

***El paisaje indiscriminado (Vitamina P). Pintura, economía y democracia.***

Da la impresión que hoy el arte no sabe donde poner el pasado más reciente y que su discurso ante todo trata de huir de allí a toda costa, atendiendo a una nueva lógica que busca frenéticamente como desembarazarse de todo lo anterior. Quizá sea esta una de las causas que hace huir al arte último del *sí mismo* como el que le urge aturdirse, no sea definitivamente sofocado por su pasado más inmediato. En esta situación de angustia de las influencias, la pintura se desliza suavemente hacia un espacio exterior que no esté dominado por su ya desgastada autonomía. De ahí que hoy, entre los múltiples procedimientos que sigue la pintura, lo primero es cambiar de formato y de soporte y dado que estos cambios siguen siendo parte del campo de la pintura, intenta acercarse al objeto y a la instalación como forma de salirse de un discurso que considera insostenible y agotado.

Lo que si parece bastante evidente, y así ha sido constatado por la crítica actual, es que la pintura de nuestro tiempo padece la necesidad de ampliar sus límites para, de esa forma, autoafirmarse y homologarse dentro del contexto general del arte y poder así diferenciarse de los que siguen un comportamiento pictórico más ortodoxo. Por eso, la pintura trata continuamente de desubicarse, moviéndose de la abstracción a la representación, haciendo que lo más conceptual tenga un cierto aire abstracto o que lo figurativo se revista de una actitud más conceptual, y mientras contempla como lo más abstracto va desgastando su tradicional autonomía, no vaya a ser que les llamen formalistas Greenbergerianos a aquellos que practican esa tendencia. La realidad es que actualmente las formas eficaces de la pintura anterior han sido sustituidas por otras más sinuosas, oblicuas y aparatosas.

Sin duda, la pintura de hoy está preparando, posiblemente sin saberlo, sus nuevos axiomas estéticos, pues ya no pinta de forma tan ensimismada como antes, sino por el contrario está bien atenta a lo que sucede en ese afuera decisivo de los estilos, procedimientos y tendencias, siempre buscando como incorporar los avances de otras disciplinas, aunque, a mi parecer, sin tanto éxito como tuvo la escultura en su proceso transformador, disolutivo e inmolativo. La pintura actual en su desenfadada actividad debe de revolverlo todo de un golpe, pues siente que ya nada está en su sitio.

La reciente exposición *Agitar antes de usar* representa bastante bien a lo que me estoy refiriendo, en ella Katharina Grosse pinta lo impintable, pues ya no sabe que pintar, cansada de repetirse. Es este un buen ejemplo del cansancio de la pintura y es precisamente en este punto donde la insuficiencia para sobrevivirse a sí misma muestra su techo, siendo aquí donde también se evidencia la crisis actual de un procedimiento artístico que, basándose en criterios de estilo y fórmulas probadas, explota excesivamente sus resultados hasta terminar por agotarse. En proyectos tan delirantes como al que me he referido de Katharina Grosse y en algunos otros de Fabian Marcaccio y Franz Ackermann es donde se muestra el descentramiento general de lo que hoy llamamos pintura. ¿Cual será el futuro de este campo expandido de la pintura -ya en sus límites-, en una sociedad que se ha aliado al espectáculo como el mejor modelo cultural para nuestras democracias?

Algunos síntomas recientes constatan la desaparición definitiva de las tendencias y los movimientos artísticos dominantes y este hecho demuestra la nueva lógica que se impone en el arte: dar cabida a casi todo lo que se hace. La reciente bienal del Whitney escenifica una situación que ya no discrimina generaciones, tendencias ni soportes, lo cual da a la muestra, -según la crítica más reciente- un cierto aire de cajón de sastre que al menos puede indicar cual será el tono expositivo que puede ir tomando la escena artística.

En una reciente visita a su estudio, Luís Gordillo me hablaba de su preocupación por el complicado futuro que en nuestras sociedades democráticas tienen los territorios del arte que viven ausentes del ejercicio mediático y propagandístico. ¿Como podremos sostener algunas de las actitudes más complejas y donde quedará ese arte que vive de espaldas al consumo y que solo ciertas minorías entienden? En el cine y en la música es un hecho admitido que ciertos autores independientes son excluidos automáticamente de la distribución y con ello de la visibilidad, dejando así de ser una competencia influyente. Por ello, aunque Barry Schwabsky se esfuerce en desarrollar en su discurso de introducción al catálogo *Vitamin P* una argumentación válida para explicar lo inexplicable, su panfleto justificativo es intragable.

La acertada percepción temporal de Gordillo había señalado en esta visita a su estudio uno de los aspectos más decisivos para el arte del inmediato presente: el espectador ha cambiado y hemos de saber que los hechos antes descritos se están trasladando a la pintura y al arte en general y, debido a ello, ya no se podrán sostener las mismas pautas de conducta anteriores. Quizá sea este el síntoma que marca el comienzo de las nuevas colisiones existentes entre los que intentan estar en los primeros puestos de la distribución del arte. La privatización creciente de las estructuras públicas, la desaparición de las tendencias y de los movimientos dominantes está facilitando la rápida aparición de un paisaje indiscriminado que ya solo está regulado por el ranking que establece el mercado. En esta situación, la lucha por situarse con el mejor escaparate y obtener la máxima audiencia es más importante que construir un proyecto consistente. Todo convive con todo en una absoluta arbitrariedad y *Vitamin P* es el máximo exponente de lo que digo. Hoy contemplamos el paisaje de una masa desdiferenciada donde se han injertado parcialidades constituidas que se han disfrazado de una jerarquía artística repentinamente consolidada en busca de la influencia, la sustitución y la disolución de la complejidad. A río revuelto ganancia de pescadores.

### ***El artista indómito o la libertad como ingrediente.***

El arte actual se ha quedado suspendido en medio de una cultura de masas gobernada por los niveles de audiencia y cada vez es más evidente que esa realidad nos aparta de los territorios trascendentes y abruptos, ya que busca a través del espectáculo convertir a los consumidores en aliados y clientes de esta nueva situación. En ese contexto, el espectador se encuentra cada vez más atrapado por las nuevas *políticas de la visión*, pues son estas las que establecen directrices culturales que excluyen sistemáticamente todo aquello que no llegue fácilmente a las masas. El mercado se readapta sin nostalgia al nuevo y ocioso consumidor del espectáculo festivo y deja los estratos más profundos de la conciencia abandonados en el sótano. Mientras tanto, el artista independiente rebusca en su libertad de acción su propia libertad constitutiva, pues ella es la conexión y el ingrediente imprescindible que

todo artista necesita para expresarse. En relación a esto último, Duchamp afirmaba: “se pinta porque se quiere ser libre. No se desea ir a la oficina cada mañana...” y Luis Gordillo a este respecto ha demostrado ser uno de los artistas más indómitos que tenemos, alguien que ha logrado sostenerse libre de sometimientos e imposiciones y que se ha convertido en ejemplo de independencia de criterio, de libertad artística y de opinión. En este mismo sentido Gordillo afirmó: “Si la sociedad ha dejado en manos del artista el problema de la libertad, cualquier artista debería permitirse ciertas libertades, pues sino puede acabar por traicionarse así mismo”.

El dilema por lo tanto está servido, pues es algo sabido que hoy un cierto arte molesto y difícil está perdiendo la atención pública debido a la rápida desaparición del espectador informado y preparado. Hemos de añadir a esta evidencia dos factores que contribuyen al empeoramiento de la situación, la ausencia de una cierta responsabilidad pública que defienda el papel que tienen las actitudes independientes y el rápido desgaste que los aspectos educativos entorno al arte padecen. Debido a todo esto, ciertas manifestaciones artísticas pueden acabar pareciendo elitistas o quedar en una situación de una precariedad cercana a la marginalidad, viéndose por ello relegadas a su rápida desaparición frente a las más adaptadas a los gustos del mercado.

Es precisamente por lo que en esta era de la desactivación del sujeto, es urgente y necesario un arte que incorpore una nueva noción del mismo. Una figura que mantenga su independencia y que a la vez contenga la representación de su tiempo, ya que solo a través de la existencia de un arte de esa complejidad intrínseca podemos mostrar cual es la herida social que padece el presente.

### ***Sujetar el sujeto. La visión calidoscópica de Gordillo.***

La obra de Luis Gordillo trata de sujetar a ese sujeto imprescindible del arte, pues si existe un pintor español que ha estado más atento al presente, que ha incorporado mejor y con mayor rigor y actualidad las transformaciones que se han producido en su tiempo y en el arte en general, ese es Gordillo. Su pintura de los últimos años no ha dejado de transformarse y resituarse con riesgo y actualidad, sin perder su propia condición de pintura y sin dejar de ser también una pintura prospectiva, personal e influyente, siempre en diálogo con los cambios y las innovaciones que se iban produciendo. Su doble cualidad introspectiva y perceptiva le hacen ser un ejemplo único, pues nada de lo que en su pintura sucede queda fuera de su control y, sin embargo, todo en ella es, a la vez, un depósito inquietante y subjetivo; siendo precisamente estas cualidades las que, de alguna manera, le acercan a aquello que Duchamp afirmaba sobre la pintura: “un vertedero, una especie de obligado relleno”

La obra de Luis Gordillo es fundamentalmente obsesiva y preconceptual o, como él puntualiza, neurótico obsesiva, pero sin que esta condición le deje atrapado por lo repetitivo y lo formal, pues algo hay en su propia naturaleza que la hace mental y desigual. En su trabajo vemos como despliega una subjetividad sujeta que le ha ayudado a construir sus ideas sin haber sido abducido por las libertarias actitudes del informalismo abstracto.

Hoy sabemos que la imagen es en gran parte el motivo que se antepone a la existencia de la pintura y que sus resultados no son ya la consecuencia directa de la

acción de pintar; sin embargo, Luís Gordillo puede pintar sus cuadros en ambas direcciones, como si tal cosa, sin apenas problemas de continuidad y desarrollo ulterior y sin cerrazones sobre lo automático del arte, ya que la idea de pintar como una acción gratuita, heredera de una gran desilusión, permanece todavía en él como reflejo directo de esa angustia al vacío que ha impulsado a la mejor pintura del siglo XX. Aunque, esta angustia a la que me estoy refiriendo, en Gordillo se halla singularmente mezclada con una cierta sonrisa irónica que la dota de extrañeza y la desangra de heroísmo. Su pintura mantiene además una extraña discontinuidad entre la vida y el arte, ya que solo a través de ella se compensan aquellos desajustes que convierten ese corte interior en respuesta y solución. La obra de Luís Gordillo forma parte de un mundo que fundamentalmente se percibe con los ojos cerrados, si bien, este artista mantiene siempre uno de sus ojos entreabierto, por si fuera necesario incorporar algún elemento de lo visible. De manera, que son las inclusiones fotográficas las que le obligan reconciliar lo más aparentemente irreconciliable hasta lograr hacer una totalidad mixta. Y es precisamente por ello, por lo que su lenguaje toma una forma de confección artística dotada de reversibilidad.

### ***Conexiones y vínculos. Las imágenes radioactivas.***

Quiero referirme ahora a la continua meditación perceptiva que Gordillo mantiene con los aspectos automáticos de sus dibujos y de su pintura, pues es algo, a mi parecer, indispensable para comprender como actúa, algo que puede verse nada más entrar en su estudio, ya que deja esparcidos sus trabajos sin ordenarlos, buscando las relaciones aleatorias, los posibles vínculos y la combinatoria mental más propicia, pues sabe muy bien que el acto artístico fundamental está contenido en el acto contemplativo de ver y en el decisivo de elegir.

Luís Gordillo afirmó recientemente que solo aquellos dibujos que poseen cierta radiactividad son los que le llevan a un plano de la representación pictórica más compleja, pues para él son imágenes magnéticas que poseen la capacidad de abrir su resistente imaginario. Manchas, trazos y fragmentos que despliegan una energía que solo puede percibirse ahondando en su estructura y diseccionando sus partes a través de una precisa cirugía, cercana a la autopsia de un cadáver. Ese procedimiento analítico le facilita una visión que le ayuda también a desatar algunos de los más apretados nudos de su psiquismo. Gracias al conocimiento del medio dibujístico Gordillo puede cruzar la puerta que le permite entrar sin previo aviso a la trastienda donde se encuentra ese todo en desorden y amontonado. Por eso trata de actuar como el que ha entendido que lo primero que debe hacer es colocar su obra en el *diván* de su estudio, dejando que los cambios de luz expresen el sentido de cada gesto, de cada forma y de cada color, pues sabe que el diálogo psicoanalítico que existe entre él como analista y sus diagramas pictóricos como seres vivos, dispuestos a ser analizados, es lento y mudo y necesita un tiempo prolongado, ya que ese trabajo interrogativo pende de la lucidez del artista, del momento oportuno y de la rapidez y concentración para captar cualquier sentido. En Gordillo existe una continua autovigilancia que le permite llegar a la inconfundibilidad, siendo precisamente por eso por lo que necesita documentar obsesivamente el proceso de su obra, utilizando, como Marey, una suerte de cronofotografía que retiene el movimiento que se produce en su obra. Solo así puede llegar a conocer como y donde surgen esos cambios de dirección y cual es el sentido de las alteraciones que se van produciendo en su trabajo. Un seguimiento minucioso que le permite no

perder el hilo conductor de una mente extremadamente relacional. Cada nuevo registro es en Gordillo el principio de un nuevo trabajo, de un nuevo descubrimiento, el certificado de una posibilidad obviada y la captura de ideas extraviadas en el camino.

### ***Automatismo sedado.***

El pulso y la mirada de Luis Gordillo buscan la manera de retardar y ralentizar el impulso inicial de la pintura hasta lograr sedarlo mediante una especie de doma sistemática. Y esta manera de ver y de hacer es algo, que a mi parecer, está asociado a la seca mirada de Duchamp del *Desnudo bajando la escalera*, aunque en el caso de Gordillo se sitúa más cerca de la postura del artista que trata de frenar lo desenfrenado del gesto y de congelar el calor inicial de sus impulsos. Es como si una segunda visión, más desimplicada y perpleja ante lo que ve, se sobrepresionara a otra más implicada y emocional.

Luís Gordillo tiene también algo que le emparenta con la escultura arcaica, algo hierático e ibérico que le lleva a dar volumen al gesto líquido del expresionismo abstracto, hasta hacer de esa rapidez lentitud. Una sedación de la vida interna de las cosas como forma de observación detenida, no sea que su velocidad de aparición le ciegue la visión. Un retraso meditado y calculado que en el fondo nunca le impide llegar a su destino.

¿Que le ha llevado a Gordillo a estructurar de esta forma su hacer y que le ha llevado a pensar la pintura como si fuera un diagrama simétrico de la mente?

Recientemente Gordillo afirmaba que muchas de las imágenes que le surgen pertenecen a algo muy diferente de lo que en ese momento le sucede y me explicaba como en su trabajo aparece una especie de autocensura que le impide ser secuestrado totalmente por las emociones y por los aspectos más personales, de forma que estos terminen por apoderarse de él, dominando su trabajo. En él existe un deseo de control que le obliga a situarse fuera de sí y que le predispone a estar prevenido. Algo que en el fondo está emparentado con la soslayada actitud que ha descrito Barnett Newman, “Nosotros estamos haciendo nuestro trabajo fuera de nosotros mismos”. Esta mirada despersonalizada y desinyectada de sí también la posee Gordillo, pero, a diferencia del artista neoyorkino, él la usa en una segunda instancia. Es también importante considerar que en Luis Gordillo encontramos al coleccionista de imágenes y de objetos que se ha entrenado en clasificar y ordenar concienzudamente el fichero de sus preferencias. Y es precisamente esa cualidad de mirar y escoger que posee el coleccionista, la que luego Gordillo utiliza para discernir y ordenar los vínculos que pueden dar sentido a sus imágenes.

Hoy sabemos que para el movimiento moderno existían dos problemas, uno era descubrir que es la pintura y el otro como hacerla. Para el pintor americano Frank Stella era más importante la primera pregunta que la segunda y, sin embargo, hoy son muchos los que piensan que la respuesta a la pintura vendrá de las decisiones que tomemos sobre su factura, de tal forma, que sea en el *como* se ha realizado la obra, donde podamos descubrir la respuesta.

### ***La simetría del psiquismo o el psicodiagnóstico mariposa.***

Al abrir esta mañana el catálogo de Luis Gordillo *Iceberg Tropical* y encontrarme con las *Derivaciones fotográficas Andarín Cabezón de 1975-1976*, me surgen, de esa especie de suerte electiva que siempre se produce al abrir un libro sin pensar, dos ideas que parecen estar relacionadas entre sí, la primera es la tesis del libro de Georges Didi-Huberman, *La imagen mariposa*, un riguroso ensayo donde este autor nos explica como “Los que agonizan se baten con sí mismos como una mariposa que agita sus alas hasta el final”, -máxima poética que asocia el sentimiento de muerte a la mariposa- y la segunda idea proviene de la estampa de Max Ernst “Y las mariposas empiezan a cantar”, imagen de la que se apropió Sigmar Polke en 1981 para recrearla de nuevo en su pintura *Ohne Titel* (Un enjambre de mariposas que se agolpa entorno a la luz de gas de una farola sobre una galería de nichos de un cementerio). Al contrastar estas dos referencias, veo como han surgido motivadas por la reverberación visual que la simetría del psiquismo mariposa de Gordillo en su *Andarín Cabezón* me ha provocado, de tal forma, que un solo instante después de darme cuenta de cómo mi comportamiento había sido consecuencia de la observación de esta imagen, abro inmediatamente el *Test de Rorschach* y compruebo como la lámina número III coincide con la imagen de estos dos andantes cabezones y con la poética psíquica de la mariposa.

De alguna forma, es el irregular y compulsivo movimiento de las mariposas el que nos muestra la incontenible atracción que posee el inconsciente hacia lo luminoso y, por tanto, si aceptamos que ciertos actos creativos nacen vinculados a la imagen simbólica de la mariposa, podemos decir que esta *imago* -considerada entre los antiguos emblema del alma y símbolo del renacimiento- explica algo que está estrechamente relacionado con la obra de Gordillo. Para Didi-Huberman la imagen mariposa es una figura que vive atrapada por un eje sutil que distribuye el esplendor del color de la psique. Una imagen que en este caso es coincidente con la obra a la que me estoy refiriendo de Luis Gordillo, una *imago/mariposa* compuesta con las siluetas de las dos figuras de este andarín cabezón que camina con dificultad debido al volumen psíquico que debe portar sobre sus hombros. Una precisa representación del dilema interior de una psique en transformación.

Por ello, algunas de las imágenes que podemos ver ahora en esta exposición de Luis Gordillo en la Galería Joan Prats son el resultado de lo que Edward Lorenz, en el contexto de una teoría de los movimientos caóticos, denominó *efecto mariposa*. Imágenes que se doblan e invierten alrededor de un centro, creando un paisaje óptico que sigue una manera especular de representar que suele acabar de forma calidoscópica. *Globulitos* es un ejemplo de lo que digo, pues estos espacios mandálicos son en el fondo paradójicos, ya que por un lado excluyen la idea de desorden en su organización y por otro acaban por tornarse imágenes hipnóticas de una ornamentalidad biomórfica inquietantemente escindida. Son geometrías contradictorias que ayudan tanto a cohesionar ciertos estados mentales disgregados como a dividir cualquier materialidad hasta hacerla germinal y corpuscular. Respecto a su galería de rostros y retratos, Luis Gordillo incluye dos a cual más singular, el primero *Idiosincrasia univitelina* donde el rostro no solo no es arruinado por la abundancia de ojos, sino que por el contrario, vemos como esa cabeza se convierte en un sujeto múltiple y atomizado. Sin embargo en su segundo retrato, *El ángel trompeta*, observamos una figura de rostro avisgado que tiene algo de insecto/hormiga. Una intranquilizante y compacta simetría que emerge dentro de un

fondo irregular y desigual, que parece haber sido pensado para facilitar un mayor sinsentido. Un rostro, sin duda, anunciador de algo terrible.

En el caso de la obra *Urbano-urbanístico*, la ordenación en franjas se convierte en parcelaciones ópticas asistemáticas de un territorio que se empeña en ordenar el desorden o en el de *Gentlemen's stoicism*, donde los campos de visión se organizan en permanente discontinuidad espacial, de tal forma que se nos impide mantener la mirada fija en un solo sitio, ya que cada uno de sus espacios se encuentra irremediabilmente precipitado hacia los demás.

Por último, en la obra *Cocodrilo* tenemos la impresión de que el mismo carácter integrador de la conciencia visual de Luis Gordillo es el que desorganiza permanentemente todo lo anterior, ya que vemos como en su propio sumar desmedido de visiones se ve obligado a reorganizar permanentemente el campo visual, y es por ello por lo que las sucesivas imágenes que van surgiendo, se van haciendo secuenciales, a la vez que se superponen e interceptan hasta hallar su propio código visual. Pues como decía Max Ernst: “Un pintor puede saber qué es lo que no quiere, pero ¡ay de él si pretende saber lo que quiere!

Fernando Sinaga, 18 de marzo de 2008.