

CORRUPCIÓN DE LA MATERIA Y PRESERVACIÓN DE LA FORMA

La gramática compositiva de Saúl Kaminer

Luis Ignacio Sáinz

Luis Ignacio Sáinz (Guadalajara, Jalisco, 1960) es politólogo egresado de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. Ensayista dedicado a temas de filosofía y teoría política y estética. Entre sus libros destacan: *Los apetitos del Leviatán y las razones del Minotauro*; *México frente al Anschluss: La anexión de Austria por la Alemania nacional-socialista en 1938*; *Disfraz y deseo del jorobado*; *Hacia una teoría del amor cínico en Juan Ruiz de Alarcón*; *Nuevas tendencias del Estado contemporáneo*; *Entre el dragón y la sirena, la Virgen: Apuntes sobre un cuadro de Baltasar de Echave Ibañeta*; *Los apetitos del Leviatán y las razones del Minotauro: Hermenéutica política y dominación*; *Xavier Esqueda: Un homenaje*, e *Irma Palacios: poesía de la tierra*. De próxima aparición: *De Arieles, Prósperos y Calibanes: Notas políticas sobre América Latina*.

Todos los cuerpos que nacen y perecen sólo están sujetos a la corrupción por el lado de su materia. Del lado de la forma y considerando la forma en ella misma, no están en absoluto sujetos a la corrupción, sino que son permanentes. Ves, en efecto, que todas las formas específicas son perfectas y permanentes; la corrupción sólo accidentalmente alcanza a la forma; quiero decir, en tanto que ella está unida a la materia. Ésta es la verdadera naturaleza de la materia, el que ella no cese jamás de estar asociada a la privación; por eso no conserva ninguna forma (individual), y no deja de despojarse de una forma para revestirse de otra.

Maimónides, *Guía de los perplejos: Tratado de teología y de filosofía*, 1190 ca.¹

La gramática compositiva de Saúl Kaminer está impregnada del aliento de Maimónides. Su obra que semeja una constelación formada por realidades diversas, abiertas y plurales, se encuentra inmersa en una rotación sin término que, a pesar de las limitaciones matéricas que soportan las



Pájaro espejo, 2001, cerámica de alta temperatura, 30 x 28 x 20 cm

Sol naciente, 1999, cerámica de alta temperatura, 38 x 29 x 17 cm



La casa y su sombra,
2001, técnica mixta,
43 x 30 x 5 cm



La casa del abuelo, 2000, técnica mixta, 55 x 55 x 50 cm

piezas o de la materia misma que las expresa, sobrevive al movimiento, su erosión y su desgaste. Lo hace porque tiende a una suerte de simplificación que atisba lo abstracto, la economía del diseño y la síntesis predicativa.

Tan peculiar empeño creativo por eludir la corrupción y la decadencia, insisto, está anclado en la vocación misma del artista: la forma impercedera, el mensaje indescifrable que atesora, supone un *ethos* vinculado con la distancia filosófica que protege al sujeto y a los árboles de su fruto, de la contaminación propia del demonio, el mundo y la carne. Se trata, en mi lectura y aproximación analítica, de un esfuerzo enormemente intelectual —me atrevería a sostener de índole teologizante—, que quizás en la reducción de sus resultados, las obras producidas y concebidas como tales, pierda la fuerza primigenia que la anima: la divinidad o la trascendencia.

Tan ineludible carácter reflexivo permea el discurso artístico de Saúl Kammer evitando sucumbir al asedio del fundamentalismo; la suya es una propuesta mestiza, híbrida y de encuentro de diversidades. Lejos del talmudismo al que pudiera aludir el origen del artista, se trata de un concepto visual, a veces corpóreo, de enorme riqueza, justo, por su apertura cultural. Es un alfabeto múltiple que se nutre de muy variados afluentes, capaz de eludir el sentido estricto de las representaciones para, sin imponer un sentido exegético cerrado y único, descubrir imágenes con sentido.²

Ahora bien, una sintaxis como la que nos ocupa presenta una especie de renuencia por lo “inexpresivo” de las superficies planas, las telas, demandando cuerpo, profundidad y volumen, lo que es propio de las esculturas. Así, se privilegia la forma y no la materia como lo quería Maimónides; y se cumple, además, con la elegancia de lo simple, pues las composiciones saturadas de color y elementos, a mi juicio, no logran conquistar una mayor eficacia comunicativa o, al menos, predicativa.

Me atrevería a subrayar que, por lo que respecta a la exposición *Oriente Extremo* (Galería Metropolitana, UAM, 2002), Saúl Kammer deviene más escultor que pintor; a grado tal que los lienzos allí montados adquieren pertinencia sólo en su nexos con los objetos ya sean de cerámica, acero recortado o ensambles. Semejante relación (casi) orgánica estribaría en que en su territorio cuenta con alguna forma, textura, tratamiento (por ejemplo, cierto esgrafiado) o tonalidad que funciona como eco o reflejo, así sea al modo de una impronta o una huella, de las piezas condensadas: las esculturas.

Ahora bien, ¿qué significa este universo simbólico y alegórico, si acaso persigue transmitir y compartir una intención precisa? No lo sé. Sin embargo, lo que importa es que contamos con esas evidencias artísticas que nos convida el artista, difícil resultará desentrañar cuáles corresponden a sus preocupaciones conceptuales o religiosas y cuáles otras se articulan directamente con la fábrica de las propias piezas, es



El hombre, la casa y el árbol, 2002,
acero recortado, doblado y soldado, 75 x 32 x 40 cm

decir con su composición. Intuyo que las abriga una ambigüedad del tiempo y la conciencia, pues quienes observan su trabajo ignoran si tales obras podrían o deberían situarse en la tradición o en el porvenir o, también, si comparten sensaciones pensadas de la vigilia o son estaciones o episodios de un itinerario onírico.

Se me ocurre que este discurso materializa un tránsito entre dichos estados: siendo una suerte de duermevela, de sueño ligerísimo alterable a la más nimia provocación, capaz de evocar la sentencia freudiana que considera “los sueños como realizaciones de deseos”.³ Alguna vez el mismo pintor ha pretendido disipar las dudas al enfatizar el carácter de viaje de su producción, entendiendo por ese desplazamiento: “...encontrar el centro de gravedad de la propia conciencia, el equilibrio de la memoria mítica; se trata de recuperar el paisaje primordial, una identidad desconocida...”⁴

La suspensión temporal de la conciencia en el sueño permite al artista fondear y anclar sus preocupaciones en formas



Babel, 2002, cerámica de alta temperatura, 33 x 38 x 20 cm



Torre, 2002, cerámica de alta temperatura, 41 x 40 x 25 cm

puras, de energía atávica, vinculadas a los misterios originales y a las preguntas del ser; figuraciones abstractas que al estar despojadas de materia, su composición remite a la ilustración y la búsqueda de sentido. Quehacer filosófico que funciona con intuiciones sensibles, con deseos pensados tangencialmente, pero que no requiere de percepciones ordenadas y reflexiones sistemáticas. Errancia ascética que renuncia a la voracidad terrenal, proponiéndose tan sólo perfeccionarse mediante la renuncia a todo aquello que sea inconsustancial o parezca accesorio.

De allí que la iconografía se diluya en la densidad de los conceptos presentados, tanto como es posible, en su calidad de sustancias; como si el creador privilegiase una comunicación nuclear centrada en tópicos que no generan procesos narrativos y que, incluso, tampoco sugieren anécdotas. Los lienzos ceden su sitio a las esculturas, los planos y las secuencias son sustituidas por cuerpos simples, que atisban solitarios al espectador aguardando un intercambio simbólico específico: el de la intersubjetividad, el encuentro de los ánimos, que les brindará existencia plena por el reconocimiento del otro.

Ya sean bronce a la cera perdida y barros cocidos de la década de los setenta o cerámicas de alta temperatura trabajadas en el último lustro en el taller de Gustavo Pérez, los objetos constituyen auténticos mensajes icónicos destinados a inhibir o activar las voluntades. Piezas entrañables que sobrecogen el ánimo de quien las mira y acaricia; y que, por si fuera poco, establecen una complicidad no verbalizable que encuentra en el silencio su plenitud estética.

Con los riesgos del caso, me atrevería a sugerir que la eficacia de las esculturas es tal que impulsa una convergencia espiritual espontánea e incomprensible⁵ entre el artífice, las piezas y sus observadores. Saúl Kaminer asume la corrupción de la materia salvaguardando la forma, como quería Maimónides, y lo hace esperanzado en que la belleza todavía es pertinente a pesar de las tribulaciones que nos impone nuestro tiempo. •



Eclipse, 1999, técnica mixta, 73 x 25 x 6 cm

mayo, 1994) y el Art Museum of the Americas (2 de marzo-15 de abril, 1995), 1994, pp. 9-10. Quizá por las razones enunciadas Gruzinski califica a Saúl Kaminer de "pintor posmoderno", dada la revolencia histórica de sus fuentes, así como por la disparidad de sus influencias intelectuales y visuales.

³Sigmund Freud, "El delirio y los sueños en la *Gradiva* de W. Jensen", en *Psicoanálisis del arte*, Madrid, Alianza, 1970, p. 106. Si bien la cita ha sido extraída de este trabajo, la tesis se remonta al clásico *Interpretación de los sueños*.

⁴Citado por Alberto Blanco: "La otra mitad de cielo de Saúl Kaminer", en *Kaminer: Las cuatro tierras*, op. cit., pp. 14-17.

⁵En el texto del catálogo de *Oriente Extremo*, José Manuel Springer remata: "El movimiento entre dos estados espirituales, la inmanencia y la trascendencia, genera en el arte de Kaminer una postura ecléctica. Por un lado nos presenta los valores que son comunes a todo ser humano (la vida, el trabajo, el amor), que nos atan a la tierra y a las personas; por otro alude a situaciones contingentes, percepciones individuales o circunstanciales que provocan una ruptura con lo temporal, uniendo puntos históricos, experiencias emotivas que dan forma y contenido a las vivencias. Son estas características de su obra las que permiten vislumbrar en nosotros la posibilidad de que cada vida y cada acto sean el germen de una reflexión, y que ésta pudiera convertirse en un puente entre nosotros y el mundo". Véase "Puentes en el camino, obras de Saúl Kaminer", en *Oriente Extremo*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2002, p. 8.



Pájaro de su propio nido, 2000, cerámica de alta temperatura, 43 x 22 x 20 cm

Notas

¹Versión de León Dujovne, prólogo de Angelina Muñiz-Huberman, tomo III, p. 51, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Cien del Mundo), 1ª reimpresión, 2001.

²Véase Serge Gruzinski, "La lluvia y el arcoiris: Genealogía de un pintor postmoderno", en *Kaminer: Las cuatro tierras*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, exposición en el Palacio de Bellas Artes (7 de abril al 30 de