

A PROPÓSITO DE *ESTUDIOS PARA OBJETOS FUTUROS*, DE ANA ESTEVE LLORENS

Ana Diz | Nueva York 2016

Desnudos de gestos retóricos, los colores y las formas de esta instalación hablan el lenguaje del minimalismo. Ana Esteve Llorens dice que, más que una elección, el minimalismo es un rasgo de su carácter, su modo natural de estar en el mundo. Algunas formas y colores podrían describirse como objetos reconocibles -- una flecha amarilla o el fragmento de una voluta ornamental (las dos piezas verdes). Pero todas son, simplemente, geometría – triángulos amarillos, cuadrados y rectángulos azules, secciones verdes de un círculo--, entidades singulares hechas de la unión de forma y de color. Cuando se asocia con abstracciones geométricas, el color se libera de su acostumbrado papel descriptivo y por decirlo así, deviene un sustantivo en vez de un adjetivo. El hecho engañoso de que necesitemos una secuencia de dos palabras para expresar la noción “triángulo amarillo” resulta de la linearidad inherente a las lenguas naturales. Libre de esa limitación, los lenguajes del arte visual pueden representar lo que es simultáneo de modos simultáneos.

Muchas instalaciones contemporáneas representan el mundo cotidiano, con frecuencia de modos que lo vacían de contexto y de significado. Contra esta tendencia. *Estudios para objetos futuros* privilegia la abstracción. Y abstracción intransigente, sin compromisos, sin restos de imaginería representativa, aquí es la perfecta expresión de un yo que ha superado la biografía y la narrativa, y se queda bien cerca del misterio y de la poesía. Por un lado, misterio y enigma constituyen a todo arte genuino, que, como dijo Adorno, siempre incluye algo que no existe en el mundo. Y por el otro, lejos de la frialdad que alguna vez se le atribuyó, la abstracción libre permite la manifestación plena de las emociones.

El arte de Esteve Llorens es consecuencia de encuentros azarosos con situaciones, objetos, técnicas, lecturas, obras de otros artistas. Y al mismo tiempo,

encarna previos pensamientos y obras, siendo cada nueva acción, como dice George Kubler, “una compresión y réplica del pasado.” Ella trabaja de dos modos diferentes. A veces, puede “ver” una pieza antes de hacerla, y es esa imagen mental primera la que la impulsa a buscar la técnica y el material adecuados. Otras veces, su punto de partida es un material. En estos casos, confía en la casualidad y en lo imprevisto, trabajando medio a ciegas, palpando su camino más que viéndolo, en un alto estado de iluminada intuición.

En *Estudios para Objetos Futuros*, los dos métodos asistieron a la artista desde el principio. La instalación consiste en una rejilla tridimensional inmensa en el centro del cuarto, rodeada de textiles montados en las cuatro paredes. Después de elegir el material (algodón), Esteve Llorens tejó franjas, que luego cortó y combinó en una especie de *collage* o ensamblaje de material blando. Mientras tejía, una imagen original también estaba presente, operando concientemente o no, durante el proceso de construcción. Era la imagen de una caja para embalar objetos, que la había intrigado por largo tiempo. (Por mi parte, a mí me intriga pensar en la relación entre la rejilla gigante del centro y los textiles en la pared.)

Montados cerca de cada pared, paneles acolchados de textiles, de algodón crudo y teñido, muestran unas cuantas formas. Se organizan en pares del mismo color. Cada pieza es una réplica inversa de la otra, cada una puede funcionar como figura y como fondo. El color del algodón crudo, me entero, es de un ocre muy claro, mientras que el algodón teñido aquí puede ser verde, amarillo, gris, naranja, rosa, azul verdoso o magenta. Desde luego, todos son colores, pero mis ojos simplifican; por eso cuando hable del ocre claro del algodón crudo diré “no color” o simplemente “blanco”.

Estos textiles forman una composición visual que exige un pie izquierdo y uno derecho, un ritmo, por decirlo de alguna manera, como una danza que alterna color y no color, “yo” y “otro”, sujeto y sombra. Si a la izquierda, un medio óvalo es rosado, a la derecha, será “blanco” y viceversa. La inversión altera el modo de percibir dimensiones y proporciones, algo esperable, puesto que ya sabemos que el tamaño y aun la forma pueden cambiar el tono de un color. Las piezas mismas no son exactamente del mismo tamaño porque la anchura de cada franja teñida depende de la tensión con la que la

artista la ha tejido, y del número de hilos por urdimbre. Miro diminutas alteraciones entre una pieza y su compañera. Creo que casi veo sutiles desplazamientos que sugieren, quizás, una imperceptible mutación que, de replicarse suficientes veces, podrían resultar en una forma diferente.

Necesitamos movimiento en el espacio para hablar del tiempo. Hay derecha y hay izquierda, y sin embargo no encuentro nada que me sugiera un camino o dirección para recorrer estos textiles, ningún después, ningún antes. Mis ojos aprecian la tela --sus sombras, su textura, su espesura-- y se sienten libres para andar por cualquier parte. Con todo, noto que miro las figuras del mismo modo en que leo un texto, de izquierda a derecha, aunque, en contra de la lectura unidireccional de las palabras, regreso de inmediato a la izquierda, y a la derecha y otra vez a la izquierda... Espacios positivos y negativos, simultáneos por naturaleza, excluyen toda noción de secuencia temporal. Más que en un tiempo narrativo, estas formas viven en el presente, donde cada una necesita de la otra para existir. Parece un presente vívido y distinto, libre de historias, bastante similar a lo que pasa en raros momentos de la meditación. Silencio libre de ruido, reverencia ante cada existir, perfecto y presente, separado y sin embargo, relacionado íntimamente.

Esteve Llorens nota que tejer resultó una solución perfecta para sus viajes constantes. La portabilidad de los textiles le permitió continuar trabajando dondequiera que se encontrara en el momento – México, España o Austin, Texas. Tejer parece, en efecto, una elección feliz. Pero para un espectador que no sepa este detalle biográfico, los textiles evocan algo diferente. Primero, pienso que son el extremo opuesto de un arte que pudiera pedir más conceptualización que tiempo. Hacer estos textiles es un proceso que exige tiempo: de hacer el teñido de sustancias naturales, a teñir las madejas de algodón, a tejerlas, a crear el diseño, a ajustarlo a las dimensiones impuestas por un telar tradicional. Luego recuerdo el famoso *dictum* de Buffon (“El genio no es sino una gran aptitud para tener paciencia”). Tejer, energía silenciosa. Es bien sabido que en algunas tradiciones la paciencia es un instrumento epistemológico indispensable. Bien podríamos extender la noción de conocer un objeto a construirlo. La cosa, objeto presente u objeto por ser, se ofrece al pensar y a la paciencia. Sólo con

tiempo podemos llegar a conocerlo o construirlo. No es ésta, por cierto la agitada inspiración romántica sino la mirada que se posa en el objeto sin forzarlo.

El telar sostiene los hilos en su sitio. En esa suspensión, mociones repetidas y regulares de manos y madejas dan su forma al tiempo. Hileras repetidas de hilos entrelazados. En la pared y en la rejilla, repetidas formas simples. Cada textil tiene su propio patrón de movimiento, golpe recurrente como cuando respiramos y oímos nuestro propio corazón. Dolor, placer, alivio, tristeza u obsesión, cada emoción tiene su propio ritmo, como la vida, como el antiguo lenguaje de la poesía. Patrones de silencio (“blanco”) y sonido (el otro color), de largo y corto, de recta y curva. Voz, lengua, geometría. Vivo mis propias experiencias, las marco con mis propios acentos en el continuum del tiempo. El ritmo, ahora pienso, es también un rasgo común a todas las artes.

El arte es una voluntad de forma. *Estudios* empezó con la simple unión de dos franjas de algodón, (una de algodón crudo, la otra, teñido) cosidas juntas. La artista luego las cortó por la mitad, cruzando la costura, y las cosió de nuevo en otra dirección. Este proceso repetido de separar y recomponer resultó en diferentes formas geométricas. Como en otras artes, aquí la forma es consecuencia de cortar, escoger, y sobre todo, de renunciar. La repetición podría no tener fin, excepto por el hecho de que el material necesariamente impone límites. Esta recurrente división recuerda la paradoja de Zenón de Aquiles y la tortuga. Esteve Llorens da forma material al concepto matemático de serie convergente y regresión infinita. Tan infinita es la división de la distancia que separa a Aquiles de la tortuga como lo es potencialmente el corte y cosido de la franja original: proliferación serial de formas y posibilidades.

Si las franjas sufren un proceso de reducción, la rejilla original se agranda significativamente. El objeto encontrado que intrigó a Esteve Llorens buen tiempo antes de empezar esta obra fue la rejilla de una caja que podría ser usada para transportar botellas. Era un espacio dividido en secciones iguales, donde cada una de las cuatro paredes de cada compartimiento (22 en total), estaba perforada en grandes óvalos. Pero como dije antes, en esta instalación la caja se vuelve inmensa, y este cambio de dimensiones no es inconsecuente. Esculpidos en cada una de las

delgadas superficies, los óvalos, de hecho, configuran espacios vacíos, con la forma de inmensos huevos de Pascua, o de gigantes huevos de madera para remendar calcetines.

Empiezo a entender que lo que Esteve Llorens me muestra aquí me está diciendo lentamente algo que nunca había pensado antes. Esta rejilla está hablándome de la forma de algo que no tiene cuerpo. Me detengo. ¿Y qué sería este objeto intangible? Bueno. Podría ser como la forma de un nombre que se me escapa en este momento. O de una palabra que he perdido (estoy segura de que tiene 3 sílabas y que empieza con una “t” o quizás una “d”). O la exacta forma de un recuerdo olvidado. O la forma del tiempo sin cuerpo. Los agujeros ovalados permiten que circulen estas formas fantasmas, como circula el tiempo, por los compartimientos.

La rejilla gigante, mucho más alta que yo, propone situaciones interesantes. Primero, los óvalos me hacen pensar en las lunas de un viejo ropero. Miro por los espejos ausentes, y veo marcos, ángulos inesperados, reflejos que juegan entre sí, algunos superimpuestos por completo o parcialmente sobre los otros. Siento que estoy dentro de una especie de puerta giratoria que imita movimiento y sin embargo no se mueve. Y durante toda la experiencia de mirar esta rejilla, me encuentro queriendo ardientemente levantar un pie y cruzar el marco del óvalo vacío, y el próximo, y el próximo.

En los textiles, no encuentro ninguna secuencia temporal. Y sin embargo, el tiempo está presente en todas partes: en la actividad de tejer, que es tener tiempo en las manos, crear tiempo, tocarlo, medirlo, aceptarlo, recordar. Escenas, caras y vidas se desvanecen en el tiempo. Y si duran un poco más es gracias a la memoria, nuestro sexto sentido, a veces un poco más duradera que la vida. Como estos textiles, la memoria, -- más que el oído, el órgano de la música-- no viaja necesariamente en una secuencia histórica o temporal.

Todos los textiles de esta instalación son una suerte de “happenings”. Y sin embargo, cuando miro estas formas coloridas, siento que configuran un mundo estable, tienen el volumen y la textura de cosas que existen. Todas declaran su condición de fragmentos, insisten en su valor como detalles magnificados de un diseño más amplio que no está aquí por completo. Recuerdo haber leído que el arte moderno es montaje,

donde el todo solo existe para dar lugar a sus partes. Estos fragmentos que rechazan o ignoran el tiempo pero están hechos de tiempo, viven en libertad de conexiones temporales, de orígenes, del todo que alguna vez los abarcó. Y sin embargo también evocan un todo, un origen, un orden temporal de cosas. Las piezas individuales se repiten, pero en un marco más grande, su estar juntas es un *flash* en el tiempo. Sus formas son manifestaciones. Su condición es la de las epifanías, que nos exigen como primera respuesta el simple y nunca pasivo acto de atestiguar. El fragmento salva un espacio más grande y abarcador y con él, un tiempo más largo y más abarcador.

Sin mensaje, sin pasar juicio sobre la vida o el arte, *Estudios para objetos futuros* me ha dado un tiempo de respiro para considerar lo instantáneo y lo eterno, lo absoluto y lo particular, la masa de la que estamos hechos.

La obra de Esteve Llorens hace visible la estética de la Bauhaus, su comprensión del color, su cariño por las formas simples y por la abstracción. Con la excepción, quizás, de la funcionalidad que la Bauhaus tanto quería. Los paneles acolchados no cubren de veras las paredes (hay una separación de 2 pulgadas) y por lo tanto, no mantienen la temperatura, ni absorben el sonido. Estos textiles no son piezas de ropa ni son carteras ni bolsas, ni canastas ni mochilas. Y sin embargo, podría decirse que funcionan como contenedores de tiempo y de memoria, como encarnaciones fantasmales de los agujeros de la rejilla gigante. Creo que *Estudios* testimonia la propia memoria de Esteve Llorens, tejida en las franjas de algodón y en sus franjas coloridas, cosida en sus muchas costuras, cortada por sus múltiples cortes, recobrada en sucesivas costuras nuevas. Recorriendo la instalación en varias direcciones, yo por mi parte, testimonio su paradójico logro: hacer visible y tangible el fluir del tiempo y al mismo tiempo, pararlo en seco.

Texto publicado con motivo de la exposición "Studies for Future Objects".
Traducción de la versión original en inglés por Ana Diz.