitacionales primordiales, producidas por las llamadas vibraciones cuánticas en el espacio-tiempo, que se propagan por el universo a la velocidad de la luz y de las que hoy queda la leve firma en la radiación de fondo que permea todo el cielo (Guht, 1998), según la teoría de la inflación cósmica.

posteriormente, fue Newton el que relacionó cada tono de la escala musical con cada uno de los siete colores primarios del espectro (Newton, 1704).

Parece ser que el fenómeno sinestésico, biológicamente hablando, se produce en una zona del cerebro límbico, donde ubicamos la memoria y las emociones. Aquí también cabe la posibilidad que se produzcan las interacciones sinestésicas. El cerebro límbico es anterior a la corteza cerebral, área por excelencia de la razón, la lógica y el lenguaje. Aunque al cerebro límbico se le ha dado en llamar el cerebro primitivo, por ser común a los animales y ser la parte más antigua del cerebro humano, no se puede decir que tenga una forma de operar sencilla. Si un estímulo consigue excitar a alguno de los receptores sensoriales, necesita un decurso sin el cual no queda claramente definido como para establecerse como un sabor, un olor o un sonido... Por ello, se podría decir que la diferencia se encuentra en su esencia. Estas esencias sensoriales que acceden a la zona límbica del cerebro, en este primer estadio, pueden ser interpretadas como cualquier tipo de percepción, por lo que tienen cinco posibilidades sensoriales de ser reconocidas.

Ha pasado un tiempo desde que Sachs iniciara hacia 1812 sus primeras investigaciones neurológicas en relación al tema, en las que el asunto todavía se veía como una rareza de la naturaleza carente de fundamentación, hasta que se valoró como algo percibido, aunque en distinta medida y con un nivel de consciencia del fenómeno que va desde lo más vívido hasta lo imperceptible, dependiendo del sujeto, del canal perceptivo y de la situación (Ramachadran, 2004).

Nos encontramos en un escenario de una gran ambigüedad perceptiva, porque como hemos visto, depende de la indefinición del estímulo inicial. Surge así la cuestión de cuál es el proceso por el que establecemos la clasificación de aquello que percibimos sensorialmente (los estímulos gustativos como sabor, los sonoros como sonido, etc.). En esta fase, ya no interviene el cerebro límbico sino que es la corteza cerebral, especializada en el lenguaje, y la lógica, que, a su vez, es la responsable de establecer umbrales plausibles de diferenciación de la realidad y, por lo tanto, se encargaría de indicarnos si esto es un sabor o aquello es un sonido.

La reproducción de estímulos sensoriales ha sido más o menos afortunada en el ámbito de la comunicación humana, en lo que respecta a lo visible, siguiéndole lo audible y lo táctil.

En cambio, el universo gustativo y olfativo ha quedado relegado al mundo de la representación inmediata asociada a los canales propios de sus órganos de percepción. Es difícil encontrar obras artísticas de contenido sinestésico en relación a estas sensaciones que no sean de origen retórico.

En otro orden de cosas, la memoria es capaz de actualizar la idea de lo olido o saboreado, que ayudada por la imaginación, hace un verdadero esfuerzo por recuperar para el presente ese recuerdo, con los límites que nuestro organismo nos depara (como es obvio) ya que aunque al recordar parece que paladeamos ese sabor que estamos recordando en esa forzada secuencia temporal que el recuerdo trae a nuestro presente; lo que sí está claro es que el organismo humano no es capaz de recordar directamente la textura, la temperatura o la intensidad de los sabores y olores, o al menos es extremadamente difícil de conseguir. Quizá sea debido a que lo olido o saboreado tiene una duración que la falibilidad de la memoria tiene serias dificultades en archivarlo con objetividad, o llevarlo a cabo sin que intervenga la idealización. O tal vez pueda ser que las emociones asociadas a esos recuerdos nos resulten más difíciles de percibir por no ser de orden visual o sonoro.

Para salvar el escollo que queda al aire si queremos argumentar las cualidades bisensoriales de la obra de Román Gil, tenemos que dar un paso más y recurrir a la diferencia que supone tomar la percepción sensorial como un acto físico, a entenderla como un acto cultural (Classen, 1997). En efecto, la antropología de los sentidos nos propone tener en cuenta a los órganos de percepción, no tanto como elementos únicamente biológicos y ajenos a la cultura, sino más bien como puertas abiertas al paisaje cultural, en donde, entre otros elementos culturales, se encontrarían insertadas las artes plásticas. A veces cuesta trabajo entender hasta qué punto influye la cultura en nuestra forma de percibir, pero baste recordar cómo para nosotros es normal diferenciar el tacto sentido con los dedos a las texturas que percibimos con los labios (Classen, 1993). En cambio, en otras culturas esta forma de sentir no se conoce; reduciéndose la percepción a dos únicos sentidos: “la percepción visual y la percepción no visual” (Richie, 1991: 195, citado en Classen, 1997, y en Finnegan, 2002).

Hay que recordar que en el ámbito occidental y hasta finales del siglo XVIII, el primado de la vista era un privilegio del que los artistas disponían para mostrar el mundo al resto de la gente. Con la consolidación de la ciencia es cuando el ojo alcanza su hegemonía y acaba

siendo el correlato de la mente inquisitiva entendida como metáfora del conocimiento (Foucault, 2004²; Le Breton, 1990; Cassen, 1997). Este aspecto es el que con mucha frecuencia ha marcado la labor de los antropólogos y de los historiadores del arte, que normalmente no han ido mucho más allá en la interpretación de las obras plásticas que han tratado de analizar. Pero cuando nos encontramos con un arte visual cuyo simbolismo recae en otros ámbitos sensoriales, el antropólogo, el estudioso del arte, deberían buscar un punto de ecuanimidad que les permitiese descifrar los significados encriptados en aquellas obras de arte que representan sensaciones obtenidas por otros sentidos; aunque todo ello haya sido llevado a cabo de una manera intuitiva o inconsciente por parte del artista, como con frecuencia ocurre con la obra de Román Gil que aquí estamos analizando.

LA APRECIACIÓN DE LA SINESTESIA EN EL ARTE

En la base de nuestras relaciones sociales están los olores y los sabores y forman parte de la supervivencia humana. Pero fueron los artistas futuristas los que a través de sus manifiestos artísticos intentaron dar cuenta de una nueva visión del universo basada en gran parte en la representación de la sinestesia y de otras sensaciones excluidas de las artes plásticas. Ya en 1913³, nos encontramos con esta manifestación artística:

“Nosotros, pintores futuristas sostenemos que los sonidos ruidos y olores están expresados en forma de líneas, volúmenes y colores al igual que las líneas, los volúmenes y los colores están incorporados en la arquitectura de un trabajo musical. Nuestro lienzos expresarán además, las equivalencias plásticas de los sonidos, ruidos, y olores encontrados en los teatros, *music-halls*, cines, burdeles, estación de trenes, puertos, garajes, hospitales, tiendas, etc.” (Carrà, 1978: 3).

El objetivo más inmediato (el de Carlo Carrà y el de los futuristas en general) era encontrar equivalencias abstractas de cualquier forma o elemento del universo y crear una nueva realidad basada en el binomio arte-acción. En este sentido, hay todo un decálogo de cómo

² Hacemos un inciso para indicar que en estas citas bibliográficas no seguimos el orden cronológico porque las hemos extraído de las publicaciones españolas, las cuáles no se corresponden con sus primeras ediciones. El texto de Foucault *Ceci n'est pas une pipe* se publicó en 1978, y es al que se refieren tanto Le Breton (1990) como Cassen (1997) cuando se habla de la preponderancia de la vista en la cultura occidental sobre el resto de los sentidos.

³ Este fragmento pertenece al texto que Carlo Carrà publicó bajo el título “La pittura dei sonni, rumori, odori-Manifesto Futurista”, editado por primera vez en la revista *Lacerba*, en el número 17 del año I -septiembre de 1913-, fundada por Giovanni Papini y Ardengo Soffici en Florencia, y publicada quincenalmente entre 1913 y 1915.

organizar esa nueva mirada (García, 2011). También nos encontramos con una serie de descripciones que en sí mismas son un caso de sinestesia basada en el lenguaje o sinestesia retórica. Así mismo, en estos manifiestos ya se indicaba una serie de materiales: hilos metálicos, de algodón, lana, seda, de todos los tamaños, coloreados, cristales de color, papeles de seda, celuloide, redes metálicas, materiales transparentes de todo tipo, telas, espejos, láminas de metal, papel de plata coloreado, y todos los materiales más llamativos. Ingenios mecánicos, electrónicos, musicales y ruidistas, líquidos químicamente luminosos de coloración variable; muelles, palancas, tubos, etc. con los que producir las nuevas obras plásticas. Materiales que ya nos indican la búsqueda de la condición de posibilidad de representar ese nuevo orden sensorial. Nuevo orden que indirectamente, hace posible el que se puedan representar otras formas de recordar el pasado, de reflejar la realidad y de recrear las emociones.

“(…) la memoria de los sinestésicos en general no funciona de manera muy diferente a la de los no sinestésicos, pero que algunos individuos han desarrollado una memoria extraordinaria usando su percepción sinestésica como una herramienta mnemotécnica, como un recurso antropológico de orientación para navegar por el pasado, y como una sensibilidad para empatizar y comprenderlo” (Van Campen, 2009: 1).

Nuestra intención en este trabajo es la de analizar la capacidad de Román Gil para crear esa especie de imagen mental donde no se da la tradicional jerarquía entre la palabra y la imagen. En su caso, podríamos decir que Gil abre el libro⁴ de artista al campo sensorial que ya los futuristas preconizaban, y con ello posibilita una dramaturgia plástica de lo olfativo y de lo gustativo.

⁴ El Libro de artista es una modalidad creativa dentro del campo del arte que usa como soporte el formato del libro, donde predomina la imagen. De este modo su singularidad radica en utilizar tanto la forma simbólica del libro como los aspectos concernientes a todo el proceso mediador entre la temporalidad de la lengua hablada y la espacialidad de la lengua escrita.

LA REPRESENTACIÓN PLÁSTICA DEL GUSTO Y DEL OLFATO EN LA OBRA DE ROMÁN GIL

Imagen 2. Cepillo de cerdas, lienzo y esmalte de poliuretano sobre cartón. 35 x 29 x 7,5 cm.-vista interior. Fuente: Román Gil (2008) *Olor de polvo* -título n° 250.

Para llevar a cabo este análisis se requiere previamente reflexionar acerca de la puesta en escena de los aspectos olfativos y gustativos en la obra artística de Gil. En este sentido, habría que considerar algunas cuestiones de su trayectoria vital que nos pudieran llevar a entender estas sensaciones como elementos performativos de la creación plástica. Porque de lo que mayoritariamente se trata en esta obra es de comunicar y no de recrearse en una particular forma de percibir. De hecho, y contrariamente a lo que se pueda pensar, en el caso concreto de la percepción del olor, lejos de ser cultural, es universal e innata (Sobel *et al.*, 1999), aunque dichas percepciones puedan venir matizadas en función del lugar y las costumbres de dicho sitio. Y es así, gracias a que los olores dependen de la estructura molecular de los materiales. Esto cierra la puerta a la visión subjetiva de la percepción olfativa y garantiza su predictibilidad. Por lo que, en relación a la obra de Gil, esta certeza de la universalidad del olor, avala la preocupación del artista de crear con sus experiencias a partir de su percepción, y no tanto la de hacer un alarde de sensibilidad.

Ya habíamos anticipado que para el estudio de este aspecto de la obra de Gil íbamos a recurrir a la “antropología cultural de los sentidos”⁵. Aquí hemos encontrado la justificación a lo que entendemos que es, por parte de nuestro autor, una prueba de un refinamiento cultural elaborado a través de un ámbito sensorial concreto que no es el usual. Al respecto, Classen afirma:

“Los antropólogos sensoriales estudian la función de los olores, los gustos y las percepciones táctiles, así como de las percepciones visuales y auditivas, no como prueba de una fase de la evolución, ni como un detalle pintoresco que podría figurar en una guía turística, sino como claves esenciales sobre la manera en que una sociedad crea y plasma un mundo con sentido” (Classen, 1997: 406).

Puesto que estamos estudiando el caso sensorial concreto de Román Gil, nos hemos apartado de los modelos que tratan de explicar las tendencias sensoriales generales, porque los casos de sinestesia ya son de por sí un mal ejemplo con el que ejemplificar las estructuras colectivas de una sociedad. Por ello, hemos seguido esa idea (Gilman, 1988) sustentada en el estudio de casos individuales de formación sensorial, antes que lanzarnos a realizar un análisis general del orden sensorial de la cultura de una sociedad.

Así pues, en la producción de Román Gil conocida como las *Carpetas de Román* (una obra inacabada formada por más de 2.000 libros de artista) y en su producción escultórica conocida como los *Caballetes de pintor* (serie de esculturas basadas en el estudio del caballete usado por los pintores) es donde con más rotundidad confluyen todos los elementos que constituyen su particular universo sensorial. Recurrentemente, sus libros de artista se despliegan sobre carpetas archivadoras de diferente formato en un alarde teatral que hace que dicho soporte mute en referencias incontables y sutiles, capaces de aportar una información ingente al espectador, pero que, sin embargo, no es concretada bajo ningún discurso lineal. Esta debe ser una de las causas por las que hay abundantes fugas de sentido,

⁵ Aunque es Porter el que crea este concepto, no es hasta finales del siglo pasado cuando se afina hacia una antropología de los sentidos propiamente dicha, con la intención de desentrañar los códigos simbólicos subyacentes en las culturas a través de los cuales armonizan y ordenan el mundo. Los objetivos de esta concepción son amplios, pero, en general, han pretendido cuestionar la idea dieciochesca defendida por Schiller (1990) por la que se hacía una división que dejaba de una parte la incidencia “animal” del gusto, el olfato y el tacto de las culturas no occidentales, afirmando que “mientras el hombre es salvaje, disfruta más por medio de los sentidos táctiles -esto es, el tacto, el gusto y el olfato- que a través de los sentidos superiores de la vista y el oído” (Classen, 1997: 195).

que, entre otras cosas, posibilitan una mayor participación del espectador en el cierre final del significado de sus obras.

A través de la observación de la obra de Román Gil hemos apreciado cómo conduce la mirada del espectador a unos estadios de contemplación. Esta es la “máscara de la objetividad” (Lisón, 1997) a la que recurre por medio de diferentes recursos visuales. Uno de los más frecuentes se basa en el uso de los ritmos cromáticos de las carpetas cuando están en la posición que hemos venido a llamar *Libro/Biblioteca*. En efecto, su producción de libros de artista está dispuesta por el autor en las estanterías de su estudio-vivienda. Esta disposición ordenadamente caótica, permite extraer las carpetas para su observación, y también permite organizarlas de manera diferente a como estaban colocadas, por lo que la colección, en su conjunto está en constante reorganización y adquiriendo nuevos significados. En lo que a esto respecta, su *Libro/Biblioteca*, que parte del concepto bíblico de lo que es una colección de libros en relación a un canon, adquiere se propio y específico canon a través de los cambios que el espectador introduce al tener la oportunidad de manipular las carpetas para su visionado. Por esta elemental acción del ordenamiento/desordenamiento de las carpetas, se formaliza la naturaleza temporal y espacial de esta singular colección. El mismo autor nos ha dado cuenta de la importancia que tiene el peso compositivo introducido por el espectador:

“El orden de las carpetas es que no tienen ningún orden (...) Mis carpetas no tienen número, no tienen título; aunque, eso sí, participan todas de mi lista de títulos: eso quiere decir que todos los títulos que dispongo para mis obras están en una lista que tengo en una libreta y cualquiera puede titular mis obras cogiendo uno de los títulos de entre esa lista” - prosigue-. Una cosa es el título y otra cosa es la carpeta: el título se puede cambiar cuantas veces se quiera. El título tiene un valor relativo, es lo de menos, lo importante es como esté pintado. Además -nos vuelve a puntualizar pausadamente- el espectador no solo puede titular mis obras a partir de mi listado de títulos...también puede ordenarlas como quiera. De hecho, es muy difícil que vuelva a dejarlas tal y como se las encontró. En el fondo es como un juego que te libera de la rigidez con la que normalmente se relaciona uno con el arte” (Román Gil, 2013)⁶.

En lo que al tema del ordenamiento de su obra, Gil asume un cierto sentido de montaje cinematográfico para la disposición de sus carpetas que se acerca a la mecánica de

⁶ Entrevista realizada el 10 de marzo de 2013 en la ciudad de Murcia-

distanciamiento que Buñuel/Dalí idearon para su film *Un chien andalou* (1928), con la clara intención de poner en desconcertante alerta al espectador y así evitar que se enfrente pasivamente al espectáculo de la contemplación y asuma cierto papel performativo en la recepción de la obra. Diríamos que, lo que de alguna manera todos estos artistas asumen es la piel del ojo de la percepción como la verdadera escritura sobre la que se sustenta la narración (Talens, 1986).

En la obra de Gil hay un sistema de ordenación que permitiría generar una mirada de conjunto, como ocurre en el teatro. Y además también posibilitaría otra forma de encuadre, más próximo a lo que serían los planos de detalle cinematográficos. Esto, lo vincula con los pioneros del cine, en cuanto al sistema de planificación a partir de la composición escénica se refiere. Pero también trae un aire de familia con ese libro de artista de El Lissitzky de 1922 titulado *Historia de dos cuadrados en seis construcciones* y que en un par de años acabó siendo una película. Además, guarda vínculos con esa idea del cine interpretado en tanto un libro de artista, del que tan buena cuenta da Peter Greenaway (Sánchez de Vera, 2006), en la cual el cineasta recrea una serie de imágenes que en sí son planos cinematográficos para posteriormente trasladarlos al celuloide a modo de imágenes pictóricas.

Por ello, cabe preguntarse: ¿cómo surgen estas relaciones cinéticas a partir del gusto y del olfato? Porque además, el cine es una de las expresiones artísticas más imprecisas a la hora de crear imágenes directas que impliquen al gusto o al olfato. Como en el cine, ante Román Gil estamos frente a un exponente del sinestesismo retórico (Fried, 1988); es decir: hay una apelación a los juegos compositivos donde se accede a la experiencia sinestésica por comparación o a través de la metáfora que el artista crea y comparte con el espectador, consciente de que éste accede a la riqueza de la experiencia por la vía indirecta que le proporciona la plasticidad de la imagen visual o lingüística (Álvarez-Munárriz, 2007). El propio autor dice desconocer qué es la sinestesia y reconoce que el vínculo de su arte con lo olfativo y lo gustativo tiene un perfil que lo asocia a la imagen mnemónica. Estaríamos no ante el caso de un sinésteta puro, pero sí ante la situación de un sujeto que ha desarrollado una especial sensibilidad en torno al gusto y al olfato (Brillant-Savarin, 2001) y que dicha sensibilidad la ha podido volcar en otros ámbitos de la percepción, creando familiares puentes de comunicación hacia el espectador. Este ámbito de la comunicación tiene de especial en la obra de Román Gil el que ya no se preocupa por traducir imágenes

mnemónicas de un ámbito perceptivo a otro, sino que las utiliza para representar de otra manera las relaciones espacio temporales asociadas a esa forma de memorizar la realidad.

LA REPRESENTACIÓN DEL TIEMPO Y DEL ESPACIO EN LA OBRA DE ROMÁN GIL: LA LÍNEA HORIZONTAL Y LA LÍNEA VERTICAL



Imagen 3. Palillo de madera y esmalte de poliuretano sobre cartón forrado. -35 x 29 x 7,5 cm-. (Anverso y reverso). Román Gil (1997/2009) *Ascensión de la lluvia* -título n° 25.

El estudio de los esquemas lineales básicos en la obra artística nos llega a poner de manifiesto cómo la articulación de los diferentes elementos que constituyen dicha obra puede manifestarse tanto en el ámbito perceptivo como en el cognitivo. Las experiencias asociadas al tiempo o al espacio, como cualquier otro tipo de experiencia, necesita de determinados esquemas sensoriales (formas, duración, cualidades topológicas, etc.) y de los adecuados procesos cognitivos (perceptual, imaginativo, intuitivo, conceptual, etc.) para la configuración de su objeto -lo representado-, así como para referirse al mismo. Viviente (1993) comenta al respecto:

“El análisis sintáctico de la obra de arte desfigura la realidad artística si no es considerado en relación a las ideas dominantes que están internamente articuladas en la mente del artista, y que constituyen su contenido de conciencia y el de la época a la que pertenece. Debemos pues considerar también aquellos elementos y datos del mundo que toman significado para el artista, sobre los que éste opera y cuya acción los convierte en significativos para él (...) Por otra parte, situados en este nivel de significación, para los procesos implicados en el acto de experiencia de la práctica pictórica misma es igualmente útil considerar las operaciones constitutivas del espacio y el desarrollo de los esquemas intelectuales con los que se construyen las relaciones espaciales como resultado de la percepción visual” (Viviente, 1993: 132).

Aquí hay claramente una polarización entre lo cognitivo y lo perceptivo, que dará lugar a lo largo del siglo XX a dos formas de evitar la subjetividad, oscilando entre una vertiente basada en procesos conceptuales, rígida, simpática y autoconservadora; y otra vertiente fundamentada en procesos perceptivos, de marcado carácter expresivo-gestual, empática y dependiente del acervo que el artista aporte en el momento de configurar su obra.

Centrándonos en el caso que estamos estudiando, hay un uso ambivalente de ambas concepciones que se ubica en la línea de separación de dichas concepciones. Ciertamente, para Gil, dibujar, pintar o esculpir el espacio, es animar esas formas características en él para que dejen de ser imágenes y se conviertan en una especie de actores o vehículos de la comunicación. Esto es algo que lleva muy hondo la tradición pictórica española. Pintores barrocos como Juan Sánchez Cotán o Francisco de Zurbarán, anidan en el concepto espacial que Gil escenografía en sus *Carpetas*. Estamos hablando de un parentesco que

constatamos en el alto contraste de formas y de espacios entre los materiales que Gil ensambla a sus archivadores. Alto contraste, así como también construcción geométrica del espacio. A diferencia del bodegón holandés, en la pintura española, cada elemento de la composición, adquiere un estatus de verdadero protagonismo, propio de las concepciones basadas en los métodos sensoriomotrices:

“Yo la veo como recintos donde hay ciertos elementos que están a la vista o permanecen en el interior y que si no abres la carpeta no los ves; pero para mí son igual de importantes: todos los elementos de una carpeta o de todas juntas tienen el mismo protagonismo, ya sea en un bodegón de Sánchez Cotán, de Zurbarán, de Morandi, o en una película de Murnau” (Román Gil, 2013).

En lo que respecta a este estudio, conviene traer a colación el trabajo perteneciente a la exposición de los *Estudios de Román*. En efecto, en esta exposición el artista realizó un montaje expositivo para el Museo de la Universidad de Murcia (2008). En dicha muestra, llevó piezas salidas de sus diferentes estudios y también materiales recogidos de diversas escombreras de la ciudad. El elemento común de los distintos espacios que configuraron esta exposición, era el que aprovechaba aspectos propios de la tradición de la pintura de géneros para desbordar el marco pictórico y convertirlo en un lugar con las connotaciones propias de la durabilidad temporal. Así es que para la instalación de sus *Caballetes de Pintor*, utilizó un convencionalismo de la pintura de bodegón para la acumulación de estas piezas escultóricas suyas, a las que les aplicó dicha composición geométrica y su correspondiente tratamiento cromático, a la par que les dio un ordenamiento propio de un mercado de abastos que ya no tiene tanto los atributos del bodegón como los del paisaje y la figura. Esta trasposición tan extremadamente sutil guarda vínculos secretos con esa idea acerca del carácter paisajístico de la ciudad de Bolonia que se vislumbra en las naturalezas muertas de Morandi (Sylvester, 1996 y Hustvedt, 2007). Y esos vínculos a los que aludimos, en Morandi y que se dan en esa división rítmica del lienzo y en la vítrea delineación arquitectónica de las botellas y la loza, en el caso de Gil se da fuera del lienzo: se trata de esculturas que habitan el espacio y traen el aroma de su contingencia. En lo que a esto concierne, cuando empieza a vincular los aspectos temporales a su obra, es cuando recurre a los métodos basados en algún tipo de naturaleza operacional. Estas esculturas, remedos de caballetes para pintar, son ya esculturas imposibles de ser usadas para el fin tradicional para el que han sido diseñados los caballetes de pintura. Ahora, estos caballetes fallidos, ahondan en su destino cargado de símbolos que los convierten en personajes proclives a

recordarnos que todo lo que está en el mundo pasa por el cuerpo (Le Breton, 2008). Sumada a la retórica metafórica de Morandi, también encontramos en Gil un uso genuino de la luz pictórica. La disposición lumínica, utilizada con la jerarquía de un Sánchez Cotán, posibilita una inscripción del espacio en una atmósfera que representa una clara disociación entre la percepción del tiempo físico con la del tiempo mental. Esta concreción de lo espacial y de lo lumínico parte de los esquemas normativos utilizados por Cezanne, el cual tomaba la horizontal como génesis del espacio y la vertical como la que da lugar al eje temporal. La luz acontece en virtud de esas dos líneas, y cumple una función interpretativa de lo paladeado y olfateado en el caso de Román Gil. Esta es la retórica simbólica de su concepción artística:

“Es elemental par a mí -refiriéndose a la obra de Cezanne- porque entiendo muy bien su idea del espacio y del tiempo. Cuando yo titulo mis obras como *horizontes verticales* estoy jugando con eso. También están todos los colores a partir de las formas. Pero de su obra me quedo con la verticalidad de sus horizontales” (Román Gil, 2013).

Aunque Gil va un poco más lejos y reconoce la génesis de su propuesta temporal a partir de la obra de Piero della Francesca:

“Sólo lo había visto antes -refiriéndose nuevamente a Cezanne- con claridad en Piero della Francesca. En el caso de Piero es más significativo todavía esa forma de hacer superficie la dimensión temporal: sus figuras tan gruesas y casi torpes, como si estuvieran sudando, a pesar de toda la geometría que hay debajo. Picasso también supo aprovechar esos tamaños corporales y esa tosquedad. Yo espero haber conseguido que cuando el espectador tenga una de mis carpetas entre sus manos, sienta el tiempo de otra manera” (Román Gil, 2013).

Así pues, la luz pictórica, que en la pintura suele connotar las relaciones espaciales, en la obra de Gil, el gesto se hace luz y la luz pasa a ser entendida como un referente temporal de naturaleza dodecafónica. Podríamos decir que estas atribuciones gestuales que perforan la compartimentación perceptiva de la realidad, también tienen una larga tradición en la pintura contemporánea que se materializa en artistas contemporáneos como Jackson Pollock, Willem de Kooning, Cy Twombly o Franz Kline (García, 2011). Es con estos dos últimos creadores con quien comparte con más evidencia un lenguaje metafórico con claras referencias subjetivas al paso del tiempo, y al gesto como sabor interno que estructura la propia identidad, cuya característica principal es que recae en religiosos “dualismos”.

Como podemos apreciar, el gesto de estos pintores expresionistas se muestra como una auténtica radiografía del estado de ánimo. En el caso de Franz Kline, encontramos un bronco lirismo cargado de extraordinaria musicalidad en relación a la connivencia entre el gesto y el sonido afín también al ideal estético de John Cage. En el caso de Twombly, hallamos frecuentemente una superposición de garabatos, a modo de firma o escritura que genera una superposición lineal capaz de atrapar al tiempo.

“Siempre se enraíza un punto en el transcurso creativo de un gran artista o poeta, cuando la imagen de la belleza por la cual, hasta ese momento, el había perseguido en un continuo movimiento vertical, que de momento revierte su dirección hacia una verticalidad, en caída. Es un movimiento que Hölderlin define, en sus notas a la traducción de Sófocles, como “caesura” o “interrupción anti-rítmica”: cuando el verbo, como si fuese en mitad de caída, por un segundo muestra no lo que dice, sino su propia naturaleza...este momento mesiánico, impronunciado, es por el cual el arte queda milagrosamente estático: la caída y la alzada de cada instante” (Agamben, 1998: 5).

Esta forma de representar el tránsito en el espacio físico, permite a los sentidos dividirse en canales. La división perceptiva de los sentidos, paradójicamente, es el presupuesto por el que los sentidos puedan obrar libremente. De modo que, la forma y la materia que hacen posible sentir este mundo de Gil, nos indican que sólo es posible asumir que el tiempo y el espacio se componen mirando, si aceptamos que esa mirada aluda a una memoria que no es visual, pero que se representa en el orden espacial. Aquí, bajo nuestro punto de vista, es donde Román Gil empieza a utilizar un programa analítico basado en los esquemas de Leonardo da Vinci. A este respecto, Valéry (1992) dice en relación a los métodos operacionales del genio renacentista:

“Su pintura le exige siempre un análisis minucioso y previo de los objetos que quiere representar, análisis que no se limita en absoluto a sus caracteres visuales, sino que es más íntimo y orgánico, más propio de la física, la fisiología o la psicología, donde finalmente su ojo espera percibir, de alguna manera, los accidentes visibles del modelo que resultan de su estructura escondida” (Valéry, 1992: 129).

Parte de este juego estructural, recae sobre lo cromático, que, de alguna manera, comparte los principios de artistas representativos de la corriente abstracta en su vertiente cognitiva, como pueda ser Barnett Newman, el cual nos recuerda que en vez de utilizar formas o de poner relieves y espacios, en sus obras acontece el espacio que reclaman. “En vez de trabajar con los restos del espacio, yo trabajo con todo el espacio” dice el pintor en referencia a la planicie de sus imágenes (Newman, 1990). Una formulación, que en caso de Gil parece haberse convertido en un *modus operandi*. Probablemente, aquí habrá que buscar la razón por la que, como otros tantos artistas, ha dejado el lienzo transitado de elementos tridimensionales que configuren el plano pictórico de otra memoria que no sea únicamente la bidimensional. En este sentido, coincide con esa opinión de Georges Segal cuando decía: “Me gusta el olor a pintura, las pinceladas (...). Pero me trasladé a una creación en tres dimensiones porque todos esos conceptos abstractos tan inteligentes y esas ideas tan interesantes sobre arte se quedaban planas en el lienzo” (Piquer, 2000). Este comentario es esclarecedor ante la postura que tanto Segal como Gil adoptan frente a la pintura. Ambos le profesan amor pero necesitan de la tridimensionalidad del espacio. En cambio, nunca pierden de vista las posibilidades expresivas de seguir actuando como un pintor a pesar de estar empleando en todas sus dimensiones la ubicuidad espacial como soporte. Segal, Fontana, Gil, atraviesan con reiterada frecuencia el plano pictórico mediante un corte de la superficie. Es así como ambos reflejan es anhelo por introducir la idea de duración, que queda materializada en esos recurrentes planos perforados.

Este caso de arte expandido que representa la obra de Román Gil es un corolario a esa necesidad para que el pensamiento busque las emociones en el fragmentario e inconexo campo de la memoria, como una de las maneras posibles de conocer el mundo que nos rodea. Su faceta de pintor, escultor o instalador está enraizada en la tradición del *collage* y el ensamblaje (García, 2011), como metáfora que abriga el fragmento como elemento mediador entre las diferentes formas de recordar la realidad. Lo que en definitiva percibimos en Gil, es un uso magistral de la sinestesia y su nomenclatura, de tal forma que sus obras, permiten establecer conexiones más allá de la formalización material en la que estén construidas. Probablemente ello sea debido a que, como anteriormente hemos dicho, trabaja en la línea media habida entre los modos de operar de la cognición y los de la intuición. Las relaciones que Román Gil ha conseguido establecer entre la memoria olfativa y gustativa con la representación plástica se pueden considerar como un triunfo de la sinestesia. Entrar en el proyecto de Gil, supone introducirse en un *Denkenraum*: un espacio

para hacer que el pensamiento aflore sin que las percepciones pertenezcan a ningún sentido en particular, aunque se utilice en préstamo el canal representativo de un sentido en especial.

Además, y en el caso del libro de artista, si el espectador/lector recorre los trazados que por el lenguaje le son impuestos, con la experiencia que Gil propone, surge toda la potencia plástica del pensamiento, y en esto hay que recordar que la plasticidad de lo olfativo y de lo gustativo tienen posibilidad material de instalarse en el territorio de lo perceptivo del pensamiento plástico. Gil aprovecha el desplazamiento que el libro de artista opera sobre la palabra para tomar el soporte físico de este objeto. Al desnudarlo de la palabra, lo interpreta como una imagen simbólica que desplaza cualquier imagen literaria. Esto da carta de naturaleza al hecho de proyectar sobre ese espacio formal toda la imaginación sensorial, aunque transcurran en el primado de la visión. Este dato, cuna del “aspecto aritméticos de los mitos” (Lévi-Strauss, 2003) ha permitido a Román Gil, adentrarse en el misterio de las verdades universales que apoyan el reconocimiento intuitivo del espectador en la naturaleza subjetiva y sinestésica del arte, cuya experiencia es ya de orden cognitivo; habida cuenta que el espectador, o bien tiene un umbral muy bajo de la percepción sinestésica, o bien carece de palabras para darle expresión a esa experiencia.

BIBLIOGRAFÍA

Agamben, Giorgio (1998) “Belleza che cade” en *Cy Twombly. 8 Sculptures*. [Catálogo]. Roma: American Academy, sept.-28, nov.-15.

Álvarez-Munárriz, Luis (2005) *Antropología de la Región de Murcia*. Murcia, Editora Regional.

Ariza, Julio (2003) *Las imágenes del sonido*. Cuenca, Ed. Universidad de Castilla-La Mancha.

Brillant-Savarin, Anthelme (2001) *Fisiología del gusto*, Barcelona, Editorial Óptima.

Carrà, Carlo (1978) *La pittura dei suoni, rumori, odori*. En *Tutti gli scritti*. Milano, Feltrinelli.

Classen, Constance (1993). *Words of sense: exploring the senses in history an across cultures*, London/New York, Routledge.

Classen, Constance (1997) "Foundations for an anthropology of the senses", *International social science journal*, vol. 49, n° 153, pp. 401-412.

Cytowic, Richard (2002) *Synesthesia: a union of the senses*. Massachusetts, The MIT Press.

García, Antonio (2011) "Consideraciones en torno a la utilización de plásticos y resinas sintéticas en la pintura", en Morgado, Borja (ed.) *Investigación y docencia en Bellas Artes*, Madrid, Musivisual, pp. 147-190.

Giobellina, Fernando (2014) *El lado oscuro. La polaridad "sagrado/profano" y sus singularidades*. Buenos Aires, Katz.

Finnegan, Ruht (2002) *Communicating. The multiple modes of human interconnection*, Oxon/New York, Routledge.

Foucault, Michel (2004) *Esto no es una pipa*, Barcelona, Editorial Anagrama.

Fried, Michael (1988) "Art and objecthood", en *Art and objecthood: essays and reviews*, Chicago and London, University of Chicago Press, pp. 148-172.

Gilman Sander (1988) *Goethe's touch: touching seeing, and sexuality*, Tulane, Graduate School of Tulane University.

Guth, Alan (1998) *The inflationary universe*, Sydney, Random House Books

Hustvedt, Siri (2007) *Los misterios del rectángulo*. Barcelona, Circe.

Le Breton, David (2008) *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*. México, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco.

Lévi-Strauss, Claude (2003) *El origen de las maneras de mesa. Mitológicas III*. México, Siglo XXI.

Lisón, Carmelo (1997) "Subjectivitat. La màscara del'objectivitat i del misteri", *Revista d'etnologia de Catalunya*, n° 10, pp. 23-31.

Newman, Barnett (1990) *Escritos escogidos y entrevistas*. Madrid, Editorial Síntesis.

Newton, Isaac (1704) *Opticks: or a treatise of the reflexions, Refractions, Inflexions and colours of light*. London, Royal Society.

Piquer, Isabel (2000) “Georges Segal, uno de los grandes del pop art, enterrado en la intimidad”, en *El País*. Cultura, [en línea] [consulta: 24/09/2015]

http://elpais.com/diario/2000/06/12/cultura/960760805_850215.html

Ramachandran, Vilayanur. S. (2005) *A brief tour of human consciousness: from impostor poodles to purple numbers*. New York, Pearson Education, Inc.

Rameau, Jean P. (1749) *Démonstration du principe de l'Harmonie*, París, Durand.

Richie, Ian (1991) “Fusion of the faculties: a study of language of the senses in Hausaland”, en Howes, David (ed.) *The varieties of sensory experience: a sourcebook in the anthropology of the senses*. Toronto, University of Toronto Press, pp. 192-202

Sánchez de Vera, Ángela (2006) *La puesta en escena del libro (a través de Peter Greenaway). Libro de artista, cine y exposición*. Tesis doctoral, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia.

Sobel, Noam; Kahn, Rehan M.; Saltman, Ammon; Sullivan, Edith V.; y Gabriel, John D. E. (1999) “The world smells different to each nostril”, *Nature*, vol. 402, nº 6757, p. 35.

Sylvester, David (1996) *Looking at Giacometti*. New York, Holt.

Talens, Jenaro (1986) *El ojo tachado. Lectura de un chien andalou de Luis Buñuel*. Madrid, Cátedra.

Valéry, Paul (1992) *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*. París, Gallimard.

Van Campen, Cretien (2009) “How does the memory of synesthetes work?” en *Actas del III Congreso internacional de Sinestesia, ciencia y arte*. Granada, Fundación Internacional Artecittà.

Viviente, Pilar (1993). “Las nuevas formas de subjetividad del siglo XX y los procesos del pensamiento en la práctica pictórica abstracta”. En *Arte, individuo y sociedad*, (5), 129-139. Madrid. Editorial Complutense

Recepción: 7-11-15

Aceptación: 28-12-15