

**Luz, serenidad y misterio.**  
**[Sobre las esculturas en vidrio de Javier Gómez].**

Fernando Castro Flórez.

“Lo que hace fuerte mi trabajo es la luz. Mi trabajo es darle un volumen al vidrio y jugar con la luz y los efectos ópticos, a través de composiciones de diferentes planos y cortes, mezclando los colores para lograr un mundo más cerrado que a la vez puede ser más orgánico que te permite entrar en un universo de luces y sombras en el que también caben las transparencias”<sup>1</sup>.

El *literalismo* hegemónico (esa estética de la banalidad solidaria con la espectacularización mediática) ha arrojado a algunas prácticas artísticas a una *zona de sombra* en la que la decepción no tiene que ser, necesariamente, moneda común. La reiteración del principio collage o la entrega a un mero bricolage de los restos hace que la obra orgánica o la voluntad de armonía parezcan obsoletas. Falta la tensión que uniría lo fragmentario con una totalidad (utópica), quedándose el imaginario preso de lo deshilachado, esto es, de las ocurrencias, de los aforismos, de una parquedad incapaz de apostar por lo “épico”. Por otro lado, la experiencia *contemplativa* está siendo sometida a una feroz ofensiva por parte de las estrategias teóricas contemporáneas, lo que de suyo supone un desmantelamiento de aquello que etimológicamente designa; en última instancia la textualización o, mejor, la interpretosis produce una ceguera o revela, casi con cinismo, que *no hay nada que ver*. La cultura de la “percepción distraída” acepta a regañadientes la demanda de pausa implícita en experiencia del arte, ese enfrentarse con un territorio exclusivamente desde la distancia, con una *visión háptica*.

En la contemporaneidad se ha llegado a convertir en patetismo retórico lo que Timothy Clark llamó *prácticas de negación*, esto es, aquel “travestimiento” del proceso creativo en el que se llegaba a una defensa de la *torpeza deliberada* y, por supuesto, a una celebración de lo insignificante<sup>2</sup>; una “ironía debilitada” convierte a la experiencia artística en un *como sí* que elude cualquier responsabilidad: finalmente aunque la obra sea una chapuza vergonzante existe la justificación de que eso se hizo así *a propósito*. Comienza a ser una obligación moral llamar a las cosas por su nombre y, de esa manera, tenemos que comprender que muchas de las especulaciones creativas que nos rodean reflejan, sin más, la *impotencia*, eso si camuflada con una habilidad extraordinaria. Afortunadamente creadores como Javier Gómez apuestan por el *proceso riguroso*, buscando un lenguaje propio y tratando, en todo momento, de conseguir que las obras sean el sedimento de lo esencial.

---

<sup>1</sup> Javier Gómez entrevistado por Carmen Holgeras Pecharroman: “El color, acento en vidrio” en *Javier Gómez*, Museo del Arte en Vidrio de Alcorcón, 2007, p. 107.

<sup>2</sup> Clark defendía, abiertamente, una pintura que surgía de la incompetencia: “las exhibiciones deliberadas de torpeza pictórica o facilidad en los tipos de pintura que no se suponen lo suficientemente perfectos; el uso de materiales degenerados, triviales o “inartísticos”; el rechazo de la conciencia plena del objeto; los modos aleatorios o automáticos de hacer las cosas; un gusto por los vestigios y márgenes de la vida social; un deseo de celebrar lo “insignificante” o vergonzoso en la modernidad; el rechazo de las convenciones narrativas de la pintura; la falsa reproducción de géneros pictóricos establecidos; la parodia de los estilos anteriormente poderosos” (Timothy Clark citado en Brandon Taylor: *Arte Hoy*, Ed. Akal, Madrid, 2000, p. 116).

Javier Gómez es un artista que ha apostado radicalmente por la *escultura*<sup>3</sup>, desarrollando de forma extraordinaria las posibilidades del vidrio<sup>4</sup>. Con ciertas afinidades estéticas con Brancusi, Chillida, Oteiza, Henry Moore o, en general, el constructivismo, ha conseguido un lenguaje abstracto muy depurado. En el *Tratado del signo visual*, el Groupe M apunta, tomando en consideración los ejemplos de las obras de Kandinsky, Mondrian y Van der Leck, que el mensaje abstracto final deriva, en todos los casos, “de una obra figurativa por un proceso de estilización”<sup>5</sup>. No cabe duda de que esa consideración precedente es un *tópico* extremadamente erróneo, dado que no hay ninguna necesidad evolutiva, histórica o causal entre figuración y abstracción, como si ésta se legitimara, de algún modo, en aquella. Conviene recordar que la idea de Malevitch de caminar en la dirección marcada por la supremacía de la sensibilidad pura es uno de los desafíos más importantes lanzados por las poéticas de vanguardia, un cauce en el cual el arte óptico explota la falibilidad del ojo, plantea interrogantes en el límite de la percepción. Las configuraciones escultóricas de Javier Gómez convierten lo emocional en geometría sin caer en lo rígido, antes al contrario, consiguiendo una prodigiosa *fluidéz* que abre el campo del sentido a la mirada del espectador.

Javier Gómez talla y pule el vidrio, juega con las técnicas para conseguir distintos acabados y texturas, apuesta por volúmenes curvos de una sutil hermosura. En buena medida su estética hace pensar en la *exactitud*, una de las *Seis propuestas para el próximo milenio* de Italo Calvino, que quiere decir sobre todo tres cosas: un diseño de la obra bien definido y calculado, la evocación de imágenes nítidas, incisivas y memorables y el lenguaje más preciso posible como léxico y en tanto que forma de expresión de los matices del pensamiento y la imaginación. Podemos pensar que la exactitud se relaciona, aunque parezca paradójico, con la indeterminación, pero también con esa convicción, mística, de que “el buen dios está en los detalles”. Comprender la exactitud acaso obligara a hablar del infinito y del cosmos, derivando hasta el delirio flaubertiano. Calvino indica que la exactitud es un juego de orden y desorden, una cristalización que puede estar determinada por lo que Piaget llama *orden del ruido*: “el universo se deshace en una nube de calor, se precipita irremediabilmente en un torbellino de entropía, pero en el interior de ese proceso irreversible pueden darse zonas de orden, porciones de lo existente que tienden hacia una forma, puntos privilegiados desde los cuales parece percibirse un plan, una perspectiva”<sup>6</sup>. En cierto sentido, la exactitud sitúa la profundidad en la superficie, hace visible la estructura, convierte la piel de la obra en un espejo enfrentado consigo mismo.

Todo lo que se puede transmitir en el intercambio simbólico es siempre algo que es tanto ausencia como presencia. Sirve para tener esa especie de alternancia fundamental que hace que, tras aparecer en un punto, desaparezca para reaparecer en otro: circula dejando tras de sí el signo de la ausencia en el lugar de donde proviene. La obra de arte se entiende como *función del velo*, instaurada como captura imaginaria y lugar del deseo, la relación con un más allá, fundamental en toda articulación de la relación simbólica: “se trata del descenso al plano imaginario del ritmo ternario sujeto-objeto-más allá, fundamental en la relación simbólica. Dicho de otra manera, en la función del velo se trata de la proyección

---

<sup>3</sup> “Prefiero hablar de escultura ya que es lo que persigo en mi obra. Volumen, textura, la posibilidad de ver detrás, dentro y a través de ella” (Javier Gómez citado en Antonio Rodríguez del Pino: “Javier Gómez, la sensibilidad del vidrio. (Apuntes biográficos)” en *Javier Gómez. Color 1999-2006*, Centro de Arte Tomás y Valiente, Fuenlabrada, 2006, p. 4).

<sup>4</sup> “Javier Gómez aporta a la escultura contemporánea española un nuevo lenguaje formal, en gran parte gracias a la novedad de incorporar la lámina de vidrio y sus muchos recursos expresivos” (María Luisa Martínez: “Introducción” en *Javier Gómez*, Museo de Arte en Vidrio de Alcorcón, 2007, p. 14).

<sup>5</sup> Groupe M: *Tratado del signo visual*, Ed. Cátedra, Madrid, 1993, p. 21.

<sup>6</sup> Italo Calvino: *Seis propuestas para el próximo milenio*, Ed. Siruela, Madrid, 1989, p. 84.

de la posición intermedia del objeto”<sup>7</sup>. Pero las esculturas de Javier Gómez no son velos sino que más bien tienen cualidades especulares, allí la mirada determinada infinitos reflejos. La imagen especular parece ser el umbral del mundo visible, esa identificación o mejor *transformación* producida en el sujeto (función del yo) cuando asume una imagen que constituye la *matriz simbólica*, antes de que el lenguaje le restituya en lo universal y le introduzca en situaciones sociales elaboradas<sup>8</sup>. Apuleyo, acusado de magia por poseer un espejo, hizo de él un elogio eficaz. El espejo, por sus virtudes para capturar las imágenes supera a la arcilla que está falta de energía, al mármol que carece de color, al cuadro pintado que no tiene cuerpo ni volumen, y sabe capturar mejor cualquier otra cosa el movimiento de la imagen en sus breves confines: “el espejo consigue, atrapando el movimiento de los objetos y personas que pasan delante suyo, plasmar en fragmentos el transcurrir de los años de la vida de un hombre y sus cambios”<sup>9</sup>. Pero en realidad el espejo *no retiene nada*, su fondo de azogue rechaza toda memoria, lo único que permanece es el anhelo de quien se contempla reflejado en él. En realidad, en las esculturas de Javier Gómez el azogue no existe y tampoco es posible encontrar el reflejo nítido o convencional del sujeto, antes al contrario, lo que en la superficie o en la interioridad se modula es una suerte de *mágica aberración óptica*. Parece como si el vidrio fuera una materia viva que a medida que la contemplamos y nos movemos en torno a ella comenzara a metamorfosearse. El escultor juega con esos efectos superficiales para adentrarnos en una profundidad que es la del aire mismo.

Heidegger señaló en *El arte y el espacio* que el vacío no es nada, ni siquiera una falta, al contrario, es aquel juego en el que se fundan los lugares: “el espacio aporta lo libre, lo abierto para establecerse y un morar del hombre”<sup>10</sup>. Hay una liberación de los lugares, una puesta en obra de la verdad que es, propiamente, un *espaciamento* que Javier Gómez asume con enorme lucidez. En distintos artistas abstractos aparece la idea de que es preciso llegar a la energía primera de la que surgen las formas, *la ausencia como una clase de narración*<sup>11</sup>, recordando el sentimiento místico del vacío (tan importante en el pensamiento y las religiones orientales), en el que se hace positiva la experiencia de la soledad: momentos en los que se puede percibir el eco, la emergencia de la energía y las imágenes. Tengo la impresión de que la obra de Javier Gómez es, en sí misma, un ejemplo de *serenidad filosófica*; ha sabido generar obras en las que encuentro encarnada la noción heideggeriana de *serenidad*, como un retorno a la morada, es decir, a la esencia en la que reposan las cosas<sup>12</sup>.

---

<sup>7</sup> Jacques Lacan: “La función del velo” en *El Seminario 4. La Relación de Objeto*, Ed. Paidós, Barcelona, 1994, p. 159.

<sup>8</sup> Cfr. Jacques Lacan: “El estadio del espejo como formador de la función del yo (*je*) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica” en *Escritos I*, Ed. Siglo XXI, México, 1971, p. 88.

<sup>9</sup> Manlio Brusatin: “Imágenes que aparecen y desaparecen” en *Historia de las imágenes*, Ed. Julio Ollero, Madrid, 1992, p. 45.

<sup>10</sup> Martin Heidegger: “El arte y el espacio” incluido en *Husserl, Heidegger y Chillida*, Universidad del País Vasco, 1992, p. 55.

<sup>11</sup> “La doctrina de lo puramente óptico de Greenberg había dado de algún modo cabida a conceptos como el “rojo tensado” de Newman, en el que “lo que se ve” sería nada menos que lo sublime. Lo “puramente óptico” pasa a ser entonces un vehículo para toda clase de contenidos metafísicos aportados por el espectador, quien seguramente, sin embargo, sabría por suplementos verbales qué fue lo que el artista se propuso mediante un campo abstracto en particular. En ese contexto, decir “La pintura es exactamente lo que se ve” es meramente apuntar a un vacío que es preciso llenar. Pero lo que esta declaración comunica con fuerza es la renuncia del artista a llenarlo él mismo. De hecho, en y por sí mismo, la obra puede sugerir muchas cosas, poniendo en marcha una cadena de asociaciones que van mucho más allá de la mera percepción” (Thomas McEvelley: “Absence made visible: Robert Ryman” en *Artforum*, verano de 1992, p. 95).

<sup>12</sup> Cfr. Martín Heidegger: *Serenidad*, Ed. Serbal, Barcelona, 1988, p. 48. “Es el suyo, un arte sereno, sin estridencias, sin cambios abruptos y, en el fondo, predominantemente con apenas color o, en todo caso,

No hay *acción imaginante* si la imagen presente no hace pensar en una imagen ausente, “si una imagen ocasional no determina una provisión de imágenes aberrantes, una explosión de imágenes, no hay imaginación”<sup>13</sup>. La dinámica de ausencia y presencia, la evocación y la apertura del cerco hermético, esto es, simbólico, obliga a liberar a la mirada de los condicionamientos que suponen los hábitos hereditarios. En un breve pasaje de la *Poética*, dedicado a las formas de la dición artística, Aristóteles define de este modo el enigma: “La forma del enigma consiste, pues, en conectar términos imposibles diciendo cosas existentes”. En lo enigmático hay una particular *densidad de metáforas*, pero también una combinación o conexión imposible, la mezcla de sentidos literales y figurados<sup>14</sup>. La escultura de Javier Gómez que es, en buena medida, misteriosa<sup>15</sup>. Sus referencias a los espacios abiertos al mundo interior puede tomarse como incitaciones a que depositemos sobre las obras nuestras pasiones personales y, sobre todo, a que seamos capaces de afinarnos en relación con lo poético.

“La luz –apunta Javier Gómez- es el lenguaje del vidrio: aunque no haya transparencia, tiene que haber luz. Recoger la luz es la manera de respetar el lenguaje del material. El logro final es que partiendo de un vidrio transparente, consigo otro material y lo acerco a la escultura”<sup>16</sup>. Utilizando colores muy sobrios consigue convertir sus esculturas en verdaderas *joyas*. Siempre hay en sus composiciones un ritmo fascinante<sup>17</sup>, unos pliegues, duplicidades o modulaciones que hacen que la sensación no sea, insisto, la de rigidez. Lo que se revela (particularmente, en la obra de arte), lo que hace que la visión se encienda, es la *belleza* (una palabra que parece, en la actualidad, anatematizada): “la belleza es vida y visión, la vida de la visión”<sup>18</sup>. Javier Gómez estiliza el vidrio, lo torna aéreo, incita al tacto al mismo tiempo que alude a la sublimidad de la naturaleza. Su deseo de atrapar lo inaprensible le lleva a radicalizar el *proceso escultórico*, a no contentarse con lo ya sabido. “A mí –señala Javier Gómez- lo que me interesa es descubrir algo que sé que no existe y que yo saco a la luz, sin tratar de imitar nada que ya exista en la naturaleza o en objetos ya producidos. Yo creo que ahí encuentro más mi equilibrio personal”<sup>19</sup>. Ha sabido, magistralmente, combinar lo emocional y el anhelo de armonía, la corporeidad rotunda del vidrio y la acción erosiva que alegoriza el tiempo. Trabajando a

---

sin pasión colorística, pero sutil a la mínima gradación de luz y sombra, bella en delineación geométrica” (Antonio Rodríguez del Pino: “Javier Gómez, la sensibilidad del vidrio. (Apuntes biográficos)” en *Javier Gómez. Color 1999-2006*, Centro de Arte Tomás y Valiente, Fuenlabrada, 2006, p. 4).

<sup>13</sup> Gaston Bachelard: *El aire y los sueños*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1972, p. 9.

<sup>14</sup> “El sentido enigmático se manifiesta, pues, como un significado formalmente indecible, lo que lleva consigo dos niveles de lo enigmático: de una parte, la copresencia de dos proyectos de comprensión alternantes y reversibles (literal/figurado) que pueden ser aplicados igual pero inversamente sobre las expresiones produce, no ya ambigüedad o ambivalencia del enunciado, sino su incomprensibilidad, la clausura de la comprensión en el acto de constatar unas relaciones de significación indecibles; de otra parte, la constatación de esa indecibilidad semántica queda limitada a la detección de dos posibilidades de comprensión cuya coexistencia formal aboca al sinsentido o al sentido contradictorio” (José M. Cuesta Abad: *Poema y enigma*, Ed. Huerca & Fierro, Madrid, 1999, pp. 34-35).

<sup>15</sup> “Una escultura debe crear entre la obra la obra y el espectador una parte indecible de misterio, que en el caso más preciso del vidrio se traduce en términos de la luz, de transparencia, simplicidad y también de existencia por ella misma e independiente de todo contexto” (Joseph Philippe citado en *Javier Gómez, Gómez Artglass Studio*, 1990).

<sup>16</sup> Javier Gómez entrevistado por Carmen Holgeras Pecharroman: “El color, acento del vidrio” en *Javier Gómez*, Museo de Arte en Vidrio de Alcorcón, 2007, p. 106.

<sup>17</sup> Cfr. María Teresa Fernández Vicario: “The Glass Sculpture of Javier Gómez –The Coherency of Artistic Evolution” en *Javier Gómez*, Suomen Laimuseo, The Finnish Glass Museum, 2003, p. 9.

<sup>18</sup> María Zambrano: *Claros del bosque*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1986, p. 51.

<sup>19</sup> Javier Gómez entrevistado por Carmen Holgeras Pecharroman: “El color, acento en vidrio” en *Javier Gómez*, Museo de Arte en Vidrio de Alcorcón, 2007, p. 107.

veces a partir de lo desechado<sup>20</sup> no deja de remitir a un mundo interior, a la intimidad, al reducto de aquellas sensaciones que apenas pueden verbalizarse. El paisaje (las rocas, las montañas, el agua, las nubes) son el espejo donde su mirada se deleita, lo que le llena de energía para volver a enfrentarse al vidrio para intentar materializar esa belleza que tiene la textura de los sueños.

---

<sup>20</sup> “El vidrio tiene entidad en las magníficas piezas de ochenta kilos que construye y también en los objetos de encuentros que elabora a partir de piezas desechadas, de lamidos discos de cortar y tallar vidrio, que encuentran hueco, entidad, al transformarse en una discreta obra nacida de los materiales surgidos en el propio taller” (Carmen Holgeras Pecharroman: “El color, acento del vidrio” en *Javier Gómez*, Museo de Arte en Vidrio de Alcorcón, 2007, p. 100).