

VALOR DE LA PINTURA

(Una proposición tan decente como yo, una más)

El dilema de la pintura nos esquivo. Su significado no puede evitar ser extremadamente ambiguo, complicado, sofisticado, renuente.

Sin movimiento el tiempo es invisible, (¿incomprensible?) La pintura es el arte del espacio [sin el tiempo (sin el movimiento)]. ¿Todavía podemos sacar partido de este atajo?

La pintura encapsula el pensamiento en un espacio concreto y acota la posibilidad de que el objeto (especular) se contradiga en los vaivenes de la percepción fugaz. La pintura inmoviliza la imagen, echa el freno de mano. Lo hecho nos conduce a un pensamiento de lo sustancial.

La pintura aprovechará cualquier herramienta susceptible de dejar una huella para *consumar el acto* de (la) presencia.

La cuestión de la pintura, su muerte y su amortajamiento, sólo interesa a los que dudan de su pertinencia en el discurso actual del arte, es decir, a los propios pintores.

Un concepto más amplio de la pintura abarcará no lo que se presenta como tal sino lo que destaca como tal.

El pintor busca la verdad convirtiéndose en un salvaje, pero este camino se agota enseguida. Aunque “en la práctica” la pintura se elabora mediante superposiciones, es inevitable constatar que “en realidad” se define a partir de referencias.

La forma artística debe distinguirse de lo ordinario pero sin exigir necesariamente lo extraordinario.

La definición de la pintura no debería apelar a lo que no es: un objeto, una instalación, una fotografía, un vídeo, un cartel..., y sin embargo la pintura no puede evitar especular con aquello que acabará abduciéndola. Siempre fronteriza, se defiende a pesar de su carácter objetual, desestructurado, hiperreal, industrial, inmaterial, roto.

La idea se caza al vuelo pero no se hace presa sin clavar la mirada.

Habrá que solucionar la siguiente paradoja: el futuro del arte ya no podrá ser moderno si el presente desecha la incoherencia en beneficio de la inocencia. ¿Será cierto que el futuro nunca existió?

Vamos por el mundo esgrimiendo nuestras ideas, los más osados sus teorías; ¿pero no se trataba de decir la verdad?

Los artistas tenemos un problema: la creatividad tiene que pasar por un riguroso programa de convalidación social, debe ser bendecida por la crítica o adoptada por un discurso institucional. En teoría hay que ser útil, divertido, educativo, correcto, enrollado.

Monet se quejaba de los pintores jóvenes, “Les he enseñado mis *Nenúfares*. Pues bien, para ellos con los bocetos basta. [...] ¡Ah, si Cezanne lo hubiera oído! ¡Él, que volvía cien veces sobre el mismo lienzo!” Es en ese momento cuando la madeja de la pintura empieza a liarse.



Tróptico, 2013.
Acrílico sobre lienzo, 180 x 360 cm.

La impenetrabilidad nos impide acceder al arte. Pero esa secular dificultad en realidad no existe. Lo único impenetrable es una supuesta intencionalidad externa al objeto en sí. Debemos pues acercarnos, observar y decir qué vemos.

La autoconciencia y la autocomplacencia son el cáncer del arte actual.

Nos confundimos si nos conformamos con la idea. En el mundo de la plástica lo ideal del concepto carece de valor si no da pie a sentir el pensar o pensar el sentir. El elogio o la desaprobación de una idea conceptual dependerá de cómo se verbalice, no de cómo se visualice. Sin armazón (arma-razón) la idea es un objeto precario y el artista ave de paso.

El arte, creo yo, es una especie de mediador que nos rebela aspectos profundos del mundo que vemos. La autenticidad del arte se experimenta

irracionalmente a través de formas y acontecimientos que son nuevos o que están renovados. Desde este punto de vista la intuición, esa corazonada, es fundamental.

El sistema del arte *actual* se ha enrevesado de tal forma que en general lo artístico esquiva la experiencia transformándola en una presencia diferida, en una huella. Recibimos documentación, in-formación o educación sobre el acontecimiento propiamente artístico y es entonces, paradójicamente, cuando el hecho relegado (lo real negado) se convierte en algo enigmático.

El misterio se vuelve interesante sólo cuando una parte de él se comprende.

En el arte de este siglo recién comenzado el aval institucional encuentra su caldo de cultivo en el *postminimalismo retórico*. La necesidad de regular teóricamente el objeto *postminimalista* forzando una argumentación política (social) o biográfica (íntima) es la justificación que, poniendo a punto la descontextualización *duchampiana*, va dando cuerpo escolástico al núcleo duro, al núcleo calculador del arte contemporáneo. Intuyendo el reduccionismo fenomenológico, la retórica se ha convertido en un gran consolador, nos salva del vacío que conlleva negarnos a coexistir con el derrumbe emocional, nos salva del vacío que conlleva negarnos a experimentar la conmoción formal.

A veces excesivamente desarticuladas, a veces excesivamente caricaturizadas, siempre insistentemente teorizadas, las nuevas propuestas artísticas apelan a lo grotesco, a lo desmarcado, a la simplificación, a la caricatura, a lo extremo...

La obra de arte va configurando el accidentado catálogo de la nueva imaginería hiper-virtual, hiper-racional, hiper-comercial.



Serie: Tortugas en el harén. Escudo nº 1, 2013.
Acrílico sobre lienzo, 190 x 125 cm.

El artista que ve la razón de lo que hace no debe quedarse ahí. Nada más fácil. El artista debe conseguir que el otro vea la razón de lo que hizo. Nada más difícil. En este sentido el arte es siempre un misterio porque inexplicablemente logra justificar el capricho y armonizar la casualidad con un destino particular.

El arte consigue que deseo y razón se superpongan y que el resultado armonizado sea la consecuencia de esa tensión.

La pintura se pelea con un lenguaje en cierta medida validado, un lenguaje que se atiene a una convención: la variedad de rastros coloreados que registran intensidades reconocibles tanto por quienes los producen como por quienes los deducen.

Lo cierto es que la pintura aun siendo un lenguaje “especial” se presenta normalmente bajo un aspecto convencional (el cuadro, el mural, el elemento plano recontextualizado, el collage...). Resolver o rebelar las tensiones físicas, esa expresión de inteligencia material, es la razón de ser de la pintura. Y su mayor logro: consensuar un acuerdo inequívoco respecto de los dispositivos de producción y de las decisiones sucesivas que han organizado la tensión de todos los componentes (el color, el gesto, la repetición, el claroscuro, la sensación volumétrica y espacial..., amén de sus aspectos semánticos o simbólicos).

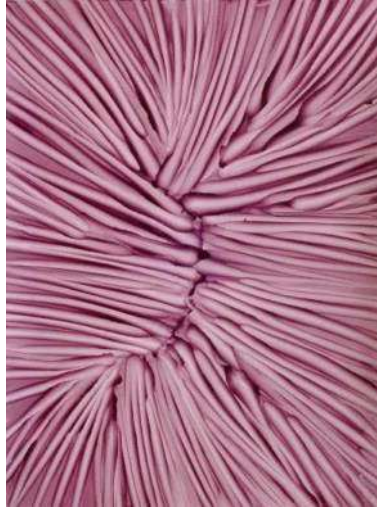
Teñir implica modificar el color sin perder la cualidad material propia del soporte. El barniz protege, da brillo. Barnizar es pintar sin pintar. Un grado muy leve del pintar. Teñir y barnizar son el principio y el final del pintar. El drama de la pintura se manifiesta cuando el soporte empieza a perder su identidad. ¿Podría ser esa la frontera entre dibujar y pintar? La pintura es la última capa de lo pintado, lo que se ve pero incluyendo irremediabilmente todo lo demás. Las técnicas que protegen el soporte y lo incorporan en el campo de lo visual compensan cualquier dificultad. Dejar el soporte a la vista es indicio de habilidad.

Parte del interés visual se corresponde con alguna incoherencia respecto de ciertas convenciones asumidas e implica admitir que la novedad da vía libre a las desavenencias. Es así como la emoción visual se convierte en emoción intelectual. La novedad formal se integra en la obra de arte aún cuando en un primer momento no encontremos para esa novedad otro apelativo que el de ser un *d(efecto)*.

La imagen microscópica es de gran belleza visual; su organización espacial y su tensión formal son de una aterradora lógica material.

La forma es una consecuencia de la organización de la materia. En la naturaleza siempre se pueden descubrir patrones organizativos semejantes en todos los niveles de observación posible. En cualquier caso se trata de ajustar la percepción a una determinada escala. Mirada microscópica (ojo-microscopio), mirada cercana (ojo-gafas de cerca-objetivo macro), mirada lejana [ojo-(gafas de lejos-teleobjetivo), vista aérea (ojo-avión)], mirada macroscópica (ojo-telescopio). La misma realidad o el mismo

objeto según a que distancia se mire rebela una belleza propia, una organización. ¿Podría decirse que la belleza es siempre una cuestión de escala?



Serie: *El frunce y la mirada que sangra*, 2012.
Acrílico sobre papel, 160 x 120 cm.

El artista sigue normas que rigen una lógica que muchas veces desconoce. En mi caso, intento que la lógica incorpore lo natural dando cabida al accidente. Cualquier accidente tiene una explicación i(lógica) que *naturalmente* pone en jaque la existencia de las reglas previas.

El accidente no deja de ser una aberración de la regla. Cuando el accidente se tolera implica la existencia de una norma superior más general que administra la validez de las normas iniciales concretas, pero incluyendo ese accidente particular. El desconocimiento de la norma superior convierte la reflexión en algo interesante. Vislumbramos una presencia aunque no la podamos ver correctamente. Nos falta el “objetivo” que nos permita enfocarla. Esta norma superior (esta intuición) es una especie de guía. Lo mismo autoriza las deducciones irracionales que justifica las lagunas conceptuales.

La desaparición del sujeto es una de las muchas paradojas del arte actual. El arte digital ciertamente consigue que el sujeto desaparezca (la repetición puntillista es alienante y el punto un gesto despersonalizado). Los fotógrafos trabajan al nivel del píxel para que la foto-digital parezca una imagen más real (que la realidad) y los pintores hemos caído en la tentación de coquetear con la pintura-digital que se manifiesta de dos maneras: como una imagen digital que parece una pintura o como una pintura-pintura que parece una imagen digital. En cualquier caso, aunque el artista destaque por su diferencia, parece sentirse más cómodo amparándose en la despersonalización. Ante semejante lío no nos queda otra cosa que callar y esperar a ver por dónde sale el sol.

La obra de arte postmoderna (instrumental) desdeña el fundamento físico. Aceptamos esa condición sin rechistar. La devaluación visual para este tipo de obra es una ventaja porque cualquier ligera imposición estética, cualquier exceso formal acrecentaría inmediatamente la sospecha de una presunta debilidad conceptual. Es más seguro moverse en el terreno de lo neutro, en un terreno donde los elementos insignificantes pidan a gritos un significado que cualquiera pueda dar.

Aunque no esté de moda opino que hay que recuperar el objeto artístico memorable, perdurable, irremediable. Puede que para algunos esto atufe a ortodoxia, pero destapar la falsedad del objeto postmoderno me parece hoy en día el único acto (político) indiscutible.

El éxito es complicado si la respuesta a la extremaunción de la forma no llega por el camino de la exageración, la extenuación, la elusión (condiciones necesarias de lo postmoderno). La obra surgida a partir de la corrección formal puede que no llegue a catalizar emociones porque el carro de la identidad es demasiado pesado y nadie quiere tirar de él. Es mejor cerrar los ojos y vivir en la inseguridad, en la inestabilidad, en la alteridad. Paradójicamente, esta contrarreforma, la forma crítica a la crítica de la forma, parecerá un *revival* de supuestas identidades entre sujeto y objeto, se despreciará porque hoy en día no es chic la competencia formal.



Serie El origen del mundo, 2006-2013
Copia Inkjet HMPR-P (170 x 110 cm.) Original 24 x16 cm.

¡Y hay de aquellos que dejen al desnudo a los que nos están desnudando!

El ámbito natural de la pintura es el espacio de las transiciones de luz, de colores, de gestos (elementos que quedan suspendidos en el espacio real) aunque sabiendo que hay unos límites significantes, el degradado puntillista de la foto es uno, el montaje tridimensional el otro.

Actualmente la premisa que define al objeto artístico (y en consecuencia a la pintura) es una pregunta relativamente simple. ¿Cómo acoplo, cómo acomodo esta imagen en este soporte? El interés (in-exactamente) no radica en lo que vemos sino en el soporte que sustenta lo que vemos. Es decir, la percepción del arte, aunque no sé si lo explico bien, aproxima la imagen a través de una nueva materialidad. Al principio la novedad mediática (del medio, del médium) nos da un pequeño (dis)gusto, pero rápidamente aceptamos que el choque de trenes no ha ocasionado daños irreparables y a otra cosa mariposa.

El proceso pictórico es reactivo a la consistencia, a la consolidación inmediata, a la fijeza. El pintor está en el aire durante el proceso. La materia es desobediente y genera estrés, angustia, impaciencia. El pintor tiene una sensación de dominio cuando encuentra su camino. En un primer momento el corazón se le acelera hasta que la forma se domestica y se asienta, luego llega la calma y se manifiesta la destreza.

La pintura entendida sólo como imagen pierde su razón de ser. Sumergida en el *tótem revolútem* de la imaginería contemporánea la pintura se asfixia. No es sólo la imagen que figura, la pintura es además lo que da por añadidura: la prolongación física de una conciencia óptica, la parálisis de una ilusión histriónica, la distribución de restos y deshechos, la inteligencia pre-tecnológica. El pintor roza lo inmediato, lo innato, lo corporal... poniendo en jaque el artificio de lo natural.

Cuando la pintura parte de un modelo original espanta el miedo blanco del lienzo. Cuando descarta el modelo prefijado y va definiendo su objeto desde una supuesta nada el tema se alcanza soportando el dolor y la angustia de no ser todavía.

Trabajar con los ojos vendados, este camino no es uno entre otros.

Pintura-estructura, pintura-abertura, pintura-floritura.

La pintura..., *la pintura nunca está en los objetos sino entre los objetos.*

¿En qué medida la pintura que sigue una fórmula se aleja de la creación? La repetición es la medicina de lo insoportable.

La abstracción contemporánea (hablo de esa pintura que se hace y no de esa pintura que se pinta) muestra las dos caras de la misma moneda, el concepto convertido en un efecto, el efecto convertido en concepto. Lograr esto es un gran paso, aunque sólo sea el primer paso. En seguida detectamos un peligro: si convertimos ese proceso en algo mecánico el efecto se devalúa y el concepto pierde interés. En lenguaje coloquial, el artista flojea porque se repite.

¿Cómo podemos explicar la persistencia histórica del dispositivo pictórico habiendo medios más eficaces para lograr cualquiera de sus objetivos?

La pintura forzosamente debe contar con la fotografía como referente, como límite. Primero la fotografía y más tarde la tecnología digital han usurpado a la pintura

su fundamento elemental: el crédito de la imagen real, la fidelidad de la representación ideal. El objetivo más antiguo de la pintura (la identidad visual) y las conquistas de la postvanguardia (el descarrilamiento de la realidad, la abstracción, la lógica formal, la esencia metafísica, la presencia inmaterial...) han sido usurpados por la fotografía dejando a la pintura compuesta y sin novio. La fotografía se ha convertido en el quid de la pintura, el pedestal que la pone en valor. La fotografía nos orienta sobre lo que la pintura no debe ser.

Impresión de una huella de luz, instante, revelación..., la "captura digital" pone tierra de por medio entre el espectador y la cosa real; tampoco la inyección del plotter cura toda esa frialdad.

La escultura es real, la pintura acumula pequeños vestigios de realidad, la foto es la imagen real de una graduación de luz transferida a un soporte real... y luego está lo digital.

¿Podría pensarse la fotografía como una pintura "infraleve", como un caso de impresión sutil que crea una huella, una pintura mínima, una pintura sin materia, una pintura luz?

La fotografía se ha consumado. La pintura le iba pasando el relevo mientras la iba apadrinando. El objeto fotográfico se ha ido consolidado. Paradójicamente la fotografía ha encontrado un espacio cultural y la pintura se ha marginado. La relevancia de la pintura se ha estrechado porque desde los márgenes hacia el centro las artes visuales la van devorando. Y ninguna teoría va a lograr sacar a la pintura de este pozo sin fondo, de este atolladero.

El pintor vive estrangulado por la prisa; es víctima de su tiempo. Indefenso esgrime el arma (el alma) en sus cuadros. No tiene defensa si no encuentra el momento. Aquí lo hecho, allí el cuadro por hacer.

Yo pienso que, siendo todavía relevante, la vía de lo descompuesto y lo despedazado está agotada. Deconstruir, por usar una palabra de moda durante mucho tiempo, no nos hace modernos y buscar la unidad no nos hace anticuados necesariamente. ¿Es indispensable descartar la confortabilidad sin más, convertir el placer en un espejismo fugaz? Para mí las trabas semánticas del arte contemporáneo anidan en su arbitrariedad visual.

Estamos resignados. Nos conformamos con "pasar a la historia" como puras anécdotas. Arte de relleno. Arte comodón. Artistas comodín.

Las marcas del pincel y el placer de ver. La tecnología usurpa el valor del tiempo a la lenta conquista del espacio visual: Un ladrillo en el muro, una piedra en la pirámide, un nudo en la trenza que teje las sombras, una ondulación en el espejo deformado de la tarde. El arte hace visible el recorrido del ser. El arte destaca el valor semántico de un tiempo que deja sus marcas en la suavidad de la roca, en la

ondulante feminidad de la cueva, en las tripas del hormiguero, en la areola que malogra la manzana. *Acción de la naturaleza y naturaleza de la acción.*



Abrazado, 2008.
Resina, 30 x 25 x 25 cm.

El artista desbordado (por su propia obra) inventa un espacio donde el hombre se busca a sí mismo en sí mismo fuera de sí mismo.

¿El ensimismamiento del arte puede inscribirse políticamente en la sociedad, puede revertir algo mínimamente interesante al grueso de la sociedad? La pintura debe ser crítica de lo social, tener en cuenta el interés social, pero cuidando de no sucumbir al signo de los tiempos: la fugacidad cultural del espectáculo. Puesto que es una práctica solitaria, la respuesta de la pintura a cualquier problemática sociopolítica es una visión individualista, débil. El obstáculo de la pintura es que siendo soberana para mostrar la dimensión polimorfa y la deriva del hombre, institucionalmente está supeditada a los vericuetos del poder. Perdida ya la fe en el sujeto individual, en que sea capaz de articular modelos válidos para la mayoría, dar soluciones ingeniosas a los temas de interés general, el pintor queda reducido a una anécdota, al vestigio de un tiempo mejor. No importa si el objetivo, la forma significativa, se alcanza; lo importante es ceñirse al programa *curatorial* y pasar con nota por lo que podríamos llamar un proceso de convalidación democrática. La finalidad del arte, conectar con el otro desde la diferencia, ya no interesa. Lo fascinante es ser guay, destacar por destacar, estar sin ser. El medio es el mensaje. El proceso es el resultado. La respuesta viene dada porque el problema es irreal.

¿Se trata de conseguir que la pintura, independientemente de su referente, no se quede en un mero ejercicio formal? ¿Se trata de hacer que la pintura constituya un cuerpo real, que sea una expresión cruda de lo natural?

El valor de lo artístico ha sido sustituido por el prestigio de lo científico.

La pintura puede pintar solamente dos cosas, paisajes o cuerpos. Un bodegón, por ejemplo, sería un paisaje en el que se alinean o superponen cuerpos. El cubismo habría convertido cualquier cuerpo en una forma de paisaje y habría solucionado cualquier paisaje apilando una sucesión estructurada de cuerpos. Pintar interiores

habitables o espacios corporales sería algo así como desplegar o desarrollar el cuerpo en la afable extensión del paisaje, etc.

¿El objeto de las emociones es atemporal? Me conmueve el gesto pictórico en la medida que puede ir construyendo cuerpos o partes de cuerpos vivos y mortales. Me conmueve el gesto pictórico en la medida que condensa la vida, las nubes en el cielo, la escarcha en las hojas, la luz en los pa(i)sajes.

En el proceso pictórico contemporáneo, lo excepcional es la perfección. De hecho, la pintura va conquistando terreno cuando asume sus *d-efectos*, cuando la pintura se aleja de la imagen figurativa empieza una carrera agónica por ver quién descubre la gallina de los huevos de oro: sintetizar un *d-efecto* y “venderlo” como un acierto, como algo peculiar. Se trata de encontrar la escala adecuada y luego pintar con dos pelotas (pero ¡ojo!, como lo hizo Jasper Johns).

Una cosa te lleva a otra, y a otra y a otra. Es así como se pinta, con una permanente sensación de inestabilidad, con la angustia de no saber uno quién es. Paradójicamente el proceso encuentra en el cuadro su reverso, lo inalterable.

Geometrizar lo orgánico, el espacio curvo de la tercera dimensión, proporciona un placer peculiar. Miramos extasiados el metal remachado que da forma a las alas de un avión, miramos extasiados la aerodinámica carrocería de un coche deportivo, la torpe articulación de una armadura o las estratégicas roturas de cualquier molde. El placer del parcheado nos acerca al volumen a través del collage tridimensional, es decir a través de una manualidad accesible, factible. Constatar la posibilidad de volver a hacer lo que se ve es adivinar parte del proceso. Y comprender esto desata una pequeña corriente de placer.

El éxito del collage se localiza en la justificación y en la oportunidad de cada uno de los encuentros, en el sentido y en la lógica de cada conexión o contacto. El camino inverso, reunificar a través de la pintura los cortes y las digresiones formales es una especie de propuesta sincrética, sintética, sistémica que intenta reconciliar las diferencias y las especializaciones materiales, formales, cromáticas para concluir que todo es lo mismo, que todo viene del mismo lugar, finalmente que todo ha de pasar por el aro de la pintura, de la propia materia de la pintura.

El celebrado amaneramiento juvenil debe transformarse en lenguaje maduro ajustando las peculiaridades innatas a las intenciones y a las prácticas que deciden el trabajo. Con candidez, ensimismamiento adolescente o inocencia infantil no se cosecha nada bueno en la edad adulta.

En la medida de lo posible evitar el símbolo, ser preciso, ser específico. En la medida de lo posible ser sin dramatizar.

Aunque la pintura es fundamentalmente bidimensional, idealmente tridimensional, no tiene por qué renunciar a lo imposible, al capricho de representar la vida en movimiento.



Doblegado por ti, 2008,
Pintura pared 464 x 325 cm.

Puesto que no son ni de lejos lo mismo, tendríamos que tomar la determinación de distinguir entre las artes plásticas estáticas y las artes plásticas dinámicas. Buscar otras denominaciones que expliquen qué hacemos y cómo vemos eso que hacemos. Pensemos un poco y no la liemos.

Puedes pintar lo que quieras pero sin olvidar que el objeto no puede ser independiente de la parte material de la propia pintura.

Prescinde del sentimiento, busca la sensación. Evita lo sentimental, reivindica lo sensacional.

Sé tú mismo, pero sin exagerar.

Enfatizar la intención pero sin caer en la explicación. Di a dónde quieres ir pero sin describir el recorrido completamente. Como en cualquier *gincana* uno debe dar sólo algunas pistas.

Cuando pinto trabajo sobre todo en una dirección: quitar lo molesto.

Ser un retazo de pintura, concentrar el significado en cada pincelada, que la pincelada sea algo muy concreto..., huir de la vulgaridad.

Diferenciar entre técnica y tecnología. La técnica es la capacidad individual de adaptarse, comprender y poder usar una tecnología dada o inventada.

El artista plástico contemporáneo ha sustituido la cultura por la caricatura o la nomenclatura. El manierismo posmoderno se vale de lo grotesco, (de la forma exaltada que no puede reconciliarse con nada) o, siguiendo el camino inverso, de un

conceptualismo incierto (el objeto minimalista explicando un contexto particular). La ambigüedad no es un capricho, es el síntoma de que vivimos en un mundo incierto.

Cuando intentamos no ser caracterizados como sujetos particulares descartamos las singularidades (¿ese soy yo?, ¿eso soy yo?) y nos enredamos en los laberintos de la imagen unívoca que irremediablemente nos conduce al reduccionismo (metalingüístico), a la impostura del distintivo formal, al masaje del mensaje (actuamos en función de la receptividad social), o lo que es peor, al aval teórico que niega la forma, a la ficción de la *información*. En la actualidad lo ortodoxo es vincular el *objeto a* un contexto social, ya sea local, nacional o internacional, aunque el objeto en cuestión no de mucho de sí.

No hay lenguaje sin vergüenza.

La obra maestra no se reconoce inmediatamente. El tiempo despejará la incógnita de su belleza.

Incluso en los casos de mayor espontaneidad buscar la precisión.



Serie: Pompas fúnebres nº 3, 2005.
Tinta china sobre papel de poliéster.

Me falta energía cuando no vislumbro ni una pizca de belleza. Me falta energía (llámalo voluntad) cuando no presiento ninguna razón para *dar* con la *forma*.

Agitamos el árbol con fuerza evitando el riesgo de trepar. Derribamos nidos impunemente. ¿No sabemos que apenas unas ramitas superpuestas trenzan nuestra vida, nuestra casa, nuestro hogar?

¿Quieres hacer cosas diferentes sin cambiar tu manera de actuar? Bueno, la idea, ya saben, no es mía.

La pintura es compleja. Su razón de ser no es un objeto concreto sino los registros múltiples, las variaciones y las relaciones que ubican el objeto (o el objetivo). Así se delimita el motivo.

El pintor debe ser exigente, debe refrenar la pintura. Será libre si consigue hacerla obedecer.

¡Ay de aquellos que confunden la espontaneidad con la casualidad!

El presente no debe hacer demérito del pasado, ni el pasado hacer meritorio el presente indebidamente. Seamos equitativos. Pongamos las obras y a los autores de las obras en su justo lugar. El tiempo no lo cura todo.

Ante la supresión poética y la instrucción mediática: pintura animal. Ante la marginación del autor y la tiranía del mensaje conceptual: pintura animal. Ante la astucia memorizada y el amaño visual: pintura animal.

No se trata de pintar como un animal o de pintar la anatomía, las expresiones o la simbología del animal, se trata de permanecer en un estadio de la pintura que podríamos llamar de *animalidad*, de tránsito, un lugar en donde el pensamiento está sujeto a unas condiciones de producción híbridas (racionales y animales, físicas y psíquicas), unas condiciones que son las del propio cuerpo desplazado (despolitizado).

Este concepto deleuziano de *animalidad* no conoce la compartimentación de las especies, no privilegia ninguna categoría de manifestación animal: molecular, ecológica, familiar, doméstica, simbólica, natural, espiritual, cínica, anatómica, festiva, viral... La circulación entre categorías se produce con naturalidad. Esto explicaría por qué el concepto de *animalidad* está emparentado con el concepto de plasticidad, (hay transformación y recomposición, hay evolución y mutación.)

La materia se *deforma* para dar forma (inamovible) a la movilidad del pensamiento (las tensiones y las distensiones son en realidad condiciones físicas del pensamiento material). En plástica se admite el uso de la fuerza porque el pensamiento aspira a lo concreto y el arte a lo perceptible, a lo corpóreo, a lo espacial.

Materialismo existencial de la masa (pero no de la masa social). Materialismo existencial del sujeto (pero no del sujeto del capital). *Capricho*.

El *cuerpo sin órganos* que se desplaza por la pintura-animal es el *cuerpo sin órganos* que desencaja nuestra condición orgánica, nuestra organización vertebrada, nuestra posición vertical. Si no hay órganos es porque los organismos y las organizaciones son una condición generadora fundamental, el algoritmo de un gran órgano que lo cubre todo, el nervio desplegado, la piel.

Una condición de la plasticidad es la mutabilidad. El artista plástico acomoda lo variable. Por eso nunca encuentra el momento de dar algo por finalizado.

El artista debe tener presente una cuestión que curiosamente no es condición de la belleza natural: su durabilidad, su estabilidad.

¿Es posible pintar sin ceder a *la insoportable levedad del ser social*?

¿Es posible saltarse toda esa parte de la realidad que no es *lo real*? Me refiero a esa parte en la que se nos dice cómo hay que pensar (y sobre qué).

He aquí uno de los problemas de la pintura contemporánea: vista de cerca pierde interés. Sus cualidades hápticas se han neutralizado. La pintura se ha vulgarizado porque en el laberinto de la comunicación visual se ha convertido en una imagen más, en una reproducción digital.

La pintura o es telescópica o no es.

¡En la vida tenemos tantos problemas...! Uno de los míos es que no soy inocente en nada de lo que hago.

No hay plástica sin metamorfosis. No hay plástica sin rectificación.

La cuestión del estilo es (en la teoría) cómo deconstruirlo y (en la práctica) cómo repetirlo.

Procurar que la piel haga masa. Procurar que la masa haga piel. La pintura aspira a alcanzar el cuerpo cuando desconfía del poder de la luz.

En cuanto al conceptualismo de nuevo cuño (y no tanto del conceptual de los años sesenta y setenta) yo diría que no comparto esa (falta de) sensibilidad, esa falta de humildad.

La suspicacia y la hipersensibilidad, “las bromas finitas” y los acertijos con solución incorporada, *el acontecimiento ridículo, adolescente, trivial, inocuo...* y todas esas afectadas muestras de la inteligencia susceptible de confirmar el ego de amigos y correligionarios no puede ser el carburante del arte. ¿Por qué refractar esa nada, ese vacío en la abyección del mal gusto y el aburrimiento? ¿Por qué ser tan vengativo?

Cuando la realidad es referente podemos permitirnos el lujo, por así decir, de ser imprecisos. La propia realidad es un modelo que posibilita el ajuste de la percepción. Pero cuando no existe este referente (por ejemplo en el arte abstracto) hay que ser totalmente consecuentes en cada caso. Todo se vuelve lenguaje. La percepción significativa decodifica necesariamente ese lenguaje. Sólo cuando la cosa es “totalmente” nueva (si es eso posible), entonces la cosa vale por sí misma.

La ausencia, la falta, la privación de la parte plástica no activa significados. Los registros no valen por lo que desechan o evitan. En la pintura todo es resto presencial. El significado (poético) es acumulativo.



Mitad animal nº 1, 2012.
Acrílico sobre lino, 215 x 150 cm.

La gran estafa contemporánea: siempre encontraremos una buena razón para justificar la repetición, siempre encontraremos una buena razón para conceptualizar la seriación, siempre encontraremos una buena razón para contextualizar la decoración.

¡Artistas, no esparzáis las cenizas todavía calientes de vuestros padres en tierra baldía! ¡Artistas! ¿Por qué recogéis la fruta antes de tiempo, por qué no dejáis que madure en el árbol?

Buscamos la verdad porque sabemos que el cometido del pensamiento, en última instancia, es engañarnos continuamente (sin darnos cuenta de ello). No pinto lo que veo, pinto lo que sé.

Una de las características que presenta el arte actual es que se llega al éxito a través del exceso. ¿No habrá nadie que diga de una vez por todas que el exceso es un signo elocuente de inmadurez?

Cuando el motivo se expande hasta ocupar todo el cuadro, cada inflexión normativa es una variación ornamental que se repite, un patrón. En el arte es capital que la decoración sea funcional (que parezca fundamental).

Ser extremista. Jugar con *el azar y la necesidad*. Hacer que el gesto involuntario parezca intencionado.

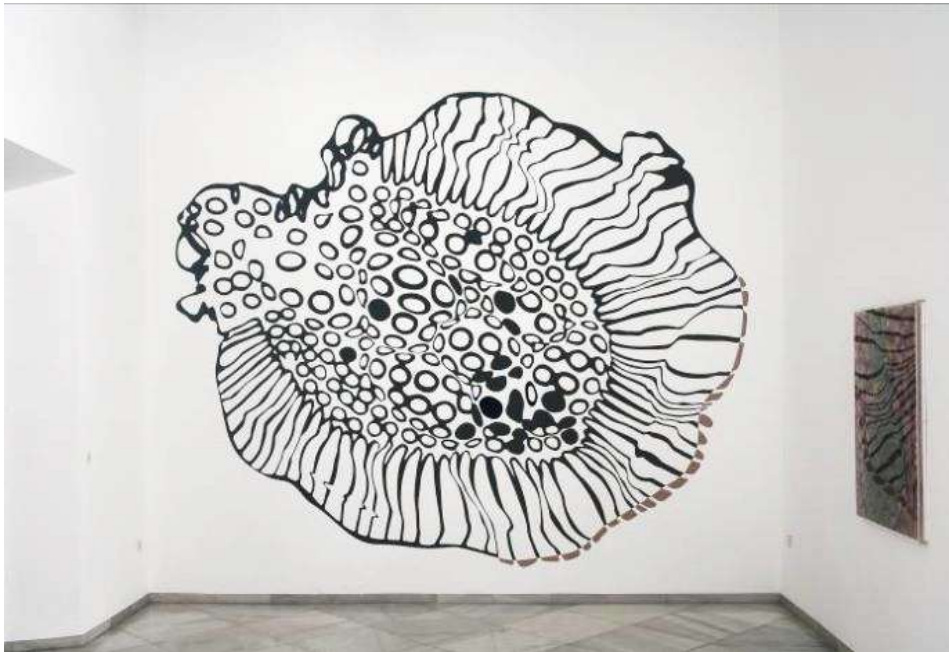
Tener las cosas claras, ¡cuánto ayuda a soportar algunas injusticias!

La pintura nos detiene; es una ventana condenada al pensamiento. La pintura tiene una ventaja, está quieta, y una desventaja, nosotros debemos ponerla en movimiento.

Intenta conseguir que las ideas no justifiquen el arte. Que *en efecto* el arte sea otra forma de pensamiento.

¿Soy un hombre subordinado a la belleza?

No hay escisión. Entre la precisión de la belleza y la belleza de la precisión no hay elección.



La máscara del sueño, 2009.
Pintura sobre pared, 340 x 410 cm.

Dejamos de pintar lo que vemos (pre)dispuestos a ver (lo) que pintamos.

La geometría es el desenlace lógico para los artistas que se resisten a la biología, a la geología, a la psicología...

La incorporación de un elemento transforma el objeto artístico, puede mejorarlo o puede empeorarlo, aporta significados nuevos. Dar una explicación no es lo mismo. En este caso, el comentario agregado a la obra no la hace ni mejor, ni peor. El añadido tipográfico se admite como recurso plástico pero no puede convalidarse cuando funciona como explicación.

Si admito que las características formales esenciales de una obra de arte son impredecibles y si admito que dar excesivo valor a la palabra es una actitud negligente y además eso me aleja de la gente, me desplaza, ¿qué puedo hacer para que el otro, independientemente de lo que yo piense, me comprenda?

La pintura abstracta en pureza sólo puede analizarse como gramática. Pero si esa gramática incluye la acción como elemento significativo, uno se pregunta por la intención. ¿Al hacer eso, qué quiso decir el autor?

La pintura coquetea con el espacio expositivo y se empieza a desperdigar, pero en general aceptamos con total normalidad el formato rectangular. He ahí una prueba de que la pintura, también en general, sigue siendo representativa.

La pintura siempre ha contado con la casualidad, con el inconsciente, con el azar, pero la pintura se hace verdaderamente moderna cuando legitima la discontinuidad, cuando la incoherencia espacial se arma de valor y resiste a su condición provisional. A partir de ese momento cada límite abre una posibilidad.

Si tengo un proceso (una técnica) que desencadena una imagen (una forma) que desata una idea (un concepto) y si como colofón puedo incluso escribir un breve texto, es decir, si tengo todo esto tal cual, ¿voy haciendo el camino (según se dice) al revés?

(DV-2014)