P I N T A R E S C R I B I R P E N S A R

I

PINTAR, ESCRIBIR, HABITAR EL MISTERIO.

Muchas veces me he preguntado por qué a un catálogo de una exposición de pintura o escultura suele precederle un texto. De la obra de arte plástica poco pueden decir las palabras; son dos mundos tan distintos que cada vez más pienso que éstas son insuficientes; el lenguaje de las palabras, aun teniendo su propio misterio, no puede ayudarnos mucho cuando nos hallamos contemplando una pintura o una escultura. Son dos planos del conocer absolutamente diferentes. Es muy distinta la emoción que puede producirnos un texto literario, que la que nos proporciona una forma o un color (que en pintura es otro modo, más sutil, de la forma). No es que sean incompatibles palabra y forma/color, es que viven en dos mundos ajenos el uno del otro.

Y, siendo así ¿por qué acudimos a las palabras para acompañar estas imágenes? Porque no tenemos más remedio que usarlas para establecer una comunicación básica y mínimamente objetiva; es decir, que sirva para todos. Y es que, como alguien escribió, "la palabra es el territorio común". En cambio, el lenguaje de la plástica llega a cada uno individualmente, de forma singular e intransferible y, ante la imposibilidad de comunicar nuestra percepción al otro -cualquiera sea- acudimos humildemente al lenguaje común de las palabras por limitado que pueda ser. No para explicar lo que la obra de arte plástica nos evoca y transmite, sino para poner al lector / espectador en situación, para trasladarlo a un estado de ánimo que le ayude a oír el silencio que esa obra desprende y le propone. Por eso escribimos estos textos que acompañan a las imágenes.

Podríamos mirar los cuadros sin necesidad de estas palabras, es cierto; pero nos disponemos mejor para contemplarlos si nos asentamos en ese espacio de homogeneidad que es el lenguaje escrito. Ya sabemos –lo hemos dicho más arriba- de la insuficiencia de éste e incluso de la contradicción que encierra el hablar de lo inefable, de lo opuesto que es al necesario silencio y, sin embargo, no podemos habitar el silencio si antes no lo hemos nombrado, es decir, le hemos dado vida.

Porque leer no es hablar y contemplar es mucho más que ver, vivir en el silencio nos conduce a un punto en el que la pintura y la escritura convergen. Y no es que se fusionen, es que pueden llegar a complementarse porque en ambas se está manifestando un misterio y es en ese desconocido (y de alguna manera inaprehensible) territorio de lo misterioso en el que un color, una forma, pueden verse iluminados por la palabra y viceversa. Lo cual nos lleva a poder afirmar que sólo en la clara noche del misterio nos será dado aunar estas dos actividades.

Poco nos ha de servir la razón para ello y mucho menos lo razonable. Debemos superar aquella para poder acceder a ese alto grado del sentir y del conocer a que la realidad transida de misterio nos lleva. Si la creación es una fulguración de la razón trascendida, una situación de hiperrazón, acceder a su fruto ha de estar también conectado con eso. Y por ello, el texto que acompañe a las imágenes no nos servirá tanto si es discursivamente didáctico, como si ha sido capaz de generar en su seno nuevas vías de aproximación a la verdad condensada que toda obra de arte es; adentrándose en esa acumulación de autenticidad y verdad que la sustenta.

II

¿ES UN ARTE EXPONER EL ARTE? O DE LA EXPOSICIÓN COMO DISCURSO.

Habiendo aceptado que el texto del catálogo de una exposición puede tener utilidad, aunque quizá no tanto por su función didáctica, cuanto por su capacidad de disponernos el espíritu para acercarnos a la obra plástica, debemos ahora abordar el hecho mismo de exponer.

Toda obra de arte tiende a manifestarse y ello requiere de "el otro". Porque la obra de arte es necesariamente dialógica, una vez concluida por el artista inicia otra fase de su vida en la que necesita de un lector o de un espectador que la lea o la contemple y solo así completa su ciclo vital; aunque lo hace de una forma muy particularpues éste se renovará cada vez que el lector o el espectador cambia o cambie su humor, su día o su actitud.

Y es que no somos nosotros los creadores del lenguaje, sino que somos su instrumento de expresión. Nos atraviesa, y cada uno le vamos dando un tinte especial, un color. Como ocurre con las vidrieras, todos somos cristal, pero cada uno tenemos un tono diferente y eso hace que la luz

(el lenguaje de las palabras) que nos traspasa, sea distinta para cada cual. Somos meros vehículos de transmisión del decir, que nos conforma y nos crea.

Hemos hablado de diálogo entre la obra de arte y el espectador, que es inagotable. Un poema jamás será el mismo para un mismo lector. Y no me refiero a una relectura efectuada con años de distancia, en la que la segunda no tendrá nada que ver con la primera, sino que estoy hablando de un mismo día, de unos minutos de diferencia. Un poema, por ejemplo, no será el mismo si lo leemos en silencio (tan solo con los ojos), que si lo leemos en alta voz, el sonido lo cambiará todo y seguirá cambiando si impostamos la voz o si la acercamos a un tono susurrante o la acompañamos de un eco musical.

Lo mismo ocurre con un cuadro, con una escultura. Aunque después, si tienen larga vida, las obras de arte vivirán las más veces aisladas y, en cierto modo, descontextualizadas, estamos hoy acostumbrados a ver las obras en un universo de coherencia, asentadas en un substrato de homogeneidad: eso es una exposición. Es esta una forma de mostrarnos las obras que no tiene una muy antigua tradición en el largo tiempo del arte. Una exposición no es una acumulación de obras, es una propuesta de exhibición que suele sustentarse en un hilo conductor, un eje discursivo que ayude a ver el conjunto de aquéllas.

Con la proliferación de museos, centros de arte y galerías expositivas la figura del comisario de exposiciones ha ido creciendo y profesionalizándose, hasta convertirse en factor fundamental del éxito o fracaso de cualquier muestra. Y es así porque el planteamiento conceptual y exhibitorio de una exposición pueden llevarnos al caos, si es incorrecto, o a una contemplación comprensiva del conjunto de las obras expuestas si la exposición está bien planteada en sus fundamentos teóricos y bien mostrada ("colgada", se suele decir en el argot del medio).

La importancia del comisario, como decimos, ha sido creciente y va a más. A mi juicio el artista no debe participar en la colocación de las piezas de la exposición. Está demasiado cerca de las obras, demasiado vinculado a ellas, su biografía impregna a cuadros y esculturas y todas las obras llegan a estar hecha de jirones de su propia vida. Ve afinidades extra plásticas y, otras veces, no las ve donde son evidentes. Así como un poeta no suele ser el mejor lector de sus propios versos, un pintor, un escultor, casi nunca es quien mejor dispone sus obras para que sean vistas. Una vez que el poema concluye, vuela solo y busca su complementario en el buen lector; lo mismo ocurre con la obra de arte plástica, que deja de ser del autor para buscar otros ojos diferentes que la miren, que le descubran intensidades y misteriosos significados que el propio autor nunca habría visto.

Todo esto nos ha conducido a poder afirmar que mostrar el arte se ha convertido en una nueva manera de hacer arte. Ya son idos, felizmente, los tiempos en que las artes estaban clasificadas, estratificadas, divididas entre principales y accesorias, entre artes propiamente dichas y artes aplicadas. La mirada hoy es otra, más amplia, más generosa y, a mi entender, mas cercana a cuanto de verdad contiene esa rara actividad humana que llamamos arte.

Porque la exhibición es una forma de creación. Que una cosa es pintar un cuadro, hacer una instalación o crear una escultura y otra muy distinta es mostrarlo. Una mala concepción, confundirá; una mala instalación, arruinará la brillantez de una obra. Una tarea bien hecha del comisario potenciará las obras, tanto individual como colectivamente.

Tiene también el comisariado una vertiente de específica responsabilidad, la didáctica. Debe enseñar a ver las obras, evidenciar los valores ocultos de ellas, las afinidades entre sí y mostrar cómo unas se buscan a las otras o cómo unas superan, no solo temporalmente sino también conceptualmente, a las de las salas anteriores y ser capaz de descubrir que tras todas ellas se columbra un latido común (que hay que aflorar, aunque solo sea esbozándolo).

Pero toda didáctica conlleva un peligro y es que, por pretender acercarse a los más, acabe construyendo un hilo discursivo demasiado lineal y ésa es la peor forma de mirar el arte. Pues la obra artística está sujeta a lógica, pero a la suya interna, la que se deduce de sus propios elementos conformadores, de su historia o de sus más hondas estructuras.

El discurso del arte, como su verdad, no es moral, ni ético, sino el propio de sí, que se genera gratuitamente. Pues el arte no pretende enseñar (aunque muchas veces lo haga); ni pretende convencer (aunque ciertamente lo consiga), sino que nos lleva a otra forma de ver y de estar en el mundo, a otro modo de aprehender la realidad.

Debe cuidarse bien el comisario en incurrir en discursos demasiado explícitos, pues el arte no lo es. La insuficiencia de los lenguajes, de todos, es lo que da alas a la obra de arte. No está sujeta a comprensión, no es ese su camino y el buen comisario sabe que así es y consigue, mezclando -como siempre ocurre en este campo- conocimientos técnicos, con sabiduría y sensibilidad, decirnos que "ahí está la obra de arte para que indagues en su misterio".

Cuando la comisaria de esta exposición, Directora del Centro, estaba decidiendo el montaje del conjunto, tuvo la deferencia de invitarme para que le acompañase en la distribución de cuadros y esculturas. Se lo agradecí vivamente pero, en coherencia con lo ya expuesto, decliné la invitación y le dije que esas decisiones eran suyas y que yo no lo haría mejor, que todo lo más que podía ocurrir era que "contaminase" la exposición con unas obras en las que ya no debía intervenir. Fue un acierto la decisión y cada vez que doy una vuelta por entre las que fueron mis obras, hoy son ya de muchos, descubro acercamientos entre ellas que no había intuido; me aparecen realidades nuevas, tonos cromáticos que no había entrevisto; estoy, en suma, descubriendo otras obras en mis propias obras. Sí, decididamente, es un arte mostrar el arte.

III

¿QUÉ ES UN MURAL? HACIA UN ARTE EXPANDIDO

Un mural no es un cuadro y ni siquiera es una "instalación". Desde una perspectiva de la práctica del arte, es en el siglo XX cuando se desarrolla la idea del mural efímero. Antes pudo haber algunos ejemplos como cuando un dignatario visitaba una localidad y se erguían arcos u otros monumentos sin vocación de durabilidad (arquitectura efímera) o cuando en un determinado espacio se pintaba una pared con temas normalmente relacionados con la visita en cuestión o con aspectos diversos del mandato del visitante.

Pero es en el siglo XX cuando el hecho de pintar murales efímeros cobra una vida más intensa y adquiere un desarrollo mayor. Normalmente formando parte de una exposición más general (cuadros, esculturas, "instalaciones") y, al terminar ésta, el mural era pintado en blanco y hasta la siguiente intervención. De esa obra ya no quedarán más que imágenes fotográficas o cinematográficas. En su vida temporalmente limitada habrá residido su mayor atractivo, al tiempo que su debilidad. Lo más parecido a una flor y, con otro tempo, a la belleza humana. En el fondo, siempre es temporal la belleza por más que pretendamos fijarla en un medio que le ayude a una cierta intemporalidad. Porque nunca debemos soslayar que toda obra de arte quedará destruida en la noche de los tiempo futuros.

He practicado el arte del mural desde hace años, pero primero lo disfruté en la obra de los otros. He viajado, a veces hasta miles y miles de kilómetros y de uno a otro continente, para ver obras murales de muy significados artistas. La sensación de plenitud y de intensidad de una obra mural no la tiene un cuadro. O mejor dicho, el cuadro no aspira a tenerla porque es un espacio delimitado de modo convencional, lo que hace imposible tener de la obra que contenga un concepto expansivo. El mural está fijado sobre un soporte, que normalmente es la pared, pero podría continuar hacia cualquiera de las paredes contiguas (si es que las hubiera), hacia el techo o hacia el suelo. El cuadro es un misterio controlado que se cierra en sí mismo, mientras el mural, aunque trate de un tema cerrado, tiende a la expansión, como si tuviera vocación de continuidad, una naturaleza sucesiva.

En el caso de la exposición a que este catálogo se refiere he realizado un mural de muy distinta concepción a los anteriores que he ejecutado. Dada las características arquitectónicas del Centro fui estudiando las distintas posibilidades. Ciertamente podría haber llevado a cabo una obra sobre una pared continua, sin esquinas ni rupturas, pero encontré un lugar en el que, con una pequeñaintervención arquitectónica (cerrando el hueco de una ventana), se podía conseguir un espacio no totalmente cerrado, pero sí lo suficientemente envolvente. Propuse hacerlo así, se aceptó y puse manos a la tarea.

Realicé una maqueta a escala 1/20 en cartón y comencé a trabajar cada plano por separado pero teniendo en cuenta "lo que dejaba atrás y lo que vendría después", más las esquinas y cómo funcionaba el ojo ante ellas. Es muy importante este extremo porque el ojo puede

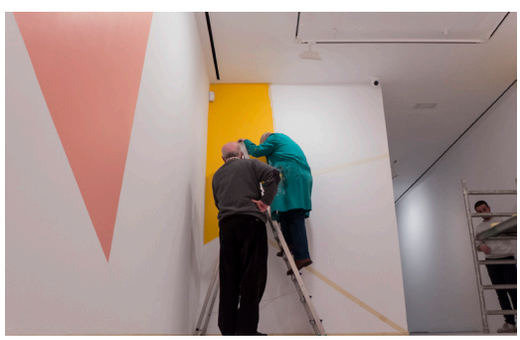
llevarnos a percepciones visuales no deseadas cuando aumentamos la escala de las cosas, por eso el modelo a escala sirve pero con limitaciones. Imaginar la obra final sirve tanto o más que los trabajos preparatorios. Hubo muchas correcciones en el largo de los segmentos porque cada color, en la interacción con los que le rodeaban se "alargaba o acortaba". No puede olvidarse que el color no es, sino que está (maravilla de precisión de la lengua española). Lo que quiere decir que la naturaleza cromática no es inalterable, sino que un mismo color se expandirá o se contraerá visualmente, dependiendo de qué otro color tiene a su lado o le envuelve. Luego el proceso de creación (aunque sea a nivel de esbozo) de un mural como el que he realizado para esta exposición, es un continuo tejer y destejer, la aplicación del principio acierto – error hasta sus últimas consecuencias. Y sabiendo siempre que lo que fijemos como definitivo no es sino la decisión, en cierto modo arbitraria, de decir "hasta aquí", no porque realmente hallamos concluido el proceso, sino porque hemos decidido poner fin a la tarea.

En este caso el mural tenía, a mi entender, una dificultad añadida. Debía ser envolvente, acogernos en su seno cromático, un inmenso útero de colores que no nos produjera agobio alguno. Los colores tienen tal fuerza y una naturaleza tan cambiante, que pueden ser amables, dulces o tremendamente agresivos; pueden atraernos o repelernos. Si a ello le añadimos el que los contemplemos en un espacio que nos rodea por doquier tendremos que superar el que, sin pretenderlo, puedan convertirse en una muchedumbre de contrarios, en lanzas visuales que nos agredan e intranquilicen.

He intentado que nada de eso ocurriera, aunque haberme decidido por una gama de colores sólidos y potentes me lo haya puesto más difícil. He confiado mucho en qué dirían los niños y creo que el mural ha pasado esa prueba de fuego: ellos se han sentido a gusto dentro de ese vientre de colores. Hay una cierta angustia hasta superar esa prueba, como dicen que ocurre con los barcos a la hora de salir del astillero deslizándose por la rampa rumbo al agua. He oído decir que nunca se sabe si van a flotar manteniendo la vertical o si darán un fatal vuelco. Algo así ocurre en estos casos, que no sabemos si el resultado final va a funcionar, porque allí donde hay color todo se complica, una forma verde o azul mal ubicada en relación con el conjunto o un color más intenso en relación con sus contiguos, puede hacer fracasar la aventura de la forma más estrepitosa.

Pero hay un paso intermedio en estos procesos de obras con tanta dimensión que no se puede obviar en el relato y que es el que nos permite pasar del simple boceto a la dimensión real, a la escala 1/1. Me refiero al desarrollo técnico del proyecto. Él nos permitirá llevar realmente a cabo la obra. Al ser mi formación técnica muy escasa hube de recurrir a quien dominara el que debe ser el abc de esos programas informáticos, pero que para mi constituyen auténticos arcanos.

Se procedió a acotar al milímetro el dibujo para poder delimitar los campos de color y poder llevar a cabo el área superficial de los mismos, mas sin recurrir a la utilización de los grados (º) para plasmar la inclinación de las líneas (eso daría lugar a desviaciones importantes), sino que se recurrió a la división por espacios y dentro de éstos a la creación de líneas maestras en cada uno de ellos y las demás líneas fueron componiéndose en una relación lineal con éstas. Algo así como aplicar lo que vulgarmente se llama "la cuenta de la vieja" para la llevanza de una contabilidad. El sistema fue útil y permitió fácilmente el dibujo lineal del proyecto total.



Y el color. Sin duda alguna siempre es la parte más arriesgada. De alguna forma estaba ya prefijado, y digo de alguna forma porque la dimensión lo altera todo. Multiplicar por veinte un espacio es generar otro espacio, no solo veinte veces mayor sino con otras reglas internas, con otras correspondencias, con otras tensiones.

Si de lo que tratamos en ese cambio es del color, las cosas se complican hasta el infinito. Un magenta, pongamos por caso, puede tener una determinada fuerza y presencia en una superficie de 1x1 mts; pero de seguro que tendrá otra fuerza y una presencia mayor, mucho mayor en una superficie 20 x 20 mts.

Al mismo tiempo tendrá que "soportar" y "adaptarse" a la mayor presencia de un amarillo (de ese amarillo) o de un verde (ese verde cercano al aguamarina que hemos alterado levemente respecto del que había en el boceto, para compensar un azul contiguo). Todo es así

y por eso, aunque buena parte de la obra estuviese en el boceto y otra buena parte en la imaginación del autor, lo cierto es que la realización, la cristalización de la idea, siempre es un descubrimiento, una sorpresa.

Atendiendo a lo expuesto podría pensarse que la concepción y posterior ejecución del mural de esta exposición se aleja mucho del ideal de obra de arte predicado por el conceptualismo; en el que el arte es la idea (y no su realización). Creo que es así y, al tiempo, no lo es. Esta obra podría ser tenida por conceptual, en tanto que, con el dosier técnico que se ha desarrollado y la escala cromática que se indica, la obra podría ser ejecutada una y otra vez, aunque el autor no estuviese presente. Cada realización tendría su impronta, su singularidad, pues no es solo la receta la que hace al guiso, también han de contarse con la mano del cocinero, con la potencia del fuego y con la calidad de los materiales.

Las cosas serían entonces muy parecidas a cuando un compositor escribe una pieza musical y da (o no) unas breves indicaciones para su ejecución (presto, allegro ma non troppo, etc). El hecho de que el propio autor dirigiese la orquesta no variaría la cosa y ni siquiera nos encontraríamos ante lo que en el mundo del derecho se llamaría "interpretación auténtica" (cuando es el propio legislador el que efectúa la interpretación de la norma), la del autor sería una interpretación más y ni siquiera tendría carácter de versión canónica.

Y es que en esta concepción del arte, el autor crea una semilla y cada ejecutor material la hará fructificar de manera diferente. Contradiciendo un tanto la ortodoxia conceptual que se afirma rotundamente en decir que "el arte es la idea", sin más discurso posterior, dada mi experiencia en este tipo de trabajos completaría la frase con "sí, el arte es la idea, pero debe cristalizar en el mundo de la realidad material y por ello necesita de un ejecutor que la lleve del mundo ideal al mundo real".

Quizá la cuestión la simplifica el uso de la lengua española en toda su riqueza pues si decimos "el arte está en idea" ya no necesitaríamos la

explicación anterior, pues ello admite que está en ella, pero no sólo en ella, sino que se va completando por terceros, en diferentes versiones hasta plantarse ante los ojos del espectador. Al fin y al cabo ya Miguel Ángel escribió que el arte es una cosa mental.

IV

LAS ESTRUCTURAS, ESOS PEQUEÑOS TEMPLOS DEL PENSAR

Aunque en una proporción muy menor, a lo largo de mi desarrollo artístico he ido en paralelo cultivando la escultura. En el principio acudía a raíces y formas orgánicas que ya manifestaban por sí mismas unos caminos a seguir. Tallaba y pulía, hasta la extenuación, esas duras maderas de las que no hacía sino evidenciar la potencia de su "estar ahí", haciendo manifestarse su propia esencia. Pero esa perspectiva de visión se fue alejando, fue quedándose atrás conforme avanzaba en el camino de la abstracción y la geometría.

La búsqueda de lo sencillo, la difícil búsqueda de la simplicidad, me fue apartando un tanto de las tres dimensiones, pues no es fácil trabajar con éstas y al tiempo eliminar asideros, cualquier clase de ellos. Donde cada vez hay menos, puedes quedar en acabar con nada y ésta es un concepto filosófico o literario, pero no plástico.

En esta exposición he presentado algunas esculturas, que pertenecen a dos series distintas. La primera está formada por un conjunto de paralelepípedos cuadrados que se diferencian por unos vacíos distintos para cada uno de ellos, cuya altura se limita a 20 ctms. pero están en una pequeña base, cuya altura ha de sumarse a la anterior. Todas las piezas están pintadas y en cada una de ellas se produce una distinta relación entre forma, vacío y color. Me gusta trabajar por series y pienso que es porque me cuesta mucho encontrar una forma que considere feliz y una vez hallada me produce una cierta tristeza hacer una sola pieza y abandonarla, un derroche innecesario. Cada hueco distinto, cada color, hace nacer una nueva relación, una vibración cromática y volumétrica diferente y por eso mismo una misma serie puede contener propuestas de muy distintas clases.

La otra serie que presento está compuesta por cubos, de madera pintada, con unas medidas de 20 x 20 ctms. con una pequeña base oculta que los realza. El hecho de ser pintados los diferencia grandemente entre sí o, al menos, así creo.

Una vez montada la exposición me he preguntado el porqué de esta vuelta a la escultura, de modo tan radicalmente otro. Y creo que obedece a que en ella expreso y exploro caminos de orden, a pesar del color (siempre tan sutil y, en cierto modo, caprichoso).

A través de mi experiencia artística, en la que primero hago y luego pienso, he ido aprendiendo que las estructuras, las formas que conllevan orden, me producen tranquilidad de espíritu. Lo que para muchos constituye una auténtica cárcel, unos grilletes mentales, a mi me produce paz y serenidad, siempre que las compense con algo que no provenga de la razón aparente, porque de la razón proviene todo (no podemos sustraernos a ella, aunque creamos que lo hacemos). Lo que ocurre es que esas, digamos, "transgresiones compensatorias de la rigidez", una oquedad, un corte, o un juego de colores, por leves y delicados que sean, ya hacen alzar el vuelo a esas estructuras, a esas formas que pudieran parecer estáticas y esclavizadoras.

De algún modo el arte se ha constituido en uno de los modos contemporáneos de la espiritualidad. Concluidos los grandes relatos religiosos, y también los ideológicos, el arte es un lugar refugio que permite una especie de espiritualidad inmanente, aquella que estando aquí y ahora, parecer transportarnos a otra realidad, aunque no lo haga.

En las estructuras, (y en las retículas si hablara del plano), pienso bien. En ambas es como si entrase en un templo que me conduce a un mundo sin tiempo, que no sé cuanto tiempo durará, pero en el que se producen paréntesis en el reloj de la vida. Eso son para mi estas esculturas.

V

A LA RAZÓN LE CRECEN ALAS

En una larga entrevista que el escritor Charles Juliet le hizo a ese anacoreta de la pintura que fue Bram Van Velde, éste ante una pregunta del entrevistador sobre qué era y cómo sentía la pintura afirmó: "No puedo decir nada, explicar nada. La pintura no viene de la cabeza sino de la vida".

Años antes, ese escritor singular que consagró su vida a una obra que no concluyó, "El hombre sin atributos", y hablamos de Robert Musil, escribió: "¡Ingenuidad artística, no gracias! Lo misterioso solo tiene valor si se consigue a pesar del ambiente de precisión de un ingeniero".

Ver al artista como una persona bohemia y desordenada es un error que arrastramos desde el Romanticismo; debería decir mejor que desde un falso concepto de romanticismo. Porque la paradoja del arte estriba en que parece superar a la razón, pero solo puede ser hecho y sentido desde ella. La cuestión está en cuál sea el concepto de razón que manejamos. El hecho de que, recordando a Van Velde, afirmemos que "la pintura no viene de la cabeza sino de la vida", no quiere decir que vida y razón (cabeza) se opongan entre sí. Lo que ocurre, a mi entender, es otra cosa y es que hemos venido utilizando, y aún lo hacemos, un concepto muy empobrecido de qué sea la razón, esa diosa ilustrada que todo lo explicaba y desde la que había que explicarlo todo. Aquella era una razón insuficiente y en tanto hoy nuestro concepto lo sustentemos en las mismas bases, lo seguirá siendo.

Un otro concepto de razón nos es preciso. Una razón que no deseche la imaginación y el conocimiento intuitivo y que sea capaz de aceptar que lo que hoy no conoce, puede ser conocido mañana y que debe dejar abierto caminos para explorarlo. Porque el misterio no es fruto del desconocimiento, ni se corresponde con un momento arcaico de la historia de los hombres, sino que es algo que los constituye y aunque la

razón no pueda explicarlo, sí que podrá llevarnos al conocimiento de la necesidad que de él tenemos.

En nuestros pensamientos sobre el arte debemos ser rigurosos para saber que, llegados a un punto, la razón tropieza y no nos explica nada; pero ello no quiere decir que ahí debamos detener nuestra indagación. Muy al contrario, lo que debemos hacer es seguir profundizando hasta conseguir subirnos al caballo alado de una razón abierta, que genera los cimientos del razonar de mañana. Esa es, fundamentalmente, la tarea del arte. Abrirnos al cielo de un conocer cargado de riesgo y de libertad.

Un poeta español del pasado siglo y también breve pero intenso ensayista, José Ángel Valente, acuñó un término extraordinario que resolvía esta disquisición; nos habló del estado de hiperrazón. Se refería con ella a que la creación artística no es la consecuencia de un eclipse de razón y la consiguiente entrada en el mundo de la irracionalidad, sino que, todo lo contrario, es el fruto de un aprendizaje que llevaba a la razón a más altas cotas de capacidad, relación y generación de ideas y pensamientos y que ahí era donde nacía la creación artística. Quizá por ello Robert Musil huía de la "ingenuidad artística", para predicar las bondades del misterio nacido del "ambiente de precisión de un ingeniero".

VI

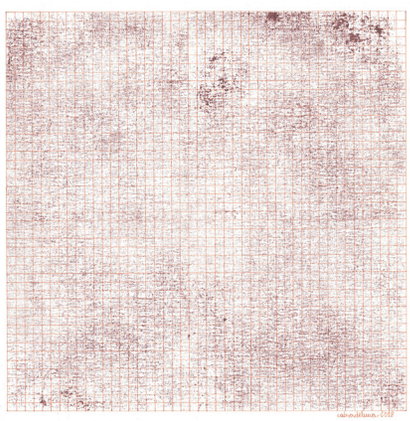
DE LO MUY GRANDE A LO MUY PEQUEÑO

A comienzos del pasado siglo la Física se encontró ante un dilema, que aún hoy continua sin resolver (si es que problemas de esa naturaleza pueden tener solución). La física clásica, la referida a lo que se había conocido como la realidad, obedecía a unas leyes, mientras que la física de lo infinitamente pequeño, de lo que no podía ser visto ni aun por los microscopios de mayor alcance, se comportaba de acuerdo a unas leyes muy distintas. Ésta se conoció como Física cuántica (palabra derivada de los quantos de Planck, que es la menor cantidad de energía que puede transmitirse en cualquier longitud de onda...).

Desde entonces la Física se mueve en esos dos grandes y, al parecer irreconciliables, campos. Permítaseme utilizar esta circunstancia situacional de la Física como imagen de lo que, al ver mi trabajo en esta exposición, he observado en mi propia obra. De un lado, el mural (no se exponen otras obras de gran formato, aunque las haya en otros

momentos de mi trabajo artístico) y, de otro lado, los pequeños cuadros de la última sala, la mayor en tamaño y en la que hay una gran cantidad de dibujos a tinta, a lápices de colores o realizados con marcadores de pintura acrílica (una especie de rotuladores, con características especiales). Obras de referencia casi microscópica.

Algo parecido a estas dos ramas de la Física es lo que he podido apreciar en mi propia hacer artístico. La obra de grandes dimensiones tiene unas leyes internas radicalmente diferentes de las pequeñas y, como ya he dejado expuesto, el color no se comporta igual en superficies pequeñas que en las muy grandes. Es muy difícil encontrar silencio en las obras que se expanden en grandes espacios, en cierto modo conllevan ruido; más o menos armonioso -con lo cual puede devenir en música-, pero sin la dulce severidad del silencio.



En la obra menor, casi ínfima en algunos casos, la concentración no es solo de espacio. Me va ocurriendo que el color se disuelve y tiende a gamas tenues, leves, que no irrumpen en nuestra visión como una marcha de instrumentos de viento. Esos dibujos, esas retículas entreveradas de expresión, están hechas al amparo de la música de Giacinto Scelsi, de Ligeti o de Gubaidúlina y, claro, reiteradamente, con el eco de las obras Alina y Spiegel im spiegel de Arvo Pärt, en cualquiera de sus múltiples versiones. Toda esa música, a veces dura pero siempre enternecedora, distante y cercana a un tiempo, es la que ha generado el ambiente en el que estas pequeñas piezas han ido naciendo. Se deben a esa sensibilidad, tan distinta de la obra de grandes dimensiones.

No sé hacia dónde seguirá mi obra, pero columbro que tiende hacia un horizonte diferente al que ha tenido hasta ahora. Como si me fuera afirmando, con tranquilidad, en un mundo contradictorio de estructuras y retículas "compensadas" que me producen serenas incertezas. Una aceptación de la incapacidad de conocer y, al tiempo, de poder ir comprendiendo de un modo que no puedo explicar. Tampoco ambiciono hacerlo, basta con saber que lo hago y que, como decía San Juan de la Cruz, voy "sin entender, entendiendo".

VII

PERO ¿DEBEMOS SEGUIR HABLANDO DE ABSTRACCIÓN?

En una obra capital de George Steiner, Después de Babel, el sabio ensayista y políglota escribió: "La lengua establecida -he ahí el enemigo-". Ciertamente es así, pues con la institucionalización del lenguaje éste pierde toda capacidad de poesía, toda posibilidad de sorpresa. La lengua establecida, que prefija significados y anula todos los demás posibles, torturada hasta la extinción por las normas gramaticales, es la que impide la libertad y se convierte en el más feroz instrumento de poder. Por eso la más peligrosa de las batallas es siempre la de las palabras.

La abstracción equivale en pintura a la respuesta que el poeta da al caminar "a través de las tinieblas del discurso mortífero" (Paul Celan). Cuando el hecho plástico deja de representar para convertirse tan solo en lo que "es en sí", se produce un fenómeno similar a cuando el poeta intenta -y a veces consigue- superar la lógica discursiva con el propio instrumento del lenguaje. No es que abandone a éste privándole de significados, es que ha sido capaz de arrancarle otros nuevos que el lenguaje encerraba en el centro más interior de su silencio.

En el fondo, y bienvenido sea ello, nuestra modernidad lo permite todo. Una cosa serán las tendencias, ciertas modas o maneras, que irrumpen y fenecen como flor de un día, y otra el ambiente de diversidad que nos constituye. Basta con variar una imagen de escala para que el objeto se torne de realista en abstracto. No, ya no debemos seguir hablando de abstracción como una variable de la plástica. He pintado banderas, o mejor dicho, me he inspirado vagamente en la pieza de diferentes colores a la que llamamos "bandera" para que me sirviera de cierta referencia cromática para un cuadro. Esas obras, que solo tienen un lejano eco de la bandera originaria, ¿son figurativas, realistas o abstractas? No sé responder con exactitud y un mínimo de rigor a esa pregunta.

Hacia mediados del siglo pasado, el pintor americano Jasper Johns comenzó a pintar muchas versiones de la bandera de los Estados Unidos; decenas y decenas de variantes, unas con el mismo color de la bandera patria, otras sin colores (solo se identificaban por las rayas y las estrellas). Todas evocaban una imagen, a veces muy escondida, de la bandera originaria y realmente ninguna era igual que ella. La pregunta,

para los amantes de las clasificaciones, sería ¿esas obras eran realistas o abstractas? Es la intención la que connota la respuesta, nada más que eso. Desde el punto de vista estrictamente plástico esas obras han superado "la lengua establecida de las banderas" y se han convertido en arte; ese es su profundo significado, el que estaba oculto y ha sido arrancado de sus entrañas por el artista.

VIII

UN CAMINO HACIA EL SILENCIO

El extraordinario escritor francés, Pascal Quignard, autor de una obra memorable titulada Pequeños tratados, en el Tratado V. Taciturio, escribe: "El libro es un pedazo de silencio en las manos del lector. Quien escribe calla. Quien lee no rompe el silencio".

Permítaseme parafrasear a este clásico redivivo y decir que un cuadro es un pedazo de silencio en la pared. Un silencio que se nos ofrece inquisitivamente, que nos pregunta e invita a penetrarlo y a establecer con él una correspondencia, una relación viva y continua y, en momentos, fundirnos con él hasta ser uno. Tanto más hondura tendrá un cuadro, una obra de arte, cuanto mayor cantidad de silencio haya sido capaz de acumular. Silencios antiguos, nuevos silencios, pues el arte de pintar es el arte de transformar los colores y las formas en hondos silencios que nos acogen. Y no debemos olvidar que el rojo nunca puede estar contenido en plenitud en la palabra rojo, pues siempre habrá mayor cantidad de lo intenso en el color que en la palabra.

JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA