

Cosmotheoros

Revista Internacional de Epistemología Ambiental
International Journal of Environmental Epistemology



COSMOTHEOROS
Revista Internacional de Epistemología Ambiental
International Journal of Environmental Epistemology



(Bogotá)

Volumen 2, Número 2

Julio-Diciembre 2022

Imagen de Portada

Manu vb Tintoré. *Sur le dos de la mer n° 1*. 30x30cm (2020). Œuvre sur papier réalisée avec de la peinture à l'émail.

Imágenes en páginas interiores

1. Manu vb Tintoré. *El relat de les pedres 5* (2020). 10 in | 66 × 46 cm. Enamel paint on scrubbed paper.
2. Yvon Fruneau. *Grotte d'Altamira et art rupestre paléolithique du nord de l'Espagne* (2008). Wikimedia Commons.
3. Giovanni di Paolo (Giovanni di Paolo di Grazia) (Italian, Siena 1398–1482 Siena). *The Creation of the World and the Expulsion from Paradise* (1445). Metropolitan Museum of Art. Met's Open Access (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/458971>).
4. Henri Rousseau (1844-1910). *Le rêve* (1910). Oil on canvas, 204.5 × 298.5 cm. Museum of Modern Art. Wikimedia Commons.
5. Albrecht Altdorfer (1480-1538). *Laubwald mit em Häilige Georg* (1510). Öl auf Pergament (auf Lindenholz aufgezogen) 28 × 22 cm. Münche: Alte Pinakothek.
6. Teniers, David (1610-1690). *An alchemist in his laboratory. Oil painting by a follower of David Teniers the younger*. 1 painting : oil on canvas laid down on wood ; wood 69 x 81.5 cm. Wellcome Collection (<https://wellcomecollection.org/works/dr5nvwu8>).
7. Théodore Chassériau (1819-1856). *Alexis de Tocqueville* (1850). Musée de l'Histoire de France (Palace of Versailles). Wikimedia Commons.
8. *The British Museum: the Arch Room of the library, in the north wing of the museum, west end. Wood engraving* (1851). Wood engraving ; image 16.2 x 13.5 cm. Wellcome Collection (<https://wellcomecollection.org/works/ryjk636n>).

Todas la imágenes poseen licencia Creative Commons de Dominio Público: Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Traducción

Carlos Hugo Sierra

Justamand M. *et. al.* 'Arte rupestre e o meio ambiente: representações ambientais nos registros rupestres dos parques nacionais Serra da Capivara e Serra das Confusões'. (Artículo original).

McGrath, S. J. (2021). («Nature is a Symbol, but of What?»). *Thinking Nature. An Essay in Negative Ecology*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Albrecht Classen (2014). 'The Role of the Forest in German Literature: From the Medieval Forest to the Grünes Band. Motif Studies and Motivational Strategies for the Teaching of the Middle Ages'. *Journal of Literature and Art Studies*, Vol. 4, No. 3, 149-164.

Han, Z. *Rethinking Democracy in America: "Nature" in Tocqueville's political thought*. (Artículo original).

Cosmotheoros

Revista Internacional de Epistemología Ambiental
International Journal of Environmental Epistemology

Editor en jefe – Editor in chief

Nicolás Jiménez Iguarán

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV / EHU)

Director

Carlos Hugo Sierra

European Society for History of Science (ESHS)

Diseño y Diagramación

Equipo NIPEA

Comité Editorial

Enrique Leff | Universidad Nacional Autónoma de México -UNAM- (México)

Ignacio Mendiola Gonzalo | Universidad del País Vasco -UPV / EHU- (País Vasco -España)

Omar Felipe Giraldo | Colegio de la Frontera Sur -ECOSUR- (México)

Michel Justamand | Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP) (Brasil)

Pierre Madelin | Filósofo, Ensayista & Traductor (Francia)

Santiago S. Hernando | Universidad Estatal de Moscú (Rusia)

Jorge Wilson Gómez | Universidad del Tolima (Colombia)

ISSN (Digital): 2744-9483

Información & Correspondencia de la Revista Cosmotheoros

Núcleo Internacional de Pensamiento en Epistemología Ambiental (NIPEA)

Carrera 5 26B-39. Torres del Parque (Bogotá-Colombia)

Teléfonos: 3204512211

e-mail: cosmotheoros.editorial@gmail.com

web: <https://cosmotheoros.com>

Volumen 2, Número 2

Julio-Diciembre 2022

ENTREVISTA A MANU VB TINTORÉ

En el evocador discurso que acompaña a las exposiciones sobre las que vamos a prestar cuidadosa atención aquí, «Pell Nua» y «Petit Nature», no pasan desapercibidas las numerosas referencias al mundo del pensamiento occidental en sus diferentes vertientes, desde la filosofía o la sociología hasta la literatura (Aristóteles, Eugenio Trías, Zygmunt Bauman, Fernando Pessoa...) e, incluso, ciertas alusiones a los lejanos confines de la cosmovisión oriental (Tanizaki, dinastía Song). No obstante, me da la impresión (corrígeme si me equivoco) de que la selección tiene que ver más con una afinidad íntima que por su alcance racional, que las utilizas como analogías que facilitan la comprensión de una obra, como la tuya, que se retrae a todo tipo de transparencias, que se muestra difusa y escurridiza a la comprensión y, por tanto, invita a perderse por alguno de sus tantos recorridos.

Ya que hablamos de referencias, el mismísimo Joan Miró aludía a la fuerza de la imaginación con la esperanza de que la pintura generase o hiciera nacer algo nuevo. Concibo mi obra como un ejercicio de desobediencia a su función de reflejo de alguna cosa, de imagen de algo. En lo presentado en la obra, todo es a la vez nombrable e innombrable, legible e ilegible, decible e indecible. Y es en esta dinámica representada, donde todo fluye a un ritmo tal, que apenas creemos haber identificado algo, que este ya se desvanece para dar paso a algo nuevo.

Mi obra juega con la mezcla concomitante de las nociones de abstracción y de figuración. Siempre propongo al espectador recurrir a su imaginación para contemplar el cuadro, una lectura muy parecida a la que realizamos cuando leemos las nubes.

Mis paisajes-territorios se nutren más de la evocación que de la figuración con el fin de alejarse hasta un cierto punto de la realidad concreta que nos envuelve y ahoga los caminos que la imaginación puede ofrecernos. Son por tanto territorios y paisajes que tienden hacia la abstracción, que subliman la esencia de los elementos que los componen. Los pocos elementos figurativos dispersos en mis obras, actúan como puentes entre los mundos de lo cotidiano, lo concreto y los mundos invisibles que nos permiten la evasión. En el fondo se trata de un ejercicio de libertad, el de situarse en «tierra de nadie», el dejarse derivar, perderse, naufragar y construir desde allí mi obra, un territorio nuevo, nuevos horizontes que alimentan y se conectan con nuestro imaginario. Son en definitiva las obras de un hombre que mira hacia su paisaje interior para escapar del mundo de lo formal y lo concreto hacia un lugar lleno de invisible y silencio, de entender y sentirse parte de una totalidad cosmogónica.

Este es mi lenguaje plástico. Por otro lado, mi lenguaje simbólico se constituye a partir de elementos de la cotidianidad y de la cultura popular cercana. Me refiero por ejemplo a los jardines y patios de las casas, a los tiestos en los balcones, a la cartografía que nos invade o a las canciones populares que todos cantamos. De este modo, como bien dices tú, mi obra se retrae a todo tipo de transparencias, es difusa y escurridiza a la comprensión y sin embargo está anclada conceptualmente a los símbolos cotidianos que me sirven para orientar mi trabajo pero que efectivamente sufren un proceso de desfiguración en el momento de pintarlos. Probablemente la forma más efectiva de objetivación de mis obras la podemos encontrar en los títulos de las mismas. Como por ejemplo, «el patio de mi casa es particular» ; y «ce plat pays qui est le mien», canción de J. Brel, «el silencio del origen», «arqueología de la presencia»...

En definitiva, una cierta ambigüedad, un misterio oculto y una tensión sostenida, me parecen condiciones importantes en una obra de arte. El consumo directo e inmediato de una imagen, banaliza la experiencia contemplativa para la cual fue concebida.

En «Pell Nua» abundas en la imagen emblemática del jardín, que desde aquella antigua remotidad pre-lapsaria, ha nutrido fértilmente, con sus innumerables variantes, la tradición simbólica occidental. A ti te sirve, salvando las distan-

cias, para profundizar en el orden existencial que ha construido el hombre de la modernidad. Un orden que se traslada a un ideal de naturaleza que, en el fondo, es más opresivo que emancipador. ¿Qué significa el jardín para ti?



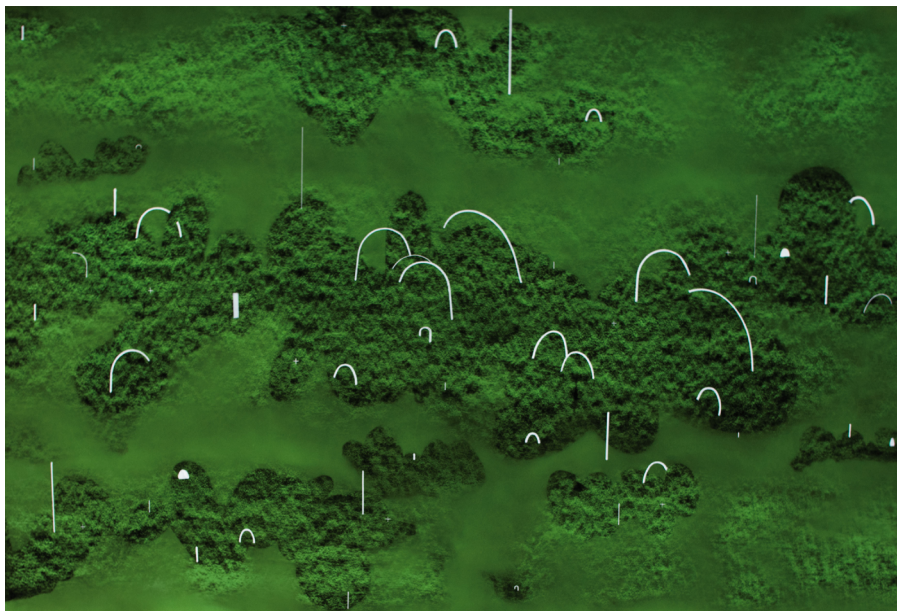
Manu vb Tintoré trabajando en su taller

Probablemente ese lugar íntimo y seguro en el cual desarrollarse desde uno mismo. Ese rincón resguardado y mágico donde encontrar todos los posibles inimaginables. Ese jardín en donde la cartografía íntima es la que nos guía en el diálogo con uno mismo, el lugar en donde reside con todo esplendor y sin matices, la verdad de nuestra existencia y el origen de mi trabajo. Y sobre todo, ese lugar íntimo desde donde resentir los latidos del mundo y volcarse hacia los otros con una cierta autenticidad, acompañada por la serenidad y el silencio. Recuerdo, después de tantas elucubraciones sobre la idea del jardín, del paisaje, encontrarme con las palabras de David Trueba, en su novela «Blitz», en las cuales escribe «yo no sé para que sirve un paisaje. Porque un paisaje es un hermoso jardín inglés, pero también la valla para frenar inmigrantes africanos de Melilla. Creo que fue Robin Lane Fox el que preguntó en su clase de Oxford para qué servía un jardín y se encontró con la respuesta maravillosa de un alumno: para besarse».

Me interesa permanecer e insistir todavía en el fascinante arquetipo del jardín porque te permite, por oposición, aproximarte a una otredad natural, radical y extremadamente diferente, atravesada de otras cualidades reacias a todo intento de captura y sujeción. ¿Qué relaciones encuentras entre el jardín y la exterioridad?

Del mismo modo que residen en mí una cartografía íntima (lo propio) y una cartografía territorial (lo exterior), las sociedades también se mueven entre esas dos concepciones del espacio y me atrevería incluso a añadir una categoría muy vigente hoy en día, la cartografía de los otros, una cartografía humana (lo ajeno), esa cartografía que distingue lo nuestro de los otros, esos mundos peligrosos y enigmáticos de lo (voluntariamente) desconocido, el otro lado de la frontera.

En un principio, hay que recordar que la humanidad creó los jardines antes que el concepto de paisaje. Los jardines procuraban la seguridad necesaria frente a un mundo exterior lleno de misterios, desorden aparente y generador de miedos y peligros. Es por tanto, probablemente la primera idea de espacio propio generado por el hombre y el mejor reflejo del sentido incomprensido de la naturaleza y el sentido construido del espacio por parte del hombre occidental.



"Arqueología de la presència nº 1" · 71 x 98 cm · 2021 · Pintura al esmalte sobre papel

En medio de este espacio salvaje, el mundo exterior desconocido, nacen los jardines que, en su etimología indoeuropea (*ghorto*), ya incluye el significado de *Clos* (cerrado), en el interior del cual se encuentra concentrado y exaltado todo aquello que fuera del recinto se difumina y diluye en la entropía natural.

Nos considerándonos invencibles en nuestro jardín cada vez más amplio, complejo y sofisticado, y re-descubrimos con asombro, que todo el orden que hemos creado durante siglos no es otra cosa que más caos y que nuestras tres cartografías (intima, territorial y humana) presentan disonancias y nos conducen a lugares desconocidos u olvidados. Distantes de la dimensión universal de la humanidad, en ruptura entre la idea de pertenencia a una totalidad y la fragilidad de un sistema atomizado, individualista, que cuestiona en el fondo el lugar de la humanidad en el mundo. Confinados una vez más y lejos de nuestra zona de confort, confrontados de nuevo a los dantesco de la naturaleza, a la intemperie envolvente, ajena, lejana y extraña. Y además, desorientados ante una sociedad agresiva y peligrosa caracterizada por la rapidez con la que se escribe la historia, incapaces de generar el sentimiento de pertenencia a esta historia fugaz y compleja, generadora de identidades huidizas y cambiantes, inmersos en una permanente ambigüedad entre la realidad y la ficción e instalados en un relativismo galopante.

Pareciera pues, que la sociedad se tambalea entre un individualismo al amparo de los otros, una bunkerización de su estar y la ficción de unas redes sociales con el único fin de alejarnos de «la soledad negra e imparable de un cielo estrellado y desierto» (F. Pessoa).

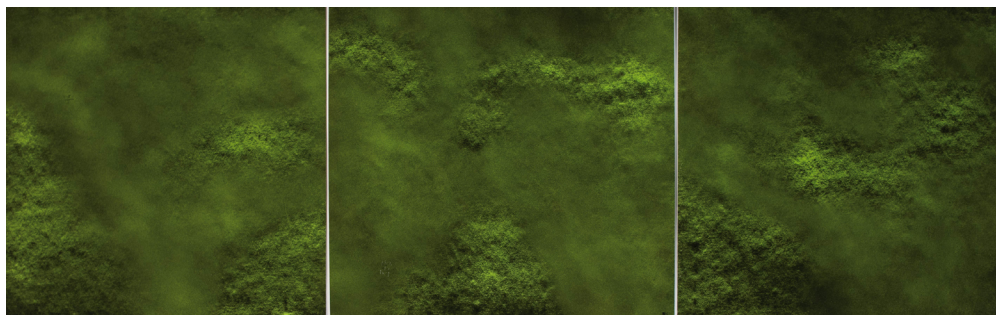
Jardín y frontera van irremisiblemente unidos. Con todo, nos sugieres que el límite, como la piel, alberga una ambigüedad inherente. Asoma en ocasiones su cualidad «diabólica», disociadora y aislante. Pero no es posible pasar por alto su otra propiedad, la «simbólica», cicatrizante y religadora. Sospecho que no es casual, pues, tu mención a Eugenio Trias.

Descubrí la filosofía de Eugenio Trias residiendo durante unos meses en el corazón del amazonas colombiano. Mi preocupación por las nociones de límite y frontera estaban sin respuesta. La paradoja quiso que me encontrara en un lugar conocido como la triple frontera. Allí descubrí la dimensión real de la esencia natural de la vida y la disrupción de nuestro modelo de desarrollo. Había casi olvidado que la naturaleza tiene sus límites, francos y certeros que hay que respetar. Que en ella, la naturaleza, residen una infinidad de enseñanzas en manos de los

pobladores indígenas de la selva. Hombres y mujeres alejados de lo que Eugenio Trias llama la tiranía de la racionalidad, viviendo en armonía con su entorno.

El discurso que sostiene mi obra está inmerso en el lo que el filósofo llama el nihilismo contemporáneo. Para él, ante las contradicciones y los conflictos a los que estamos abocados, sólo podemos, ya sea denunciarlos como situaciones que nos llevan a la crisis, ya sea reorientarlos en miras de lo que él llama «una salud más alta». En los dos casos evitaremos el cierre del ser sobre si mismo y nos alejaremos del antropoceno destructor. Un nuevo Ser capaz de transitar más allá de sus propios cercos, para transformarse y acceder a la Edad del Espíritu. Un nuevo Ser del límite, descentrado y capaz de salvarnos de nosotros mismos...

La línea, la piel y el jardín que aparecen en mis obras, son representaciones posibles de la frontera, del límite, nuestros lindares. Límites que simbolizan el lugar de transición a algo nuevo.



"El silencio de l'origen n° 1" · 30 x 90 cm · 2020 · Pintura al esmalte sobre papel

En tu reflexión sobre el límite-frontera como sistema de acotación en torno al cual orbitan los conceptos, evidenciados en «Pell Nua», pero también en «Petit Nature», de paisaje y territorio, te adentras en esos espacios «intersticiales» que reposan en la frontera misma, una especie de Terra Nullius que no están sujeta a apropiación física o epistemológica alguna. ¿Por qué tu interés en esta espacialidad Intermedia?

Son espacios interesantes en cuanto son espacios difíciles de definir y caracterizar a partir de criterios racionales y/o incluso psico-emocionales. Probablemente porque el eje espacial de estos lugares esté girando, gravitando en torno a la intuición y por tanto, requieran de una evidente valentía para explorarlos.

Estos espacios indefinidos, intermedios albergan probablemente novedades impensadas que puedan nutrir al mundo.

Los sistemas de acotación son modelos reduccionistas, interesados, modelos para describir nuestra relación con la naturaleza, sus procesos y con el mundo en general. Modelos que si bien pretenden dar un sentido a la realidad fluida que nos envuelve, son el mero reflejo de la incapacidad del hombre para abarcar la realidad infinita que nos envuelve.



"El relat de les pedres n° 22" · 153 x 141 cm · 2020 · Pintura al esmalte sobre papel grabado

Por otro lado, son a su vez, formas de entender la territorialidad en la que el hombre por un lado se identifica y enraiza profundamente en la tierra (a través de sus intersticios) y por el otro, es capaz de imprimir su dolorosa huella, su carácter dominador con la única finalidad de apropiarse de la naturaleza, controlarla, dividirla, dominarla y acotarla. Por tanto, estamos hablando de modelos que nos

abocan a una territorialidad en la que el hombre se debate entre el exceso y la continuidad de su presencia.

La necesidad de situarse en los intersticios lejos de lo aparente y rápidamente accesible (consumible quizás), en los espacios vacíos, en los espacios en donde quizás no hay nadie, en los espacios que están llenos de silencio, en los espacios que se configuran en un lugar muy cercano a la abstracción, con la capacidad de estar en contacto desde esos lugares con la realidad, como queriendo de alguna manera generar puentes entre el mundo de lo concreto, de lo cotidiano, de las cosas de día a día, y los mundos más invisibles, quizás escondidos en el intersticio pero existentes, pequeños pero importantes por sus implicaciones.

Desde esta posición poética y plástica, propongo inmiscuirnos en los intersticios desde donde aprendemos a olvidar, donde aprendemos el no control, que es desde donde nacen las cosas con una cierta dimensión poética y desde donde podemos sin cesar replantearnos una vez más las grandes preguntas que nos envuelven.

La poética es situarse en este lugar, en esta tierra de nadie, desde donde poder descomponerlo todo y reconstruir lo que tenemos aprendido pero que no nos lleva a ningún lugar, volver a crear un lenguaje desde dentro, desde la autenticidad de la que hablaba en la pregunta 2. Solo desde esta espacialidad intermedia, desde el intersticio, nos podremos acercar a lo sutil, lo fugaz, lo infraléve, lo pequeño como opción de futuro inmediato frente a los valores vigentes de consecución, competición, adquisición, etc.

Desde ese lugar indefinido, podremos entender y asimilar mejor el concepto de «naturaleza del límite» puesto que entenderemos la naturaleza como sujeto, lejos de la connotación objetual con la que los modelos nos la han presentado como valor invariable. No nos referimos por tanto a las particularidades del límite ni al límite de la resiliencia de la naturaleza. Me refiero por tanto a una naturaleza de su tiempo, contemporánea, con nombre propio. Naturaleza que nos avisa, nos grita, que nos presenta un límite que nos separa y nos une por la simple razón que estamos cerrando, ella y nosotros, el gran círculo, nuestro Enzo particular, en donde los extremos se empiezan a tocar extenuados, cansados, frágiles y vulnerables en este espacio intersticial mínimo.

Después de siglos de paulatina separación entre la naturaleza y el hombre, se ha ido forjando una distancia que nos parecía insalvable. Una subordinación total caracterizada por una relación de dominación y consumo por parte del hombre. La relación dual que el hombre ha construido con el entorno no es otra cosa que la construcción de una frontera, un límite y la topografía de este límite es, como

explica E. Trias, intrínsecamente identidad e indiferencia. Como anunciaba más arriba, un límite que une y separa a la vez.

La paradoja actual reside entonces en el hecho de que este hombre que se ha situado voluntariamente tan lejos del entorno natural, se ve ahora, súbitamente, obligado a volver a la naturaleza, como un interlocutor más, al mismo nivel que el entorno, el de la naturaleza de la frontera, la naturaleza del límite. Esta es la única premisa urgente para dejar atrás definitivamente el *Hortus conclusus* y conseguir por fin el jardín global.



"Senderos en el jardín nº 14" - 49 x 64 cm - 2023. Esmalte y lápiz sobre papel

El dualismo onto-epistemológico entre el sujeto y la naturaleza queda reflejado en tu obra a través de la potencia reductiva y de abstracción representada por la cuadrícula cartográfica. ¿De dónde viene ese profundo interés en la ciencia cartográfica y qué efecto ha tenido en nuestra concepción de lo natural?

Me gustó mucho descubrir las palabras del maestro Gaudí cuando dijo que el ingeniero debe analizar mientras que el artista debe sintetizar el mundo. Me encuentro muy cómodamente instalado en esta doble función gracias a mi formación en estas dos áreas.

«En el mundo que evocan las imágenes de Tintoré resuena su larga y profunda experiencia de la naturaleza, quizá cimentada inicialmente a partir de una meditación sobre el territorio derivada de su trabajo de ingeniero agrónomo en África, América latina y el Amazonas, pero también cultivada en los últimos años en una tierra muy diferente: la de la Catalunya en la que habita. Lo técnico y lo emocional, lo mesurable y lo vivido. Sus piezas se alejan de las admirativas imágenes románticas de parajes grandiosos propias de la estética de lo sublime que podrían haber inspirado sus estancias en lugares lejanos y, en buena medida, ajenos; también de las mitificaciones arcaicas, más cercanas a la categoría de lo pintoresco, que pudiesen haber surgido en contacto con el paisaje agrario de su vida más reciente. Lo que encuentro en la obra de Tintoré, en lo que de momento seguiremos llamando paisajes, es más bien una aproximación al terreno de lo inmediato, a sus árboles y sus piedras, a sus texturas y sus ritmos, en un deseo de comunicar experiencia humana y naturaleza real. Cultura y tierra se funden en una conciencia que crea un punto de encuentro entre vida y arte, o entre ética y estética».

Con estas palabras, María Dolores Jiménez Blanco, catedrática de historia del arte en la Universidad Complutense de Madrid, define a la perfección mi necesidad incontrolable de cartografiar el mundo como una manera de organizar las cosas, de ponerlas en su sitio y sobre todo de establecer relaciones entre ellas. Un mapa no es otra cosa que la imagen de un sinfín de límites y fronteras. Como sigue diciendo Jiménez, *«Tintoré anota, describe, registra como en una suerte de diario de viaje. Pero también sugiere, imagina, sueña, quizá no sólo ante la naturaleza sino también ante sus propias imágenes de la naturaleza que parecen adquirir vida propia gracias a su proceso de trabajo. Son piezas de gran capacidad poética, pero también de gran precisión. Evocan la certeza de los mapas o de los dibujos de un entomólogo, la capacidad comunicativa de las caligrafías, pero también al misterio de lo desentrañable. Y muestran el deseo de explicar, ordenar y compilar la naturaleza pero también la conciencia de la incapacidad de detener o condicionar sus*

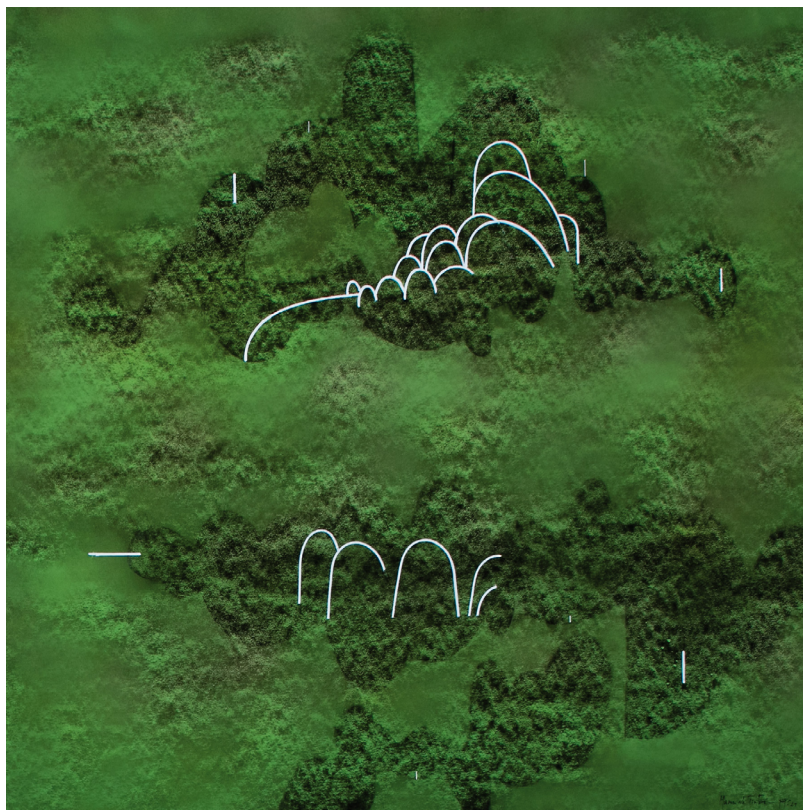
fuerzas de crecimiento, de sedimentación, de erosión. A medio camino entre el texto científico y la escritura automática, entre la exactitud del dibujo y la complejidad del jeroglífico; a medio camino también entre lo condensado por el signo y lo que se escapa al deseo codificador, porque la naturaleza que evocan brota en ellas con sus propias leyes y no permite ser nunca apresada del todo».

Coexisten por tanto en mi, una cuadrícula cartográfica inspirada de lo ingenieril y una cuadrícula íntima fomentada por mis derivas artísticas, dos mundos en uno.

Desde el momento en el que surge el primer «yo soy de aquí», con afán de identificación al lugar, empieza una carrera inacabada de delimitación y acotación del espacio. Pasamos de un espacio primordial, original, frondoso, emergente, casi virginal, a aplicarle un principio de ordenamiento, representado por los ejes y citaciones cartográficas, un principio justo y suficiente que pareciera dar sentido a un nuevo orden frente al caos aparente de la naturaleza. Dominación, apropiación, delimitación separación..., forman parte de esta manera en la que los hombres hemos decidido identificarnos con la tierra, relegando el sentido de la naturaleza a un mero obstáculo o soporte de nuestros anhelos y ambiciones. Ha sido una larga historia de uso y abuso.

Tu re-pensamiento del espacio, como vía estratégica para lograr cierto equilibrio entre hombre-naturaleza, alberga, a mi entender, cierta nostalgia, ya que se origina de una aspiración que tú mismo calificas de utópica: un retorno al origen, a la armonía paradisiaca. ¿No podemos hablar, entonces, que tu obra reviste cierto trascendentalismo?

Sin duda, pero sin la carga romántica y utópica que me planteas en la pregunta. Me gusta pensar en una situación referencial que nos permita encauzar un debate y una acción. De la misma manera te diré que me alejo de la distopia y su fatalismo. Creo que ante un análisis razonado y sentido, por tanto interiorizado y ante este «*etat des lieux*», tenemos por delante una ilusionante, apasionante y ardua tarea de intervenir para cambiar el rumbo de las cosas. La acción social y política es y será inmensa. El cambio de consciencias y de valores es todo un reto en si. El valor de lo común, el ecofeminismo, la codependencia y la interdependencia, el dominio de modelos de cooperación sobre los modelos de competición y un largo etc.



“Arqueología de la presència nº 2” · 70 x 70 cm · 2021 · Pintura al esmalte sobre papel

Hay en la línea temporal una secuencia de estados naturales que podríamos sintetizar de la manera siguiente: partimos en un tiempo cero, de una situación primordial, una naturaleza virginal y frondosa a la que progresivamente aplicamos, como decía anteriormente, un principio de ordenamiento, representado por los ejes y las citaciones cartográficas. Estamos en la cuadrícula íntima, un principio justo y suficiente que da equilibrio a nuestra relación hombre-entorno. Las obras de la serie «Pell Nua» se sitúan en este momento relacional. Un estado que por cierto quedó atrás hace tiempo. Del uso y el abuso del medioambiente, nace la idea del ecologismo en todas sus vertientes. Sin embargo estas no son más que una versión capitalista del uso racional (a corto plazo) y razonable (a largo plazo) del medio, con la única finalidad de sostener en el futuro la cultura extractiva prevaleciente. De la veneración de la madre tierra a la destrucción sin escrúpulos de los recursos, deberíamos posicionarnos hacia formas más sabias de relación,

la ecosofía debería ser una camino posible para salir del antropoceno en el que nos encontramos. Mi obra intenta participar de este debate situacional, generando interrogantes y dudas que nos permitan generar nuevas respuestas.

Como artista considero que nuestro trabajo tiene implicaciones profundas en el desarrollo de las personas, en su crecimiento emocional. Considero el arte desde su dimensión utilitaria y, en consecuencia, concibo el arte como una actividad intrínsecamente ligada a los hechos sociales de mi época.

Pero como artistas nos vemos sujetos a una serie de imponderables que enmarcan nuestro trabajo. Podría empezar diciéndote que para mi no hay estética sin ética, ni arte sin compromiso. Al mismo tiempo, todo artista se debe a un ejercicio intenso y apasionante de investigación, su aportación debe a mi juicio, aportar novedad a la hora de visitar la historia del arte y al mismo tiempo, generar una obra suficientemente singular a la hora de visitar el presente. Con ello planteo la necesidad de alejarse del «arte divertimento» sin capacidad de comunicación, es decir, plantear un arte trascendental capaz de revivificar los grandes mitos de la humanidad y proponer al público enfoques y puntos de vista capaces de ayudarnos a replantear de nuevo las mismas preguntas trascendentales que la humanidad se plantea.

En «Petit Nature» tratas de mostrar aquello que normalmente se escapa a la mirada del hombre, dirigida más bien hacia los grandilocuentes horizontes que se ha autoimpuesto el proyecto de globalización a escala planetaria. Detrás de esa querencia por lo diminuto, subyace una subversiva intencionalidad de deconstruir el modo de vida de la modernidad y de abarcar la complejidad. ¿En qué medida la invisibilidad que se infiltra en tu obra es capaz de poner en cuestionamiento la relación hegemónica con la naturaleza y servir de espejo para redimensionar nuestras proporciones antropológicas?

En primer lugar, hay una reflexión que me gustaría proponer para visualizar y dimensionar con palabras lo que ha dado de sí nuestra relación con el entorno y la consecuente situación de inestabilidad ecológica en la que nos encontramos.

Centrémonos por un instante en esta constatación: hace solamente 500 años, occidente desconocía todo el continente americano y la mayor parte del planeta. Esa *tierra incognitae* como la llamaban, colmaba sus ansias de descubrimientos y nuevas aventuras. En tan sólo 500 años y desde esta cultura de la extracción a la que me he referido anteriormente, hoy nos vemos obligados a interponer una coma entre estas dos palabras: tierra, incognita.

Toda la simplicidad de una coma adquiere una dimensión planetaria esencial, un símbolo inesperado de la realidad, un abismo que nos enfrenta a una naturaleza del límite y que nos obliga a tomar consciencia de la finitud por primera vez en la historia de la humanidad.

Es difícil poner palabras a esta consecución que tu estableces en la pregunta entre la invisibilidad en mi obra y el redimensionamiento de la huella antropológica. Me conformo en creer que mis cuadros pueden llevar al espectador hacia un estado de nueva consciencia, una consciencia renovada que lo impulsará a acometer cambios en su vida, en su ser. Las formas de la invisibilidad posibilitan a mi juicio un acercamiento hacia un estado de contemplación más profundo y penetrante.

Como decía anteriormente, la intuición, lejos de ser una estrategia, es una forma de conocimiento que pertenece más al ámbito de lo invisible en este mundo racional pero inevitablemente certero en su aportación para explorar territorios nuevos. Es esta intuición la que genera formas en transición que acaban generando espacios indefinidos llenos de vacío y silencio que considero formas de la no presencia.

Quizás la idea con la que tendríamos que quedarnos es la necesidad de dibujar un guión (trait d'unió) que reafirme el binomio hombre-naturaleza. Plantear la coma como el pasado y el guión como el futuro. Una nueva versión de nosotros mismos y de nuestra presencia ante la pérdida galopante de nuestro medio ambiente.

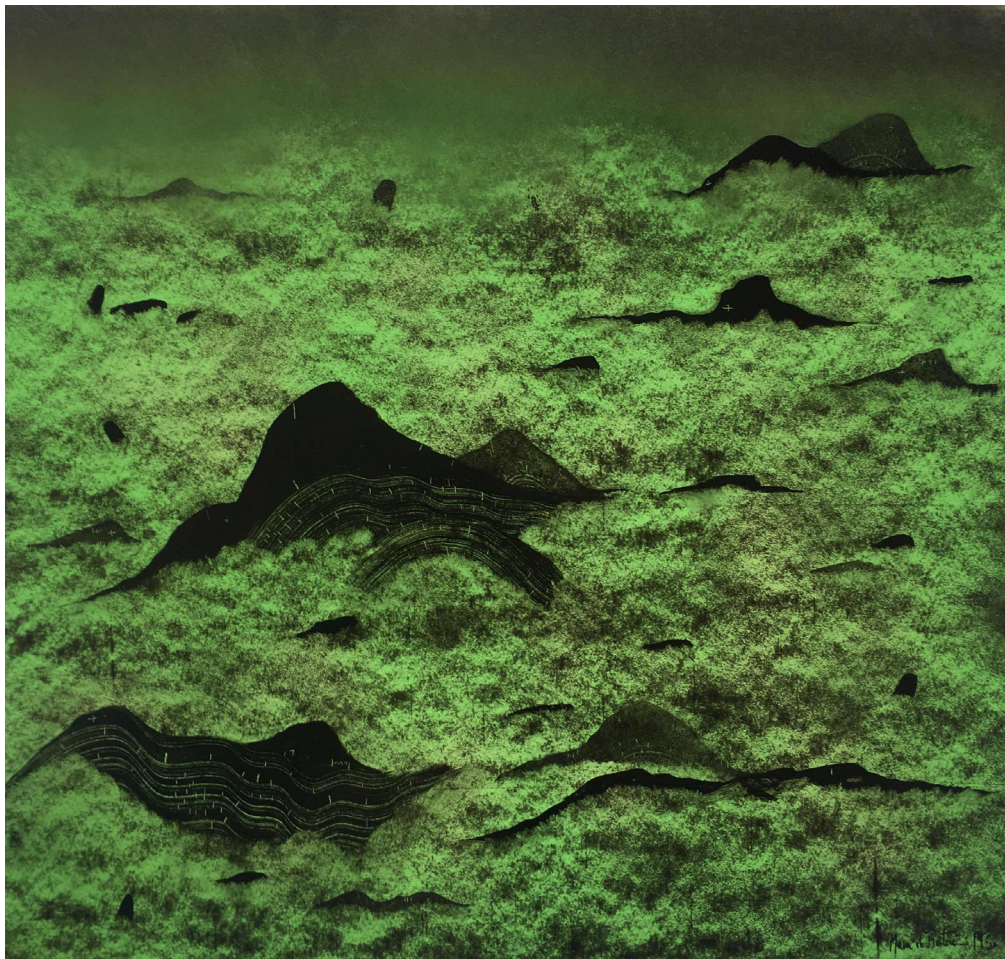
Me fascina mucho la conexión de tu obra con el silencio. Dice Ramón Andrés, el ensayista y poeta navarro («No sufrir compañía. Escritos místicos sobre el silencio», 2010), que «hay un silencio que procede del desacuerdo con el mundo, y otro silencio que es el mundo mismo. Tomados en su significado más hondo, ambos constituyen una forma de audición, un fijar el oído a la consciencia de discernir qué nos escinde de cuanto nos rodea, qué nos separa de lo que somos». ¿Es este el silencio al que invocas en tu obra?

Precioso texto en efecto. Me atrevería a proponerte por mi parte otro bello escrito de Pablo d'Ors en su biografía del silencio que dice «*las palabras cambian el mundo, pero el silencio nos cambia a nosotros*».

Más que una modalidad de minimalismo formal, mi silencio es un silencio estético. Una búsqueda de la síntesis perfecta, depurada, sobria, protegida de lo innecesario. Dentro de una dicotomía entre el hablar y el callar, me atrevería a

decir ya que hablamos de silencio, que mi obra es un grito, pero un grito suave, sin estridencias ni tumulto y desde la belleza.

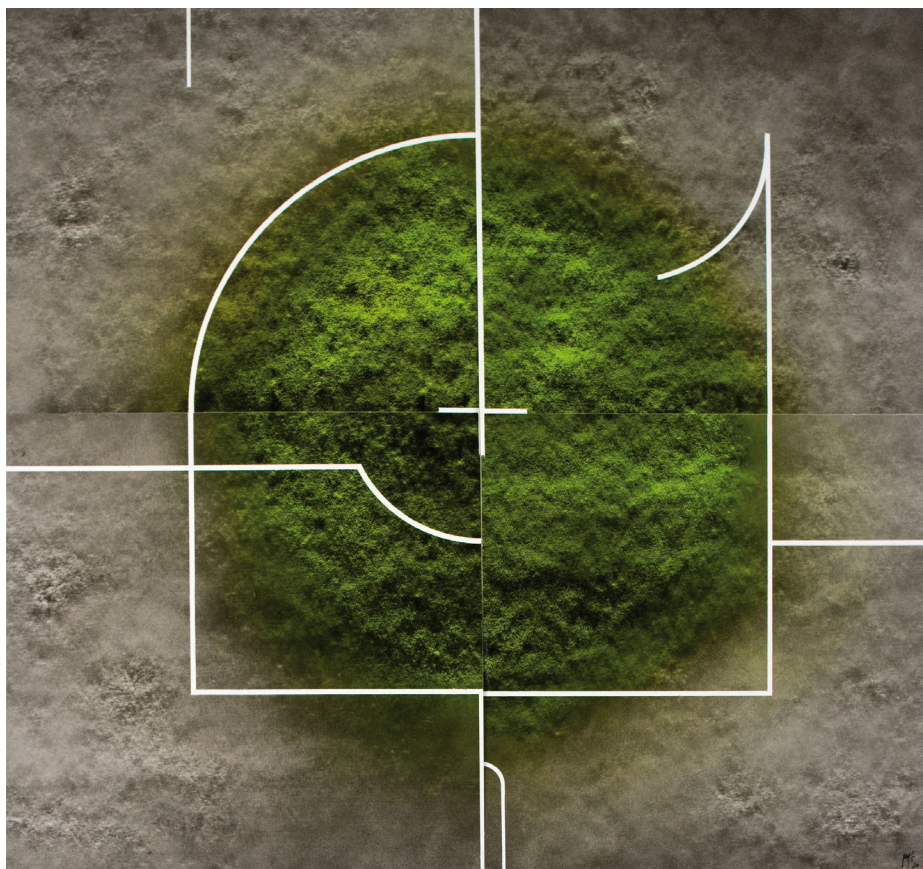
Ya te he comentado anteriormente que me separo y me distancio de la reproducción fidedigna de la realidad que nos envuelve para concentrarme en la simplicidad del esbozo apenas trazado. Aquí reside como decía Miró, el acto de creación, en este gesto rápido y libre del esbozo.



"El naixement d'un paisatge nº 10" · 46 x 50 cm · 2020 · Pintura al esmalte sobre papel

La simplificación de las formas, el esencialismo de mis formas, no es un ejercicio impuesto, más bien al contrario, obedece simplemente a los gestos de mis

manos y a lo más profundo de mi naturaleza. Así son las cosas. Desde mis inicios, mi obra ha sido adjetivada de orientalista, entre otras cosas por el gusto innato por la síntesis y la búsqueda de una armonía frente al caos. Por el desprendimiento total hacia todo barroquismo con el fin de poder mirar el mundo desde una cierta distancia y desde un cierto silencio. Proporcionar al público un espacio de consciencia, obras que requieran una lectura lenta, de consumo destilado, desde el sosiego, son para mi, formas del silencio en mi obra. En ese mi silencio, las nociones de espacio y tiempo quedan reducidas a un vacío casi generalizado y generador de silencio.



"La cuadrícula íntima n° 15" · 56 x 58 cm · 2020 · Pintura al esmalte sobre papel grabado

Buen ejemplo de ello, de ese silencio materializado en pintura, lo encontramos

en uno de los elementos centrales en mi trabajo, la línea. Dibujar una línea es un gesto tan simple como recoger una piedra del suelo. Y sin embargo..., todo el universo puede estar contenido en una línea. Una línea es capaz de llenar un cuadro de misterio y silencio. Todo el corpus de mi trabajo pasa por la línea. Toda la imaginación se despliega en una sola línea, todas las posibilidades están presentes. La línea es tanto un guión como una frontera entre dos cosas. También está llena de paradojas, ya que es muy clara físicamente y ambigua en su significado. Conecta y separa al mismo tiempo.

El límite construido por la línea marca la separación entre el mundo externo, el de la apariencia formal de las cosas, y el mundo interno que está lleno de invisible y de silencio. Es en este lugar donde me gusta situarme para, en última instancia, perderme en la búsqueda de la línea infinita que contendría todos los horizontes posibles y que no es otra cosa que la línea silenciosa de nuestra conciencia.

Acabo, recordando las palabras del genio de Bonn, Ludwig van Beethoven: *«nunca rompas el silencio si no es para mejorarlo»*.

La dimensión poética que reivindicas en tu obra me resulta ambivalente, ya que, por un lado, reclama la necesidad de alejamiento o distanciamiento de aquel mundo estridente y recargado de apariencias que ha sido hollado por la presencia humana. Pero, por otro lado, sólo en contacto con esos lugares de la existencia «inespaciales» es posible recogerse y emprender las sendas de la introspección. ¿Podríamos decir que tu obra recoge la vieja tradición emblemática del arte como espejo interior? Yo creo, además, que en tu obra queda revalidada la célebre frase del poeta francés Paul Éluard en su carta a Teofrasto Bombasto de Hohenheim: «Hay otros mundos, pero están en este». ¿No es así?

Sé que hay en mí, desde el principio, una enorme amalgama de ideas, conceptos, impulsos, intuiciones, recuerdos y una experiencia de lo vivido que configuran el mundo que pinto.

Una pintura es a mi juicio, la historia de una fusión, una hibridación, incluso un colapso de todas estas cosas a través de una transición multidimensional que se materializa en un objeto artístico.

En el centro de esta historia está la singularidad de nuestra mirada que nos conduce de una manera única e intransferible y por tanto autobiográfica, a nuestra pintura. Es en nuestra mirada donde se aloja el alma de una obra y es en mi intimidad donde encuentro mi verdad plena y el origen de mi obra.

De hecho, ser artista es aprender a estar solo sin por ello dejar de lado la realidad en la que vivimos, el mundo en el que estamos.

Por mi parte, tengo una tendencia innata en vivir en una realidad y en mundos paralelos, es como si estuviera instalado en una realidad que mira a otra realidad. Y desde este lugar, cercano a un ensueño, puedo escuchar el silencio del mundo, sentir los pliegues y lagunas en el tiempo y vagar ingrávido en un espacio ambiguo. Sólo entonces me pregunto si estoy soñando. Es una confusión muy hermosa, muy prometedora.

Si, estar en este mundo, buscando desde otros mundos para pensar en el mundo de mañana.

Dentro de los referentes figurativos que sitúas en tus territorios caliginosos y escurridizos me interesa mucho la significación que atribuyes a la piedra. En la recogida de una piedra hay todo un entramado existencial que queda patente en «Pell Nua» con la serie «el relat de les pedres». Yo provengo como sabes de una cultura, la vasca, que otorga a la piedra una vivencia antiquísima, dotada de una personalidad propia forjada por las fuerzas erosivas de los elementos que pueblan el mundo. Juan Manuel Uría, un joven poeta vasco, lo expresa maravillosamente cuando habla del universo trascendente que se esconde tras el levantamiento de la piedra (harri-jasotzea):

Harri-jasotzailea, harriez inguratuta dago, eta taupadaka sentitzen ditu, bizirik sentitzen ditu. «Harriak ba al du arimarik?», galdetzen dio bere buruari erretorikarik gabe. «Nire arima harria da», erantzuten dio bere buruari. Berak horrela sentitzen du, harri, harritsu, bere zain zabaletan barrena doan odol beltz eta zurizko harritza.

El levantador, rodeado de sus piedras, las siente latientes, vivas ¿La piedra tiene alma?, se pregunta sin ninguna retórica. Mi alma es piedra, se responde. Él la siente así, piedra, pedregosa, pedregal de sangre negra y blanca, recorriendo sus anchas venas.

Me gustaría que pudieras profundizar en todo ello

La piedra es uno de los elementos figurativos recurrente en mi obra, de los

pocos que utilizo.

El significado de un cuadro depende esencialmente de la estructura de relaciones que se establece entre los elementos que lo componen. Los elementos pueden tener apariencias formales más o menos figurativas. Entre ellos se establece una relación capaz de generar una atmósfera que nos conduce a intuir el silencio presente de los elementos no presentes. De esta manera, tenemos plenamente el cuadro ante nosotros, tanto en su dimensión visible como en la invisible.

Las piedras adquieren un rol primordial en este sentido. Son para mí, un punto central y primordial para construir esta relación y esta atmósfera que desencadena la lectura del cuadro.

En efecto, la representación que hago de ellas es muy sintética pero suficientemente representativa para delimitar su ambigüedad interpretativa. Es en este equilibrio de representación, en esta transición estética de la forma, en estas formas más o menos indefinidas, que empiezan a nacer los espacios mentales intersticiales, a caballo entre dos mundos de representación y de presentación. La piedra es un signo esencial de mi lenguaje plástico junto a la línea, como describía anteriormente, un signo que me permite interrogar el orden de las cosas, el valor de su presencia, el sentido del mundo y la ilusión de lo visible.

A lo largo de mi vida he recogido muchas piedras. Desde niño llenaba mis bolsillos de piedras cuando caminaba, quizás con la idea de satisfacer mi necesidad de sentirme acompañado por la naturaleza, como una forma de estar cerca de ella, de tener la naturaleza en uno mismo. Es mi forma de estar en conexión con la totalidad que nos rodea. Coleccionar objetos de la naturaleza es un gesto que crea un hilo conductor entre el interior y el exterior, entre mi entorno y yo.

Por otro lado, con los años me doy cuenta que este gesto es una metáfora de las relaciones que se tejen entre la sociedad y su entorno.

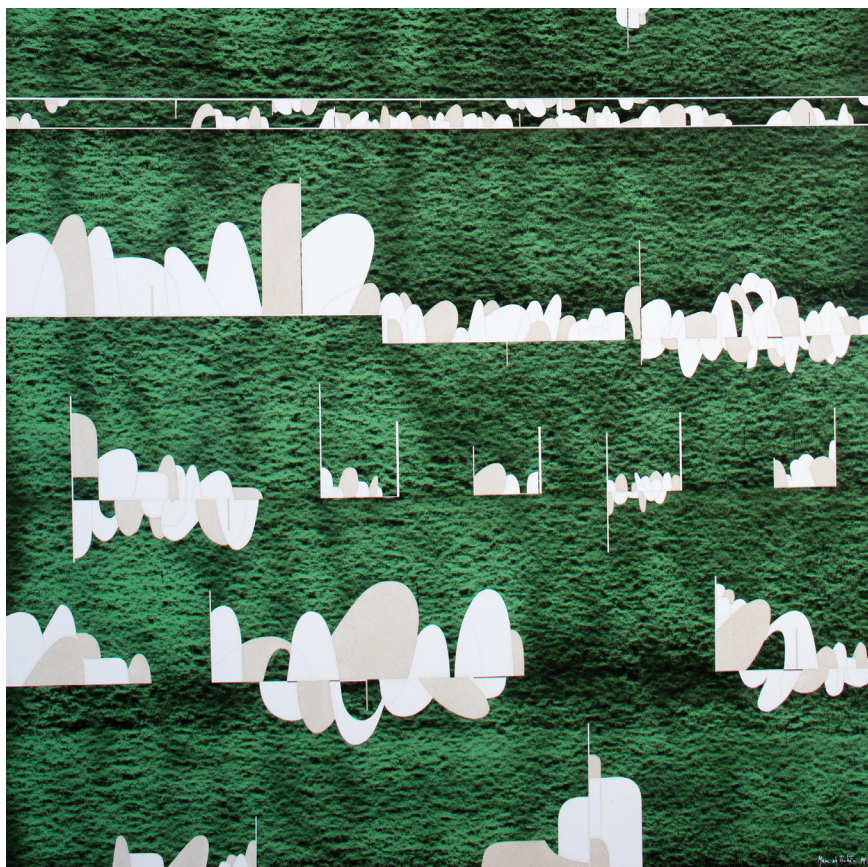
Esa cultura de la extracción de la que ya hemos hablado, es decir, el uso sin restitución con la que el hombre se ha apropiado de la naturaleza y que nos lleva a cuestionar nuestra continuidad vital. Esta cultura de la extracción que ha transformado al hombre en un ser aislado físicamente, pero también mentalmente alejado y espiritualmente separado de la naturaleza, encerrado en su jardín...

Recoger una piedra del suelo podría, de forma reduccionista, considerarse como un simple gesto poético. Pero es igualmente un gesto simbólico, considerablemente complejo y comprometedor.

Hemos hablado del vacío, del silencio, de la presencia y de los espacios invisibles y de las formas indefinidas. Hace unos años, intentando cohesionar mi dis-

curso de la extracción con mi proceso pictórico, empecé el borrado del paisaje que acababa de pintar. Progresivamente, el cuadro se simplificaba y desaparecían paulatinamente los elementos del mismo. Empezaba a nacer algo nuevo, inesperado y sorprendente a la vez. Constatava con estupor que mi proceso coherente me llevaba al mismo tiempo hacia un no-cuadro lleno de sentido y de silencio a la vez. Se desdibujaba mi cuadro, estaba a punto de desaparecer en su sentido más figurativo y al mismo tiempo, adquiría su sentido pleno en su presencia mínima.

Prevalcieron varias líneas, algunas piedras y nació en mi la idea del silencio estético y del espacio intersticial. Y ahora siento que es tiempo de devolver a su lugar de origen todas esas piedras recogidas a lo largo del camino. Descolonizar el espacio como gesto simbólico de la renaturalización de nuestras consciencias.



El relat de les pedres n° 22'' · 153 x 141 cm · 2020 · Pintura al esmalte sobre papel grabado

Manu vb Tintoré

Manu vb Tintoré es un artista catalán nacido en Bruselas en 1964. Tras la realización de un posgrado en el año 2000 (Escola d'Art d'Olot), inicia su carrera artística como escultor y pintor. Toda su obra está ligada a la idea del ser humano, su futuro y la relación con el medio que le rodea. Diez años de trabajo como ingeniero agrónomo internacional para la ONU en diversos países en desarrollo de África y América impregnan su obra de una abrumadora globalidad y existencialismo. En su trayectoria artística ha obtenido importantes reconocimientos como el XIV Premio de Pintura BBVA Ricard Camí o el Premio del Jurado en el Festival d'Art Contemporain Citadelle de Namur, en Bélgica. Ha expuesto su obra en diversas ciudades de Europa, América y Japón, y participa habitualmente en numerosas ferias internacionales. Asimismo, forma parte de importantes colecciones, tanto públicas como privadas.



