

José Jiménez

Crítica en acto

Textos e intervenciones sobre arte
y artistas españoles contemporáneos

Galaxia Gutenberg

Círculo de Lectores

JOSÉ JIMÉNEZ

Crítica en acto

Textos e intervenciones sobre arte
y artistas españoles contemporáneos

Galaxia Gutenberg

<i>Círculo de Lectores</i>

Introducción

La crítica de arte: análisis e interpretación

La crítica de arte se encuentra en estos momentos en una situación difícil y compleja, tanto en España como en un plano internacional. Pienso que las razones de ello son *estructurales*. Nacida en Europa en la aurora de la modernidad, en el siglo XVIII, en el contexto del impulso del pensamiento de la Ilustración y de reordenación de los saberes, *la crítica de arte* en las primeras formulaciones de Diderot o Lessing se proponía como *una mediación*, valorativa e interpretativa, entre las obras de arte y *el público*, entonces naciente, que por vez primera desde un punto de vista histórico podía acceder a los bienes de cultura. En esas formulaciones iniciales, la crítica de arte, se concebía como *filosofía aplicada*: como la *aplicación* de una teoría de carácter general al análisis y la interpretación de esos materiales específicos de representación visual que son las obras de arte. Poco a poco se fue consolidando como uno de los componentes fundamentales del universo del arte. De todo ello, he hablado detenidamente en mi libro *Teoría del arte* (Jiménez, 2002, 125-143).

El desarrollo imparable de la tecnología, convertido en elemento central del proceso histórico de la modernidad, ocasionaría a la larga una configuración bastante diferente del estatus y de las características de la crítica de arte. El diseño, la publicidad y los medios de comunicación de masas, intensísimas vías de experiencia estética vehiculadas con soportes tecnológicos, se han convertido en *mediaciones pre-*

vias, determinantes, respecto a la mediación crítica, en el acceso de *los públicos*, ahora ya en plural, a las obras de arte y experiencias estéticas en general. Esto implica *un desplazamiento de la teoría*: el espacio de la reflexión aplicada a lo concreto cada vez resulta más problemático, frente a la urgencia del dato y la crónica, la supuesta *noticia*, y la consiguiente deriva hacia la banalización y lo espectacular. No es ya sólo, como en su momento señaló lúcidamente Gillo Dorfles (1980), que apenas quede margen temporal para la recepción y la asimilación de las obras de arte en el tráguo vertiginoso y acumulativo de pretendida información de la cultura de masas. Además de ello, las plataformas de expresión teórica, de intervención crítica, se ven crecientemente reducidas y problematizadas, y frecuentemente desplazadas por un tipo de escritura que muy poco tiene que ver con *el ejercicio teórico de análisis e interpretación de lo singular y concreto de las obras* en el que idealmente consiste la crítica de arte.

Desde mi punto de vista, todo este conjunto de factores determina la situación de debilidad de la crítica en España, algo que repercute intensamente en la falta de visibilidad del trabajo de nuestros artistas, tanto entre nosotros como en la escena internacional del arte. Esa debilidad lleva a derivaciones que, metodológicamente, deberían evitarse siempre en el ejercicio de la crítica. Es fundamental, por ejemplo, comprender que una «crónica» no es una crítica, y que la plataforma de expresión a disposición del crítico no debe utilizarse para hablar de sí mismo, como sucede en tantísimos casos. Finalmente, quiero también mencionar la necesidad de evitar la reducción del texto crítico a mera paráfrasis, a intentar «contar» en un lenguaje inevitablemente empobrecido lo que las obras dicen, algo sobre lo que escribieron, nada menos que en la década de los sesenta del siglo pasado, Susan Sontag y Roland Barthes, entre otros.

El *desplazamiento* de la crítica, de la teoría, es además paralelo a las importantísimas modificaciones experimentadas últimamente por el arte. Tras la reconfiguración producida en la década de los setenta por la inserción del arte en la cultura de masas, la última década del siglo pasado conllevó una profundización del cambio, en esa misma línea, en las prácticas y los procedimientos artísticos. Hay dos factores que podrían destacarse como determinantes:

1) Por un lado, el desbordamiento progresivo de los límites de los géneros tradicionales (pintura, dibujo, escultura) y la acentuación de prácticas de *hibridación* y *mestizaje*. Un mismo artista utiliza distintos soportes y procedimientos, incluso mezclándolos, dependiendo de la obra en la que trabaja. Es interesante apuntar a una posible correlación entre ese mestizaje creciente, específico del arte, y los flujos culturales de mestizaje e hibridación en el mundo cada vez más global en que vivimos.

2) Por otro lado, el desarrollo de la tecnología en todas sus vertientes ha propiciado su utilización cada vez más habitual como soporte de las propuestas artísticas. Hoy en día es difícil encontrar obras que no supongan una utilización, o al menos un contraste, con materiales y procedimientos tecnológicos. El fenómeno es particularmente relevante en referencia a la expansión y facilitación del uso de la tecnología digital. En lo que se refiere al arte, quizás el factor más determinante haya sido el incremento espectacular de la tecnología aplicada a la información. La década de los noventa fue la década de Internet, y posteriormente las redes digitales de comunicación han proliferado de modo exponencial.

Teniendo en cuenta estos planteamientos conceptuales previos, parece interesante una presentación actualizada de los artistas españoles más relevantes, en esta época de cambio y transformación. España sigue siendo una tierra de grandes artistas. Después de los grandes maestros del arte clásico: El

Greco, Velázquez y Goya, y de los grandes clásicos de la modernidad: Pablo Picasso, Salvador Dalí o Joan Miró, las grandes personalidades de Antoni Tàpies, Eduardo Chillida o Antonio Saura alcanzaron un rango de primera fila en la escena del arte internacional del siglo xx. Sin embargo, las peculiaridades institucionales del arte contemporáneo en España, y muy en particular lo tardío de la formación de museos y centros de exposición, que no se inició hasta los años ochenta del pasado siglo, ha supuesto un notable desconocimiento y falta de información acerca del trabajo artístico de las últimas generaciones de creadores. Me refiero a los artistas que se dan a conocer a fines de los ochenta o en la década de los noventa, en los que se puede encontrar un florecimiento realmente notable.

Con *Crítica en acto* pretendo llamar la atención sobre las obras de algunos artistas españoles que, en mi valoración, deben ser mejor conocidas y más apreciadas. No se trata de una visión *orgánica* o pretendidamente *completa* del arte español contemporáneo. Es, al contrario, una reunión de *intervenciones críticas* que responden a distintas motivaciones. Son textos «ocasionales», surgen en todos los casos de una *ocasión* concreta: textos para catálogos, críticas de exposiciones, series publicadas en periódicos o revistas..., es decir, las plataformas más habituales de la crítica de arte en nuestros días. Pero, con su carácter *parcial*, elaborado a partir de esas ocasiones, el libro permite conocer y valorar *algunas* de las figuras más relevantes del arte de nuestro tiempo y *algunas* de las tendencias más dinámicas del mismo en España. Claro está, se trata de mi valoración crítica, y con ello quiero subrayar que, para mí, *son todos los que están*, aunque también, y desde luego para mí mismo, *no están todos los que son*. Hay artistas a los que valoro mucho y, sin embargo, al no haber tenido la ocasión de escribir sobre su obra, no aparecen en el libro. En la Primera y la Segunda Parte, los textos se presentan siguiendo

una cronología: la de las fechas de nacimiento de los artistas sobre los que se escribe. Al final de cada uno de ellos, se da la referencia y la fecha de la publicación original. En la Tercera Parte, se han ordenado alfabéticamente por apellidos. En algunos casos, se han hecho pequeñas correcciones, de estilo o para evitar repeticiones.

Además de esto, mi propósito es mostrar de forma práctica una metodología de la crítica artística concebida como *filosofía aplicada*: implicada en abrir cauces de conocimiento, criterios de universalidad conceptual, teórica, elaborando una dialéctica de acompañamiento de las obras y de las propuestas de los artistas. En esa medida, las intervenciones recogidas en el libro presuponen, y destilan, *una teoría filosófica del arte*, que continuamente se va haciendo presente. Hablar de obras, de artistas concretos, es, a la vez, hablar del arte de nuestro tiempo, y por consiguiente de *la condición humana*, en el estado actual del mundo. Todos los textos implican siempre un diálogo personal y teórico con las obras y los artistas, directo con los vivos, a través de obras, textos y documentos con los que nos dejaron. Se trata de establecer una dialéctica entre lo singular: lo concreto, y lo universal: la valoración teórica. En cada una de esas ocasiones, hay una voluntad de aplicar un pensamiento, una dimensión teórica, al análisis del «caso» concreto. De ahí, la idea que expresa el título: *crítica en acto*, desarrollo y aplicación de la crítica artística a través de casos concretos. *Crítica en acto*, actuando: el acto crítico como diálogo con el artista y la obra y con los públicos. Se trata, además, de llamar la atención sobre la especificidad de la crítica de arte. La crítica no es la mirada vuelta al pasado del historiador del arte. Es juicio valorativo, análisis y argumentación sobre las obras *en tiempo presente*, ya sean éstas actuales, o provengan de otras épocas o períodos históricos, o incluso de otras culturas.

No sólo se pretende mostrar la especificidad teórica y con-

ceptual de la crítica de arte, sino también su importancia. Recientemente se ha ido extendiendo, con formulaciones de carácter diverso, la idea de una crisis irreversible de la crítica, supuestamente propiciada por la descentralización discursiva de las redes digitales de comunicación. Y que se refuerza, en algunos casos, con la expresión de desconfianza de los artistas, de los creadores en general, hacia la tarea y las funciones de la crítica. En mi opinión, tales planteamientos implican la reaparición de un tipo de actitudes que ya se manifestaron en los inicios del siglo xx, en el período histórico de emergencia y desarrollo de las vanguardias artísticas, cuando los artistas se propusieron fijar directamente sus posiciones por medio de manifiestos y declaraciones. A la larga, sin embargo, eso no produjo la desaparición de la crítica: la recepción de las obras y propuestas artísticas por parte de los públicos exige una objetivación, y a partir de ella un análisis y una interpretación, ligados siempre a un tiempo histórico concreto, que los artistas no están siempre en condiciones de elaborar por su relación de inmediatez y su fijación emocional con sus obras. Esto no implica, naturalmente, que los puntos de vista de los artistas: objetivos, intenciones, interpretación, deban ser dejados al margen. Todo lo contrario: el primer paso de la *buena* crítica consiste, precisamente, en el diálogo con las obras y los artistas, que posteriormente debe también establecerse, a través de la elaboración hermenéutica, interpretativa, con los públicos.

En algunas formulaciones, la afirmación de la supuesta desaparición de la crítica tiene un carácter a la vez ingenuo y reactivo, con su intención de buscar una imposible relación directa de las obras con los públicos. La cuestión no reside en *quién*: académico, teórico, periodista, el propio artista... elabora la objetivación, hace el papel de mediación, de construcción de una retórica interpretativa y valorativa de las obras, sino en *cómo*. Sin esa elaboración, en su desnudez inmediata,

las obras difícilmente pueden encontrar una vía de inserción en los canales comunicativos e institucionales que permiten su recepción por los públicos. Lo decisivo no es quién lo hace, sino hacerlo. *Sin la crítica, no se produce la visibilidad diseminada, ampliada, de las obras y de los artistas que se requiere para su recepción pública e institucional.*

La alternativa que se dibuja con la eventual desaparición de la crítica sería su sustitución por filtros anónimos de información, por la mera propaganda encubierta, cargada de intereses de todo tipo, pero no sustentada en un planteamiento de coherencia intelectual y moral, que es lo que hay que exigir como requisito básico en el desempeño de la actividad crítica. En definitiva, la crítica de arte no sólo es necesaria, sino imprescindible en el marco de sociedades tan complejas como las nuestras. Pero su ejercicio y su aceptación pública dependen de que la voz crítica tenga una verdadera *credibilidad intelectual y moral*. Esto supone, para el crítico, un notable desafío: además de poseer conocimiento y formación, además de estudiar y dialogar con las obras, los artistas y los públicos, el crítico ha de ser capaz de *construir un relato público de sí mismo*, un relato que haga creíble su función y su papel en el universo del arte. *De las artes*, porque obviamente lo que planteo refiriéndome en concreto a las artes visuales se puede decir igualmente para todas las demás, para el conjunto de las artes. En el fondo, los intereses de los artistas, de los creadores de todo tipo, y de los críticos coinciden plenamente. Se trata de propiciar el avance de los seres humanos en el conocimiento, la emoción y el placer que propician tanto los diferentes tipos de representación sensible, las imágenes, como los distintos planos de la teoría.

PRIMERA PARTE

La pluralidad de la visión

I. LA CONSTRUCCIÓN DE LO NUEVO

En el principio era Picasso. Allí donde la gran revolución visual, el cambio presentido, buscado, perseguido, irrumpía al fin en su todavía incierta radiación.

Después de Cézanne. Después de la duda atormentada de todo el gran arte del final de siglo. La duda en torno al carácter y los límites de la representación. El cansancio, el agotamiento, de todo un universo expresivo.

Y la búsqueda de una renovación de la mirada. De un nuevo espacio de la plasticidad. Allí, allí mismo. En la revolución incontenible de las formas. En el inicio, Picasso.

Intentemos aproximarnos. Imaginar. Aunque difícilmente lleguemos a alcanzarlo plenamente. Pero intentemos sentir el intensísimo vértigo, el denso extravío de la mirada.

Los primeros ojos que vieron *Las señoritas de Aviñón* (1907). Las primeras experiencias del «desajuste» de toda una convención representativa que había dominado la mirada artística desde el Quattrocento.

El arte dejaba de sustentarse sobre la convención de «un ojo único» reproduciendo el mundo exterior, la naturaleza sensible. El principio de la *mímesis*, entendida como «imitación» de la naturaleza, dejaba de ser el eje de gravedad de la nueva plástica.

En su lugar, las categorías de *creación, invención y cons-*

trucción se convertían en los nuevos puntos de referencia, siempre bajo el presupuesto de que el artista no tenía que buscar las formas «fuera», en la naturaleza, sino «dentro de sí», en su interioridad más profunda.

Una idea cuya raíz se sitúa en el Romanticismo, pero que no alcanzaría plena consistencia hasta lo que se inicia con Picasso, con *Las señoritas de Aviñón*.

Por eso podría afirmar con perspicacia, en 1934, André Breton que la gran corriente del arte de nuestro siglo estaba agitada, impulsada, por «la mirada interior».

El itinerario estético del ojo contemporáneo ha seguido un proceso continuo y sin límite de emancipación de lo externo, de liberación de cualquier tipo de convención o pauta extrínseca a la realización de la obra misma.

El nacimiento de las formas nuevas traía consigo una explosión de libertad. El reconocimiento de *la pluralidad de la visión*. Nada volvería a ser igual en el arte.

Y lo más decisivo: cada artista se vería confrontado, desde ese momento, con el problema de instaurar un «lenguaje», de alcanzar una forma propia, singular, de articulación de la experiencia plástica.

El propio Picasso experimentaría más que nadie el vértigo suscitado por esa radical liberación de la mirada. Ningún «estilo» lo ata, ninguna fórmula expresiva se convierte en definitiva.

Su obra es inaprehensible para esos tópicos clasificatorios que intentan definir a los artistas por su adscripción a un estilo. Picasso recorre y subvierte todos. El riesgo de la libertad, asumido plenamente, sin límites, introduce en su itinerario creativo el principio de la variación.

Si la mano y el ojo se han hecho definitiva y radicalmente *libres*, ninguna vía expresiva puede convertirse en definitiva. Por más que sintamos nostalgia por la antigua homogeneidad representativa. Por la perdida unidad de la representación clásica.

A cada momento el artista experimenta el vértigo de la for-

ma en estado naciente y el desasosiego ante el nuevo papel, primigenio, instaurador, de *la invención visual*. No valen fórmulas previas.

El acto de la representación plástica exige del artista una capacidad para desmontar el automatismo de la percepción visual y para articular todo un universo de formas que permitan ver el mundo de nuevo, con más profundidad.

Al mismo tiempo que comprendemos que no hay una única forma privilegiada de mirar, de representar, experimentamos que con cada artista, en Picasso con cada «momento» de su trabajo, no vale sin más abandonarse a lo ya visto, a lo ya sabido.

En cada caso, debemos comenzar otra vez, ajustar nuestras maneras de ver a una visión distinta, que nos revela nuevas dimensiones del mundo y de la experiencia.

De ahí, la dificultad de la visión. La nueva complejidad estética que atraviesa el arte de nuestro siglo, no centrada ya como en el pasado en los aspectos temáticos o alegóricos superpuestos a la «corrección» formal.

Y ahí se sitúa el registro estético más profundo de la obra de Picasso. En su variación continua, no sólo encontramos «constantes temáticas»: la mujer, los animales, las naturalezas muertas, el artista y la modelo, el mar, el erotismo, la muerte...

El repertorio de problemas y preocupaciones está siempre resuelto desde la más intensa diversidad formal. Pero, en toda su variación estilística y formal, el arte de Picasso se caracteriza por *un elemento nuclear de continuidad*: la consciencia del proceso de *construcción de la visión* que tiene siempre lugar en la obra de arte plástica.

De ahí la abundancia de imágenes que plantean esa cuestión, de alusiones explícitas al problema. En primer lugar, la centralidad en toda su obra de los ojos y la mirada (de los autorretratos al toro que nos mira en el *Guernica*).

Pero también la larga serie de «mirones». La representación obsesiva del artista (pintor o escultor) y la modelo (el acto de ver se equipara con el acto de amar, pintar o esculpir con el proceso erótico). O la presentación de la pintura «dentro» de la pintura (tanto en la temática del artista y la modelo, como en las sucesivas aproximaciones y variaciones sobre las obras de pintores del pasado). O de la escultura «dentro» de la escultura (con la reutilización con nuevos sentidos estéticos de materiales de desecho o de uso práctico en la vida cotidiana).

Ése es el verdadero *secreto estético* de Picasso, lo que da unidad a su proteica, metamórfica, actividad de artista: él fue quien comprendió antes y con más intensidad que ningún otro artista de nuestro siglo que el núcleo de las artes plásticas está constituido por el proceso de *construcción de la visión*.

En el inicio era Picasso.

2. UN ESTADO DEL ESPÍRITU

Si la visión se había hecho definitivamente plural, el cubismo llegó para proclamar la posibilidad de una descomposición analítica de las formas.

En ruptura con la estética de las apariencias, con toda resolución ilusionista de la representación, el cubismo establecía una estética «esencialista», un intento de representar la verdadera dimensión *visual* de las cosas, en paralelo con el carácter no ilusionista, contrario al sentido común, del conocimiento científico.

Desencadenado el vendaval cubista, quedaba por venir su poeta. Fue Juan Gris quien rompió el peligro de la aridez despersonalizada o, peor aún, de la deriva hacia un dogmatismo ortodoxo que acabó apoderándose de algunos artistas secundarios, aunque influyentes en la época.

En Gris, los objetos y las formas se superponen, aproximan y distancian, manteniendo siempre entre sí una tensión

interna. Los aspectos compositivos resultan esenciales en su técnica, en la que la precisión del dibujo y la calidez en la presentación temática se ven articulados por un uso como «filtrado», suave, lleno de cadencia, de los colores.

Así, los componentes estéticos y técnicos de su obra acaban por dotarla de un sentido envolvente de *ensoñación*, que despoja al análisis cubista de su carácter meramente geométrico para establecer una comunicación profunda con la interioridad del espectador.

Para él, lo decisivo en el cubismo no era tanto la configuración de una nueva objetividad, según algunos pretendían, sino su dimensión espiritual: «El cubismo, para nosotros que trabajamos seriamente, es una estética que es el resultado de un estado espiritual muy profundo y muy humano y muy de su época». [Carta de 22.8.1918, a Léonce Rosenberg].

Gris concebía el cubismo como expresión de la sensibilidad de su tiempo, como un registro antropológico, espiritual. Del cubismo le interesaba no la dimensión «analítica», sino la espiritualidad subyacente en que la misma debía fundarse: «se eligió esta categoría de elementos que permanecen en el espíritu por el conocimiento y que no se modifican a todas horas» [«Respuesta a la encuesta: “Entre los cubistas”», 1925].

Convertido, sin embargo, en mero «procedimiento» formal, en técnica o estilo, el cubismo derivaba en una posición meramente descriptiva y analítica: «esto conducía a una representación puramente descriptiva y analítica pues ya no existían más que las relaciones de comprensión del pintor con los objetos y casi nunca relaciones entre los mismos objetos» [ibidem].

Gris necesitaba ir más allá. Y al no aceptar la reducción del cubismo a «procedimiento», al concebido como «una estética», e incluso como «un estado del espíritu», se encontró con la exigencia de que tuviera «forzosamente una correlación con todas las manifestaciones del pensamiento contemporáneo» [ibidem].

Es decir, se rompía con la tendencia a «absolutizar» la aportación del cubismo, superando todo riesgo de dogmatismo y, a la vez, integrándolo como un componente más en el despliegue del arte nuevo. Lo que implicaba, de hecho, ir más allá del mismo.

Para Juan Gris, lo relevante era la continuidad de la pintura: «La pintura es para mí una urdimbre homogénea y continua» [«Posibilidades de mi pintura», 1924]. Una «urdimbre» constituida por un doble entramado de «hilos»: «el lado representativo o estético» y «el lado técnico, arquitectónico o abstracto».

Junto a las cuestiones técnicas, el pintor debe plantearse conceptualmente el alcance de su arte: «para crear pintura es preciso conocer las posibilidades de la pintura» [ibidem]. Este aspecto muestra la atención de Juan Gris a uno de los elementos más importantes del arte nuevo: la definición estética, poética, de los objetivos de la obra.

Y esas posibilidades se resuelven en una doble articulación: «la expresión de ciertas relaciones del pintor con el mundo exterior», y la consciencia de que «el cuadro es la asociación íntima de estas relaciones entre sí y la superficie limitada que las contiene» [ibidem].

El pintor se relaciona con el mundo exterior a través de la superficie limitada del cuadro. Y en esa superficie limitada operan los componentes de la pintura: «Toda forma en un cuadro debe responder a tres funciones: al elemento que representa, al color que contiene y a las formas que, con ella, componen la totalidad del cuadro» [ibidem].

Pero eso implica la integración en el cuadro de dos componentes. Uno «estético», presente en el elemento representado, en «el tema», sobre el que gravitan las relaciones del pintor con el mundo exterior. Y otro «técnico», integrado por el conjunto de las relaciones entre formas y colores.

El componente «estético» sería siempre expresión de una

época, y por ello el pintor debe evitar superponer elementos de épocas distintas, ya que en ese caso sus resultados se resentirán de impureza y vulgaridad: «si una emoción ha podido ser provocada por un conjunto de elementos que pertenecen a mundos diversos, será más impura y vulgar a fuerza de estar compuesta de elementos heteróclitos» [ibidem].

El rigor estético es, por tanto, la vía para alcanzar la pureza y la distinción de la obra, dos aspectos tan centrales en el arte de Juan Gris.

En paralelo, formas y colores son los elementos sustantivos del componente «técnico»: «La calidad o la dimensión de una forma o de un color me sugiere la denominación o el adjetivo de un objeto» [«Notas sobre mi pintura», 1923].

De este modo, la obra pictórica se construye a partir de sí misma, en un crecimiento que va de los valores puramente plásticos: formas y colores, a la experiencia del mundo que el pintor propone en su síntesis estética.

Esa síntesis procede de la realidad más interior. No se trata de «ver», en un sentido material, «la realidad», sino de *imaginarla*: «El mundo del que saco los elementos de la realidad no es visual, sino imaginativo» [ibidem]. La visión del pintor no es «física», sino *lírica, poética*.

Y, en esa medida, tiene un alcance antropológico, espiritual, ya que la representación pictórica muestra la humanidad de los objetos. Los presenta iguales para todos, comunes, en su entraña *sustantiva*, «al ama de casa, al carpintero y al poeta»: «La representación de este mundo substancial (y digo substancial porque considero las nociones de los objetos como sustantivos) puede dar lugar a una estética, a una elección de elementos que no son propios más que para desvelar este mundo de nociones que existe puramente en el espíritu» [«Posibilidades de mi pintura», 1924].

Comprendemos así el carácter sustantivo del arte de Juan Gris: a través de la elección estética (espíritu de una época) y de

la ejecución técnica (formas y colores en los que se expresa la continuidad de la pintura), el pintor representa ideas, universales, en un sentido similar al que Platón proponía en su filosofía.

La diferencia con Platón estriba en que Gris sitúa la sustantividad de los objetos no en un mundo suprasensible, sino en la unidad antropológica del espíritu humano. Y también en que, en su caso, no se llega a ese universo de ideas mediante un proceso conceptual, abstractivo.

Se trata, por el contrario, de un proceso imaginativo, que pone en pie un mundo paralelo al mundo material e integrado por *los elementos representados* (figurativos o no), *los colores y las formas*.

3. VERSIÓN PICTÓRICA

No es difícil establecer una línea de continuidad entre Picasso, Gris y Luis Fernández. También en él es central el problema de la construcción de la visión, adoptar como fundamento plástico una voluntad de reinterpretación visual del mundo, más allá de toda restricción literario-ilustrativa o mimética.

En 1934, Fernández indicaba que la gran revolución de Cézanne, Seurat y después el cubismo, representaba «el retorno al arte tradicional», en el sentido de volver al punto de partida.

Según él, si la imprenta había liberado a la pintura y la escultura de sus fines literarios, la fotografía las libera de sus fines imitativos. En consecuencia, «el arte vuelve a ser creación lírica y poética» [«Quadre sinòptic de l'evolució dels conceptes "pintura" i "escultura"», 1934].

Ahora bien, si en Picasso predominan el principio de variación y la desmesura expresiva y en Gris la precisión lírica, lo que personaliza el arte de Fernández es su depuración de lo accidental u ocasional, su *esencialismo*.

El ojo se queda solo frente a sus estímulos y establece un «inventario» estético del universo: las formas, las figuras, los animales, los paisajes, los cráneos, las naturalezas muertas, los objetos.

Todo aparece y se presenta en su densa mismidad: la línea del dibujo y el relieve de los sombreados ponen límite al flujo de la mirada. Más allá de las apariencias, existe *una versión pictórica* de los diversos planos y registros de la experiencia.

El despojamiento expresivo de Luis Fernández tiene que ver, además, con su voluntad de ceñirse únicamente a la pintura, a «lo esencial pictórico». Estudió con intensidad, «casi como un científico», los problemas ópticos, fisiológicos y materiales de la pintura. Y él mismo fabricaba sus propios colores.

Quería volver a las raíces artesanales del arte pictórico: «tenía que aprender el oficio manual de pintor» [«He sido un eremita de la pintura», entrevista por Ramón Chao, 1972].

La pintura en soledad. Sin añadidos. ¿A través de qué proceso? Todo, en Luis Fernández, gravita sobre un proceso constructivo. Pero se trata de una constructividad en la que el elemento central es la instauración de *la luz en el cuadro*.

«Registro de luminosidades» es la primera frase, el punto de partida, del texto «Bases de medida del color», con el que, en 1933, expresaba sus principios pictóricos.

El esencialismo plástico que encontramos en Fernández, y que despierta en nosotros ecos y resonancias de otro esencialismo con él convergente: el de Giorgio Morandi, surge de un juego de contrastes.

La presentación y variación de la luz se articula por medio de líneas y colores. En 1972, el propio Luis Fernández señalaba: «Todo el mundo sabe que existen contrastes de colores pero también existen contrastes de líneas» [«Un artesano de la pintura»].

El geometrismo se articula con los planos de color, y la luz irradia con vida propia en un espacio físico, el espacio de la

pintura, que es a la vez espacio del concepto y de la emoción, horizonte de la gravitación del ser de las cosas.

Las formas abstractas fluyen como un eco del ojo de la mente. Los paisajes desbrozan la soledad del sentimiento y la visión, en la superposición de planos en los que el color y la línea instituyen las diferencias. El mundo no es un caos, sino un orden metamórfico.

Un orden que brota de la articulación de los registros físicos y de la capacidad constructiva, representativa, del ser humano. Pero no entiende Fernández que, en ese proceso, nos quedemos en la idea de una «plástica pura». El cuadro debe centrarse en la búsqueda de la evocación poética.

Fernández consideraba que las intenciones de abstracción, llevadas hasta sus últimas consecuencias, son irrealizables. La fuerza de los elementos plásticos descansa en su *poder de evocación*: «Es únicamente por su poder de evocación, por sus representaciones, por los que las líneas y los colores pueden servir a la satisfacción de los deseos» [«La división del trabajo», 1935].

Al emplear formas y colores no por su poder de evocación, sino exclusivamente «por sí mismas», se produciría «el vacío en los cuadros». Ya que las formas, «consideradas “en sí mismas” son exclusivamente propiedades geométricas y las “propiedades intrínsecas” de los colores actúan sobre el hombre sólo fisiológicamente» [*ibidem*].

Y, finalmente, la pura plasticidad es también inviable porque en toda propuesta de un «orden» plástico gravita siempre lo no previsto, lo inconsciente: «El menor esbozo de una composición formal es ya una representación inconsciente del orden que el hombre aprecia en el universo, pero, incluso en cada línea y en cada color considerado, aisladamente, se fijan en la mente del hombre una multitud de representaciones inconscientes, una multitud de temas latentes» [*ibidem*].

La variación de la luz es el eje que, a través de la pintura,

permite establecer la serie infinita, abierta, de correspondencias entre lo interior y lo exterior, la intimidad más profunda y el mundo externo. Ambos sometidos al proceso incesante del cambio.

Pero el ojo que aísla un momento de la cadena del ser nos permite advertir la esencia de lo representado, lo que permanece en el cambio. La pareja de palomas es la misma bañada por el marfil amarillento de una luz indirecta o por el azul velado de las sombras.

Los animales solitarios: el conejo, el caballo, se presentan como cifra rotunda de una presencia no humana. Igual que las rosas o los objetos en las mesas, también solitarios, como las naturalezas muertas, nos indican la huella del hombre en lo no humano.

Me interesa ante todo, en este universo pictórico autorreferencial que Luis Fernández construye, la intensa economía o incluso ausencia de gestualidad.

La vertiente expresionista, aunque contenida, de algunas figuras de finales de los treinta y comienzos de los cuarenta, deja paso a las cabezas de animales, que parecen gravitar en el foso de la memoria, y en las que resuena intenso el eco de Picasso.

Lo que en esas cabezas es ya signo alegórico de la muerte habrá de alcanzar una mayor intensidad y equilibrio plásticos en los cráneos desnudos, entramados de líneas y planos que presentan los registros más elevados de la pintura de Fernández: la muerte inevitable, representada en ese orden luminoso, interior, que emana de lo más profundo de nuestra sensibilidad.

Así, y en último término, el esencialismo de Luis Fernández expresa de forma distante, poética, la experiencia del paso del tiempo. Y en su voluntad de luz, sitúa por ello como uno de sus iconos autorreferentes el de la candela.

La llama de la vela, agitada entre la luz y la sombra, germinadora de los espacios de nuestra visión. Palpita, como nues-

tra alma, y evoca la luz interna de todas las cosas. El calor de su cercanía expresa el palpito de la vida. La frialdad de su alejamiento, o el apagarse de su centelleo, nos sumergen en cambio en el universo de las sombras.

Luces de la vida, sombras de la muerte. La pintura no es un arte decorativo. Pero tampoco ilustrativo o mimético. Es un arte mental, esencialista, que a través de la física de la línea y el color es capaz de conducirnos a una experiencia profunda del ser de las cosas y de la vida humana.

4. MEDITACIÓN DE LA MATERIA

¿Dónde se sitúa el límite entre lo que es y lo que no es «arte»? Antoni Tàpies nos ha enseñado a mirar con otros ojos el entorno de cada día. Los materiales y soportes más humildes que usualmente nuestra mirada ignora.

Sin embargo, las raíces de la expresión plástica son comunes a todos los seres humanos. Y la mancha, el desgarrón o el garabato son eslabones que tienden a la plenitud de la expresión.

Desde el automatismo surrealista, el pintor va más allá de la pintura. Capas superpuestas, gordísimas. Raspados. Desbordamiento en el *collage*: papeles, cuerdas, hilos... Hasta llegar a la interrogación estética de los objetos materiales, convertidos en «extensión de la realidad».

Si el ojo y la mano están intercomunicados, también lo están el balbuceo expresivo, repetitivo, y el despuntar de los signos. Por lo tanto, llevar la interrogación del universo plástico a su último extremo supone un replanteamiento radical de las fronteras del arte.

Mucho más si nuestra mirada se detiene sobre el entramado espiritual de las cosas, sobre ese trasfondo ideal que nos permite ver el universo entero concentrado en un punto geométrico, o la vida latente en un minúsculo grano de arena.

Todo en todo. Pero entonces, un muro no es simplemente un muro. Ni un bastidor desgarrado, madera y tela rotas. Ni las huellas e incisiones que impregnan y horadan los materiales, restos sin significación.

Al contrario. Las raíces del arte nacen del acto desnudo de marcar o tocar. En el momento en que nuestras manos o nuestros pies entran en contacto con cualquier materia del mundo, natural o artificial, dejan en sus huellas la estela del signo.

Y los signos habitan el universo. Incisiones. Líneas: verticales y horizontales, rectas y curvas. Colores. Trazos. Escaleras. Cruces. Letras. Manchas. Flechas. Graffiti. Garabatos. Pictogramas. Cifras. Sillas. Sobre el lienzo. La superficie rugosa del muro. O sobre la piel vegetal de la madera.

Antoni Tàpies es un escritor de las formas desnudas. A través de su obra, todo lo no esencial que a veces acompaña nuestra idea de arte queda desenmascarado.

El ascetismo cromático, tan frecuente en su pintura, debe entenderse como un intento de oponerse a la utilización instrumental del color. Y, a la vez, como una forma de establecer una gama cromática capaz de «comunicar» con nuestro necesario silencio interior, tan problemático, tan asediado en este mundo de ruido y vanidades.

En sus propias palabras: «El hecho de estar rodeado continuamente por el impacto de la publicidad y las señalizaciones características de nuestra sociedad también me llevó a buscar un color más interiorizado, lo que podría definirse como la penumbra, la luz de los sueños y de nuestro mundo interior» [«Conversaciones con Antoni Tàpies (1985-1991)», por Manuel J. Borja-Villel, 1992].

Lo artístico no tiene nada que ver con el ornamento. Es interrogación esencial de la génesis de los sentidos. ¿Por qué la vida no es un simple vagar, un diluirse en la vaciedad de la existencia material?

Porque la materia tiene vida propia, aliento espiritual. Y el

ojo del hombre desvela a través de la mano el intenso, abierto, proceso de comunicación entre todas las formas de vida y experiencia. El arte es el resonador del espíritu del universo.

Esa actitud significa ir más allá del registro positivista que, a través de la expansión de la técnica moderna, ha condicionado de forma tan intensa a la cultura de Occidente. Tàpies ha sabido, a través del arte, ir más allá.

Estableciendo una comunicación intensa con el espiritualismo oriental. Y, a la vez, con el talante antipositivista de la nueva ciencia. De modo que su voluntad artística tiende, también, a superar las barreras que se interponen entre los hombres: culturales, sociales, políticas.

Si las formas de expresión esencial son las mismas para todos los seres humanos, independientemente de su condición o de su historia, el arte se convierte en uno de los mejores argumentos a favor de la unidad del espíritu humano. Y de la posibilidad de comunicación de éste con el mundo artificial, creado por el hombre, y con el mundo natural, de donde procede y a donde ha de retornar.

Pero lo importante, en Tàpies, es que ese espiritualismo universalista no implica en ningún caso homogeneidad abstracta, sino amor por las diferencias, salvaguarda de la particularidad del signo. Que es lo que, en su despliegue, da aliento propio a las distintas formas de vida, lenguajes o tradiciones culturales.

De ahí las continuas referencias personales que aparecen en su trabajo. Los signos que remiten a sí mismo, a sus personas queridas, a materiales biográficos, a los objetos presentes en su vida.

Otro rasgo decisivo es que tampoco estamos ante un espiritualismo pasivo. No se trata de sustituir la antigua fuerza espiritual de la religión por el arte, después de la secularización, del declive público de la religión en el proceso moderno de nuestra cultura.

El espiritualismo de la obra de Tàpies exige que el espectador participe, interactúe con los signos, soportes materiales y objetos que hablan, a la vez, a los sentimientos y a la mente.

La centralidad de la dimensión comunicativa es lo que confiere a todas sus piezas una profundísima capacidad evocativa y, a la vez, el rebote que rechaza la mirada superficial, aquella que se contenta con la mera liturgia de la aproximación y el recogimiento confuso ante las obras de arte.

Todo ello conecta con el interés de Tàpies por la alquimia, la magia y el transformismo. Por muy importante que sea, la obra de arte no es un fin en sí misma. Es un elemento desencadenante, una cifra estética destinada a provocar la reacción de todo aquel que se aproxima a ella y su eventual transformación, su enriquecimiento humano.

Es lo que Tàpies denomina «el elemento meditativo», que sería el rasgo central, cargado de espiritualismo, de su contribución al arte: «Es el propósito central de mi trabajo que el cuadro sea como un talismán, un objeto o un mecanismo para ayudar a que la gente que lo vea cambie su mentalidad normal y se traslade a este estado que llamamos contemplación de la realidad profunda, de la conciencia cósmica, del absoluto, o, para los creyentes, del rostro de la divinidad» [«La predestinación», entrevista por Sol Alameda, 1995].

5. GRAVITACIÓN DE LAS FORMAS

La construcción escultórica necesita del signo, pero para ir más allá: para ocupar el espacio. El dibujo es el alma interior de la escultura, el signo de su expansión.

La obra exuberante de Eduardo Chillida gira, toda ella, en torno a esa dualidad constitutiva, que en él quedó precisada, al comienzo de su itinerario creativo, como «programa»: *dibujar en el espacio*.

Un programa que remite explícitamente a Julio González y, con ello, a través de él, a Picasso. Pero que en Chillida cobra vida propia y un alcance especial: desafiar la fuerza gravitacional de la naturaleza, el peso de los materiales.

Y mostrar en éstos, a la vez que su despliegue espacial, los signos del paso del tiempo: el óxido, sobre todo, convertido en trazo del devenir, en raíz del contraste cromático entre la claridad y la sombra. En alegoría contenida del incesante proceso metamórfico de todo lo existente.

El espacio, en Chillida, se revela como un contraste continuo entre lo lleno y lo vacío. En ese contraste, los distintos elementos constructivos articulan un territorio de relaciones y transiciones entre lo que percibimos como «fuera» o como «dentro».

Pero lo decisivo es la unidad espacial de ambos planos: el ojo que mira o la mano que se desplaza perciben la unidad del volumen, y con ello las formas escultóricas revelan la dimensión armónica, estructurada, presente en el mundo material.

El papel: la madera, la terracota, el mármol, e incluso el hierro, el acero o el hormigón, adquieren, a través de sus manos, el perfil del aire, el tacto de la ligereza, la suspensión de lo ingrávido.

Y de ese modo establecen una correspondencia con los elementos naturales: agua, tierra, fuego y aire, todos ellos presentes en sus piezas. Aunque el predominio de lo aéreo, la tendencia a la elevación, sea el rasgo distintivo, de una forma de entender la escultura en que parece que ésta tuviera alas.

En su mismo proceso formal, la obra de Chillida transmite así una dimensión espiritual que, como en Tàpies, recibe el impulso del respeto por todo lo viviente. Una característica de la sabiduría oriental, pero también experiencia de la raigambre telúrica, del sentimiento de unidad del hombre con la tierra.

En Chillida, el papel es una transposición de las formas espaciales. Y el dibujo, un laboratorio de formas. La figura hu-

mana emerge en paralelo con el trazado de un laberinto de formas: rectas o curvas, uniéndose o separándose, pero siempre abiertas, incontenibles, como el discurrir de la vida.

A veces, ese trazado sugiere la figura de un plano: un itinerario en el desplazamiento por los caminos del mundo, o una reproducción de la forma de la casa, del espacio habitable.

El privilegio de la mano como «tema», ya desde el inicio de su trabajo, establece el asombro del escultor ante la capacidad creativa, prometeica, del hombre.

El movimiento, las formas libres de la mano, los dedos articulándose, suponen una exaltación del *homo faber*: el hombre creador de objetos y materiales, pero también el «fabricante» del espacio. Porque la idea de espacio supone la intervención humana: la introducción de un orden en la naturaleza no roturada, sin límites. Es la mano la que traza, dibuja, un límite. Y con él, lo abierto, lo natural, el vacío, deviene espacio.

El espacio lleva la medida del hombre. Y por eso la tarea del escultor tiene como piedra angular el dominio de la escala. Los huecos y los llenos de la pieza escultórica son expresión de la mirada, del cuerpo humano, en el espacio.

Chillida es uno de los mejores conocedores de esa comunicación íntima entre lo corporal y la tierra. En esa vía el espacio se proyecta como forma de estar en el mundo: habitar.

Y en el habitar vuelca el hombre su deseo de permanencia: surge así la forma de la casa. Pero también los elementos que hay en ella, como la mesa o la columna, réplicas humanas, espaciales, del mundo natural, de la tierra.

Aunque el auténtico eje estético de la obra de Chillida es el juego de *gravitaciones* con el que, como un mago, impone la levedad del espíritu a la solidez grave de la materia.

Los papeles que caen y se desplazan, abriendo y cerrando formas a través de huecos o dibujos, son un signo de la rueda incesante de metamorfosis que alienta en la materia.

La misma ligereza actúa en la madera o el mármol, en el

acero o el hormigón: la forma se abre como un interrogante y muestra al ojo, en el actuar de la mano, que el hombre es capaz de roturar la fuerza de atracción de la atmósfera.

La gran pieza escultórica, ya sea en el espacio ancestral de la tierra vasca, en el crisol dinámico de la ciudad, de las ciudades del mundo, o peinando los vientos del mar, rechaza el vacío de lo no humano. Nos muestra la riqueza y plenitud del espacio.

Pero entonces, demos un paso más: ¿en qué región del universo se sitúa ese receptáculo de las formas al que llamamos «espacio»?

Quien quiera buscarlo en el mundo físico se topará con el vacío. Porque, desde luego, el espacio descansa en el número. Y de ahí la variación, el principio rítmico que articula su crecimiento o escala.

El espacio del escultor, el que pone en pie las formas humanas del habitar, es a la vez número y palabra, cuenta y lenguaje. No hay escultura sin experiencia del cuerpo: y la raíz de la corporalidad humana, lo que nos hace distintos de los animales que nos acompañan en la tierra, es el ritmo incesante y fluyente del lenguaje.

No encontraremos en Chillida ningún tipo de desbordamiento gestual. Su obra es, siempre, un canto al equilibrio. Quizás el ejemplo más elevado en nuestro tiempo de *la pasión clásica* en escultura. La gravitación de las formas no busca en ningún caso la grandilocuencia, sino la meditación, el silencio.

Pero justo en esa consciencia de los límites, en ese anhelo de la serenidad que alcanzamos al comprender lo que nos une a las fuerzas naturales del cosmos, la experiencia del número y la palabra confluyen con el espacio escultórico para situar nuestro habitar en el reino del espíritu.

De ahí los homenajes a músicos, poetas y filósofos. Chillida habla, al hacer surgir las formas en el espacio, el mismo

tipo de «lenguaje» fundacional, al dar *contraste y equilibrio a las formas del habitar*.

Un lenguaje fundacional que actúa generando sus sentidos desde lo que es previo al número, a la palabra y al espacio. Haciendo brotar desde el silencio los acordes, las significaciones, las formas.

Pero insisto: en sus diversas variantes constructivas la escultura de Chillida presenta siempre la cualidad de *la elevación*, el impulso de la ligereza.

[Publicado en el catálogo *Arte Español Contemporáneo*.
En la Colección de *Telefónica*: Chillida, Fernández, Gris,
Picasso, Tàpies; Telefónica, Lima, 1996, pp. 17-30]



Esta obra ha recibido una ayuda a la edición del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

El autor desea expresar su agradecimiento a Antonio Lucas por su ayuda en la búsqueda de las referencias de las publicaciones originales de algunos de los textos.

Índices de conceptos y de nombres elaborados por Fernando Pérez Fernández

Publicado por:
Galaxia Gutenberg, S.L.
Av. Diagonal, 361, 1.º 1.ª A
08037-Barcelona
info@galaxiagutenberg.com
www.galaxiagutenberg.com
Círculo de Lectores, S.A.
Travessera de Gràcia, 47-49, 08021 Barcelona
www.circulo.es

Primera edición: enero 2014

© José Jiménez Jiménez, 2014

Procedencia de las ilustraciones: © Manolo Paz, Lucio Muñoz, Joan Hernandez Pijuan, Dario Villalba, Eva Lootz, Gerardo Delgado, Francesc Abad, Miguel Angel Campano, Elena del Rivero, Esperanza d'Ors, Carlos Franco, Manuel Vilariño, Isaac Pérez Vicente, Txomin Badiola, Perejaume, Montserrat Soto, Santiago Sierra, Santiago Ydanez, VEGAP, Barcelona, 2013, págs. 95, 98, 144, 157, 168, 186, 215, 219, 222, 227, 231, 300, 326, 331, 342, 391, 407 y 422, respectivamente; Eduardo Chillida: © Zabalaga Leku, VEGAP, Barcelona, 2013, pág. 51; Derechos de Gerardo Rueda © Alfonso de la Torre, pág. 75; © Fernando Casás, 2013, pág. 195; © Victoria Civera, 2013, pág. 292; © Ricardo Calero, 2013, pág. 295; © Ángel Marcos, 2014, pág. 320; © Rogelio López Cuenca, 2013, pág. 382; © Fernando Pagola, 2013, pág. 385; © Armando Mariño, 2013, pág. 419; © Maider López, 2013, pág. 430
© Galaxia Gutenberg, S.L., 2014
© para la edición club, Círculo de Lectores, S.A., 2014

Preimpresión: gama, sl
Impresión y encuadernación: Liberdúplex
Depósito legal: B. 24116-2013
ISBN Galaxia Gutenberg: 978-84-15863-73-1
ISBN Círculo de Lectores: 978-84-672-5799-1

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede realizarse con la autorización de sus titulares, a parte las excepciones previstas por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear fragmentos de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 45)