# Una visión incierta / Helena Civit

**Proyecto Invited Homesession + La Escocesa**

Texto de Jérôme Lefaure

La cuestión de la inmaterialidad habita la práctica artística contemporánea[1], haciendo eco a las transformaciones que experimentan otros modos de operar en la sociedad, en las esferas administrativas, productivas o financieras. Pero la desmaterialización en el arte constituye también una estrategia para canalizar o desplazar la mirada hacia la carga conceptual, simbólica o semántica de las obras y de los espacios que las acogen. En paralelo y en contraposición a este movimiento, existe, por parte de determinados artistas, un ardiente deseo de volver a la materia y a la presencia, traduciéndose, por ejemplo, en el cuestionamiento de las jerarquías entre artes y oficios[2] y en un regreso (estratégico o epidérmico, según los casos) a la elaboración intuitiva.

La tensión entre estos dos propósitos, a priori irreconciliables, atraviesa toda la práctica de Helena Civit. La artista parte de una investigación fuertemente matérica, conscientemente abierta al devenir de las piezas en su modelado, y lo hace con la intención subyacente de dar forma a un sentido potencial, dar espacio a la connotación implícita, dar soporte al significado colateral: es el propio trabajo de la materia y un ejercicio de composición en el espacio que hacen surgir estos elementos y que acaban por agenciarlos. La obra navega así entre la interacción sensitiva con los objetos y su posible adscripción conceptual y simbólica.

> *"Hay una intención consciente de permitir que lo inesperado tenga espacio, aquello no planeado a priori, alejándome del formato proyecto predeterminado de antemano. Naturalmente existe una dirección, intencionalidad y visión, pero ésta se guía desde la intuición buscando sistemas de trabajo abiertos, donde los resultados se encadenan en nuevas incógnitas." Helena Civit*

Al entrar en la exposición que Helena Civit ha concebido para Homesession, cinco prismas de parafina alineados en la pared acogen al espectador, mientras que otras grandes placas de yeso levitan ligeramente encima del suelo. Las acompañan láminas y tablas de escayola, de colofonia, de cera y de parafina, algunas en su apariencia natural, otras recubiertas o teñidas. Unos lentes dejan reposar su cuerpo abombado, a la espera de poder magnificar, deformar, difuminar o incluso ocultar lo que llegaríamos a ver con su mediación. La primera inscripción del proyecto en el espacio se realiza mediante esta asociación formal de elementos de naturaleza variada: sin lectura inmediata, la artista sitúa al espectador frente a *una visión incierta,* sugerida por el título del proyecto.

Cada una de estas piezas es el resultado de una conversación con la materia, un itinerario exploratorio en el que la artista procura abandonar la intencionalidad y quedar a la escucha de las expresiones formales y sugestiones posibles, que emanen de este proceso. Todos los materiales recogidos en la exposición son elaborados por capas sucesivas: el interés que tiene Helena Civit por la superficie, la piel, la interfaz de contacto se plasma en este trabajo por láminas, aludiendo así al carácter sensual de la materia, ya sea parafina, cera de abeja, betún de judea u otros materiales sintéticos, en su aspecto original, teñidos con óxido de hierro o recubiertos de polvo de grafito. Apelando a la negociación física que presidió al modelado de las piezas, la artista invita el espectador a una aproximación sensitiva, a imaginar su tacto, a dejarse llevar en un ejercicio de percepción que deambule por las planicies, por sus marcas, por su translucidez o su opacidad, por los reflejos de su brillo o la profundidad de su color

[1] A título de ejemplo, el Centro Pompidou de París dedicó una de sus exposiciones emblemáticas al vacío (*Vides*, 2009)

[2] La exposición actual de Museo Guggenheim (*By way of: material and motion*) es una buena muestra del interés por la revalorización de las técnicas artísticas tradicionales

mate. Como si se tratara de dar una traducción objetual a la locución "sensibilidad a flor de piel", cada pieza declina delante del espectador la expresión de su naturaleza, su ligereza o su densidad, su friabilidad o su homogeneidad.

> *"Las presencias se susurran entre ellas, se insinúan pícaras ante la visita pero te dejan trabajando en hilar las señales, buscando pistas, desentrañando quizás un sentido profundo, mayor. O menor. Anécdota, detalle. La materia se presta sensual a la mirada, juega en su apariencia y superficie a ser al mismo tiempo forma y contenido, contenedor y veladura."*

Usuales en la práctica artística la mayoría de ellos, los materiales remiten al proceso de creación. Las piezas, rectángulos dispuestos a la intervención, se podrían asimilar de hecho a unos lienzos, a los soportes de unos bajorrelieves o a los marcos de una imagen, si la relativa uniformidad de su color blanquinoso, antracita o amarillento no impusiese una pausa, un silencio, un vacío similar al que reina entre las frases cortantes de Marguerite Duras y que la escritora justifica por una imposibilidad: "*no hay palabra para esto, [es] demasiado temprano. Nada [contiene] el sentido entero y contradictorio de ello, ni la palabra que lo habría dicho*."[3] Cada una de estos rectángulos se dispone a relegar así el imperio de la imagen, su omnipresencia y contestar el peso de sus significados, en pro de una relación de un cuerpo con otro, sin mediación de la semántica. O más bien: con una mediación de la semántica tímida, atenuada, que no alce la voz a la hora de establecer relaciones y que no se atreva a realizar afirmaciones definitivas, lo que la artista resume con la idea de "*trabajar con la alusión, el roce, lo que parece, lo que recuerda a*".

> *"Imagino un espacio donde una se encuentra en medio de una congregación de presencias, de seres-objeto, significantes ambiguos. Encarnan reminiscencias de ciertos tipos de objetos, de soportes y medios, algunos remiten a pinturas, imágenes, libros, tablillas, pantallas, adoptan su apariencia. Empiezas a escudriñar su superficie, pero esta se muestra hermética, ofrece apenas leves señales o texturas."*

Es como si la materia estuviese a la espera, recordándonos lo que la lengua representa para el escritor en palabras de Barthes: "*una línea cuya transgresión diseñará quizás una supra-naturaleza del lenguaje […] el área de una acción, la definición y la espera de lo posible.*"[4] De la misma manera, la materia aguarda un proceso de escritura que, más que desvelar su potencial, lo desarrolle en una paciente inscripción performativa. Es con este potencial abierto que la artista trabaja, tanto en la elaboración de la pieza como en su recepción, buscando activar la cualidad investigativa de la mirada, su capacidad para entablar este proceso. El carácter equívoco, plurivalente, indeterminado de las marcas y deformaciones que el proceso de creación ha dejado en la materia, no acota esta exploración especulativa, dejándole una total libertad de tránsito.

El espectador puede encauzar su particular ejercicio de interpretación, apoyándose en el uso tradicional de las tablillas de cera, en su cualidad de soporte milenario para la escritura: no hay investigación más paciente que la del arqueólogo en búsqueda de los materiales y signos del pasado. La disposición en el espacio de varios tipos de estilos y objetos similares, que podrían servir para escribir, consolidan este punto de partida. Helena Civit interviene, retalla, lija, rasguña sutilmente cada uno de estos artefactos, como si los propios instrumentos de la escritura tuviesen que retener signos destinados a ser aplicados en la cera o la parafina. Las tablillas no muestran, de hecho, otras alteraciones que las que han presidido a su propia elaboración, en la interfaz entre la materia, el molde y el cuerpo de la artista. Las únicas

---

[3] Marguerite Duras*, La lluvia de verano*, Alianza Editorial, 2019

[4] Roland Barthes*, El Grado cero de la escritura*, Siglo XXI Editores, 1997

inscripciones que llevan resultan de los aleas y derivas del proceso de creación. El trabajo de descodificación del espectador queda así en la incertidumbre, sin más pistas que aquellos roces, imperfecciones o, en palabras de la artista, "casi-signos".

> *"Una sucesión de artefactos dispuestos sobre el pavimento: […] fragmentos, láminas, tablillas, capas, restos - de objetos, herramientas, punzones, palos, trozos. Una invitación muda a la lectura, una secuencia de señas reducidas a apenas potencialidades y texturas."*

El juego de sugerir un significado potencial sin mostrarlo recuerda las estrategias que guían las obras inmateriales del arte conceptual, poniendo a prueba la capacidad que tienen las condiciones de la recepción para formar una impresión mental singular de la obra: ¡que se lo pregunten a John Cage, componiendo 4 minutos y 33 segundos de silencio musical con los ruidos de la sala de concierto! En esta estrategia sugestiva, la acumulación de casi-signos se asimila a una técnica de encriptación, y en ello radica la potencia artística del gesto de Helena Civit.

> *"Me intriga jugar con la construcción de sentido en una interfaz material. Quizás podría decir la inscripción de sentido sobre las cosas. La capacidad de las cosas de contener, de sostener sentido y comunicación, y su capacidad de moldearla, distorsionarla y enriquecerla. Jugar con la codificación y la lectura, dificultarla e introducir resistencias que redirijan la atención sobre ella misma."*

La obra artística resulta siempre anterior a la revelación y la ocupación infinita es su modo de ser como lo resalta Maurice Blanchot al analizar el papel del escritor[5]: "*tiene todos los derechos y puede atribuirse todos los modos de ser y de decir, salvo la tan frecuente palabra que aspira al sentido y a la verdad: lo que dice en lo que dice aún no tiene sentido, aún no es verdad, aún no y nunca tanto; aún no y en ello radica el esplendor suficiente que antaño se llamaba belleza*". Pero el detenimiento de la artista a la hora de proponer significados responde también a una reflexión sobre la parte sin experimentar, propiamente inalcanzable, del presente, en relación a lo que Giorgio Agamben llama lo "no-vivido". El uso de tablillas, enmarcadas habitualmente en el campo arqueológico, remite a la forma de acceder a la contemporaneidad sugerida por el filósofo: "*tiene necesariamente la forma de una arqueología, que no retrocede a un pasado remoto, sino a cuanto no podemos vivir de ninguna manera en el presente, y permaneciendo no-vivido, queda incesantemente tragado hacia el origen, sin jamás poder alcanzarlo*."[6] Helena Civit trabaja así por capas, de forma literal y figurada, superponiendo dos ausencias paradójicamente relacionadas con el presente: la de la escritura potencial y la del escrito inédito. Ambas capas están atravesadas por una incansable búsqueda para poder decir lo que nuestra experiencia inmediata del presente no nos permite alcanzar: inconcluso y errante, el arte no tiene ningún lugar seguro donde declamar su verdad y esa búsqueda es su condición necesaria. Atado al tiempo de los posibles, dibuja en su trabajo una trayectoria ondulante e imprevisible. Helena Civit traza, en estas coordenadas, unas sendas sugeridas con delicadeza que unen la sensualidad de la materia y un espacio liminal que el lenguaje difícilmente puede abordar.

---

[5] Maurice Blanchot *El libro que vendrá*, Monte Avila Editores, 1969, y prosigue así: "El ser que se revela en el arte es siempre anterior a la revelación: de ahí su inocencia (porque no tiene que ser redimido por la significación) pero también, si está excluido de la tierra prometida de la verdad, su infinita inquietud."

[6] Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris, Payot & Rivages,, 2008 - trad. propia