

Los *acontecimientos* escondidos detrás de los entrelazamientos de Hugo Wirz

*Hay dos montañas / donde todo es luminoso y claro
La montaña de las bestias / y la montaña de los dioses.
Pero entre ellas se extiende / el valle oscuro de los hombres.
Mas cuando uno de ellos / mira hacia arriba,
está preso de una nostalgia inextinguible,
el que sabe / que no sabe,
por los que no saben / que no saben
y por los / que saben que saben.*

Paul Klee citado por Roman Jakkobson

Muy conocidas son las consecuencias que los viajes han tenido en la evolución de la obra de numerosos artistas: Poussin en Roma, Delacroix y Matisse en Marruecos, Klee en Túnez donde descubrió que era pintor (*yo y el color somos uno*), Beuys en la península de Crimea donde cayó su avión de guerra y donde nació su interés por la grasa, Huftier en la India donde incluso le han dedicado un museo, etc. En el caso de Hugo Wirz, fue su estancia de dos años y medio en Camerún (1975-1978) la que le permitió familiarizarse con diversas técnicas de la industria artesanal africana (cerámicas, telas, cestos), una experiencia “exótica” de la manipulación de los materiales nunca olvidada y que volvió a ser de plena actualidad cuando descubrió la gran tradición artesanal española después de instalarse en Madrid en 1996. Pero ese recuerdo no hubiera sido tan determinante para la orientación de su obra plástica sin su formación técnica a la que le debe no solamente su constante curiosidad por el modo de funcionamiento de las cosas, sino también su capacidad de aplicar las leyes estudiadas al campo de su arte. Además de la técnica de la ensambladura en sus cuadros, tampoco debe extrañarnos su plena dedicación al arte del grabado donde la combinación del conocimiento técnico y de la experimentación con los materiales es fundamental. Cuadros y grabados comparten además el uso exclusivo del papel, con lo cual la manipulación de este material se convierte en razón principal de su dedicación al arte.

Dejando a un lado su vinculación con los grabados, está claro que las cualidades mecánicas del papel son las que le han determinado a aplicar a este material la técnica de entrelazar fibras tal como lo observó en cestas y textiles africanos: además de su buen comportamiento como receptor del color, el papel es flexible, se corta fácilmente y es lo suficientemente resistente como para formar estructuras estables, aunque no tanto como el mimbre, el junco o el esparto para ser utilizado fuera del puro arte. Y si bien la utilización de cualquier otro material no le hubiera permitido tomar tanta distancia respecto a estos referentes africanos como para elevar su condición de objetos artesanales a la de arte, es únicamente gracias a sus componentes conceptuales como estos trabajos con papeles logran hacernos olvidar su dependencia de unos modelos limitados por lo común a una función utilitaria y decorativa.

Los *acontecimientos* escondidos detrás de los entrelazamientos de Hugo Wirz

A la vista de estos trabajos, no cabe duda de que la obra de Hugo Wirz puede incluirse dentro de la corriente estructuralista del arte, no tan lejos de los *Cuadrados mágicos* en forma de damero de Paul Klee si no fuera por su radical distancia respecto al color, o de numerosos cuadros de María Helena Viera da Silva (*El juego de naipes* de 1937, *La partida de ajedrez* de 1943, *La habitación con azulejos* de 1935, *El enigma* de 1947, *Corredor sin límite* de 1942, cuya estructura ha sido recuperada por Hugo para componer su *Políptico* del 2001), con lo cual estoy obligado a evocar también aquí las composiciones de Torres García. Paul Ricœur estableció claramente las cuatro condiciones necesarias que permiten analizar cualquier entidad siguiendo la metodología estructuralista, tal como las vemos enunciadas y respetadas en los entrelazamientos de Hugo Wirz. El análisis estructuralista es válido:

a) cuando se aplica a un *corpus* ya constituido, fijado, cerrado y, en este sentido, muerto. En lingüística este *corpus* es el de las palabras contenidas en el diccionario y en los entrelazamientos es el de cualquier tira, fibra o varilla que se preste a esta técnica.

b) cuando permite hacer el inventario de elementos y unidades. En lingüística son los fonemas, palabras y frases del texto analizado. En los entrelazamientos de Hugo Wirz son las tiras de papel; el tamaño de los cuadraditos resultantes del entrelazamiento y condicionados por la anchura de las tiras, es decir, los componentes de la textura; las líneas horizontales y verticales formadas por cada tira, su tendencia a romper su relación de paralelismo, etc.

c) cuando se pueden establecer unas relaciones de oposición entre estos elementos y unidades, preferentemente de oposición binaria. La superposición alterna de las tiras, una vez por abajo y otra vez por arriba, es el más claro ejemplo de esta oposición en los entrelazamientos.

d) establecer un álgebra o un juego de combinaciones con estos elementos y estas oposiciones binarias. En los entrelazamientos este juego es el que permite la extensión de esta técnica en el espacio, el que le da su forma de cuadros.

Como primera consecuencia de su pertenencia al estructuralismo, la explicación estructural de estas obras excluye la *praxis* como tesis de explicación: las prácticas se estructuran en la explicación y no estructuran la explicación o, mejor aún, la estructura es la que da la explicación de los procesos. Con esto no quiero decir que Hugo Wirz no disfrute cuando se dedica con paciencia de relojero a entrelazar sus tiras de papel, todo lo contrario, pero en cualquier caso este disfrute no se limita a la propia manipulación, también nace de su capacidad de evocar un tacto imaginario en nuestra visión: eleva la interpretación al campo de la sensación en el arte (tocar y ver), por encima del carácter objetivo de sus estructuras. Merleau-Ponty cierra así el ciclo abierto cuando Descartes nos enseñó cómo el pensamiento de ver es más seguro que la cosa vista o que la visión, justamente porque el pensamiento ya que no es sino pura apariencia, es totalmente indubitable y porque, entre el ser y la nada, es más sólido ante la duda que las cosas positivas y consistentes.

Los *acontecimientos* escondidos detrás de los entrelazamientos de Hugo Wirz

Otra consecuencia del carácter estructural de estas obras: su método de interpretación debe calcarse sobre el modelo que dio Saussure en su *Curso de lingüística general*, siguiendo los dos ejes que son el *leitmotiv* del estructuralismo: el eje *sincrónico*, que incluye a todo lo que se refiere a la estática, y el eje *diacrónico* relacionado con las evoluciones. Según este método, lo *sincrónico* en la obra de Hugo Wirz sería la invariabilidad de la técnica del entrelazamiento con tiras que pasan alternativamente una por encima de otra, mientras que lo *diacrónico* sería la extensión del entrelazamiento a lo largo y ancho del plano, con el constante traslado de posibles imperfecciones estructurales hacia los márgenes y cuya consecuencia son las distorsiones de las líneas. De ahí las dos maneras de observar estos trabajos, una puramente estructuralista que consiste en tomar como objeto de estudio el interior de sus composiciones, otra más abierta, más distanciada, dedicada a la valoración plástica del conjunto, la cual a su vez, según la escuela de Niels Bohr, puede ser modificada por el propio observador.

En la aportación de Paul Ricœur a la lingüística, esta segunda manera de ver estos trabajos plásticos se corresponde con la prioridad dada a la semántica en contra de la sintaxis y que él llama “acontecimiento”, es decir, su interés está más condicionado por el “¿por qué?” de la formación de las frases y sus consecuencias como discurso, que por “el cómo” o “el con qué” están constituidas. Trasladas estas consideraciones a la obra de Hugo Wirz, ¿cuales serían las consecuencias del estudio de sus entrelazamientos entendidos como “acontecimientos”? La más importante es de tipo histórico ya que cualquier artista ha de saber donde situarse en la línea evolutiva del arte, una nitidez de conciencia que se encuentra reflejada constantemente en las imágenes de su obra. Hugo Wirz sabe muy bien que la historia en el arte moderno arranca con la Vanguardia y es en calidad de citas de esta última como sus estructuras reticuladas consiguen imponerse por encima de cualquier referencia artesanal.

No cabe duda de que uno de los logros de la revolución estética en los primeros años del siglo XX ha sido su ruptura con la función narrativa y, por consiguiente, que la retícula haya sido una de las herramientas más eficaces para los artistas afanados en objetivar sus obras. Bien es cierto que no hay nada más antinatural, antimimético y antirreal que la retícula. Sin embargo, ¿por qué -se pregunta Rosalind Krauss- artistas que las utilizaron, como Mondrian, Malevich o Klee, nos “hablan del Ser, del Conocimiento o del Espíritu”, cuando la retícula es pura expresión del materialismo? Para Rosalind Krauss, la retícula es uno de los mejores ejemplos de la ambivalencia del artista que, al tener que elegir entre lo sagrado y lo secular, decidió tomar partido por ambos. Pero defender también lo sagrado en el siglo de la Ciencia resulta muy sospechoso. “El peculiar poder de la retícula, su pervivencia extraordinariamente prolongada en el especializado espacio del arte moderno, proviene de su capacidad para sobreponerse a esta vergüenza, enmascarándola y revelándola al mismo tiempo. En el espacio cultural del arte moderno, la retícula no sólo actúa como emblema, sino también como mito. Como todos los mitos, no se enfrenta a la paradoja o contradicción disolviendo la paradoja o resolviendo la contradicción, sino envolviéndolas para que parezca (y sólo parezca) que han desaparecido. Conclusión

Los *acontecimientos* escondidos detrás de los entrelazamientos de Hugo Wirz

de Rosalind Krauss: el poder mítico de la retícula reside en que nos hace creer que nos movemos en el ámbito del materialismo (o de la ciencia o de la lógica), y al mismo tiempo nos permite dar rienda suelta a nuestra fe (o ilusión, o ficción)”.

Basta recordar la reiteración hasta el infinito de los motivos geométricos del arte islámico y céltico para descubrir enseguida que los “acontecimientos” de las estructuras formadas por los entrelazamientos de Hugo Wirz están hechos principalmente con este doble juego que Rosalind Krauss atribuye a la retícula. Quizás sea por su interpretación ficticia de las ensambladuras con acuarela (es decir, distanciándose al máximo del *faber* artesanal y, por tanto, de la objetivación de sus componentes mecánicos) como estos trabajos consiguen todo su logro poético. En ellos Hugo Wirz se dedica a cuestionar la perfección del concepto que tenemos de lo ilimitado directamente vinculado con los entrelazamientos, gracias a la irregularidad con que empapa de acuarela el papel y a la incorporación de la técnica de la “deconstrucción” como consecuencia de la erosión producida por el pasar del tiempo (Pequeño caos, Canalizado, etc.), entendido este término de “deconstrucción” según su “acepción heideggeriana acogida por Jacques Derrida dentro del revisionismo antimetafísico de la filosofía moderna”.

Vemos sobre todo estos trabajos como lugar paradigmático para el total despliegue metafórico de los entrelazamientos, a caballo entre nuestro deseo de objetivación y el misterio aterrador que rodea nuestra significación en el universo. Algo en común tienen con ese valle oscuro de los hombres que Paul Klee sitúa entre dos montañas luminosas, la de las bestias y la de los dioses: la ficción y su poesía es la única posibilidad que tenemos de afirmar nuestra clarividencia respecto a nuestras limitaciones. A la oposición binaria que ofrece la superposición alterna de las tiras de papel, a veces visibles y a veces disimuladas, se corresponde nuestra contradicción de seres inteligentes que saben que no saben. Allí, en los nudos formados por la superposición de las tiras de papel, nudos que lo son tanto de los entrelazamientos como de su función metafórica, nuestra visión nos afirma que no vemos. De ahí el papel metafórico desempeñado por algunas retículas en forma de celosía respecto a ese juego contradictorio que consiste en mostrar para ocultar mejor y que se encuentra en la esencia misma de la pintura. Así puede comprenderse mi empeño por llevar el análisis de estas obras con el máximo rigor de los estructuralistas pues, para seguir dentro de la misma contradicción, ¿a qué viene tanto rigor para observarlas si ellas no hacen más que devolvernos la imagen de nuestra ceguera? Nuestra nostalgia del mundo perfecto e inaccesible de los dioses se traduce en unas imperfecciones de la trama reticular, con unas distorsiones de las líneas que se alejan de su rumbo inicial y metafísico hasta el infinito para quedarse sólo como testigos poéticos de tanteos manuales.

Lo que tenía vocación abiertamente trascendental se queda en unos “juegos gratuitos” de manipulación de la materia, en experimentaciones azarosas con unas manchas de colores inspiradas en nuestra más íntima relación orgánica con la madre tierra. Sobre todo es con esta dualidad formada por

Los *acontecimientos* escondidos detrás de los entrelazamientos de Hugo Wirz

un lado por la pretensión trascendental de la retícula y por otro por la fragilidad, la perennidad de un material como el papel elaborado a partir de componentes orgánicos, como Hugo Wirz consigue abrir las perspectivas especulativas más llamativas en sus trabajos. Así es el hombre (tal como nos invita a verlo en ellos): que sabe que no sabe, de acuerdo, pero que también sabe que es capaz de decir todo esto con un lenguaje poético mucho más entrañable y conmovedor que el de los dioses, y si es así es porque sabe que con ello se juega su supremacía sobre las bestias.

Michel Hubert Lépouché