

A R T N U E V E

SERGIO PORLÁN

Casa Fría

“Casa fría” reúne el cuerpo de trabajo más reciente del artista Sergio Porlán, articulado como un proyecto específico para el espacio de la galería, donde la pintura, escultura e instalación se ponen al servicio de un discurso sobre la fragilidad, el paso del tiempo y la conciencia de lo cotidiano.

“Casa fría” toma como referencia el espacio doméstico, alterando los elementos que lo componen para dotarlos de un nuevo sentido, un sentido simbólico. Pretende generar una escenografía artificiosa donde el espectador experimente una casa extrañada, con rasgos alucinatorios, un lugar de encuentro en los que los objetos frágiles, en equilibrio precario, avanzan y rodean al cuerpo del espectador, modificando su experiencia perceptiva, como si se encontrara inmerso en un estado alterado de la conciencia.

Hay una clara referencia al tiempo en todos los procesos de trabajo de este artista. Porlán introduce un tiempo otro, ralentizado, que frena y espacializa la velocidad de lo contemporáneo, de modo que abre una brecha para contemplar de manera crítica la realidad.

En este proyecto, Porlán trabaja utilizando restos de medicamentos reales dispuestos sobre la superficie pictórica, vaporizadores, acumulaciones de plásticos, elementos de luz, superficies reflectantes u objetos encontrados como piedras o cristales, que se ponen al servicio de una gramática particular, heterogénea y singular, que habla del artificio barroco, como si de un “memento mori” o vanitas contemporánea se tratara. Una especie de alegoría sutil y casi invisible. Una llamada de lo mineral que despliega una melancolía frente al paso del tiempo y la fugacidad de la existencia.

ART NUEVE

SERGIO PORLÁN

Casa Fría

Casa fría de Sergio Porlán.

El frágil equilibrio

por Juan Francisco Rueda

La expresión “hacer hogar” nos conduce a las acciones y vivencias que se desarrollan en el marco doméstico y que hacen de éste un lugar reconfortante, cálido, seguro y puede que compartido. Indudablemente nace del propio uso de “hogar”, que etimológicamente procede de “fuego” y que aludía a los sitios de la vivienda en los que se encendía lumbre. Sergio Porlán ha edificado una casa fría. La suma de instalaciones, pinturas y objetos conforman un environment, una instalación ambiental —una instalación de instalaciones—, que puede sumirnos en el desasosiego y en un vacío que cabe entenderse como absoluta frialdad. Ciertamente, la noción de “hogar” no hubiera tenido sentido en esta proyección emocional de un morador en su residencia. Todos esos matices positivos y necesidades cubiertas que esgrimíamos al inicio del texto (confort, calidez o seguridad) se disipan en este conjunto de estados de ánimo trasladados a un universo de objetos e imágenes. La fragilidad, la desazón y también la esperanza laten en las metáforas que suma el artista, quien con pulcritud y economía de gestos y medios, con contención pero con intensidad, consigue construir un ambiente que acaba por transmitirnos opresión. Si bien Porlán ensaya una fabulación en torno a la experiencia de cómo el entorno habitacional se transforma en situaciones de enfermedad, ansiedad y por el consecuente estado de medicación, generando en ocasiones una sobrecogedora escenografía y en otras desquiciada, lo que está en juego no sólo es esa especie de noción de casa bajo esos estados; lo que subyace es la presencia del sujeto que vive ese espacio a través de la ausencia, es el retrato del que sufre simbolizado, o quizás sea más exacto hablar de reificado o cosificado, en ese mundo objetual y en los relatos subsumidos de las puestas en escena.(1)

Es esta casa que construye Porlán fría, aunque, paradójicamente, el fuego está presente. Lo está tanto en potencia, contenido en elementos que lo pueden provocar si se produjese un fatal desenlace —como con la gasolina y la figurada chispa que pudiera inflamarla y que se concitan en 3'3 l-3'3 kg—, como, metonimia mediante, a modo de causante de la devastación que ha calcinado algunos objetos, tal como ocurre en Mesa de trabajo. Claro que el fuego que enuncia Porlán no es ése que nos presta cobijo, un fuego controlado a voluntad y, ante todo, reparador, sino un fuego intestinal, verdadera angustia existencial que puede llegar a consumirnos. Y no sólo eso, puede propagarse.

1 Gaston Bachelard, en su trascendental *La poética del espacio*, atribuía a la casa esa facultad de residencia de imágenes que trasladaran, como suerte de metáfora, el alma humana: “[...] la casa es primeramente un objeto de fuerte geometría. Nos sentimos tentados de analizarlo racionalmente. Su realidad primera es visible y tangible. Está hecha de sólidos armazones. Domina la línea recta. La plomada le ha dejado la marca de su prudencia y de su equilibrio. Tal objeto geométrico debería resistir a metáforas que acogen el cuerpo humano, el alma humana. Pero la trasposición a lo humano se efectúa inmediatamente, en cuanto se toma la casa como un espacio de consuelo e intimidad, como un espacio que debe condensar y defender la intimidad. Entonces se abre, fuera de toda racionalidad, el campo del onirismo”. BACHELARD, G.: *La poética del espacio*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000 (1ª edición en francés, 1957), pág. 60.

ART NUEVE

SERGIO PORLÁN

Casa Fría

El espectador o, para ser más exactos, el eventual visitante de esta opresiva y fría casa, se encontrará suspendido. Esto es, basculará entre extremos o polos; se situará entre las innumerables dialécticas que escenifica el artista: entre el día y la noche, la vigilia y el sueño, la luz y la oscuridad, la causa y el efecto, la esperanza y el fracaso o la angustia y la paz. Esta sucesión de dicotomías se traslada al color de los objetos que Porlán interviene: el blanco y el negro. El cromatismo, que insiste en esa fría asepsia que domina el conjunto, comporta unos innegables valores simbólico e ilustrativo. El negro es el color de la devastación, de la noche, de la amenaza —como reza la expresión en caló negras duquelas—, en definitiva, de un estado tortuoso y convulso. El blanco, por su parte, alude a lo que está aún indemne, a salvo de ese fuego que consume todo. Blanca también es la luz de algunos de los objetos realizados con neones y que, quizás de un modo metafórico, vengán a arrojar luz, literalmente a iluminar las tinieblas. El objeto de luz (rectángulos distorsionados conformados por tubos de neón), por su naturaleza lumínica y por su estructura, pudiera adquirir la condición figurada de umbral, de una suerte de limen que separa o conecta —según se mire— realidades opuestas. Pero cabría preguntarse si cada uno de los objetos y de las instalaciones puede asumir igualmente esa condición —además de naturaleza doméstica o arquitectural— de umbral, de dintel o de quicio. Ello obedecería a esa configuración dialéctica que muchos poseen, a ese lúcido carácter ambiguo que les otorga el artista. Ellos mismos, como si se tratasen de un péndulo, oscilan entre una realidad simbolizada y su opuesta. Pueden representar lo que se halla a ambos lados de esa línea o frontera que separa mundos antagónicos.

Esa oscilación supone, de hecho, el encontrarse suspendido, vacilando o pivotando entre los polos o los extremos. Porlán deja en suspenso, es decir, en una (eterna) transitoriedad, o congelando —nunca mejor dicho en este caso—, la acción o el desenlace: la resolución de las situaciones y estados que se manifiestan en las obras. Muchas de ellas representan un frágil equilibrio. Es el caso de la mencionada 3'3 l-3'3 kg, en la que un bidón de 3'3 litros de gasolina sostiene, a modo de contrapeso mediante una polea, una lámpara de 3'3 kilogramos. Completa la instalación una pieza de luz que, como si no fuera bastante con la amenaza de la luminaria sostenida como posible causante de un incendio, actuaría como seguro detonante. Sin embargo, merced a la ambigüedad, ese umbral lumínico puede actuar frente al desastre presentido, frente a la destrucción por venir, como una suerte de luminoso escape.

El frágil equilibrio sobrevuela y rezuma literalmente en el aire del espacio expositivo y en las pinturas. Se halla flotando en el ambiente, gracias a un vaporizador negro (Sin título), un cóctel compuesto por vodka y ansiolíticos, que parece actuar como una burbuja de protección. El vaporizador es fuente de salvación, casi que una suerte de metafórico asidero al que agarrarse para permanecer, para aferrarse a la vida. Sin embargo, la amenaza sigue planeando. El envés de la salvación, la muerte, se concentran en el aparato, cargado con una dosis letal, una sobredosis. Las sustancias que representan un umbral de paz son, al mismo tiempo, el umbral de otro estadio: ¿acaso para algunos ese otro dintel que se puede traspasar, el de la muerte, no supone una desesperada vía de salvación y acceso a la paz? Es cuestión de proporciones, de dosis. Cuestión de equilibrio. Y de equilibrios entre la vida y la muerte, la existencia y la ausencia, la salvación y el fracaso.

Si Porlán juega con los pesos en 3'3 l-3'3 kg, en esta instalación, que cuenta con el vaporizador, tanto como en las pinturas, ensaya el frágil equilibrio farmacológico o químico. Las dosis regulan los niveles e inducen a distintos estados. El de la sobredosis todos lo conocemos. En estas obras, el artista no emplea únicamente esas sustancias como materia pictórica que ocupara el lienzo, sino que las obras se convierten en la traducción de tratamientos de medicación y en equivalencias temporales.

ART NUEVE

SERGIO PORLÁN

Casa Fría

Con ello, esas piezas, como las pinturas y el vaporizador, no sólo remiten a los riesgos de un frágil equilibrio, también responden por la cantidad de medicación empleada al tiempo o periodo para los cuales se prescribió esa posología. Son, por así decirlo, calendarios, etapas, periodos. Pero también estas pinturas son literalmente pinturas psicotrópicas por su naturaleza material. Imposible resulta no rememorar, a pesar de la distancia (2), el dibujo y la escritura que realiza Henri Michaux bajo los efectos de la mescalina a partir de 1954 —conocidos como dibujos y escritos mescalínicos o con mescalina (Écriture mescalienne)—, una experiencia de desbordamiento de los límites, de viaje al abismo, de desquiciamiento(3) y alteridad, esto es, de (auto)reconocimiento, de aceptación de la capacidad de ser otro(4). Si hemos deslizado la idea de que las obras no dejan de ser retratos, y atendiendo a estas traslaciones de tiempos y estados en función al empleo de la farmacología, obligado parece traducir el ser humano como una suerte de composición química expuesta a desequilibrios, a déficits o a aportes de sustancias. Precisamente, la acepción que del concepto “Hombre” se ofrecía en el “Diccionario crítico” de la revista francesa Documents es un ejemplo de ese juego de traducciones. Esta publicación, en su afán por ampliar la noción de ser humano y amparada por un espíritu iconoclasta, se hizo eco de la definición química del hombre que diera Charles Henry Maye: “Con la grasa de un hombre de constitución normal se harían 7 pastillas de jabón. Suficiente hierro se encuentra en su organismo para hacer un clavo mediano y azúcar para endulzar un café. Con su fósforo se harían 2200 cerillas. El magnesio daría la luz necesaria para tomar una fotografía. Estos elementos harían valer a cada hombre un precio aproximado de 25 francos”.(5)

El empleo por parte de Porlán de la medicación nos proporciona otra clave de su propuesta: la enorme carga semántica que poseen sus artefactos. Respecto a las pinturas podríamos calificarlas como una transformación de una realidad en otra, una especie de transfiguración, la de unas sustancias (usa fármacos de la familia de las benzodiazepinas) que pueden provocar alucinaciones y que se materializan en tangibles y pictóricas imágenes. En el caso de los objetos escultóricos y de las instalaciones, la carga semántica no desciende a pesar de que el artista haya optado por elementos reconocibles, depurados y neutros. La retórica, la intervención pictórica y, sobre todo, la transformación de algunos de ellos mediante el uso del fuego consiguen redimensionarlos a pesar de la objetividad y la autorreferencialidad (lámparas, bidones de gasolina, monitores, ventiladores).

2La principal diferencia es obvia: mientras Porlán incorpora la medicación a la materia pictórica (látex), Michaux ejecutaba sus obras bajo los efectos de la mescalina.

3 “Desquiciamiento” aludiría al concepto espacial y doméstico, a “sacar de quicio”, a traspasar un umbral para abandonar el ámbito de la medida.

4 La presencia de una medicación de carácter psicotrópica en la propia materialidad o fisicidad de la obra de arte, unida a la fabulación de su empleo por parte de Porlán y al ejemplo de Michaux, nos permitiría revestir algunas de las obras a las que le hemos otorgado la condición de umbral o dintel —anteriormente se señaló— como una figurada puerta a la salvación, a un paraíso, aunque en estos casos, paraísos artificiales. Una puerta que, en dirección contraria y atendiendo a esa dialéctica implícita en las obras de Casa fría, conecta con el infierno. Paraíso e infierno quedan unidos, condensados en muchas de las piezas.

5 Documents, n° 4, septiembre 1929, París, pág. 215.

A R T N U E V E

SERGIO PORLÁN

Casa Fría

Esto nos permite enlazar con el lúcido juego de los códigos lingüísticos. Sus pinturas revisitan la abstracción. El empleo de ansiolíticos y la cita al Expresionismo abstracto no deja de ser un guiño entre lo paródico y lo burlón, ya que algunos de los pintores que participaron de él fueron seres torturados y angustiados, entre los que rondó la muerte prematura, tanto por accidente como por voluntad. Por su parte, la depuración formal de muchos de los objetos, su reducción cromática (blanco y negro) y —cómo no— el empleo del neón, introduce la asepsia y la estética fría del minimalismo. Esta asepsia que domina el mundo objetual, a excepción de algunos elementos de Mesa de trabajo y de la pieza escultórica Ventilador, convenientemente destruidos, puede ser leída como un reflejo de una sociedad cosmética que esquiva la muerte y la enfermedad, que la silencia para caer en un confortable autoengaño. La muerte, la enfermedad, el fracaso o la destrucción campan por las estancias de Casa fría casi en silencio, sin alarido alguno, sin palpito, sin patetismo, eludiendo lo escatológico y lo abyecto. En este sentido, ha de ser destacada la manera tan sutil de construir el espacio de Casa fría, atendiendo a la economía y al susurro que, por otro lado, masculla conceptos gruesos y dolorosos. Porlán, al emplear el vaporizador o la corriente de aire del siniestrado Ventilador, de un modo ligero y etéreo expande las propias piezas, los dispositivos, y ayuda a arroparnos e introducirnos en el ambiente o en una arquitectura invisible.

Mesa de trabajo actúa como una naturaleza muerta, más concretamente como un memento mori. Junto a objetos incólumes e inmaculados conviven otros devastados, indudable enunciación de la finitud o de la fugacidad de la existencia (tempus fugit). El aparato iconográfico y la retórica, a pesar de esa asepsia y minimalismo, poseen un sesgo o reminiscencias barrocas. Igualmente barrocas de espíritu pueden ser entendidas algunas de las cuestiones escenificadas: la realidad y lo ilusorio de su representación, de esa casa anómala y desquiciada. En cualquier caso, Mesa de trabajo es una más de las imágenes que ayudan a Porlán a precisar un alegoría de la fragilidad de la existencia y de la cercanía de la salvación y del fracaso: apenas una línea, apenas un umbral, como tantos de los que hallamos en Casa fría.

JFR

Septiembre de 2015