

Es imposible ver la totalidad de un objeto en un momento dado, desde un único punto de vista. Ya sea un cubo, una silla o el propio cuerpo, siempre hay un lado que no se ve. Aunque artistas y científicos han intentado superar este límite mediante complejas configuraciones de espejos o mejoras tecnológicas, la realidad se nos presenta, no obstante, como parcial, como incompleta. Siempre queda un resto fuera de la impresión que las cosas y los seres causan en nuestra retina, ya sea la planta de los pies o el respaldo de una silla.

A pesar de ello, somos capaces de proyectar el resto, rellenando inconscientemente los contornos de lo que queda fuera de nuestra vista. Puede que sólo vea la parte delantera de un coche que se acerca y, sin embargo, lo reconozca como un coche (con maletero, luces traseras, etc.). Puedo ver un rostro en una ventana y, a continuación, proyectar el resto de una figura humana, intuyendo que lo que veo es más que un rostro.

En los cuadros de Burger nos encontramos apretujados contra los objetos, muy cerca y de forma personal, en un espacio en el que apenas hay margen entre el ojo y lo que contempla, encarnando así el punto mismo en el que tiene lugar la proyección. Vemos partes de las cosas: lo que puede ser una camisa, lo que puede ser el interior de un coche, lo que puede ser una cámara... Al llevarnos a este punto extremo, en el que si estuviéramos más cerca los objetos dejarían de ser discernibles en absoluto, Burger nos sitúa dentro de su propia subjetividad, como si habitáramos su propio mundo ocular antes de cualquier trabajo de proyección (porque esto nos lo deja a nosotros).

En la vida cotidiana, la proyección – completar lo que no entra en nuestro campo visual – suele pasar desapercibida. Al ver los faros, el parabrisas, el capó, y demás ensamblados de tal manera, lo más probable es que esté en lo cierto cuando proyecto un coche. Sin embargo, no siempre es así. La realidad puede no coincidir con los contornos que esperamos encontrar, lo que provoca una doble mirada, una sensación de perturbación, un sentimiento de extrañeza. La cara que veo en la ventanilla puede estar pegada a un maniquí, o a algo totalmente distinto. En esos momentos se percibe la brecha entre el sujeto y el objeto, entre el ojo y el mundo sobre el que se proyecta. Puede resultar extraño, agradable o aterrador. Lo sentimos en el cuerpo, un espacio más allá del lenguaje en el que el procesamiento rutinario del campo visual ha dejado de funcionar como de costumbre. La imaginación y la percepción se separan, aunque sólo sea por un instante.

Al cerrar la brecha entre el ojo y su objeto —acercándonos a su propio mundo— Burger paradójicamente lo abre. La proximidad del ojo de Burger a sus objetos nos incita a detenernos, a habitar en ese espacio más allá del lenguaje en el que lo que vemos nos resulta familiar pero no podemos nombrarlo inmediatamente. Intentar plasmar estas obras en palabras nos lleva a oscilar entre sustantivos y adjetivos, entre clasificación y descripción, entre bordes y superficies, sin encontrar consuelo en ninguno de ellos. A una distancia tan cercana, Burger permite que los objetos sean lo que quieran ser.

Nick Reilly

It is impossible to see the entirety of an object at one moment in time, from a single point of view. Be it a cube, a chair, or one's own body, there is always a side that goes unseen. Whilst artists and scientists alike have tried to overcome this limit through complex configurations of mirrors or technological enhancements, reality nevertheless presents itself to us as partial, as incomplete. There is always a remainder left out of the impression things and beings make upon our retina, be it the bottom of one's feet or the backside of a chair.

Despite this fact, we are still able to project the remainder, unconsciously filling out the contours of what is out of view. I may see only the front of a car approaching and yet still cognise this as a car (complete with a trunk, with rear lights and so on). I may see a face in a window and subsequently project the rest of a human figure, intuiting that what I see is more than a face.

In Burger's paintings we find ourselves pressed up against objects, up close and personal where there is little breathing room between the eye and the thing it beholds, thus embodying the very point at which projection takes place. We see parts of things: what may be a shirt, what may be a car interior, what may be a camera... in bringing us to this extreme point, wherein if we were any closer objects would cease to be discernable at all, Burger situates us within his own subjectivity, as if we are inhabiting his own ocular world prior to any work of projection (for this is left to us).

In everyday life, projection—the filling out the remainder in the visual field—usually goes unnoticed. Seeing headlights, a windscreen, a bonnet and so on assembled in such a way, I am most likely correct when I project a car. This, however, is not always the case. Reality may disagree with the contours we expect to find, prompting a double take, a sense of disruption; a feeling of the uncanny. The face I see in the window may in fact be attached to a mannequin, or something else altogether. In these moments the gap between subject and object, between the eye and the world it casts upon, is felt. This may be strange, delightful, or terrifying. We feel this in the body, a space beyond language where the routine processing of the visual field has ceased to work as usual. Imagination and perception stand apart from each other, if only for a brief moment.

By closing the gap between the eye and its object—placing us up close and personal with his own world—Burger paradoxically opens it up. The proximity of Burger's eye to his objects prompt us to pause, to dwell in this space beyond language where what we see is familiar yet cannot be named immediately. Attempting to capture these works in words leads one to flip between nouns and adjectives, between classification and description, between edges and surfaces without finding comfort in either. At a distance this close, Burger allows for objects to be whatever they want to be.

Nick Reilly

Redes neuronales, población de células nerviosas conectadas por sinapsis. Un interior infinito de paisajes electroquímicos, a la deriva a través de las uniones neuromusculares.

Corte transversal coronal. Estructura de la materia gris subcortical. Neurocráneo. Ala mayor del esfenoides. Radiación óptica. Arteria carótida interna.

Stach Szumski nació en 1992 en Gdansk (Polonia) . Artista visual y sonoro. En sus obras cita y deconstruye motivos iconográficos utilizados en la comunicación interpersonal desde sus inicios: desde pinturas murales prehistóricas, petroglifos neolíticos o símbolos medievales hasta grafitis contemporáneos y logotipos deconstruidos. En sus pinturas, los motivos figurativos u ornamentales mutan libremente como organismos vivos, y este efecto se ve potenciado por la fluidez característica que consigue con el aerógrafo. Su proceso de creación de obras suele comenzar con un motivo específico, que poco a poco es objeto de una mutación improvisada, o una especie de descomposición, que se transforma en una forma ornamental más amplia impulsada por un gesto manual improvisado. Estas texturas detalladas presentan motivos orgánicos relacionados con estructuras observadas en organismos como mohos de limo, hongos y líquenes. Sus pinturas se apoyan a menudo en investigaciones históricas y científicas. Ha expuesto, entre otros lugares, en Tokio, Kioto, Bucarest, Praga o Yogyakarta.

Neural networks, population of nerve cells connected by synapses. An infinite interior of electrochemical landscapes, drifting through neuromuscular junctions.

Coronal cross section transverse planes. Subcortical gray matter structure. Neurocranium. Greater wing of the sphenoid. Optic radiation. Internal carotid artery.

Stach Szumski born in 1992 in Gdansk (Poland). Visual and sound artist. He works on various mediums from digital, to analog, painting and sculpture. In his works he quotes and deconstructs iconographic motifs used in interpersonal communication since its inception: from prehistoric wall paintings, neolithic petroglyphs or medieval symbols to contemporary graffiti and deconstructed logotypes. In his paintings figurative or ornamental motifs freely mutate like living organisms, and this effect is enhanced by the characteristic fluidity achieved by the airbrush. His process of creation of work often begins with a specific motif, which is gradually subject of improvised mutation – or a kind of decomposition, digesting a larger ornamental form driven by an improvised hand gesture. These detailed textures feature organic motifs relating to structures seen in organisms such as slime molds, fungi and lichens. His paintings are often supported by historical and scientific research. He has exhibited among others in Tokyo, Kyoto, Bucharest, Prague or Jogjakarta.