

“Necesito estas palabras escritas”.

Arthur Bispo do Rosario

Encaminarse por el territorio de la filosofía del lenguaje es utilizar las premisas de Ludwig Wittgenstein, que definió que la función del lenguaje es describir la realidad, porque por rigor nada se puede dar fuera del lenguaje. Pensamiento y lenguaje son una y la misma cosa para Wittgenstein, donde el pensamiento es constituido de proposiciones complejas, que unen entre sí nombres, signos simples de los objetos. No es posible retratar las semejanzas existentes entre un retrato y el objeto retratado, tampoco es posible decir, expresar mediante enunciados, la forma lógica común al lenguaje y la realidad. Este, el lenguaje, sólo se muestra, no se dice<sup>1</sup>.

Encaminarse entonces por las artes plásticas y su relación con el lenguaje es una tarea hercúlea. Si la palabra, o mejor, el signo verbal, fue utilizado en el pasado por cubistas, dadaístas y futuristas simplemente como iconos, es en el campo del arte conceptual que éste verá evidenciado su significante. Cuando René Magritte pintó *Ceci n'est pas une pipe*, promovió la dislocación del signo lingüístico del campo puramente visual hacia el campo semántico epistemológico. Magritte inaugura el arte conceptual al incorporar la lingüística de Wittgenstein al espacio pictórico.

La pipa de Magritte y, posteriormente, *Chair* de Joseph Kosuth confirman la premisa de Maurice Merleau-Ponty de que la palabra no es el “signo” del pensamiento, si comprendemos como tal un fenómeno que anuncia otro, como el humo anuncia el fuego. “La palabra y el pensamiento sólo admitirían esa relación exterior si una y otro fuesen dados temáticamente; en la realidad están envueltos la una en el otro, el sentido está preso en la palabra y la palabra es la existencia exterior del sentido”<sup>2</sup>. En *La Prosa del Mundo*, Merleau-Ponty defiende que todo se resume a los sustantivos, estos son la forma como comprendemos las cosas, es decir, son la esencia del mundo<sup>3</sup>.

Podríamos afirmar que la obra de la artista Rosana Ricalde busca esa esencia del mundo en la medida en que cataloga aquello que está en el mundo; o lo que llamamos de mundo, usando la expresión de Heidegger. En *Ser y Tiempo*, el propósito del filósofo fue traer a la luz lo que significa *ser* para el hombre, o como es ser<sup>4</sup>. Así, Rosana significa el mundo a partir de los sustantivos propios -nombres de personas, lugares, espacios-. Operando una antropogeografía, la artista crea una tesis para la humanidad, cosificando el mundo. Así como la historia, la cultura, en sus variantes lingüística, literaria o filosófica, aparece en la obra de Rosana Ricalde como base para una construcción plástica anclada en un imaginario donde el significante y el significado son los mismos. Pero su obra no se restringe a la semiótica, incorpora la poesía, el arte y la historia de arte local y universal como evidencia que hace arte y no lingüística o semiótica.

De esta manera, un texto autodescriptivo de un poeta sirve como pretexto para la construcción de una superficie geométrica, aparentemente monocromática que nos remite a las pinturas abstractas. Al aproximarnos a la obra, entendemos que las imágenes están compuestas de letras de cintas rotuladoras. Denominadas *Autorretratos*, esas “pinturas mecánicas”, con colores amarillo, azul, rojo, verde y negro, son como composiciones modernistas, rectas y angulares, un modelo pictórico reduccionista de un autor, como en las pinturas de Malevich. En esos *Autorretratos* -poemas de Manuel Bandeira, Cecília Meireles, Manoel de Barros, Graciliano Ramos y Augusto Massi-, la artista busca la (auto)-descripción de estos gigantes incontestados de la poesía y de la prosa. Estos trabajos despiertan nuestro interés en saber como éstos se ven y cómo los vemos y, más allá de su significado, son espejos ciegos de sus voces.

El modernismo, o mejor, las voces modernistas aparecen también en otra serie, la de los *Manifiestos*. En éstos, Rosana Ricalde se apropia de los motivos que cambiaron los rumbos del arte brasileño, desde el Manifiesto *Ruptura*, al *Neoconcreto* y, por fin, el *Objeto*, este último perteneciente al artista Waldermar Cordeiro. El primer *Manifiesto Dada* también interesa a la artista y es asociado a los manifiestos brasileños por su importancia histórica y conceptual, pues acabó por abrir territorio para todos los otros manifiestos. En todos estos trabajos lo que se torna evidente es la intervención de la artista, borrando o subrayando el significado de las palabras, creando una dislexia semántica en el espectador.

En los *Contra-poemas* la artista articula antagonismos existentes en el lenguaje a partir de la alternancia de los fondos negros y blancos; en el plano del significado, altera el sentido de la poesía al sustituir las palabras del poeta por un poema hecho por sus antónimos. Al sustituir no solamente las palabras, sino también el sentido de la acción, la artista cambia radicalmente el significado de la obra. Este mecanismo de alteración de significantes y significados es una constante en su obra. El juego visual en la serie de trabajos de los *Proverbios* -obras hechas en pinturas con frases coloridas para

<sup>1</sup> Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus*. São Paulo: Edusp, 1994

<sup>2</sup> Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Dantes, 1999

<sup>3</sup> Merleau-Ponty, Maurice, *A Prosa do Mundo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007

<sup>4</sup> Heidegger, Martin, *Ser e Tempo*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1929

ser leídas con gafas de colores (en rojo o azul), es una verdadera *gestalt*. La artista crea interferencias en los significados en la medida que al cambiar de un color para otro, “borramos” visualmente letras y palabras que pueden ser vistas con los ojos destapados. Los cambios visuales y las interferencias en los significados son para la artista una forma de abrir el canal de percepción del espectador. Esa *gestalt*, donde el espectador puede componer su objeto final, funciona como un *random walk* de la palabra; en fin, como afirma Wittgenstein, las palabras enuncian el mundo.

La lingüística y la cartografía se complementan en la obra de Rosana Ricalde. Mapas de ciudades, globos terrestres, laberintos, etc. son espacios de reconocimiento topográfico; pero son enunciados lingüísticos para responder a la gran cuestión ontológica. Gaston Bachelard en *A Poética do Espaço* procedió a una reflexión singular sobre el espacio creando un topo-análisis al hablar de una poética del espacio dando a la palabra la misión de elevar el objeto de su análisis, es decir, lugares y espacios, al nivel poético. Los principales espacios preferidos por el hombre, como la casa, el desván, el sótano, el cajón, el cofre, el armario, el nido, la concha, etc., son espacios de la inmensidad íntima. La poesía bachelardiana profundiza en el sentido de relación metafísica y psicológica del espacio sobre el hombre. Su poesía puede y debe ser participada por los seres humanos atentos, sensibles, imaginativos y abiertos al devaneo. Para Bachelard las cosas de lo cotidiano deben ser redimidas por la atención, por el nuevo significado que debemos darles, debiendo ser vistas en su profundidad, pues forman parte de nuestra percepción más íntima.

“Onde será que isso começa / A correnteza sem paragem / O viajar de uma viagem / A outra viagem que não cessa / Cheguei ao nome da cidade / Não a cidade mesma espessa / Rio que não é Rio: imagens / Essa cidade me atravessa / Ôôôô êh boi êh bus / Será que tudo me interessa / Cada coisa é demais e tantas / Quais eram minhas esperanças / O que é ameaça e o que é promessa / Ruas voando sobre ruas / Letras demais, tudo mentindo / O Redentor que horror, que lindo / Meninos maus, mulheres nuas / Ôôôô êh boi êh bus / A gente chega sem chegar / Não há meada, é só o fio / Será que pra meu próprio Rio / Este Rio é mais mar que mar / Ôôôô êh boi êh bus / Sertão é mar. (Caetano Veloso).

La inmensidad del mundo es un tema que interesa a los artistas. Explorado por los grandes autores universales –en *Grande Sertão: Veredas* de Guimarães Rosa a *Ciudades Invisibles* de Italo Calvino, la inmensidad ocupa el centro de las preocupaciones humanas. Sólo es posible conocer la inmensidad a medida que la recorremos a través de los viajes. Los viajes por ciudades, rutas marítimas o fluviales, son espacios de la memoria y éstos son los verdaderos motivos de interés de Rosana Ricalde. En algunos trabajos la artista crea un mapa urbano hecho de calles de palabras, usando el texto de Italo Calvino; en otros crea una carta marítima imaginaria de los viajes de Marco Polo, un laberinto hecho de un enmarañado de palabras para recordar las rutas oceánicas recorridas por el navegador. Todos son espacios de reconocimiento y pérdida, afección y tristeza, historia e invención, literatura y fantasía, descubrimientos y desaparecimientos, vida y muerte.

En definitiva, mapas de carreteras, plantas urbanas, cartografías marítimas y el globo terrestre son señales y formas de localización del hombre. La artista los utiliza de forma conceptual, sin olvidar la plasticidad inherente de sus formas. Así una serie de dibujos de mares gana tonos de azules y de los ríos, verdes. En la serie de los *Mares*, a primera vista saltan las referencias al grabado japonés de Hokusai. Las olas del grabador japonés se encrespan en una alusión a lo sublime; las olas de los mares de Rosana Ricalde son hechas de los propios nombres de los ríos, mar Egeo, Rojo, Mediterráneo, etc., escritos en filigrana. También las corrientes de los ríos brasileños son hechas de sus nombres. Los mares y ríos de Rosana Ricalde tienen la sutileza de Hokusai en la forma; la esencia del espíritu de continuidad de Nietzsche y la poética lingüística de la repetición de Guimarães Rosa.

Concluyo estas observaciones sobre la obra de la artista resolviendo una lectura aproximada del “necesito de estas palabras escritas”, de Arthur Bispo do Rosario. Tanto en Bispo do Rosario como en Rosana Ricalde hay un rumor de enunciación de todo lo que está en el mundo, desde lugares, nombres de personas, de hombres o mujeres, sus designaciones –poetas, médicos, musas, anónimos, enfermeros–; sujetos de la historia. Debemos entender sus obras como una biblioteca universal, abierta, afectiva, como la de Jorge Luis Borges. Englobando tiempo, memoria, personas, lugares, ella es el corolario del verdadero artista. Al necesitar de las palabras escritas, Bispo do Rosario se presenta al mundo; Rosana Ricalde presenta el mundo. En ambos, hay verdad en ese contemplar el mundo, simplemente enunciándolo.