

# Les estampes de la caixa negra Las estampas de la caja negra

JOSÉ DÍAZ CUYÁS



29 postales. 2018  
Caixa serigrafiada amb 29 postals

VAL

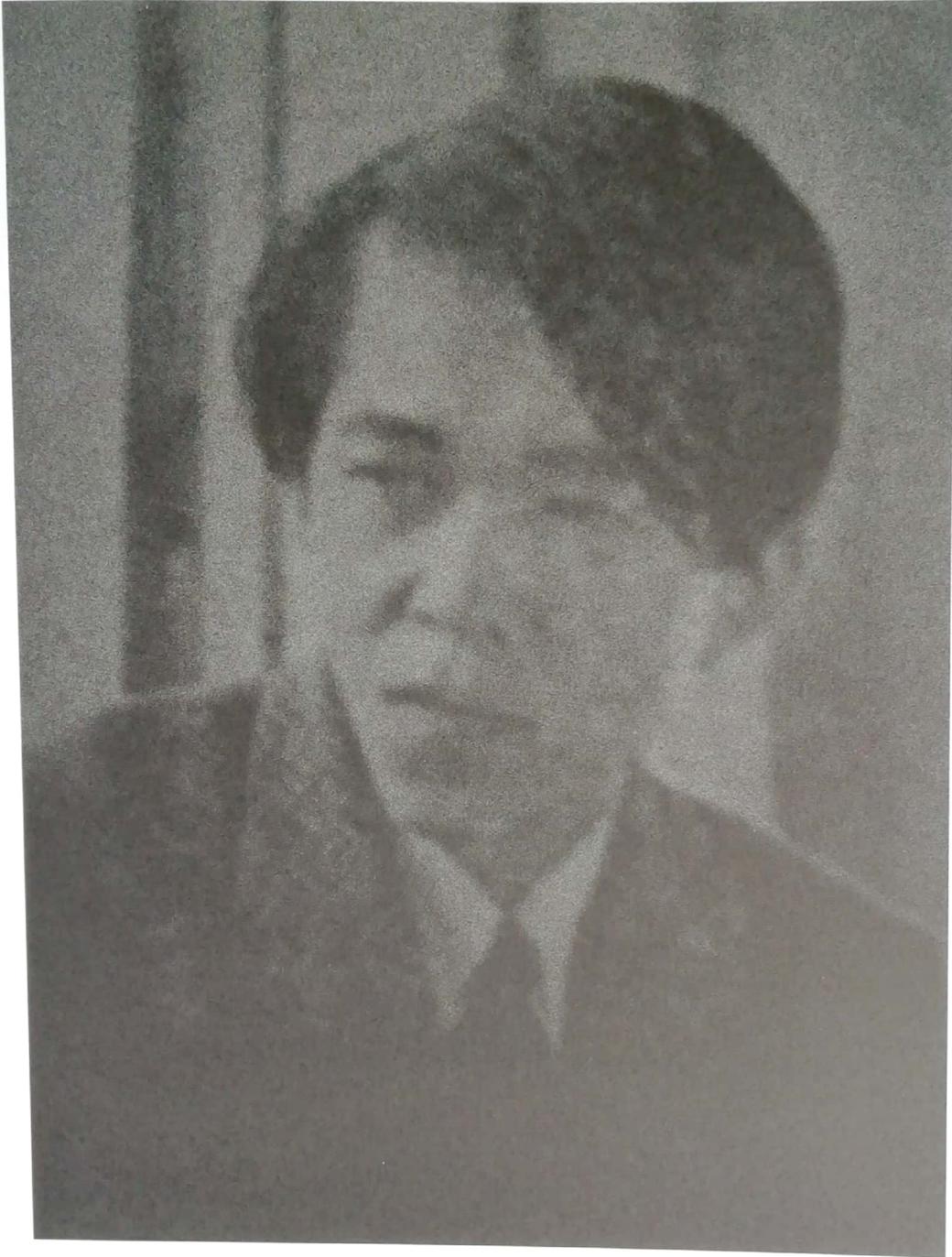
*29 postals* és el títol d'una peça de Xisco Mensua guardada en una xicoteta caixa de cartó. La inscripció sobre la tapa compleix la doble funció de descriure i anunciar què trobarem en obrir-la. El format de la caixa és just el necessari per a emmagatzemar, en efecte, 29 d'aqueixes populars targetes tipus carta que encara continuem associant a l'experiència del viatge i les vacances. A la coberta, o millor, a la portada, el títol esmentat s'inscriu en un paràgraf compost per lletres senzilles amb serif la forma rectangular de les quals es fa ressò del tall del mateix suport que cobreix bona part de la superfície. Aquesta sort de vinyeta textual recull succintament els crèdits de la publicació i l'espai buit sobre aquesta ve encapçalat per una citació, a manera de glossa, de Gaston Bachelard. La frase de l'autor francès és l'única que sembla sustraure's a l'equívoca voluntat literalista que domina tot el pla superior de la peça. En lloc de descriure, com ocorre amb la resta del que allí hi ha escrit, hem de deduir que la seua funció és oferir una explicació o comentari: «Entre concepte i imatge no hi ha síntesi possible».

CAS

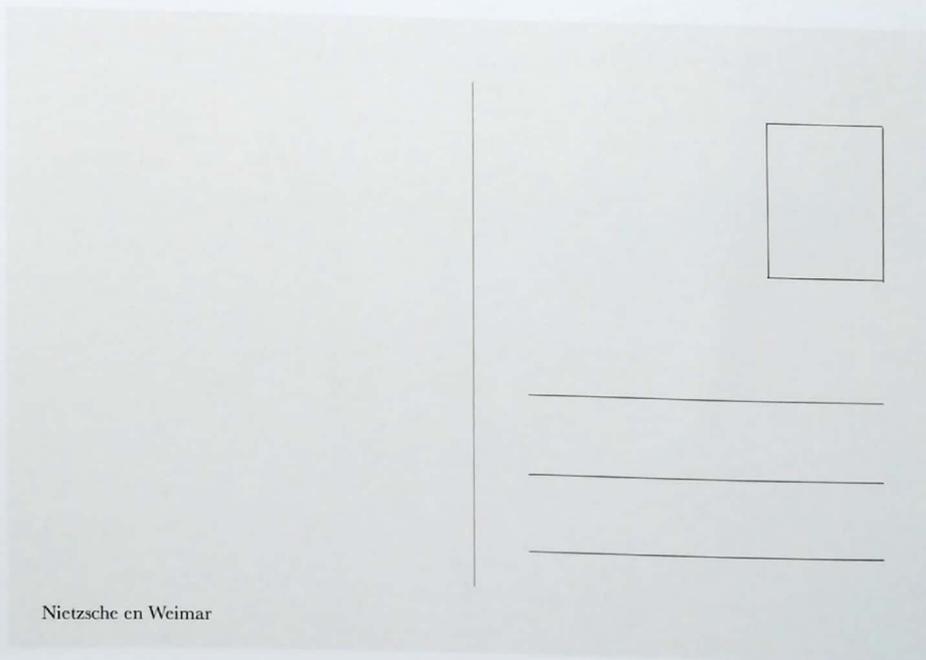
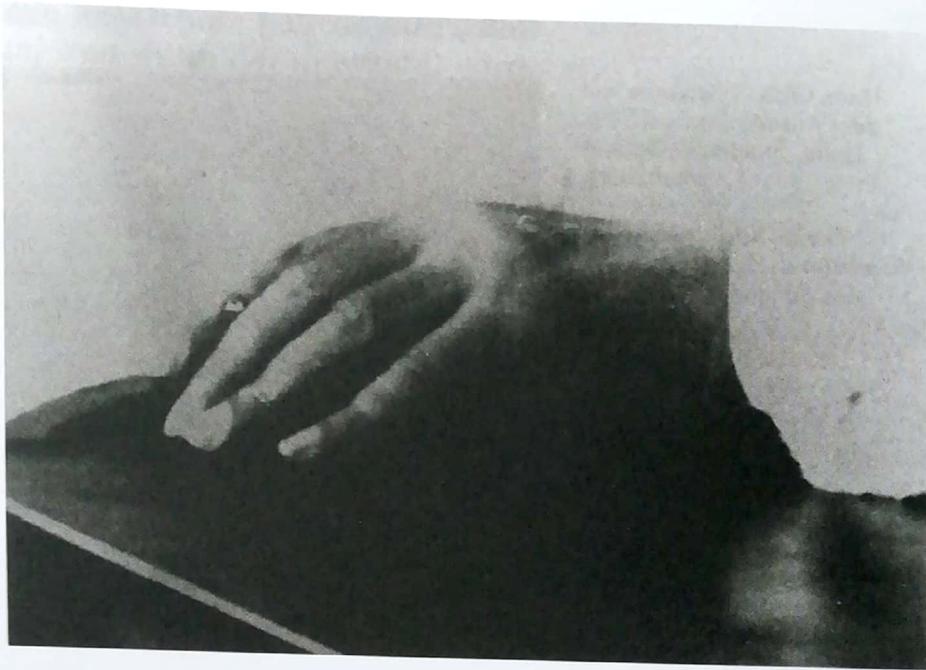
*29 postales* es el título de una pieza de Xisco Mensua guardada en una pequeña caja de cartón. La inscripción sobre la tapa cumple la doble función de describir y anunciar lo que al abrirla encontraremos en su interior. El formato de la caja es justo el necesario para almacenar, en efecto, 29 de esas populares tarjetas tipo carta que todavía seguimos asociando a la experiencia del viaje y las vacaciones. En la cubierta, o mejor, en su portada, el citado título se inscribe en un párrafo compuesto por letras sencillas con serifa y cuya forma rectangular se hace eco del corte del propio soporte cubriendo buena parte de su superficie. Esta suerte de viñeta textual recoge escuetamente los créditos de la publicación y el espacio vacío sobre ella viene encabezado por una cita, a modo de glosa, de Gaston Bachelard. La frase del autor francés es la única que parece sustraerse a la equívoca voluntad literalista que domina todo el plano superior de la pieza. En lugar de describir, como ocurre con el resto de lo que allí está escrito, debemos deducir que su función es la de ofrecer una explicación o comentario: «Entre concepto e imagen no hay síntesis posible».

Tal sentència sembla advertir-nos taxativament sobre com hem d'interpretar el que veurem o llegirem, però alhora ens obliga a revisar amb més deteniment la mateixa portada. I això bàsicament per dos motius. En primer lloc, ara cobra un nou sentit que la caixa siga d'un negre uniforme, semblant al de la foscor total, aqueix estat de negació de la llum, del color i, en conseqüència, de tota imatge. L'única cosa que després de l'admonició de Bachelard ens deixa veure aqueixa negror són paraules i xifres. Sobre aquest fons fúnebre les lletres blanques, buides i lluminoses, formen un text amb conceptes merament descriptius que actuarien ací d'una manera bastant similar a com ho fan les inscripcions en les esteles funeràries: «Ací reposa...». Tot sembla indicar, doncs, que aqueixa caixa negra ha de contindre el secret d'algun esdeveniment luctuós, potser pistes per a reconstruir alguna escena última, algun succés mortal. Possiblement és una mera casualitat, però el primer model de «caixa negra» dissenyat per a reconstruir el record d'un accident, l'anomenat *Hussenògraf*, documentava per mitjà de colps de flaix l'històric dels viatges en un rudimentari rodet fotogràfic i, a la vista del que hi ha a l'interior de la nostra caixa, un fardell de fotografies amb una clara voluntat de *memorabilia*, tot sembla indicar que ha d'haver-hi alguna continuïtat entre aquells rastells de preses successives i la nostra sèrie de postals. La seqüència de dades recollides en aquelles pel·lícules de huit metres no eren sinó un monòton i rutinari registre del pas del temps. Només quan alguna cosa disruptiva succeïa, una pertorbació de l'ordre regular de les coses, aquelles fotografies de marques i senyals, aquelles imatges de grafismes xifrats tenien el poder de reconstruir l'escena i donar testimoni de l'excepcional. Entre aquelles fotos de registre, les que capten un accident ens permeten entreveure la força de qualsevol imatge quan aconsegueix capturar i fixar el moment de l'esdeveniment; aquesta rememoració intempestiva que deixa veure, com en un colp de flaix, l'extraordinari. Però l'extraordinari és una cosa eventual, un accident que trenca la regularitat del temps i l'evocació del qual suposa sempre una dislocació del present; *les memorabilia*, per la seua banda, no són sinó col·leccions d'assumptes i coses memorables, precisament de tot allò que ha de ser recordat per a encaixar i col·locar d'una manera correcta el present. Per això és tan fàcil que allò que és memorable, com a dispositiu regulador de la memòria, tendisca lliscar cap a l'estereotip i la

Semejante sentència parece advertirnos taxativamente sobre cómo debemos interpretar lo que vamos a ver o leer, pero a la vez nos obliga a revisar con más detenimiento la propia portada. Y esto básicamente por dos motivos. En primer lugar, ahora cobra un nuevo sentido que la caja sea de un negro uniforme, semejante al de la oscuridad total, ese estado de negación de la luz, del color y, en consecuencia, de toda imagen. Lo único que tras la admonición de Bachelard nos deja ver esa negrura son palabras y cifras. Sobre ese fondo fúnebre las letras blancas, huecas y luminosas, forman un texto con conceptos meramente descriptivos que actuarían aquí de un modo bastante similar a como lo hacen las inscripciones en las estelas funerarias: «Aquí reposa...». Todo parece indicar, pues, que esa caja negra debe contener el secreto de algún acontecimiento luctuoso, quizás pistas para reconstruir alguna escena última, algún suceso mortal. Posiblemente sea una mera casualidad, pero el primer modelo de «caja negra» diseñado para reconstruir el recuerdo de un accidente, el llamado Hussenografo, documentaba mediante golpes de flash el historial de los viajes en un rudimentario rollo fotográfico y, a la vista de lo que hay en el interior de nuestra caja, un fardo de fotografías con una clara voluntad de *memorabilia*, todo parece indicar que debe haber alguna continuidad entre aquellas ristas de tomas sucesivas y nuestra serie de postales. La secuencia de datos recogidos en aquellas películas de ocho metros no eran sino un monótono y rutinario registro del pasar del tiempo. Solo cuando algo disruptivo sucedía, una alteración del orden regular de las cosas, aquellas fotografías de marcas y señales, aquellas imágenes de grafismos cifrados tenían el poder de reconstruir la escena y dar testimonio de lo excepcional. Entre aquellas fotos de registro las que captan un accidente nos permiten entrever la fuerza de cualquier imagen cuando logra capturar y fijar el momento del acontecimiento; esa rememoración intempestiva que deja ver, como en un golpe de flash, lo extraordinario. Pero lo extraordinario es algo eventual, un accidente que rompe la regularidad del tiempo y cuya evocación supone siempre una dislocación del presente; *las memorabilias*, por su parte, no son sino colecciones de asuntos y cosas memorables, precisamente de todo aquello que debe ser recordado para encajar y colocar de una manera correcta el presente. Por eso es tan fácil que lo memorable, como dispositivo regulador de la memoria, tienda a deslizarse hacia el estereotipo



*On Karwara, 2018*  
14,7 x 10,7 cm



Nietzsche en Weimar

banalitat del record, cap a la minúcia i el *souvenir*. Encara que qualsevol postal pugui exhibir, per definició, una cosa digna de memòria, són molt estranyes les que freguen l'esdeveniment. Per això és significatiu que entre les nostres 29 postals hi haja un retrat d'On Kawara, possiblement l'artista el procedir del qual millor s'acomoda a la poètica de la «caixa negra». Potser no sabem molt dels seus avatars vitals, a part de la seua renúncia a deixar-se fotografiar, però pot dir-se que tota la seua obra no va ser sinó una minuciosa autobiografia o, també podria dir-se, un interminable autorretrat. Com a pintor es va dedicar a l'elaboració de quadres xifrats amb els quals feia un recompte monòton i rutinari del seu pas pel temps mesurat i reglat; també va deixar registre dels seus viatges i estades mitjançant l'enviament sistemàtic de comunicats, entre els quals hi ha una ingent quantitat de postals. En el seu cas, tant el registre del temps abstret en hores i dates, com la posada en circulació d'imatges estereotipades fent recompte d'accions banals no eren sinó tàctiques per a exorcitzar la mort a l'aguait en aqueix temps social i en aqueixes coses memorables. Un subterfugi amb el qual atrapar amb força l'esdeveniment: «estic viu».

L'obra d'On Kawara posa en evidència la proximitat entre dues formes en aparença oposades de vacuïtat de la memòria, l'inventari sistemàtic del temps i les imatges *souvenir*, però ens planteja també una altra paradoxa molt pròxima als secrets entorn de la nostra caixa: feia quadres amb lletres i xifres. Segons la versió més estesa, es tractaria del típic procedir d'un artista conceptual que va reduir la seua obra a mera informació servint-se per a fer-ho del llenguatge escrit; però podria pensar-se també, de manera plausible, que es tracta d'un pintor els quadres del qual representen figures escrites, imatges abstractes compostes per grafs convencionals sobre fons monocroms de divers color i format. El primer escriu i anota, el segon fa figures i construeix imatges per a un lloc. Dit així pot semblar una antinòmia, però no deixa de ser un fals problema, el fet que escriga o pinti no és tan important per a nosaltres com la constatació de veure'ns atrapats en un contrasentit. Els qui defensen que On Kawara — com tants altres — era un artista de la informació escrita i del concepte pur, pertanyen sense saber-ho a la secta dels literals, d'aquells que pensen que és possible dir o transcriure dades brutes, reduir a zero tot valor expressiu associat als usos i a la matèria, que és

y la banalidad del recuerdo, hacia la baratija y el *souvenir*. Aunque cualquier postal pueda exhibir, por definición, algo digno de memoria, son muy raras las que rozan el acontecimiento. Por eso es significativo que entre nuestras 29 postales se encuentre un retrato de On Kawara, posiblemente el artista cuyo proceder mejor se acomoda a la poética de la «caja negra». Quizás no sepamos mucho de sus avatares vitales, aparte de su renuencia a dejarse fotografiar, pero puede decirse que toda su obra no fue sino una minuciosa autobiografía o, también podría decirse, un interminable autorretrato. Como pintor se dedicó a la elaboración de cuadros cifrados con los que hacía un recuento monótono y rutinario de su paso por el tiempo medido y reglado; también dejó registro de sus viajes y estancias mediante el envío sistemático de comunicados, entre ellos de una ingente cantidad de postales. En su caso, tanto el registro del tiempo abstraído en horas y fechas, como la puesta en circulación de imágenes estereotipadas haciendo recuento de acciones banales no eran sino tácticas para exorcizar a la muerte agazapada en ese tiempo social y en esas cosas memorables. Un subterfugio con el que atrapar con fuerza el acontecimiento: «estoy vivo».

La obra de On Kawara pone en evidencia la cercanía entre dos formas en apariencia opuestas de vacuidad de la memoria, el inventario sistemático del tiempo y las imágenes *souvenir*, pero nos plantea también otra paradoja muy próxima a los secretos en torno a nuestra caja: hacía cuadros con letras y números. Según la versión más extendida se trataría del típico proceder de un artista conceptual que redujo su obra a mera información sirviéndose para ello del lenguaje escrito; pero podría pensarse también, de manera plausible, que se trata de un pintor cuyos cuadros representan figuras escritas, imágenes abstractas compuestas por grafs convencionales sobre fondos monocromos de diverso color y formato. El primero escribe y anota, el segundo hace figuras y construye imágenes para un lugar. Dicho así puede parecer una antinomia, pero no deja de ser un falso problema, que escriba o pinte no es tan importante para nosotros como la constatación de vernos atrapados en un contrasentido. Quienes defienden que On Kawara, como tantos otros, era un artista de la información escrita y del concepto puro, pertenecen sin saberlo a la secta de los literales, de aquellos que piensan que es posible decir o transcribir datos brutos, reducir a cero todo valor expresivo asociado a los usos y a la materia, que es posible, en definitiva, eliminar

possible, en definitiva, eliminar tota petjada que embrute la immaculada transparència del significat. Però malgrat la proliferació dels puritans del concepte, des de la seua variant tautològica fins a la institucional, l'art sempre ha sabut sostraure's, com la vida mateixa, a la idea mortal de la puresa. El que ens porta de tornada a la sentència de Bachelard i a aquell segon motiu per a reinterpretar la portada de presentació de la nostra caixa negra. Si ens fixem en els elements bàsics de la coberta ens adonarem que mantenen una estructura molt similar a la de l'emblema. La seua divisió clàssica era la d'una figura, que es coneixia com a cos, un títol, que seria l'ànima, i un comentari de diferent extensió, en general amb la forma d'epigrama. En el nostre cas, ens trobem, en efecte, amb un títol, *29 postals*, i el que podríem considerar com una breu glossa, la citació de l'autor francès, però ens falta la figura. Aquesta imatge que solia il·lustrar els conceptes exposats en el lema i desenvolupats en el comentari estaria ací absent; encara que potser, pel que hem vist, una solució factible seria pensar en aquesta vinyeta escrita sobre la portada com una imatge xifrada. Si fora així l'emblema visual del comentari, «entre concepte i imatge no hi ha síntesi possible», seria aleshores el mateix cos del text que descriu la peça, la qual cosa no deixaria de ser una argücia enginyosa i equívoca molt en la línia dels nostres conceptistes. Però fariem un flac favor a aqueixa tradició si pretenem forçar els paral·lelismes. No crec que Xisco Mensua busque presumir de la seua agudesa en el vell sentit cortesà, més aviat ocorre que així com l'emblemàtica era un art de l'enigma que solia ocultar, amb el jeroglífic com a referent llunyà, algun sentit moral, pot pensar-se que també la nostra caixa deu amagar el sentit d'una cosa liminar que ens apel·la. D'antuvi, les postals són targetes que naixen del correu i van dirigides a un destinatari, missatges dividits en imatge i text, discretament situats en l'anvers i el revers. De manera que potser la imatge que no trobàvem en la portada la tinguem multiplicada a l'interior com 29 maneres diferents d'il·lustrar aquesta síntesi impossible entre concepte i imatge. És cert que en general els textos de les postals no fan comentaris explícits del que hi ha il·lustrat davant, però és evident també que en totes aquestes ha de donar-se algun tipus d'interrelació entre títol, imatge, comentari i destinatari. Les postals són, doncs, màquines al·legòriques el mecanisme de les quals — com veiem — resulta bastant similar al de l'emblema. Unes i altres es componen de paraules i imatges que

toda huella que ensucie la immaculada transparència del significado. Pero a pesar de la proliferación de los puritanos del concepto, desde su variante tautológica a la institucional, el arte siempre ha sabido sustraerse, como la vida misma, a la idea mortal de la pureza. Lo que nos trae de vuelta a la sentencia de Bachelard y a aquel segundo motivo para reinterpretar la portada de presentación de nuestra caja negra. Si nos fijamos en los elementos básicos de la cubierta caeremos en la cuenta de que mantienen una estructura muy similar a la del emblema. Su división clásica era la de una figura, a la que se conocía como cuerpo, un título, que sería el alma, y un comentario de distinta extensión, por lo general bajo la forma de epigrama. En nuestro caso nos encontramos, en efecto, con un título, *29 postales*, y lo que podríamos considerar como una breve glosa, la cita del autor francés, pero nos falta la figura. Esa imagen que solía ilustrar los conceptos expuestos en el lema y desarrollados en el comentario estaría aquí ausente; aunque quizás, por lo que llevamos visto, una solución factible sería pensar en esa viñeta escrita sobre la portada como una imagen cifrada. Si así fuera el emblema visual del comentario, «entre concepto e imagen no hay síntesis posible», sería entonces el propio cuerpo del texto que describe la pieza, lo que no dejaría de ser una argucia ingeniosa y equívoca muy en la línea de nuestros conceptistas. Pero haríamos un flaco favor a esa tradición si pretendemos forzar los paralelismos. No creo que Xisco Mensua busque hacer alarde de su agudeza en el viejo sentido cortesano, más bien ocurre que así como la emblemática era un arte del enigma que solía ocultar, con el jeroglífico como referente lejano, algún sentido moral, puede pensarse que también nuestra caja debe esconder el sentido de algo liminar que nos apela. Por lo pronto las postales son tarjetas que nacen del correo y van dirigidas a un destinatario, mensajes divididos en imagen y texto, discretamente situados en el anverso y el reverso. De modo que quizás la imagen que no encontrábamos en la portada la tengamos multiplicada en su interior como 29 maneras distintas de ilustrar esa síntesis imposible entre concepto e imagen. Es cierto que por lo general los textos de las postales no hacen comentarios explícitos de lo que hay ilustrado en su frente, pero es evidente también que en todas ellas debe darse algún tipo de interrelación entre título, imagen, comentario y destinatario. Las postales son pues máquinas alegóricas cuyo mecanismo, como vemos,



*Diógenes.* 2018  
14,7 x 10,7 cm

**OBJETOS**  
*variopintos*

---



**ESTAMPAS**

---

**SOUVENIRS &  
MASTERPIECES**

---

*beaux*  
**LIVRES**

COM

necessàriament s'interpel·len i en els dos casos es corre el perill de sucumbir al joc mortal del tòpic. Els emblemes solien servir-se de materials antics, de segona mà, i el que aleshores causava admiració era la seua capacitat per a establir amb les restes d'aqueixos residus del passat, d'aqueixes figures i sentències estereotipades, noves i inesperades analogies. L'anhelat concepte només es produïa en la relació, en la justa correspondència, que d'aquesta manera deixava veure d'una manera nova els grans temes de sempre: el desig, la mort, la mirada, el temps, la memòria, la imatge com a absència, la paraula com a fracàs, la malenconia. Aquests són, precisament, els temes dels quals ens parla com a destinataris anònims aquesta col·lecció de postals valent-se per a fer-ho de conceptes o associacions noves. D'un costat, proclamen amb Bachelard la radical diferència entre allò que diuen les paraules i les imatges; d'un altre, com a al·legories, apel·len a la seua falta de plenitud i a la seua mútua necessitat per a articular sentit quan ja només es disposa d'imatges i paraules de segona mà. El seu relat fúnebre comença amb una *memorabilia* de Nietzsche a Weimar i acaba amb un vivaç i acolorit cartell anunciant objectes variats, llibres, estampes i obres mestres reunides sota l'ègida omnímoda del *souvenir*. Caldrà continuar tirant les cartes per a exorcitzar la mort a l'espera que sorgisca, si a l'art l'acompanya la sort, l'esdeveniment.

resulta bastant similar al del emblema. Unas y otros se componen de palabras e imágenes que necesariamente se interpelan y en ambos casos se corre el peligro de sucumbir al juego mortal del tópic. Los emblemas solían servirse de materiales antiguos, de segunda mano, y lo que entonces causaba admiración era su capacidad para establecer con los restos de esos residuos del pasado, de esas figuras y sentencias estereotipadas, nuevas e inesperadas analogías. El ansiado concepto solo se producía en la relación, en la justa correspondencia, que de ese modo dejaba ver de un modo nuevo los grandes temas de siempre: el deseo, la muerte, la mirada, el tiempo, la memoria, la imagen como ausencia, la palabra como fracaso, la melancolía. Estos son, precisamente, los temas de los que nos habla como destinatarios anónimos esta colección de postales valiéndose para ello de conceptos o asociaciones nuevas. De un lado, proclaman con Bachelard la radical diferencia entre lo que dicen las palabras y las imágenes; de otro, como alegorías, apelan a su falta de plenitud y a su mutua necesidad para articular sentido cuando ya solo se dispone de imágenes y palabras de segunda mano. Su relato fúnebre empieza con una *memorabilia* de Nietzsche en Weimar y termina con un vivaz y colorido cartel anunciando objetos variopintos, libros, estampas y obras maestras reunidas bajo la égida omnímoda del *souvenir*. Habrá que seguir echando las cartas para exorcizar la muerte a la espera de que surja, si al arte lo acompaña la suerte, el acontecimiento.