

DIBUJANDO BOCA ABAJO, MIRANDO DE FRENTE AL CIELO

Óscar Alonso Molina [Madrid, marzo de 2012]

“Lo que vemos mentalmente
es tan real para nosotros
como lo que vemos con los ojos”

-Wallace Stevens-

Te lo estarás preguntando, como yo, como todos: ¿qué hacen los dibujos de Santiago Morilla (Madrid, 1973) subidos por los tejados?, ¿cómo han ido a parar allí? Aunque lo cierto es que estaban por sitios así, tan extraños en principio a la disciplina, y en otros más inesperados aún, antes incluso de poderlos encontrar donde cualquiera de nosotros esperaría toparse con ellos: sobre papel, colgados, en el interior, sobre neutras y blancas paredes, dentro de galerías y salas de exposiciones, por los museos... Los dibujos de Morilla que ahora nos ocupan están, pues, un poco fuera de sí, y Fernando Castro lo deja caer con bastante malicia y no poca gracia desde el título de su reciente texto para el artista: “Mal de la azotea”..., como si alguien o algo estuviera fuera de lugar, desquiciado, afectado de una pizca de extravagancia. Pero la locura de Morilla es asombrosamente discreta: apenas nadie la detecta; sólo la adecuada posición de la mirada podrá desvelar la inesperada circunstancia de unos dibujos asombrosamente vastos e inaccesibles que, como las letras grandes en los mapas, se vuelven por ello prácticamente invisibles para las costumbres habituales del ojo y los hábitos del espectador cotidiano. Hace falta un posicionamiento especial, este sí que excéntrico (un ojo fuera del cuerpo, al menos), para apreciar la propuesta de Morilla en toda su dimensión. Porque ni siquiera subiendo a lo alto de los edificios donde los realiza se alcanza la perspectiva completa para recomponer el plan de trabajo de estos dibujos en su totalidad.

Casi al modo de las enigmáticos diseños -las llamadas “pistas de Nazca”- que se extienden en las Pampas de Jumana, al sur de Lima, sobre un área de trescientos cincuenta kilómetros cuadrados, las intervenciones de Morilla diríanse realizadas para un espectador omnisciente e inmarcesible, abatido sobre el territorio -como Nut, la diosa egipcia de la noche- e inusualmente elevado: el mismo Dios, la inteligencia extraterrestre, el objetivo espía e implacable del satélite, o el ojo que se propone para cada uno de nosotros en nuestro presente, como acercamiento elástico de lo macro a lo micro, desde Google Earth, por ejemplo... En cualquier caso, son todas ellas ideas de un ojo y un poder sobrehumano de la visión, donde la totalidad se entiende como la suma de lo que aquí abajo, a nivel infralunar o sencillamente humano, sólo es posible percibir por partes, poco a poco, de manera fragmentaria y aditiva. Aunque para nuestro desconcierto, decepción o alivio, quién sabe, los enigmáticos dibujos de Nazca -o de Morilla, tanto da- que se alcanzan al fin a ver no sean a su vez sino porciones extraídas del continuun vital, del tejido bien tupido, apretado hasta lo indecible, que compone la superficie viva de la Tierra: la araña, el pelícano, las manos, el cóndor, el alga...

Si al menos se hubiera revelado tras el desmarque tan esforzado de la perspectiva humana el último, el definitivo nombre de lo absoluto... Pero estas simples figuras que durante siglos permanecieron invisibles son, como las de Morilla, insisto, un enigma discreto y al cabo inaccesible, un dispositivo figurativo de muy lenta actuación sobre el plano de los significados, de su sentido, que parece remitirnos ora a lo trascendente ora a lo más cercano, dando lugar a un característico efecto estroboscópico de distanciamiento: estar y no estar al mismo tiempo, o, dicho de otro modo: reclamar nuestro interés y, por lo tanto, la cercanía, a la vez que provocar un distanciamiento por causar alerta.

Supongo que, en parte, debido a estos aspectos tan notables de su localización y tamaño se desprende una cierta prudencia sobre la intencionalidad de semejante esfuerzo. De hecho, las marcas de Nazca empezaron sólo a llamar la atención a partir de finales de los años treinta, cuando fueron descubiertas y estudiadas por el antropólogo, historiador y arqueólogo norteamericano Paul Kosok,

quien supuso estar frente “al atlas de astronomía más grande del mundo”. Ahora sólo sabemos con seguridad que su diseño sobre el terreno se realizó apartando los guijarros parduscos del lugar, raspando la fina capa marrón de la superficie y haciendo aparecer la base amarilla del sustrato. Las trazas tienen pocos centímetros de profundidad, y sólo un clima excepcional con unas precipitaciones escasísimas puede explicar la permanencia de tan endeble intervención.

Al hilo de esta contigüidad entre lo ínfimo y lo sublime, Oscar Tusquets comenta la evidencia de que, “a los ojos de un peatón, el monumento carece de la más mínima dignidad [...] O sea, que todo esto no se hacía para el deleite de paseantes. Pero el lugar es relativamente plano, no posee puntos elevados que permitan entender las inmensas figuras (el Lagarto mide 180 metros). Por tanto estaban proyectadas para que las disfrutara un ser que pudiese observarlas desde lo alto, ¿y quién puede observarlas y valorar su belleza desde tan alto...? Un aviador, evidentemente. De hecho Nazca sólo ha podido ser valorada en todo su esplendor y darse a conocer universalmente a partir de las primeras fotografías aéreas.”

Los dibujos que Santiago Morilla ha realizado en las azoteas del Gyeonggi Creation Center, en Corea del Sur, bajo el título genérico “Water Beacons”, comparten ese espectador ideal: alguien que, sobrevolando el núcleo urbano, se encuentre por las azoteas con un espectáculo inesperado. Sus intervenciones allí convierten el macizo exterior de los edificios en una piscina, y el plano de la cubierta en una lámina de agua donde flotan, se hunden o asoman cuerpos gigantescos cercanos a la dicción del cómic, acerca de los cuales no podemos afirmar si sufren o gozan de su estado, si se ahogan o retozan, si descansan o luchan o están ya muertos. Cabezas, rodillas, manos, pies... lo que sobresale en trampantojo del cubo arquitectónico gracias a su dibujo son islas de carne que revisan la tradición clásica de la pintura mural en clave del street-art y el post-graffiti. Aunque, cierto es, la calle queda aquí muchos metros por debajo de este nivel; pero estamos ya acostumbrados a que nuestro artista trepe por las fachadas, o se despliegue por los muros interiores y llegue hasta donde no se le esperaba. El espacio urbano y arquitectónico para él se caracteriza sobre todo por la idea de continuidad, así como por propiciar un incesante desbordamiento de unos estados en otros: lo vivo en lo inerte, lo líquido en lo sólido, lo fluido en lo rígido, lo figurativo en lo abstracto, etcétera.

Desbordamiento que también protagoniza su última producción en las obras agrupadas bajo el nombre “Water Marks”. Aquí Morilla se desliza más hacia lo performático, dibujando con arroz los contornos de unos dibujos anamórficos sobre los limos oscuros y húmedos al borde del agua que, en su subida, las mareas borrarán por completo. Agua, de nuevo, cubriendo los cuerpos, removiendo sus miembros, borrando el dibujo... El proceso de stop-motion viene en cada caso a dar cuenta no sólo del proceso y las vicisitudes del llegar a realizarse la obra, sino sobre todo a comprimir un tiempo de la vida que haga plausible lo que a nuestra experiencia el propio formato y condiciones de ser de las piezas parece que le niegan. Sabemos que el conjunto está armado porque el documento, a través de la búsqueda por Internet o del archivo que registra su propio desarrollo, su producción, nos da cuenta de ello. Es, como en otro caso de relaciones invisibles entre las partes, pero no por ello menos ciertas y poderosas, determinantes incluso, como aquel exigente ciclo de pinturas que abordara Vasari para el Gran Duque Cósimo en el Quartiere degli Elementi y el Quartiere di Leone X, en sendas plantas del Palazzo Vecchio florentino, donde en cada una de ellas el plan iconográfico se correspondía, según su minucioso plan, escena por escena con lo que ocurría en el otro piso. “El hecho de que tales relaciones ideales no pudieran ser aprehendidas visualmente –observa Freedberg- no parece haber importado, ni tampoco el hecho de que era imposible dar, por su naturaleza, expresión visual directa a tales ideas, bien en cada pintura alegórica individual bien en el esquema completo. En este arte, más importante que la propia sustancia pictórica que vemos, son los conceptos verbales, manipulados en el espacio físico y en una dimensión intelectual y abstracta según un esquema laberíntico.”

Quizá así se nos aclara finalmente un poco qué hacen allí arriba, por los tejados y azoteas, estos desmesurados dibujos de Santiago Morilla, y cómo han ido a parar allí, cerca de las nubes, de los dioses y del reino de las ideas. ¡Que sea para bien!