

ANTONIO SAURA

La imagen pintada

Para Gustavo Gili

1

Miró despacio el libro, y todavía más atentamente cuando aparecieron dos imágenes en color que reproducían dos retratos imaginarios. Intimidada curiosidad. ¿Cómo el anciano y admirado maestro reaccionaría frente a aquellas pinturas deudoras tanto de él como de la historia? Mirándome fijamente a los ojos me dijo en un francés todavía acentuado de español: *On ne peut pas se débarrasser, n'est pas?*

La ambivalencia del comentario y su intemporal significado eran evidentes: no podrás liberarte de mí de la misma forma que yo tampoco he podido hacerlo del pasado. Certeza y prontitud. En estos días de cicuta y de rosas, cuando la serpiente artística se muerde la cola, este dilema resurge con viveza, proponiendo entremezclados relámpagos o difuminándose en oscuras y veladas zonas.

Podría afirmarse que existen rasgos compartidos, atavismos siempre presentes a pesar de la distancia, gestos coincidentes y, por qué no, una forma bien precisa de concebir la pintura. Posiblemente no podremos nunca liberarnos de ciertos guiños benéficos, aunque quizás tampoco lo deseemos verdaderamente. Excitante aceptación y permanente sorpresa. Cada día se inventa un mundo, pero este mundo está ya en gran parte inventado. Sismógrafo y temblor: la superación del pasado únicamente puede lograrse teniéndolo bien presente, dejando al propio instinto su biológico y semántico inundar, y a la grafología su propia fatalidad. Sabemos que no podemos, en todo caso, liberarnos de nosotros mismos ni tampoco del peso de la historia, y que cualquier signo aparecido está habitado a un tiempo por los fantasmas adoptados y por aquéllos, pertinaces, de la lejanía.

Reflejo inconcluso: no podemos liberarnos del pasado porque formamos parte de él, pero al mismo tiempo ninguna obra del pasado respira verdaderamente en el presente.

Remover el reflejo: ni el universo de los luminosos cristales pardos y grises en permanente expansión-concentración, ni la liberación majestuosa del último despertar, podría convenir a este desliz de la mirada objetiva. En el primer caso, su apacible convulsión, ya fijada para siempre en la historia, permanecerá de todas formas presente. En el segundo, por constituir milagro compartido, cualquier comentario se transformaría en caricatura del propio hacer. Otra intensidad, intermedia en el tiempo, ha sido escogida: aquélla, guerrera, que se refiere al resultado extremoso de la presión que aplasta y reconstruye, resumiendo con dureza la permanente antinomia amor-destrucción. Precisión y rabia mental, odio amoroso pintado.



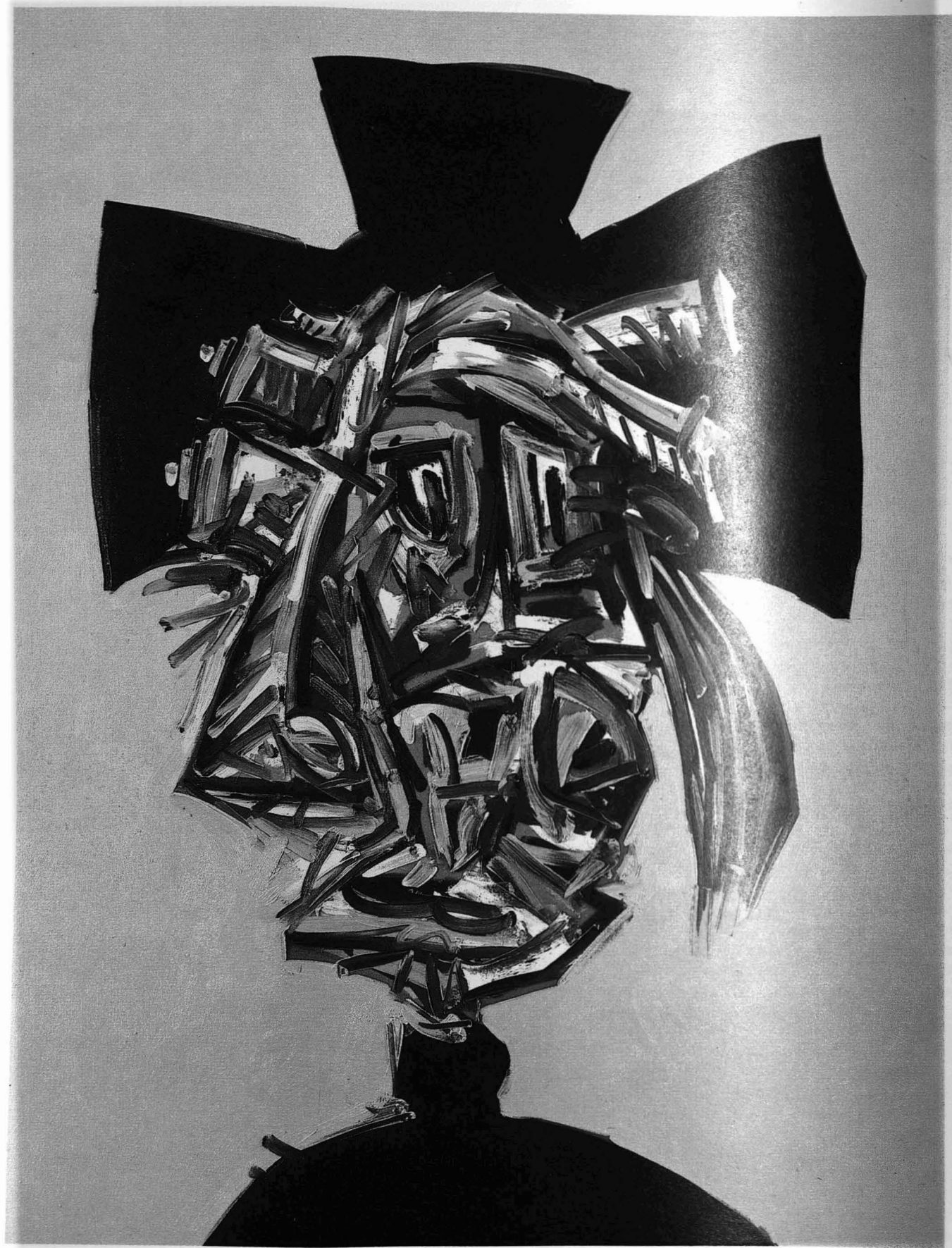
Retrato imaginario de Felipe II, 1983.

Dora Maar visitada, revisada a través de una ceremonia en la cual un esquema prestado acaba por transformarse en pura estructura ya sometida a las leyes implacables de la fenomenología plástica. Osamenta o pretexto. Crecimiento y fosilización del instante, pero también ligera amputación de una parcela de misterio. Lograr, en suma, una imagen a través del reflejo de un reflejo.

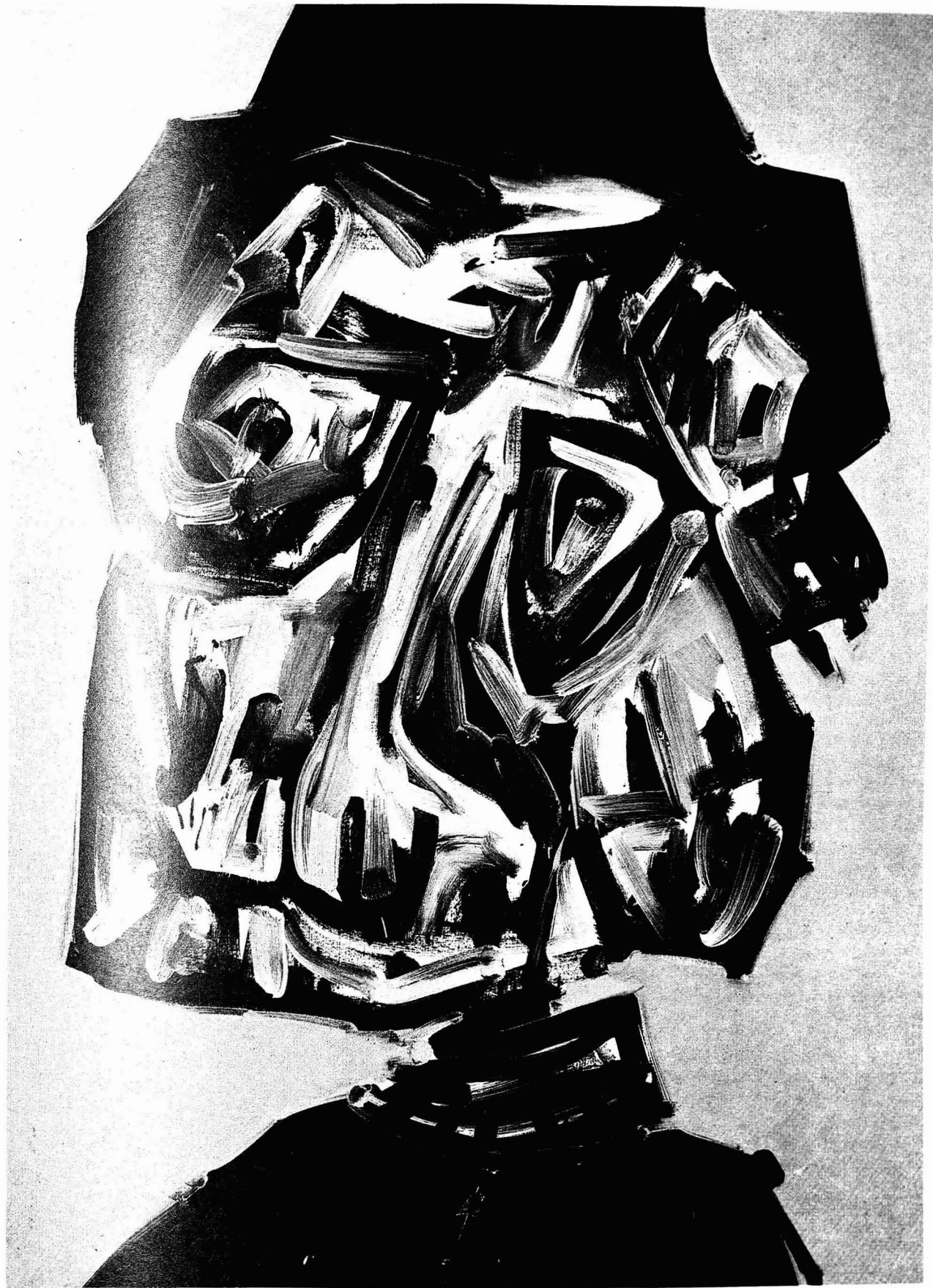
Lúcida frase recordada: he aquí que deseando, por una vez, ser otro, no se logra más que ser uno mismo.

2

Observemos, en primer lugar, el poder extraordinario de síntesis que nos ofrece el modelo —genio y figura—, pero también el predominio del dibujo sobre la pintura, y cómo la pintura ensuciada por el “repentir” —desidia y hallazgo—, sustituye “el lugar de la pintura” para crear una turbación



Dora Maar visitada, 1983.



Retrato, 1983.

propiciadora de una espacialidad estrictamente pictórica. El subterfugio es válido, por su premura y tajante solución, en cuanto se refiere a pictórica animación del espejo, mientras que la imagen reflejada, ofreciendo su perfil perfilado, nos muestra la ocupación de la medalla mediante una efectiva crudeza, solución de resonante elementalidad bien propia de un territorio acotado y de un hacer sustentado en la afirmación.

La económica ocupación del diseño mediante el empleo sistemático de un cordaje de líneas paralelas en el que se incluyen las órbitas, las aberturas nasales y el sexo-boca, este último evidenciado con rudeza puramente plástica, obedece, sin embargo, a soluciones de relleno propias de una grafología específica que nunca pude adoptar. En realidad la tendencia hacia la geometrización de los ingredientes no se correspondía con la tendencia al alejamiento geométrico propio de la personal grafología. Tal síntesis y economía no convenían al quehacer propio, no tanto por un deseo consciente de alejamiento del modelo para alterar sustancialmente sus signos, sino como consecuencia de la propia mecánica de un trabajo y del mismo proceso de construcción. En realidad, y como es habitual en mi pintura, se trata de lograr una estructuración inédita no dependiente de un proceso de abstracción o de síntesis, siendo diferente la forma de abordar el problema.

3

¿Iluminar el presente con presencias del pasado? ¿Reactivar un instante del pasado mediante la memoria del presente? Tales actitudes son sin duda posibles, siendo en todo caso lícito pretender liberarse del peso de la historia a través del presente haciéndose. Corremos, no obstante, el peligro de simplificar un apasionante problema —el ineluctable diálogo con el pasado— al reducirlo a sus posibilidades de sospechosa nostalgia, o incluso de poderosa revelación, aunque sea a través de un efectivo aparejo de trasvase formal. El problema, a mi entender, se sitúa en ámbito bien diferente, temiendo que todo intento de clasificación reduzca todavía más la dimensión de un hecho indudable al que ningún artista escapa y que el propio autor del modelo formuló con sencillez y clarividencia.

En realidad, tales medios de comunicación e interferencia con el pasado —un pasado, por supuesto, hallado más que escogido, a veces en función exclusivamente de determinadas confluencias grafológicas —aun pudiendo constituir fuente de iluminación, son ante todo muestra de polivalente liberalidad, e incluso pretexto para la práctica de la mirada cruel. Reconocer la fascinación por determinados instantes del pasado debe suponer fervor por el presente, apetito más que desidia, curiosidad más que holganza, en todo caso ensanchamiento del patrimonio genético e independencia libertaria, pero nunca especialización, y menos aún desentendimiento de la exigencia del siglo.

El signo de una época marca indefectiblemente la fisonomía de las superficies. Oxidación y aura. La impronta personal difícilmente puede traicionar el tiempo, siendo únicamente la minucia engañosa. En realidad la bruma del presente solamente quedará disipada frente a la primordial necesidad plástica, que antecede y perdura, a pesar del afán de muchos por ver en la supuesta profundidad aquello que se clarifica y se diluye en la pura fenomenología de un proceso. Fuente estructural entre otras, pretexto de formas ante todo, nunca un fin en sí mismo: el grado de desentendimiento con

la imagen empleada, a pesar de la zona oscura que de todas formas aflora, será quien pueda indicarnos su cualidad de propagación, la importancia del pretexto, su efectividad plástica y su capacidad de permanencia.

4

Cuando un tono de revisión general se instaura tras la progresión geométrica del rinoceronte, encerrándose la espiral en sí misma, o regresando al redil nacional, no puede dejar de aflorar la complacencia irónica del resistente. Resultaba demasiado evidente la fatiga tras la duradera y dogmática austeridad de la época más triste del arte contemporáneo, pero también resulta sospechoso el repentino y lírico despertar tras el ciclo artificial de las estaciones. Durante el pasado predominio de la frigidez, hasta la menor huella de la pincelada era prueba de sospechosa viscosidad, cuando no de retrógrada expresión. Frente a la rígida faz del cambiante camaleón sólo cabe la perseverancia en la propia “imagen pintada” —¿qué otra podría haber sido teniendo en cuenta que no vivimos más que una sola vez?— hasta convertirla en nuestra propia y veraz historia.

5

Desde la incomodidad de la contracorriente manifestamos siempre nuestra solidaridad con quienes supieron o saben hacer de la “imagen pintada” pasión de vida, así como nuestra fiel inclinación por el buen uso de la dualidad contradictoria, de la subjetividad de la mirada, de la belleza de lo imperfecto e inacabado, del poder expresivo de la acción, del erotismo, del aprovechamiento de lo azaroso, del combate fervoroso con la tela y del relámpago que establece la fértil simbiosis de la razón y de la sinrazón.

He aquí que en el vasto campo de acción del pintor, llegado el momento de la sumersión y el enfrentamiento en su propio campo de batalla, todo el complejo conglomerado del universo agitado se reduce a dos conceptos elementales que desnudan su mente y lo reducen al propio enigma de la pintura. Estructura e imagen: dúo cuya conjunción todavía nos turba, no solamente por el aparente predominio en una u otra voz de lo racional y lo afectivo, sino por su real interdependencia y la vaguedad de sus límites al ser aplicadas al análisis de la “imagen pintada”. En realidad, su entremezclada razón constituye ante todo un pretexto para inundar las superficies, forma de no perderse en la selva o conocer al menos sus lindes.

¿Paliativo frente al duradero descrédito de la “imagen pintada” o púdico refugio mantenido frente al terrorismo de las modas? Hermoso pretexto, en todo caso, aquel que refiriéndose únicamente a la esencia de un punto de partida —y a su osamenta— no se responsabiliza de su posible radioactividad o de su contaminación sudorosa. El compromiso se establece con un proyecto, más no todavía con un resultado cuya complejidad y resolución, imprevisibles, puede llegar a alterar sustancialmente el sueño de la razón. Suele olvidarse que es el proceso mismo de realización de una pintura el que conlleva a sí mismo toda su carga activa. Espacio, expresividad, organicidad y ritmo, dependen esencialmente de esta resolución más que de su planteamiento apriorístico, de aquí muchas veces el desentendimiento entre la palabra que describe y analiza la superficie sin tener en cuenta que ya es sujeto de paleontólogo el objeto a su suerte abandonado, y la imagen del pintor que esconde virtualmente en sus entrañas aquello que nos muestra.



Dora Maar visitada, 1983.

La investigación iconográfica y la consideración psicoanalítica, siendo fundamentales en el análisis crítico contemporáneo, no deben hacernos olvidar la cualidad de "captura milagrosa", de materialidad tangible, que posee toda pintura digna de serlo. Su condicionamiento matérico y procesual debe de ser considerado tanto como el relumbre silencioso que sustituye el imposible discurso. El deseado fantasma, lo indecible, el oscuro objeto del deseo, incluso la cualidad que provoca la aceptación o el rechazo de un resultado, no pueden definirse más que en función de la intensidad manifestada a través del complejo conglomerado del cuadro con prioridad al espejismo que nos muestra.

La razón del retrato imaginado —su pintada razón— no me parece ser otra que la propia sinrazón de su existir.

6

El durmiente proyecto del pintor se hace y se deshace en la espera, reducido al placentero e inaccesible terreno imaginario. Los pequeños espectros, las presencias obtenidas mediante los vasos comunicantes, no son más que el preludio de una forma específica de hacer que más tarde será abandonada, justamente cuando lo imaginario es sustituido por el proceso mismo de un encadenamiento imprevisible.

Triste resultado: de nada servirán los cuadros trazados únicamente a través del sueño o del deseo; de nada los gestos definitorios, tan placenteros en la mente, las vertiginosas construcciones del fluido medio, las impecables, amplias y espléndidas pinceladas, los poderosos y perfectos objetos que sólo dejan un halo momentáneo y que su rápido esfumado devuelve pronto a la nada. Imaginas, pues, pinturas que

nunca pintarás y que no dejarán ningún residuo valedero, todo lo más la nostalgia del deseo ya cumplido en el vacío y la frustración en la persecución de lo imposible.

Odradek fantasmagórico: ¿Será necesario, para el pintor, eliminar radicalmente del pensamiento esta actividad que sustituye y roba energía? ¿Será necesario, como consecuencia lógica de esta penosa constatación, abandonar todo sueño, borrar toda invención que no sea aquella que se realiza inmediatamente dentro del aberrante mecanismo del cuadro?

7

Crueldad sobre crueldad: pequeños espectros derivados, diminuta aprehensión del espacio, temblor que preludia el deseado seísmo. Vendrá luego la lucha con la sombra protectora, conformándola apaciblemente más como ayuda o sostén de un combate que como fin en sí misma. Esta actitud, provista de cierta sensualidad, indica delectación en la aventura, al tiempo que aplazamiento del verdadero enfrentamiento, pero también, me parece, muestra de la confianza puesta en lo irracional —en la parte ciega y misteriosa del proyecto— y la desconfianza —al menos en este hacer— de la pura satisfacción analítica.

Una simple estructura, una sola, como punto de partida, dentro de la cual, y a su alrededor, se establece a un tiempo la proliferación y la contención. Comenzar por algo que en otros instantes no fue necesario, y que pronto dejará de ser temerosa garantía para convertirse en estorbo y ser sustituido por la infalible y cambiante presencia del negativo mental.

8

Cuando el proyecto se afirma, iluminándose del azar de la manzana más que del reflexivo análisis, la espera prolongada, diluyendo el mecanismo que parecía infalible, tan fácilmente afinable, hace que cada nuevo comienzo se convierta en difícil, lento y desesperado renacer. En realidad —abandono o temor, parálisis frente al espejo— no solamente se carece por el momento de los medios de llevarlo a cabo, sino que desconocemos por entero la forma de establecer la conjunción de los vértices del raro triángulo. Desnudado, solitario frente a la superficie inmaculada, toda la experiencia pasada del pintor repentinamente se borra. El rechazo de la ensañación queda sustituido por el necesario vacío. Pero únicamente puede vaciarse aquello que ya estaba ocupado, y la ocupación del receptáculo viscoso conlleva la inactividad del triángulo. Manos, cerebro y materia pictórica caminan todavía sueltos, y el drama originario y fundamental de la pintura —cómo y con qué llenar la pavorosa superficie inmaculada— solamente queda en parte eclipsado por la placentera atracción de una estructura, por la excitante y extremosa convulsión de una sombra fraterna ocupadora del terrible vacío, por la confianza que otorga el juego solidario.

9

Cuando paulatinamente se instaura el dominio del cerebro-pincel y la sombra regresa a su origen, su presencia deja de pertenecer a la historia para pertenecernos por entero. Su capacidad afectiva se prolonga en otras metamorfosis, dependientes de otra grafología, hallando en el presente el supuesto fervor del pasado. En realidad podríamos trabajar a partir de este "objeto" durante tiempo indefinido, introdu-

ciéndolo, como en otros casos, dentro del patrimonio de los iconos matrices, pudiendo incluso convertirse, si así fuera deseo, en estructura primaria, pura e intemporal, como cualquier objeto manufacturado o paisaje, como un solo espárrago, por ejemplo, o una llamarada.

El origen se convirtió en género, al menos por un instante.

He aquí, a mi modo de ver, la diferencia con otras actitudes, bastante generalizadas, fundadas en la recreación de una obra del pasado, y a las que el propio autor del modelo no siempre pudo escapar.

10

La ciega travesía se ilumina accidentalmente con capturas insospechadas a través de las cuales se transparenta la clave de lo primigenio y la persistencia de los gestos. En la ampliación del laberinto, la imagen pintada, al corresponder con universos paralelos o distantes, se nutre de insólita belleza capaz de conducirla a la firme mutación. Ella comprende el buen uso del fantasma y la respuesta a la llamada de la historia. Esferas traspasadas: en el juego de interferencias en que se debate el pintor, a pesar del predominio de la acción y de su condición ineludible de repentina iluminación, aparece, en terreno movedizo y cambiante, en la carambola del azar objetivo, el capítulo de las conjunciones donde toda pureza permanece definitivamente ausente.

Una extraordinaria máscara africana, perteneciente a la cultura Basonge, emplazada desde hace veinte años en el muro del taller, tiene repentinamente derecho a la fijeza, luchando contra el hábito encubridor de la mirada. Es frente a ella donde hallamos abruptamente la reconfortante correspondencia con el modelo escogido, adquiriendo características de verdadera revelación. El modelo es un pequeño cuadro de Picasso, de 1939 que sin duda contemplamos en una exposición —figura en el catálogo—, pero que no dejó huella alguna en el recuerdo. Encontramos en la máscara el origen del artificio de un relleno resuelto con semejantes y sistemáticas estrías paralelas que rodean el volumen y acentúan los signos del rostro. Incluso el color marrón profundo, y el blanco amarillento, colaboran a la sorpresa de lo repentinamente reconocido. La convulsión formal del misterioso objeto nos remonta —yesca y sílex— al origen de una solución extremosa coincidente —no importa el camino— con otro y profundo impulso deformatorio. ¿Por qué la máscara la habíamos visto sin verla? ¿Por qué el cuadro lo habíamos visto sin verlo, hallando en el imperfecto documento aquello que no supimos ver frente por frente?

Al alejarse de la plana y hermética cámara, en el olvido momentáneo del altar sacrificial, solamente se logra encajarse aún más en el obsesivo sendero. Ya frente a la obra de Wifredo Lam, contemplando los monstruos narigudos pertenecientes a un período bien preciso en donde se instaura el predominio del “contorno-pintura”, hallamos, en bellísima y transparente resolución, la presencia del perseguido modelo ahora recubierto de la jungla perdida y del bambú celestial. En un bello museo parisino, al fondo de una sala consagrada a las pinturas sobre corteza de los aborígenes de Australia, las espléndidas pinturas de Namatbara, artista de la isla Croker, iluminan, con “seguro azar” e inusitada franqueza, algunos de los problemas aquí planteados: predominio de la acción de pintar sobre lo narrativo, libertad de tratamiento, sabiduría de un lenguaje económico, empleo de una gama muy restringida de colores y, sobre todo, una extraordinaria



Narigudo, 1983.

capacidad inventiva y deformatoria a partir de un definido esquema.

A través de una mirada de rayos X se nos muestran conmovedoras soluciones estructurales —perfiles frontales, acentuaciones fisonómicas, alargamiento de los cuerpos, proliferación, tajante relleno del contorno, desplazamiento de signos— dentro de un concepto dinámico de la ocupación de la superficie resuelto con excelente ritmo invasor. Múltiples preguntas quedan sin respuesta, pero lo cierto es que la obra de Namatbara, como la de otros artistas culturalmente marginados, mereciendo figurar en lugar de honor dentro del gran camino de las formas expresivas de carácter subjetivo del arte contemporáneo, permanecerá recluida en el espacio de la curiosidad etnológica. Prueba de la ceguera cotidiana, pero muestra también de que si en el mundo de la pintura el avance no es posible, tampoco lo es su retroceso.

11

Puntos cardinales: el Este queda generalmente constituido por una masa crespada, ortiga o cabello, que es a veces invadida por la proliferación colindante. El Oeste está constituido por una nariz en forma de trompa, acaballada, concebida como apéndice llenador de espacio, obediente tanto a necesidades plásticas como a un impulso derivado de la mirada cruel. El Este y el Oeste a veces se invierten o se duplican, pero no el Norte y el Sur, que permanecen siempre invariables. Ambos están ocupados por zonas generalmente oscuras de negro intenso. El Norte está constituido por una “sombra de sombrero”, y el Sur por una “sombra de cuerpo”.

Lo primero que se realiza, quizás para no olvidarlo, es el

sombrero, que raramente dejó de ser plano, comprendiendo, a lo sumo, pinceladas grises cuyo fin es más bien el de integrar ritmos que el de acentuar signos. Como el cuerpo, esta zona oscura, bien delimitada, es fundamentalmente creadora de espacio antes que elemento icónico de referencia, siendo ambas, en realidad, zonas sujetadoras de un barroquismo central. Es en la intersección de los puntos cardinales en donde se debate el verdadero conflicto, apareciendo la sombra-sombrero como elemento primordial del que cuelga toda una construcción, balanceada por excrescencias que la compensan, y apoyada levemente en la base. Esta juntura —raíz, gola, punto de fricción— presenta soluciones muy diversas, generalmente expeditivas con el fin de no distraer la atención, sirviendo también como acentuación de una distorsión. Queda el fondo, generalmente plano, de color unido, donde el “repentir” no es posible, y cuya fusión con el dinamismo fijado por el recorte, esencial, provoca delicadamente el apuntillamiento de la bestia.

12

Coagulación: por razones técnicas el cuadro debe resolverse en una sola jornada de trabajo. Incluso la pintura al óleo seca excesivamente deprisa cuando se trata de fundir una adición de intervenciones todavía de carácter provisional. La materia se espesa en el soporte absorbente, y cualquier insistencia sobre la epidermis recién posada muestra su dolor con brillo inoportuno. La matidez ideal no existe, y la dosis de resina necesaria para la progresiva cristalización del conjunto exige un compromiso que marca indefectiblemente el resultado.

Infalibilidad deseada: la idea de captura queda acentuada no solamente por el plazo impuesto para la resolución del proyecto, sino también por un imperativo técnico, lúcida-mente escogido. Desaparece la sangre chorreante, pero también las entrañas abultadas. Por otra parte, la imagen debe refulgir sobre su propio espejo, y cualquier posible turbación del espacio rodeante quedó, en principio, también eliminada. En este caso se trataba de practicar una afirmación frente a la cual todo lo demás resulta accesorio. La rápida evaporación de la atmósfera y la coagulación de la construcción exigía prontitud, incitando a la rápida decisión y al menosprecio de cualquier refinamiento, y por lo tanto a la conservación del diálogo entre lo liso y lo rugoso, entre lo informe del azar y la dureza de la esgrima.

13

Toda la serie de pinturas ha sido realizada empleando únicamente cuatro colores: ocre amarillo, siena tostada o pardo de marte, negro y blanco mezclado. Las posibilidades de tan restringido surtido son, no obstante, infinitas, aunque solamente un número reducido de ellas han sido utilizadas. Los tonos son apagados voluntariamente a fin de evitar que el ocre no se comporte como un amarillo, de que en su mezcla con el negro no produzca un verde, de que el negro y el blanco-mezclados no sugieran un azul, de que el pardo o el siena no se conviertan en rojo. Además de estos colores, preparados en sendos boles, son dispuestos otros boles que contienen diversas mezclas derivadas de ellos: rosa claro, blanco amarillento, gris claro, gris oscuro, marrón y beige, haciendo un total de diez colores siempre dispuestos al empleo, bien sea en pasta para el trabajo con la espátula, o convenientemente diluidos en el *medium* escogido.



Dora Maar visitada, 1983.

Resulta evidente que con este bagaje de colores me siento cómodo e identificado. Si en lugar de la gama escogida hiciera uso del color puro y estridente, no cabe duda de que la “reverberación” en los sentidos sería diferente. En cambio, y aunque ciertas situaciones pudieran exigir otras soluciones, no por ello quedaría afectada una grafología decidida, dependiente tanto de la experiencia como de lo otorgado. Es indudable que el número de colores empleados plantea ya de por sí una complejidad que frena, en cierto modo, la deseada expresividad directa que únicamente mediante el uso exclusivo del blanco y del negro queda sinceramente desnudada, pero es también cierto que la operación puede ser intercambiable, simplificada incluso, en un atractivo diferente de crudeza todavía no tentadora. El problema, pues, no se relaciona tanto con el empleo de determinado surtido de colores que, naturalmente, condicionan la recepción, sino con la atracción efectiva de un determinado y sordo espectro sobre cuya razón es difícil de pronunciarse.

Descubres, con sorpresa, en un texto sobre Velázquez, que en la ejecución de *Las meninas* sólo intervinieron seis colores: ocre claro, siena tostada, tierra de Sevilla, carmín, blanco y negro.

Compruebas, en fascinante y didáctica vitrina, frente al repertorio de pigmentos empleado por los hombres de Lascaux y los aborígenes de Australia, la semejanza con los colores de las pinturas murales de la antigüedad y, evidentemente, con los de tu propia elección. Colores del espíritu de la tierra: inmensa variedad de tonos sordos donde brillan el ocre y el pardo rojizo, el negro del carbón y el gris de la ceniza.

Recuerdas la visión aérea de la meseta tras la lluvia.

14

La fotografía en blanco y negro de una pintura en color muestra, en general, una clarificación del sustrato orgánico de la imagen, facilitando su lectura rítmica, evidenciando su osamenta. La afirmación excesiva de la osamenta, surgida mediante el documento fotográfico, muestra, en esta serie, un mayor alejamiento de la identidad del conglomerado que en otras ocasiones, pareciendo demostrar la importancia del color y la especificidad pictórica del trabajo. La fotografía, en este caso, se convierte en radiografía.

15

Veinte dibujos realizados una noche, con presteza y libertad, en la fatiga, al final de una jornada de intenso trabajo. ¿Bienaventuranza proporcionada por ciertos estados especiales, o simplemente fácil ceguera del fluido medio? Agotado el papel, no tuviste fuerzas para cortar nuevas hojas, labor de regla y cálculo, esencialmente contraria a la del sexo-pluma. Terminada la eyaculación del calamar por impedimento técnico. De haber continuado, ¿en qué momento hubiera surgido la desgracia, o cuándo el deseo se habría colmado? Dejas, pues, de dibujar: preciso es olvidar la autosatisfacción placentera frente al fulgor del instante, para reconocer que la pintura es una bella, indócil, distinta y temida bestia difícil de domar.

He aquí, me parece, la diferencia esencial entre el dibujo, al menos en esta aplicación precisa, y la pintura: la que existe entre la osamenta, por muy hermosa que sea, y la encarnación. Objetivos ambos bien diferentes dentro de la fisiología artística.

16

La tela, objeto del sacrificio, está clavada en su bastidor, no permitiendo, por lo tanto, su corte o ampliación. La acción del pintor, en este caso, debe realizarse dentro de unos límites decididos de antemano, debiendo medir las distancias, como el torero frente a la bestia, para que la entrada de la imagen en su terreno sea correcta y la destemplanza no obligue a excesivas alteraciones que turben la fugacidad prevista. La razón del monstruo y la convulsión de la mirada requieren, cuando se utilizan grandes formatos, una ampliación de la energía y del propio instrumental con el fin de guardar cierta sincronía con la estructura escogida. Resulta difícil conservar la respiración, la circulación de los conjuntos, sin echar mano a una proliferación excesiva que transformaría por entero el proyecto hasta convertir en barroca columna aquello que debiera ser razonado retrato.

Tratándose de un "retrato", el límite de lo monstruoso se establece en función del dominio de los ojos-manos: en los brazos abiertos en cruz, o en la altura máxima de la mirada.

El formato anómalo exige soluciones nacidas de su propia extravagancia. De la misma forma que el empleo de un formato horizontal provocaría una expansión de los signos, una proliferación relacionada con su necesidad ocupacional, un formato extremadamente alargado, como el utilizado en alguna obra de esta serie, provoca, el contrario, un estiramiento desmesurado, exigiendo un traumatismo morfológico cuya deformación estructural adquiere características propias, exigiendo a su vez un tratamiento inédito. Ejemplo de

cómo el resultado puede quedar condicionado por una imposición material, en este caso el formato impuesto, sin relación alguna, por ejemplo, con el desarrollo anamórfico y su previsto encogimiento, ni tampoco con la permanencia del signo tras el estiramiento de caucho del espejo convexo o del espejo artístico.

17

A partir de un solo monstruo que ni siquiera ya contemplamos, comienza el desfile de los monstruos que paulatinamente se alejan tanto de su origen como de nosotros mismos. Solamente a mitad de camino, en un cambio de dimensión, y al final, como cómplice guiño y despedida, regresarán voluntariamente a su redil, pretendiendo orgullosa fidelidad.

De la misma forma que las capturas extraídas del vasto universo de las imágenes impresas se encaminan hacia direcciones bien precisas en el museo imaginario, reconociendo lo ya deseado o incitando a un deseo todavía mayor, las pinturas que comienzan a invadir la factoría tienden a conformarse en presencias que responden a arquetipos bien anclados en la imaginería del pintor. Se dirigen fatalmente a soluciones estructurales individualizadas, ciertamente irrepetibles, pero sometidas, incluso en el caso de una propuesta inédita, a la dolorosa metamorfosis exigida por la propia grafología.

En realidad nunca se escoge en vano, hallando en el espejo deseado el reflejo de otros espejos. En este caso preciso, la elección responde sin duda a un proceso de identificación en donde la carambola no debe excluirse.

Complacencia al contemplar Dora Maar travestida de Felipe II, o viceversa, disimulada incluso con hábitos antípodas.

18

Al contemplar la superficie pintada que hacía unos instantes "todavía no existía", el pintor, convertido en espectador de su propio drama, observa con irónica sorpresa cómo el destino suplanta al deseo y cómo la obra se funde, alejándose, en su propio devenir.

¿Dónde está, dentro de este aparente desentendimiento, la veracidad de un proyecto? El pincel-cerebro obedece, en este caso, a una fascinación, pero también a un forzamiento, dentro de una acción que conduce a ocupar superficies con pintura. El espacio de las realidades, el trasfondo cultural y psíquico, quedan absorbidos como la tinta en el papel secante, y su fijada impronta permanece expectante. ¿Es la propia acción la que conlleva en sí misma los signos que la justifican? Frente a la sorpresa del propio pintor, cabe la aceptación narcisista de una predestinación grafológica, pero también la duda frente a aquello que entendemos generalmente por mensaje o contenido.

El predominio de lo aleatorio, el condicionamiento del sustrato estructural, la propia idea serial y el abandono de lo específico, hacen que estos problemas queden, al menos en esta ocasión, relegados a segundo término. Una máquina de producir cuadros se ha puesto en marcha, y a pesar de la vigilancia, a pesar de las conexiones e interferencias de los circuitos y de ciertos criterios de belleza que perduran, todo cuanto se muestra es ante todo fruto de un trabajo pictórico desarrollado en un tiempo limitado en el que la diversa capacidad de impregnación del resultado aislado debe menos a un contenido específico que a su proyecto global o a la pura fenomenología.



Dora Maar visitada, 1983.

Se pone en marcha una acción inexorable que no conduce más que a un quehacer pictórico. Todo desaparece, incluso el soñado resultado, así como la noción de belleza o fealdad, de éxito o de fracaso, en una extraña producción, irrepetible y milagrosa, que no nos pertenece por entero. El cuadro es extraído como a través de un "fórceps", violentando la materia, forzando su aparición, mostrando la escondida y razonada crueldad de su hacer. No sería posible si no fuera construido mediante soluciones imprevistas, emprendiendo a veces derroteros anómalos, como obedeciendo a un fatalismo biológico, y ciertamente al deformador sueño de la razón.

No existiendo en su origen, ni en el proceso mismo de su extracción, otra intención que no sea la de su propio proyecto, el resultado, me parece, se relaciona más bien con el proceso mismo del hecho pictórico que con su condicionamiento psíquico.

19

Imposible repetición al constatar que cada cuadro nos muestra su solución, la de su propia aventura. Anómalo crecimiento, excrecencia del pensamiento desarrollada en el tiempo mediante la acumulación sincopada de diminutos acontecimientos. Adición de instantáneas decisiones, encadenamiento de impulsos obedientes a la clarividencia del conjunto. La idea de la serie así concebida excluye toda posible crítica de repetición y monotonía, no fuera solamente por el hecho de que cuánto se muestra es precisamente la imposibilidad de repetirse, el resultado de una diversidad a partir de idéntico conglomerado genético.

En el conjunto serial, el condicionamiento al medio, tanto como el azar de lo adquirido, proporcionan a un recorrido,

en principio dependiente de idéntica estructura originaria, una indiscutible diferenciación. Su identificación no proviene, en este estadio, de su pertenencia al grupo familiar, sino del fenómeno diverso que cada elemento individualizado de la cadena contiene en sí mismo. Su sobrevivencia se basa, tal como sucede con cualquier obra de arte, no en su relación encadenada, sino en la calidad de su aislada presencia.

La práctica de la idea serial se convierte en ejercicio del imposible agotamiento. Resulta reconfortante percibir que al margen de los géneros estructurales habituales en pintura, cada obra del pasado y del presente puede permanecer sujeta a semejante tratamiento y convertirse en foco irradiante de nuevas prolongaciones. Esta práctica, habitual entre músicos y pintores en el pasado, fue abandonada para ser sustituida por la simple interpretación, o por la juiciosa o divertida recreación, olvidándose la capacidad del icono de provocar mutaciones teratológicas y perdiéndose, de esta manera, por pruritos de novedosa ligereza, el fértil y blasfemo encadenamiento de las formas. La originalidad del origen no existe, sino una veraz y subjetiva corriente nutricia, de la misma forma que la idea de progreso debe quedar decididamente abandonada en manos de la ciencia.

20

El cuadro se resuelve zona tras zona y su imprevisible crecimiento se desarrolla en el tiempo mediante un hilvanar de gestos que se suceden vertiginosamente. Ceguera empujada, lucha con la imagen haciéndose, forzamiento del nacimiento del fragmento para propagar focos activos y parciales enigmas. Las acciones se superponen, se responden, se funden o se anulan, y la construcción se hace y se deshace, creciendo hasta adquirir, fatalmente, una determinada conformación.

La rapidez y su consecuente rudeza suplen momentáneamente el deseo de la totalidad instantánea. Es preciso conformar con prontitud esta aproximación para poder atisbar el resultado y lograr afinar los órganos que todavía no se funden en la respiración general. Únicamente mediante medidas drásticas, cruelmente amputadoras o proliferantes, puede, en cierto estadio de la evolución, corregirse o rehacerse el orgánico producto. La dificultad estriba en que todo debe percibirse al unísono y que todo debe resolverse con prontitud.

La imagen debe refulgir sobre su propio espejo, y únicamente ciertas junturas pueden practicarse para obtener el fundido que la afirma. Es frente a su espejo, en la unidad creada por el recorte, cuando se manifiesta, verdaderamente, su posibilidad de perduración. Al final del accidentado camino, ya en la distancia, solamente pueden ejercerse ligeras transformaciones, leves enderezamientos y fusiones. En la persecución del indefinible ritmo, en el afinamiento de la intensidad deseada, la alteración de la parcela puede arriesgar gravemente la delicada estabilidad del conjunto. El encadenamiento destructor que provoca la más ligera torpeza demuestra la fragilidad de una construcción y su irrepetible sino.

Toda pintura lograda no es más que una suma vertiginosa de decisiones acertadas en donde la lucidez y la ceguera se conjugan para hacerla posible. Tras el arriesgado hacer de una sola jornada de combate con la imagen haciéndose, todo queda reducido a la feroz categoría del milagro o del desastre. No cabe otra actitud que la de su aceptación o la de su destrucción inmediata en la espera del nuevo día.

París, mayo de 1984