

Texto publicado (incompleto) en el catálogo exposición «Alasdurasyalasmaduras» en Annta Gallery, Madrid. 2009

POZOS DE LUZ: UN VIAJE ENTRE PINTURAS

José Manuel CIRIA

INTRO

En el mes de Octubre de 2005 tuve la idea de comenzar un texto. Un texto diferente de todo lo que había escrito anteriormente, que aunque mantuviera elementos sobre los que habitualmente suelo reflexionar en mi pintura y en mi vida, tuviera una construcción distinta y un tiempo de ejecución lento. La idea era ir describiendo una serie de pinturas seleccionadas según iban realizándose. Quería que cada “capítulo”, establecido en éste guión, contuviera algo que el futuro lector pudiera abordar para la comprensión de mis pensamientos, de un trabajo concreto, de una anécdota que ocurriera simultáneamente al lapso de creación. De un recorrido, de dudas y frustraciones, de momentos de satisfacción e incluso soberbia, de ideas que giran en torno a los tubos de óleo, de mi estancia en Nueva York, y mis constantes viajes entre ésta ciudad y Madrid. De la nostalgia de mis hijos, de instantes de tristeza, también de inmensa alegría, de cosas que ocurren a mi alrededor, de pinturas que por uno u otro motivo me inspiran continuar en ésta muy difícil carrera. De algunos amigos y conocidos... El resultado es éste texto que ahora mismo están leyendo. Para no resultar en ocasiones reiterativo, se han eliminado una serie de capítulos que aportaban poco, para dejar el texto definitivo centrado en éstas 31 pinturas. Ideas, pensamientos, ocurrencias, historias, sueños... El título, como muchos de los títulos de mis pinturas, cayó desde un lugar desconocido hace muchos meses. Con él, he querido realizar una suerte de propuesta de un taller ideal, de mis pinturas favoritas o bien de aquellas que me han abierto puertas para continuar. Pozos de luz, sucede de forma irreal, puesto que las pinturas que desgranar los siguientes capítulos nunca han convivido simultáneamente en mi estudio. Son como un fosfeno, como una sombra o recuerdo, unos efímeros “pozos de luz” de los impresionistas que conviven conmigo durante algún tiempo y luego se van. Como subtítulo, Un viaje entre pinturas, que es el que puede realizar el lector, sobre unos cuadros a su vez viajeros que no paran nunca quietos a la búsqueda de la galería, del museo, del coleccionista, del aficionado...

- Calle 35. Máscaras de la Mirada. 2005. Óleo sobre lienzo. 152,5 x 122 cm.

|

Primeros de Octubre. Nueva York. Había visitado no menos de siete u ocho tiendas de material de Bellas Artes y de tejidos, sin encontrar la loneta de algodón que utilizaba en Madrid. Poliésteres, telas de retor, mezclas, tramas demasiado gruesas o finas... Consigo una tela que se deja tensar sobre el bastidor y que admite bien las capas de imprimación; sobre ella surge Pintura uno calle 35. La diferencia más acentuada es que, al ser el tejido excesivamente blanco, decido cubrir todo el fondo en dos tonos con pintura para colorear suelos de aparcamientos, marca Behr... Indestructible. Me proponía un fondo más oscuro que los habituales, incluyendo además un desconcertante color verde en la mitad inferior. Después de tener algunos problemas para que los pigmentos obedecieran a la hora de texturizar, el resultado que subjetivamente obtengo en un primer vistazo es que la pieza es excesivamente similar a los trabajos de las series precedentes producidas en mi taller madrileño. Una mancha rojiblanca sobre un paisaje. No obstante, al mirarla con más detenimiento, me interesa la idea de profundidad y su acentuado aspecto irreal. La obra tiene un aire apegado a la tradición clásica y ha ido creciendo dentro de mis preferencias. El cuadro es una puerta a otra dimensión y permite traspasar su umbral para pasear por su oscuro y verde suelo bajo un eterno cielo plomizo. Mi sugerencia con este trabajo, es correr a esconderse tras la roca roja y casi cuadrada que aparece suspendida sobre la línea de horizonte en el margen izquierdo y, desde allí, otear las miradas que se depositan sobre la obra. Sin duda, obra crucial para lo que después habría de surgir en Nueva York.

- Sólo el nombre es grande. Máscaras de la Mirada. 2005. Óleo sobre lienzo. 142 x 142 cm.

II

Simultáneamente a Pintura uno calle 35 surgen otros dos trabajos, uno malogrado y destruido nada más nacer y Sólo el nombre es grande, pintura que muestra mi lado obsesivo en cuanto a determinadas composiciones. Hay imágenes que en ocasiones se muestran absolutamente nítidas en la mente... Esas ideas, al perseguirlas, suelen producir una especial insatisfacción, puesto que una imagen más difusa o inconcreta permite un mayor grado de libertad y de improvisación –aunque el espíritu o el concepto de la idea se mantenga–. Es decir, que cuando tenemos un cuadro claramente “fotografiado” en la cabeza, a la hora de realizarlo, casi nunca conseguimos la perfección de aquello que vemos desde dentro, produciéndose la paradoja de la composición obsesiva. Previas en el tiempo y hermanas casi gemelas de Sólo el nombre es grande son las obras Composición referencial, El miedo ha entrado en mi ánimo... y Héroe de nombre eterno –estas dos últimas del segundo bloque de la Suite Gilgamesh–. La pieza que nos ocupa muestra también un paisaje; esta vez con lo que quiero llamar una figura. En la obra final de Gilgamesh, la composición obedecía a un intento de mostrar la abnegación ante lo inevitable de la muerte. En Nueva York el plano tiene otro brío. Más allá de mi reciente mudanza, de mis miedos, de la soledad; aquí la

cabeza lucha por erguirse, por alcanzar una postura vertical. Este trabajo, algunas pinturas englobadas bajo el título de “Máscaras de Rorschach” y una serie inacabada de mediados de los años ochenta (“Automatas”), abrieron la ventana por donde saltar a mi homenaje al Malevich post-supremático y sus figuras. Si contemplamos este pequeño grupo de obras detenidamente podemos observar que, aparte de la cabeza, el tercio inferior de las composiciones forman ya la cintura y cadera donde se depositaran los torsos de los cuerpos de Malevich.

- III. Sigue a tu alma. Serie Post-Supremática. 2005. Óleo sobre lienzo. 152,5 x 122 cm.

III

Después de medio centenar de dibujos, Sigue a tu alma (Cruz) es la primera pintura de la Serie Post-Supremática. Como pieza inaugural tuvo en su momento la responsabilidad de abrir las posibilidades de dicha serie –o de cerrarlas definitivamente–. ¿Desconozco cuál es la mecánica de trabajo de mis compañeros en ésta materia? En mi caso, debo confesar que se ha producido muchas veces la intentona única. Puedo tener una idea buena, o incluso brillante en la mente, o sobre papel, y que a la hora de trasladarla al lienzo no consiga el éxito perseguido porque no fuera el día adecuado, que las musas no me acompañaran, que me equivocase en el planteamiento... Dicha situación suele producirme profunda amargura e insatisfacción, provocando una inmensa soberbia, la rendición, la destrucción y... saltar a pintar cualquier otra cosa... no volver a dar una segunda oportunidad a la emprendida idea. He comentado en alguna ocasión previa que la intención de realizar una revisión de la etapa última de Malevich venía de atrás, pero fue en este trabajo donde la representación tomó cuerpo. Sigue a tu alma (Cruz) consiguió, antes que otra impresión, -sorprenderme-. Por supuesto que la composición es de Malevich pero, al mismo tiempo, no lo es. No existe el lado épico y, aunque empecé dicha serie como crítica a una vuelta a la figuración –similar a la negativa del Polaco/Ruso a no dejarse llevar al terreno del obligado Realismo Socialista– en dicha pieza hay muchos componentes genuinamente míos. En primer lugar, la figura es un fantasma, un espantapájaros, un vestido sin cuerpo, dato observable en lo incompleto de su pierna izquierda que brinda una idea de flotación. Es Malevich en su falta de rostro, pero no lo es en su ademán amenazador; los brazos en cruz no muestran un crucificado –aunque resulte inevitable que dicho concepto subyazca–, sino una figura con los brazos abiertos. Para ser un crucificado necesariamente debe existir una inclinación en los brazos quedando, las supuestas manos, por encima de la altura de los hombros. Aquí, se nos muestran en paralelo a los lados superior e inferior del bastidor y, para subrayar más dicha premisa, los brazos muestran una leve curva ascendente y no al contrario, aunque sin duda para muchos será más fácil verlo como una crucifixión. Las luces, al igual que en el artista de Kiev, son contradictorias a fin de conseguir los contrastes necesarios para la ilusión volumétrica. Otra cuestión que diferencia radicalmente esta

composición de las de Malevich, es que dicho artista era capaz de pintar manos a sus figuras cuando le resultaba necesario, unas manos minúsculas y ridículas que quitan contundencia a sus pinturas, manos geométricas y forzadas. Manos que, en toda la serie, he buscado omitir bien obligando las posturas, bien cruzando los brazos o sacándolas del plano del cuadro, exceptuando dos únicas ocasiones en que una de las figuras muestra una de sus manos resuelta con una salpicadura y un antebrazo con la suficiente extensión, y otra en la que lo inevitable de la postura obligaba su representación. El título de la obra Sigue a tu alma proviene de las enormes dudas que me asaltaron cuando comencé la serie. Un pintor asentado durante tanto tiempo en la abstracción ¿de repente pintando figuras? ¿Un expresionista saltando al vacío de volver a la línea, a la estructura, al dibujo? Me apeteció empezar esta serie; no sabía cuánto iba a poder dar de sí, me pareció que lo mejor que podía hacer era seguir mis instintos, y lo que me dictaba el corazón sin preguntarme si aquello era lo adecuado y lo que debía pintar en aquel momento.

- Ocho brazos (Cruz). Serie Post-Supremática. 2006. Óleo sobre lienzo. 152,5 x 122 cm.

IV

Por citar otro ejemplo de los inicios de dicha serie, quiero mencionar la obra Ocho brazos (Molino). Dicho trabajo tiene una clara intención opuesta al anterior. Aquí quiero pintar a lo “ruso” y estar cerca de Malevich. La obra es la duodécima de la serie, y en ella se establecen varios niveles argumentales. Los colores son los colores por antonomasia del diseño ruso durante su época gloriosa: el rojo, el negro y el blanco... Qué casualidad que también sean los colores de infinidad de mis pinturas. Para abundar en la idea de diseño, los brazos forman un aspa que dejan un fondo entre ellos formado por dos triángulos casi equiláteros. La figura rehúye la ambigüedad de género de otras composiciones para mostrar claramente una figura masculina, un atleta vestido de blanco maillot o con chándal ajustado, figura emblemática de la prosperidad de la Rusia post-zarista. Terminada la pintura, quizá en ésta más que en otras, creo que al amigo Malevich le habría gustado mi homenaje. Aquí no existe una crítica a la colectivización del campesinado, pero la composición tiene un estatismo, una pureza, una honestidad cercana a la suya, exceptuando, claro está, la inclusión de cuatro brazos y el chiste del título. “El trabajo de la mano del hombre debe percibirse, precisamente, en el temblor y deformación de los bordes de un cuadrángulo”. Esta frase de Malevich explica la inclusión de esas líneas que marcan la cintura y la pierna derecha de la figura incluyendo, sin lugar a dudas, el temblor y la deformación en su trazado.

- Cabeza gris. Serie Cabezas de Rorschach II. 2005. Óleo sobre lienzo. 152 ,5 x 122 cm.

V

Había recibido el encargo de pintar unas cabezas –la moda marca las pautas– y me sugirieron volver a la Serie Cabezas de Rorschach para poder incluir algo “figurativo” mío en una feria de arte. La propuesta me pilló un tanto desprevenido, pero el momento era el adecuado. Si estaba realizando figuras a lo Malevich, si había vuelto al dibujo, por qué no hacer unas cabezas, por qué no utilizar el propio arrastre de la Serie Post-Supremática para pintar de una forma nueva aquella serie que tuvo su momento álgido en Tel Aviv. La serie sería bautizada como Cabezas de Rorschach II, y, aunque no tengo preferencia especial por una pieza en concreto dentro del pequeño grupo, quiero mencionar aquí Cabeza gris simplemente por ser la última. Haciendo los primeros dibujos post-supremáticos se habían intercalado algunas cabezas; era inevitable dicha labor para analizar las posibilidades, los volúmenes y las formas de incorporar la luz. Lo que me sorprendía era su clasicismo, tenía la impresión que, en lugar de desplazarme hacia adelante, lo hacía en dirección opuesta y a toda velocidad. Cabeza gris se convierte así en un profundo estudio de la expresión sin expresión, del rostro sin rostro, ajustándome a cinco únicas herramientas, las de toda la historia de la pintura: el dibujo, el color, el volumen, la profundidad y la luz. De este trabajo concreto me gusta su humildad, no es una pieza agresiva, no es teatral, no quiere epatarnos, simplemente está. En las obras realizadas en Israel pretendía por medio de la inclinación de la cabeza, por la distribución de las manchas, por la forma dramática de abordar la pintura, otorgar, dotar a los bustos de una expresión, de un sentimiento, de un mensaje. En la Serie Cabezas de Rorschach II estas intenciones se desvanecen. Hay una apelación en muchas de ellas a Malevich, pero otras, como en este caso, son simplemente lo que son: efigies sin cara, la pintura en un estado de especial pureza asumiéndose a sí misma sin mayor pretensión que su propia existencia. La mayoría de las veces los cuadros se pintan, pintándolos –¡no se rían!-. Unos gozan de una potencia o una energía contenida a punto de estallar, otros se mueven en la quietud y la complacencia de la mirada. Unos se dirigen a las tripas provocando placer e incomodidad o dolor en dosis idénticas, otros existen solo para las retinas y nacen cada día ante nuestra mirada. Pinturas con soberbia que existen sin necesidad de ser contempladas o pinturas leves que piden la caricia de una mirada. Por mi propia trayectoria, mis seguidores saben que pertenezco a ese grupo de artistas que, al pintar, paso totalmente de las sutilezas de intentar ofrecer algo que podamos denominar como bello, y en esa (falta de) gracia posiblemente radica su belleza. Mis cuadros, simplemente, son. También puedo, de vez en cuando, regalar algo para los ojos.

- Mironeando. Suite Divertimentos Appeleanos. 2006. Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.

VI

Si hubiera de elegir cuál es el artista del siglo XX que más me ha hecho disfrutar con su pintura, que más me ha motivado, que más me ha influido en su ademán, mi favorito entre favoritos –este difícil

interrogante me lo he cuestionado muchas veces—, posiblemente, mi respuesta la mayoría de las ocasiones sería Miró. Estaba en Nueva York al final del verano del 2006, con una enorme resaca de la Serie Post-Supremática, cuando empecé a realizar un grupo de pinturas sueltas fuera de mi forma habitual de trabajo inmerso siempre en series... Buscando... Surgieron no más de cuatro o cinco trabajos en formatos de 200 x 200 cm. —mi formato preferido—. Entre ellos, sin proponérmelo, aparecieron dos homenajes a Miró.

Recuerdo que en mi primer viaje a Venecia, realicé una visita inolvidable a la Fundación Peggy Guggenheim. Entre un montón de obra fuera de serie, ante mis ojos se alzaban dos Pollock soberbios, un Max Ernst insuperable (El Beso de 1927, uno de mis cuadros favoritos del alemán), y una de las obras de Miró más extraordinarias que he visto en mi vida, la Mujer Sentada II de 1938. Existe una pieza del mismo año muy relacionada con la anterior titulada Cabeza de Mujer, que se conserva en una colección privada en Los Ángeles. Dicha obra he tenido oportunidad de verla en alguna publicación dedicada al maestro. En Mironeando, lo que hice fue recrear de memoria la Cabeza de Mujer mironiana. Hacía mucho tiempo que aquella obra la había archivado en mi “disco duro”, por tanto no recordaba muchos detalles pero sí la atmósfera general de la composición: los hombros con los brazos alzados hacia el cielo y una cabeza enorme y deformada, todo ello como una gran silueta negra rodeada de colores, muchos colores. También “veía” con claridad algún elemento singular: cómo se apoyaba un brazo en tono rojizo degradado al negro sobre el hombro y que, en una comprobación posterior —que me tomé la molestia de realizar y que no resultó fácil—, yo había cambiado de lado de forma no intencionada; y los pechos con grandes pezones realizados con círculos de colores. Mironeando fue un cuadro que me alegró el corazón, una pieza única y rara que pudiera haber abierto un hueco por donde desarrollar obras de aspecto similar y que, de seguro, hubiera tenido una proyección cada vez más alejada de Miró. Decidí dejarla aislada como un mero ejercicio experimental.

- VII. El orejas saludando. Suite Divertimentos Appeleanos. 2006. Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.

VII

Estaba previsto que mis hijos vinieran a hacerme una visita aquel calido otoño. Pensando en ellos, quise organizarles una especie de “party” de bienvenida (disculpen el anglicismo), con globos de colores por todo el loft, bandejas de sushi y fuentes de pasta, y unas pinturas coloristas a la vista —lejos de mi habitual paleta tan limitada— que les hiciera reír. Tomé una publicación en mis manos de Karel Appel en la librería Strand y estuve un buen rato mirando sus pinturas y su forma de componer. De vuelta en el taller dibujé “a la prima” tres figuras sobre grandes fondos que tenía

preparados: una mujer y dos niños (Histérica de pelo naranja, Bebe cabezón y El orejas saludando, saciándose en una minúscula Suite titulada Divertimentos Appeleanos). Después hubo un cambio de planes en el que me quedé plantado y con aquellos tres “monigotes” sin dejar de mirarme y recordándome lo estúpido que puedo llegar a ser. De entre los tres, quizá quiero mencionar aquí El orejas saludando, por ser el último y el más simpático. Coger una figura de los CoBrA, sacarla de su contexto —es decir, aislando la silueta del fondo colorista y metiéndola en un fondo neutro— produce una sensación singular. No existe la intención de crítica al sistema, ni un esfuerzo por volver a la esperanza traducida en la utilización masiva de color y materia. No, en la Suite Divertimentos Appeleanos simplemente se nos muestran unas figuras extrañas que, vistas en el conjunto de mi producción, resultan ser una broma. El orejas saludando no encierra ningún mensaje, no busca ninguna implicación, no tiene compromiso alguno, tan solo levanta su brazo izquierdo para saludarnos mientras nos mira con fijación desde su redonda cara roja con enormes orejas verdes y sus cuatro pelos al viento. No obstante, la composición tiene un efecto inmensamente humanista, tierno, y resulta ser una pintura alegre que impone una presencia jocosa y burlesca sobre un soporte neutro resuelto con bandas negra, gris y marrón claro. Pero, aparte de la evidencia, me gustaría que a ésta pintura en especial se la pudiera otorgar una mirada más pausada. La figura tiene diferentes niveles de lectura, en uno de los cuales el “monigote” se vuelve serio e incluso ácido. En un cuadro abstracto hay pocas oportunidades de volcar sobre el mismo lecturas diversas... (La abstracción, habitualmente, carece de ningún tipo de referente, convirtiéndose las más de las veces en un mero ejercicio formal si no fuéramos capaces de otorgar a dichos trabajos de una plataforma teórica o conceptual). Aún así, por muy concreto que resulte lo abstracto, para la inmensa mayoría de los espectadores la lectura resultará siempre e inevitablemente aconcrética. Perdón por el vocablo (no quiero decir inconcreta). Por el contrario, en la obra figurativa, por muy —ahora sí— inconcretamente que ésta esté formulada, es mucho más fácil adherirla de todos los significados que queramos otorgarla, y más cuanto más ambigua y poco evidente resulte su representación. En El orejas saludando podemos reír, pero —con cierta sensibilidad— también podemos llorar.

- VIII. Cabeza blanca sobre fondo negro. Serie Estructuras. 2006. Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.

VIII

Andaba por la novena avenida cuando, al levantar la vista, observo un caserón en ruinas. Siempre me he quedado prendado de esos edificios a punto de desvanecerse que levantan al cielo sus maltrechas estructuras sumidos en un caos de fragmentos y desperdicios. Tengo decenas de fotos sobre casas a punto de demolición o inmersas en ella. Vigas desnudas cruzadas de cubiertas

desaparecidas, restos de paredes que –en su día– compartimentaban el espacio sujetos por pequeños vástagos que apenas sobresalen unos centímetros a punto de perder su inestable equilibrio, columnas de las que cuelgan uralitas o plafones rodeadas de vigas más pequeñas dobladas, retorcidas e incapaces de sujetar el peso que el tiempo y el abandono han impuesto. Y todo silueteado con líneas de cables que alimentaron al “monstruo” de electricidad cuando estaba vivo. No llevaba mi cámara, por lo que opté por hacer unas fotos en mi memoria. Para ello hice un pequeño círculo con los dedos pulgar e índice de mi mano derecha buscando cuál hubiera sido el mejor encuadre. Al separar un poco la mano del ojo, la postura de los dedos formaba una pequeña forma ovoide –similar a una cabeza–. Justo en ese momento vi una pintura fantástica, un busto cruzado de vigas, viguetas y cables. No hacía ni una semana que, en Strand, había tenido la tentación de comprar un libro de Antonio Saura, uno más, mí adorado Antonio y su impagable consejo recibido en una fabulosa velada en casa de Jean Jacques Level, en París. De repente, al bajar la mano, la valla que separaba el edificio de la acera apareció en la parte inferior del pequeño hueco entre los dedos. Allí, ante mí, una clara representación de El Perro de Goya. Aquella noche no pude evitar bosquejar más de una treintena de dibujos. La Serie Estructuras había comenzado. De entre las veinticuatro piezas que conforman la familia de trabajos realizados entre Nueva York y Madrid, quizá la que antes acuda a mi mente sea Cabeza blanca sobre fondo negro, por el único motivo de ser la primera de toda la serie. Andaba un tanto deprimido por motivo de un grupo de pinturas que prometían ser estupendas y que, al tercer trabajo, tuve que destruir ante su manifiesto fracaso. Cabeza blanca sobre fondo negro recoge, tras su imagen, restos de los colores y las formas de una de aquellas pinturas frustradas. Con un bote de intenso negro cubrí la superficie dejando un estrecho margen alrededor, otra vez lo del temblor y la deformación. Tuve que esperar y comprobar varias veces el estado de secado de la pintura; estaba ansioso por comenzar. Quería hacer un negativo de aquella cabeza atrapada en mi mano. El cuadro fue pintado deprisa y descuidadamente en una sola sesión. No era nada nuevo a nivel conceptual, una simple cabeza más; no era nada nuevo tampoco a nivel formal, puesto que creo fue en el noventa y siete cuando había pintado un enorme díptico con de 250 x 500 cm. titulado ¿Es esto pintura?, con pintura blanca sobre lonas plásticas de color negro con el que guardaba muchísima similitud. Lo importante es que simultáneamente era figurativo y era abstracto, era concreto pero permitía que las formas se rompieran en un sentido mucho más abierto. Me repito, la idea que me atenazó fue esa bipolaridad abstracto-figurativa que después sería volcada en la Serie La Guardia Place. La Serie Estructuras tuvo un final un tanto precipitado, no por no tener muchas más posibilidades de desarrollo, sino por estar demasiado cerca de propuestas anteriores y por el descubrimiento frustrante de un pintor inglés que estaba realizando una obra excesivamente similar.

- Un día de cacahuets. Serie Crazy Paintings. 2006. Óleo sobre lienzo. 152,5 x122 cm.

IX

Los motivos por los que una pintura surge son, en infinidad de ocasiones, resultantes de situaciones fortuitas donde no existe, en principio, ni una intención ni un control. La Serie Estructuras invocaba una notoria planitud, por ese motivo creo pudo producirse la necesidad de realizar un tipo de trabajo antagónico. Dicho grupo de obras responde a la etiqueta de The Crazy Paintings –título un tanto titubeante al principio pero que al final terminó asentándose–. Búsqueda, investigación, reflexión, son algunos de los adjetivos que en alguna ocasión he utilizado para referirme a esta serie. Volúmenes, sensualidad, sexualidad, morbidez, ¿cuáles son las fuentes de inspiración? ¿Acaso algo de Carroll Dunham o de Sue Williams?, un mundo onírico, surrealista, de formas inexistentes con volumen, ¿YvesTanguy? La primera pieza de la serie recibe el extraño nombre de Un día de cacahuets, título evidentemente obtenido de una anécdota divertida, que no viene al caso en este momento, con mi amigo el pintor americano Darrell Nettles. Tenía una idea vaga de por dónde entrar en la obra y un pequeño bosquejo realizado en una manchada servilleta de un bar. El cuadro empezó a pintarse solo. La mancha gris de la izquierda enmarcada en negro estaba demasiado líquida y empezó a desparramarse. ¡Bien!, –pensé– el resto tendrá que estar más contenido, más perfilado. El cuadro estaba terminado con las cuatro manchas que forman la cadena, tres blancas texturizadas y una negra/gris cayendo sobre un cuadrado verde. Lo miraba y miraba, y tenía una enorme sensación de impotencia, no entendía nada. Hay pinturas que surgen como milagros, hay cuadros que hay que trabajar hasta la extenuación, todo lo que hay entremedias no debiera merecer la pena. Siempre he intentado mantenerme entre esos dos polos. De repente, surgió la idea del rosa tensando el borde derecho. La pintura estaba terminada de nuevo, pero la forma superior en blanco estaba excesivamente texturizada y faltaba una sombra entre la central y la inferior para que aquello tuviese volumen y, a su vez, entre la superior y la siguiente. –¡Mierda!, me dije a mi mismo. Unos amigos de Madrid, Paula y Luís, Marisol y Luís Carlos interrumpieron la pieza en su proceso. Como el cuadro no “estaba” –y no tenía pinta de llegar a estar nunca– una noche, para demostrar la dureza de los materiales me lée –esto es literal– a patadas con el lienzo. Llevaba unas zapatillas de deporte (si hubiera tenido un zapato en ese momento seguramente la tela hubiera estallado). Pero allí estaba yo dándole patadones a la tela sin conseguir que aquello reventase. Cuando volvieron a Madrid, antes de desmontar la tela, volví a remirar la pieza. Estaba mal, pero tenía magia. Con cuidado mojé la trasera deformada con agua para que el lienzo volviera a tensar y le di una última oportunidad, una última tentativa. Yo que no doy segundas oportunidades, le estaba perdonando la vida a un cuadro. Pinté con rojo la forma esférica superior, con la brocha chorreando entré a realizar las sombras sobre los blancos y a la mancha o forma

blanca superior volví a repintarla con la intención de volver a texturizar. No hizo falta, repentinamente la pintura estaba resuelta. Hoy, Un día de cacahuets me parece una pieza indispensable en la posterior evolución de mi pintura. Probablemente a mis coleccionistas, a la gente, les cueste reconocerla en principio como mía. The Crazy Paintings es una serie corta, pero hay una forma de trabajar dentro de ella que es absolutamente incomparable con ninguna otra experiencia.

Me encanta la idea del posible comentario de que Ciria se malogró al marchar a Nueva York, su pintura tenía mucha mayor intensidad antes. Mi contestación es bien sencilla: Aquello sigo pintándolo de otra manera y comparo mi experiencia en el medio con el hombre que cambia de mujer o, viceversa, cuando una relación se acaba; los problemas van a ser siempre parecidos, pero tiene otros muchos alicientes: nueva ilusión, nuevo domicilio, diferente comportamiento sexual, nuevo vestuario en muchas ocasiones, diferentes hábitos. Una vida nueva. Quien no entienda que, aparte del desasosiego, de la suciedad, de la miseria, del sufrimiento... la pintura también es conquista y diversión... peor para él.

- Perro Colgado. Serie La Guardia Place. 2006. Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.

X

Tenía en la cabeza un compromiso indeleble de pintar un perro. Tuve muy buena relación con Juan Barjola, con quien compartí fotografía durante años –nuestro querido amigo Pepe Lorén–. La noticia de la muerte de Barjola me provocó tristeza, aunque la forma en que ésta su produjo me pareció poética y de una inmensa plasticidad. Juan había muerto aplastado por sus cuadros, como los héroes, con las botas puestas. Las telas, tensadas sobre sendos bastidores y apiladas sobre la pared, se vencieron, atrapando al pobre Juan bajo su peso. Juan fue siempre un rehén (como en aquella mítica serie televisiva de nuestra infancia “El prisionero”), con la diferencia que, en su caso, era su mujer la que hacía las veces del gran blanco globo que flotaba y perseguía al protagonista. Barjola pintaba tauromaquias y burdeles, pero los cuadros que desde siempre más me interesaron de su producción fueron los más abstractos y, sobretodo, los perros. Perros agresivos, perros irreales tensados hasta lo imposible para extraer todas las posibilidades expresivas. Perros sin par, de una crudeza extrema... A Juan siempre le tacharon de parecerse mucho a Picasso o a Bacon o a..., Juan era Juan, en un país de miopes profundos. Me gustaría, un día de estos, tener tiempo suficiente para comisariar una exposición de perros en la historia de la pintura, o bien centrarme en justicia en los fabulosos perros de Barjola, de los que –por fortuna– poseo una obra magnífica. La idea de hacer una pintura que simultáneamente fuera figurativa y abstracta me rondaba por la mente, pintar un cuadro abstracto que tenga una posible lectura referencial. Un perro para Barjola. La serie iba a denominarse La Guardia Place, mi domicilio neoyorquino. La paleta iba a ser

apagada: un par de grises, blanco y negro. Solo tenía que dibujar sobre un lienzo algo que fuera profundamente abstracto pero que, a su vez, fuera un perro. Así surgió Perro colgado, pieza inaugural de toda la serie. Ante este trabajo me sorprende y me hace gracia que los espectadores que a él se enfrentan tienden a inclinar la cabeza como si la pintura estuviera colgada al revés. Me gusta, en esa situación, atajar aclarando que el perro está colgado por sus patas traseras que se salen del plano pictórico por el lado superior y, que todavía está vivo –de ahí sus patas delanteras recogidas–, para terminar de redondear la broma. La pintura termina tensándose con una banda negra en el lado izquierdo, desde la figura hasta el borde del bastidor y con una mancha/salpicadura también en negro en el ángulo superior izquierdo.

- Figuras Abstractas. Serie La Guardia Place. 2006. Óleo sobre lona. 200 x 200 cm.

XI

La Serie La Guardia Place iba ampliándose cuando una idea me abrumó por su evidencia. La Serie Post-Supremática era una continuación en el tiempo de una serie denominada “Autómatas” de mediados de los ochenta, figuras sin rostro como los autómatas de De Chirico o los campesinos de Malevich. La Serie La Guardia Place también tenía un antecedente: la Serie Hombres, Manos, Formas orgánicas y Signos. Serie de finales de la misma década y que supuso el preámbulo a mi salto definitivo a la abstracción, con la diferencia que aquella serie cuaternaria ahora se veía reducida a tres campos: las composiciones abstractas y arreferenciales, las pinturas abstractas con una posible lectura figurativa –ayudadas en su “vislumbre” por medio de los títulos de las obras– y los cuadros plenamente figurativos. El pensamiento de estarme moviendo en una espiral caminando sobre mis propios pasos me pareció interesante... Esperar veinte años para volver a pintar lo mismo. Queriendo llevar al límite las posibilidades de los dos planteamientos antitéticos, un enunciado me cayó encima –Figuras abstractas–. Si son figuras, por muy abstractas que éstas sean, la naturaleza de la fórmula habrá de dar un resultado figurativo y, si son abstractas, existe una incompatibilidad en cuanto a su denominación. Figuras abstractas es el resultado de dicho programa: pintura resuelta sobre una lona militar con dos “figuras”, una que baja desde el borde superior a la izquierda y otra que sube desde el lado inferior a la derecha, tocándose en el centro de la composición en dos planos de profundidad diferentes. La luz en la figura de la izquierda es claramente ascendente arrancando desde el ángulo inferior izquierdo, mientras la figura de la derecha mantiene dos focos de luz claramente contradictorios, uno ascendente desde el centro del borde inferior del plano y otro lateral desde abajo surgido del lado derecho del bastidor. El resultado denota un ambiente de profunda irrealidad y se emparenta –salvando la distancia de la reducción de su gama cromática, su contundencia y su falta de flacidez– con las obras de la Serie The Crazy Paintings. Quiero decir que ésta composición perfectamente podría estar resuelta de formas

bastante dispares manteniendo su misma estructura y tensión. Subjetivamente y por su extrañeza es una de las piezas que más me interesa de toda la serie.

- XII. Figura adolescente. Serie La Guardia Place. 2006. Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.

XII

Una pintura delicada, suave, elegante, sin más tensiones que las precisas, hablada en voz baja... eran conceptos que pasaban por mi cerebro cuando empecé Figura adolescente. El fondo estaba preparado con “maldad” para encajar la silueta de la figura. El color rojizo de la mancha horizontal a un tercio del lado inferior derecho debía recibir la composición sin necesidad de mayores “trucos” de tracción. Persegua una figura ambigua, ni masculina, ni femenina, en la que la luz perfilase el contorno casi por completo. Lo único que habría de interrumpir la “armonía” debían ser los planos negros de la cabeza y el cuerpo, y que estos funcionasen como huecos herméticos e inescrutables. Hay pocas ocasiones en que el artista se proponga realizar una pieza específica y que ésta vaya elaborándose con obediencia, con docilidad. Pintar Figura adolescente fue como hacer el amor a cámara lenta con una mujer que adoras y de la que conoces todos los rincones y todos los secretos. El negro no habría de ensuciarse –otras veces se busca justo lo contrario–; el gris oscuro solamente se mostró dubitativo en la forma de la cabeza y en el perfilado de la oreja para terminar mostrándose noble y acompasado; el gris claro tenía dificultades menores, sólo debía inspirarse en el afable trazado del cuello. Después, la luz: el blanco, el color más difícil de todos los colores, con una tendencia espantosa a volverse plano. Aquí solamente tenía que encajar en lo esbozado. Tampoco quiso resistirse. Creo que antes mencionaba que hay pinturas quiméricas que parecen, al ejecutarse, producidas por un milagro. Hay ocasiones en que pintar excita el placer, quiero decir, se posiciona más allá del placer, a la manera de amar el amor, por encima de la persona amada. Figura adolescente, dentro de mi producción, posiblemente pase desapercibida, no te agarra el estomago, no tiene intención de dirigirse a las tripas, no es contundente, pero si nos detenemos un rato a mirarla, su presencia es perturbadora en su belleza.

- XIII. Tríptico de la tradición española. Serie Máscaras de la Mirada. 2006. Óleo sobre lona plástica. 200 x 200 cm c/u

XIII

Inmerso hasta las cejas en la Serie La Guardia Place, una mañana Darrell viene a recogerme para ir a visitar el Whitney, donde hay programada una exposición extraordinaria de Picasso y su influencia sobre el arte americano, -sin duda, una de las mejores exposiciones que he visto en mi vida-. En nuestra conversación surge, hablando de nuestra respectiva obra, que le gustaban los “black shapes” (algo parecido a superficies negras) de mis últimas pinturas, y que éstas podían

interpretarse como parte del resto de la piel de las “figuras” o bien entenderse como agujeros. A los pocos días tuve que volver a Madrid -puesto que aún no tenía resuelto el tema de mi visa en Estados Unidos-. En aquel momento, en mi taller madrileño aún me mantenía trabajando en mi obra abstracta. Santiago, mi padre, había hecho tensar unas lonas plásticas sobre seis bastidores de dos por dos metros. Me tentó por un momento mezclar pintura roja para empezar a trabajar, pero sin pensarlo demasiado preparé un gran cubo con pintura blanca y negra, el resultado fueron tres pinturas grises y elegantes: dos con ventanas dibujadas orquestando la composición a la manera del cuadro dentro del cuadro y la tercera, como una gran ola gris a punto de atrapar a un imaginario surfista, que casualmente terminaría en manos de unos coleccionistas neoyorquinos. Para las otras tres decidí tomármelo con más calma. Una idea sobrevino al poco tiempo: cambiar el rojo, mi color fetiche durante tantos años, por negro. Pero ésta idea resultaba un tanto irrealizable, puesto que siempre había texturizado en negro sobre el haz cromático que correspondiera -habitualmente rojiblanco- a fin de conseguir las ilusiones de volumen y luz, y convertir o dotar a la materia de un aspecto pétreo o visceral. Después de unas pruebas preliminares, conseguí salir de la encrucijada y resolver el problema con suma facilidad, tan sólo tenía que texturizar en negativo las superficies negras con blanco. La consecuencia de dicha experimentación fue el Tríptico de la tradición española, obra cumbre dentro de su grupo de trabajo que encierra multitud de facetas. En ésta pieza me gusta pensar en Zurbarán, en un Sánchez Cotán de fondos blancos, en una manera de distribuir las masas de forma motherwelliana y sus Elegías a la República Española, sobretodo en la primera obra; en las pinturas negras de Goya en donde se transmutan los negros en blancos y viceversa, y lo figurativo se trueca en abstracto. Las nubes ocreas tras las manchas dotan a las composiciones de nostalgia y languidez, con unas formas atrapadas levitando sobre un insondable abismo de espuma blanca. Cuando este trabajo sea incluido en una muestra, me gustaría que se depositaran sobre una pared absolutamente mate y negra, en donde el tríptico se convirtiera en ventanas abiertas al vacío.

- XIV. Regalo de cumpleaños. Serie La Guardia Place.2006. Óleo sobre lienzo. 200 x 380 cm.

XIV

La consecuencia lógica a mi vuelta a Nueva York, era que aquellos “black shapes” de repente se texturizaban cuando la ocasión me parecía propicia o la composición lo demandaba. Regalo de cumpleaños fue un cuadro muy meditado, un cuadro que me aterrorizaba por su complicación y formato. No se trataba de hacer las manchas más grandes o de componerlas horizontalmente, no, Regalo de cumpleaños era una pintura diferente que no se dejaba resolver mentalmente, sino que exigía picardía y sometimiento en su ejecución. Obra de elaboración lenta y de multitud de sesiones que, a su vez, no debía perder frescura y apariencia de pasmosa facilidad. Cuadro retorcido si

hubiera de tildarle objetivamente y, no obstante, divertido y juguetón. La idea había surgido garabateando sobre el papel, ¿qué pasaría si mezclásemos tres composiciones muy sencillas sin relación entre ellas en una línea horizontal? El logro de este trabajo necesitaba de muchos elementos tensionales: el soporte es lienzo español con sus imprimaciones y sin necesidad de cubriente, sobre una línea de horizonte se distribuyen las tres masas que llegan a besarse en una escala de mayor a menor organizando un solo cuerpo, el centro de la composición está trasladado hacía la derecha para permitir a la gran forma de la izquierda ejercer su desarrollo, no existen planos que se solapen y el equilibrio está supeditado a diversos detalles “atmosféricos”, sobretodo el que termina tensando toda la estructura en el borde superior izquierdo con manchas rojas bajo un brochazo negro. Los rojos se incorporan con solvencia en medida proporción permitiendo el dominio del resto de colores de la serie. Una especie de gran “ojo” en el extremo izquierdo -pensado, en principio, para estar completamente cubierto de blanco- se resuelve finalmente en un alegato más tenue sujeto al negro y al gris que lo sustentan permitiendo ver casi en su totalidad la idea de partición horizontal, realizada ésta previamente y de aspecto descuidado. Cuidadoso descuido. ¡No se ríen! Sobre la mitad izquierda cae una cortina de pintura transparente que deja la huella de unos bordes líquidos e inciertos. Pintura al borde del colapso o del naufragio que, sin embargo, consigue mantenerse en perfecta ponderación brindando una factura poderosa y sobrecogedora capaz de atrapar durante largo rato la mirada.

Había sido el cumpleaños de mi hijo pequeño, Yago, y yo me perdí el acontecimiento a una distancia de ocho horas en avión. Pintar éste cuadro es mi forma de decir “lo siento” y de intentar explicar el porqué de estar en Nueva York. Esta pintura jamás la hubiera podido realizar en Madrid.

- Penélope l’amour. Serie La Guardia Place.2006. Óleo sobre lienzo. 200 x 380 cm.

XV

Penélope l’amour o la locura. Tenía otra tela de 200 x 380 cm. y, dado que Regalo de cumpleaños era un cuadro lento y necesitado de lo espacial, en simultáneo empecé otra obra mucho más concreta en su concepción. El caso es que ésta consiguió terminarse antes que su predecesora -empezada con bastante antelación-. Estaban en Nueva York mis amigos y compañeros de profesión, Aurelio Ayela y Eduardo Infante. Nos veíamos habitualmente por las noches, en torno a una botella de un buen Scotch de malta, y nuestras conversaciones alucinadas sobre nuestros proyectos y la situación del escenario artístico de Manhattan. En el reproductor de música sonaba “Her mistery not of high heels and eye shadow” de Jonathan Richman. Las conversaciones con Eduardo y Aurelio tenían un efecto euforizante similar a lo de ponerse “hi” -como dicen los americanos-. Y no eran los efectos del whisky, eran nuestras propias sensibilidades mostradas a flor de piel y conectadas, durante aquellos días, de una forma singular. El lienzo estaba cubierto en su

mitad inferior por la pintura Behr, convirtiéndose automáticamente en un paisaje. Dicha línea de separación me traumatizaba y me impedía entrar en la obra. Por un lado quería neutralizarla, borrarla, por otro, quería utilizarla y potenciarla. Difícil tesitura. Hacía dibujos y garabatos buscando una solución al enigma de aquella pintura. ¡Suddenly!, después de varios días, unas formas se asomaron en un punto inconcreto -supongo, dentro de mi cabeza-. Penélope L´amour se resolvió en unas pocas y cortas sesiones. Una masa negra texturizada suavemente, una banda vertical en blanco, otra más ancha en rojo, una suerte de puente “románico” dibujado al revés, otra masa/cabeza negra con una pestaña ascendiendo sujetando la línea de horizonte, y sobre dicho horizonte una montaña costera resuelta en blanco y la otra mitad y remate en negro. Una composición horizontal de un solo cuerpo con cortes de color a lo largo de su superficie, siendo dichos cortes a su vez los configuradores de los diferentes volúmenes. La primera impresión una vez terminada la obra, fue la anhelada sorpresa, pero también el descubrimiento de su inacabado. Ese instante fue el momento germinal del concepto “Rare”. El cuadro fue abandonado a su suerte sin intención de volver a tocarlo ni de buscar en él más de lo que ofrece. Magia, nada más que magia. El título, en consonancia, no podía ser más disparatado, puesto que la composición pudiera simular -como apuntó Eduardo- un coche deportivo, es posible que extra-terrestre. Recurrí a una vieja serie de dibujos animados de nuestra niñez: “Los autos locos”, en donde la “guapa” obedecía a dicha denominación. Puro surrealismo.

- XVI. La amenaza. Serie La Guardia Place (Suite Winter paintings). 2007. Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.

XVI

Había pasado las navidades del 2006 en Madrid con mi familia. Al regresar a Nueva York después de las fiestas, hacía un frío espantoso. Christopher Cutts mi galerista de Toronto había terminado de seleccionar las obras que quería mostrar en la exposición, mientras yo seguía trabajando en la serie “La Guardia Place”. No recuerdo el detonante, pero estaba inmerso en una suite que posteriormente obedecería a la denominación de “Winter Paintings”. Deseaba unas pinturas “frías”, inhóspitas, congeladas, con poca atracción visual promovida por el color o los contrastes. Rebusqué una tonalidad verduzca cercana al azul, poco atractiva para la contemplación y que funcionase bien con el despliegue de grises y blanco. En mi cabeza persistían ciertos comentarios contrapuestos de diversos conocidos, respecto al libro que acababa de presentarse bajo el rimbombante título de “Búsquedas en Nueva York”. Para los agoreros, habré de comentar que siempre existen caminos divergentes, y que estos suelen resultar saludables y divertidos de transitar. La llave la otorga desde hace tiempo aquella teoría de Wittgenstein sobre la “Concatenación evolutiva de la obra” en sus tres posibilidades de declamación formal: La línea unívoca como vehículo de profundización y

desarrollo, la creación de grupos de trabajos independientes de forma sectorial, —muy en boga en estos tiempos de ocurrencias—, y el rizoma o desarrollo en espiral. Siempre me he visto incluido en esta tercera vía de operatividad, pero sin dejar de lado ciertos componentes de las otras dos opciones. De la primera, la configuración de un lenguaje identificable, y de la segunda, la posibilidad de dar saltos para buscar nuevas formulaciones.

Recuerdo que de joven, la llegada cada día al taller, representaba una aventura sin par, dado que al no pesar sobre la conciencia una tradición o “estilo” propio, la libertad para la experimentación y el anhelo de la búsqueda eran de tamaño colosal. Después en el devenir de todo artista se produce el hallazgo interno de unas formas de hacer sacadas de las propias tripas, que a partir de determinado momento, dictarán la evolución posterior de toda la obra. ¿Quién de nosotros no echa de menos aquellos tiempos? Pues bien, por qué no de vez en cuando, intentar escapar de uno mismo y emprender la búsqueda de nuevas maneras, olvidando el lenguaje ya dominado, la seguridad de ejercicio repetido hasta la saciedad, el mercado y sus exigencias..., y lanzarse de nuevo a la experimentación y elaboración de nuevos modelos formales y conceptuales. Esta postura, como es lógico, proveerá de resultados nuevos y sorprendentes, posiblemente de instantes brillantes y de seguro, de una montaña de miserias y obras fallidas, quemadas en su propia hoguera experimental. ¿Por qué debemos siempre enseñar una obra cuando el discurso está absolutamente trabado, y ocultamos aquellos pasos previos y titubeantes que nos han conducido a nuestro objetivo? “Búsquedas en Nueva York”, es un libro de lo que ha sobrevivido a las “miserias”, con obra probablemente irrepetible pero en tránsito entre los trabajos previos realizados en Madrid y las nuevas formulaciones neoyorquinas, en donde cada capítulo, maquetado con acierto por Roberto Ferrer, obedece a una concepción distinta en cuanto a caja, tipografía, interlineado, colores de fondos de página, etc., en perfecto juego, con las distintas series o grupos de trabajo experimentales, que se fueron desarrollando desde mi llegada a Manhattan hasta el comienzo de la serie “La Guardia Place” que cierra dicha publicación. Desde aquí, pido disculpas a quien corresponda, por intentar una nueva aventura, por disfrutar con la búsqueda de nuevas fórmulas, por no querer pintar siempre el mismo cuadro, por preocuparme en lograr nuevos resultados y nuevas elucubraciones conceptuales. Por ser artista en lugar de pintor.

La amenaza, seguramente sea mi obra favorita de la “Suite Winter Paintings”, suite intensa y extrañada, en la que la iconografía de toda la serie “La Guardia Place” adquiriría cuerpo formal y desarrollo hermenéutico. Pintura figurativa, o quizá abstracta, con volúmenes y sombras, apegada a la tradición al tiempo que la atraviesa. Clásica, y a la vez desgarradora y contemporánea, sin necesidad de demasiado color. Aparente y meditado desparpajo y, tanta multiplicidad de elementos como observamos necesaria en lo mejor —lo digo en serio— de la pintura actual.

Proteico Picasso, que nos legaba lo excelso, lo bueno, lo malo y lo regular, y nadie le dijo nunca nada. Yo que destruyo infinidad de obras en cuanto no satisfacen mi nivel de exigencia y que, sin embargo, recibo críticas por aventurarme e intentar llegar más allá. Cada día me caen mejor artistas como Diebenkorn, o mi adorado Guston.

(Pulsa aquí para continuar con el texto en «Pozos de Luz II»)