



José Guerrero, Solitarios, óleo sobre lienzo, 1971

El artista señala la contraposición de arte y producción, museo frente a mercado: los *guerrero* de Guerrero (la colección del Centro) están y permanecerán en las salas, los *piñar* de Piñar regresarán mansamente a los grandes anaqueles de su estudio, pero ya estarán cargados de una nueva memoria acumulativa y de su pertenencia temporal a una unidad mayor. En sus palabras:

Para mí estas obras acumulativas siempre han tenido una parte de pura especulación formal, de pintar con otros medios, con trozos de pintura que ya están disponibles en *stock* y otra parte autobiográfica inherente al hecho de que esos trozos de pintura me acompañan hace mucho tiempo en algunos casos. Han salido del estudio, han vuelto, han viajado en traslados o no han salido jamás de él. Juego con ellos con una banal intención compositiva y al hacerlo refuerzo los lazos con esos trozos de mi historia. La memoria funciona de una manera parecida. Parece que los retazos de memoria que disparamos cuando elaboramos nuestros recuerdos se refuerzan y reelaboran cada vez que los usamos, y que parecen más fuertes aunque, paradójicamente, hayan podido sufrir más transformaciones.

En el caso de Guerrero también hubo un *stock*, un acopio de obras que, por motivos diversos, quedaron en posesión de la familia y alimentaron en su origen la colección del Centro José Guerrero. Entre ellas, Piñar ha seleccionado para esta sala las que remiten de manera más directa a la biografía del pintor, empezando por su autorretrato. Fueron también ellas las que formaron la impedimenta de Guerrero en su deambular transatlántico, en sus idas y venidas a España, hasta su traslado a Granada para la inauguración del Centro en 2000.

Destilación de *La brecha III* (sala 4)

En la última sala, Piñar propone una revisión, con herramientas exclusivamente plásticas, de *La brecha* como motivo pictórico, y de lo que sostiene la potencia expresiva de la obra más emblemática de Guerrero. Es sabido que este, después de *La brecha de Viznar* (1966), aplicó sus hallazgos a una serie de obras que le sirvieron para evolucionar en un nuevo sentido, y realizó dos variaciones del cuadro original: *La brecha II* (1979-1980) y *La Brecha III* (1989). Esta última es la que ha servido a Piñar para destilar el discurso de Guerrero.

Si el sonido del primer vídeo evocaba el de enérgicos brochazos aplicados desenfadadamente sobre el lienzo, el aspecto mesurado de lo que contemplamos en esta sala viene a negar que aquel fuera el registro de la realización de estas obras. Algunas de ellas sí contienen la esperada mancha desatada de color, pero basta una mirada cercana, una atención precisa como la que Piñar viene pidiendo a lo largo de la muestra, para comprobar que en todas ellas el efecto gestual ha sido calculado, buscando un trampantojo que pone en cuestión el supuesto automatismo arrebatado de Guerrero. No es casual que la obra elegida por Piñar para su análisis sea *La brecha III*, ni que decida no exponerla: en primer lugar, porque de ese modo apela a nuestro recuerdo de ella, presentada en numerosas ocasiones (en esta misma sala, por ejemplo, situada en el paño central, como muestra el vídeo de los dos visitantes), y obliga a preguntarse si, cuando hubo ocasión, se le dedicó la atención suficiente o el visitante se conformó con una mirada equivalente al vistazo que ahora puede echar a la reproducción que se expone en lugar del cuadro; en segundo lugar, porque el aspecto límpido y cristalino de *La brecha III* respecto de su antecedente de 1966 le concede el valor de un estudio *frío* nacido más de un impulso manierista que vendría a negar, de manera paradójica, todo acento en lo impulsivo. La opción *hard-edge* de Piñar permite, en su diálogo con Guerrero, delimitar definitivamente el territorio que ha venido midiendo a lo largo de la exposición: el de la refutada espontaneidad del expresionismo abstracto y sus movimientos asociados. ¿Existe realmente la frescura, libertad de factura y, en definitiva,

goce de pintar que celebraron los jóvenes que se miraron en el maestro granadino durante los años setenta y ochenta? ¿O más bien hay en Guerrero una estudiada economía del gesto que, a lo largo de décadas de trabajo, alcanzó los perfiles de una inmediatez solo ficticia?

La sobrevaloración del automatismo ha sido el gran error historiográfico a la hora de evaluar el informalismo europeo y el expresionismo abstracto norteamericano. Tras ellos había una retórica, un carácter discursivo, que Piñar ha deconstruido a su manera. Por ejemplo, estudiando el uso de pigmentos y los movimientos de Guerrero en su estudiado control de los límites entre los colores, así como las elocuentes contaminaciones entre ellos. Con los datos obtenidos, emprende la pieza central que domina su instalación: un lienzo en el que líneas diagonales parecen suturar la superficie con irregular precisión para deshilacharse hacia el extremo izquierdo. La reserva de un triángulo blanco en ese borde, sombreado por uno de sus lados, establece un primer trampantojo por el cual el soporte parece ser en realidad trapezoidal. Al aproximarnos, se desvela como un rectángulo inclinado de dimensiones idénticas a la obra de Guerrero; en él se hace visible uno de los axiomas del artista: «una línea en su sitio y bien puesta tiene tanta importancia como un cuadro lleno de líneas».

No se trata de una versión de *La brecha III*, pero hay algo en él que Piñar desea hacer transparente a pesar de su hermetismo, algo que la convoca de manera inmediata, como una fantasmagoría, mediante diversos trucos visuales: las dimensiones y la diagonal; la preeminencia del amarillo (ligeramente virado respecto al de Guerrero), sobre el que se apoyan el rojo y el carmín (a los que Piñar añade colores ausentes en la obra de Guerrero acaso como ligeros distractores que, sin embargo, no consiguen eludir el recuerdo de la imagen original); y el cuadrado negro sobre el que *descansa* el motivo del cuadro. Piñar observa cómo en la esquina inferior derecha de *La brecha III* un paralelepípedo bicromo con importante presencia del negro equilibra la composición y restaña la expansión del color como un *¡alto!* incontestable, un nuevo límite guerreriano. Sin embargo, y he aquí un nuevo trampantojo, el gran lienzo de Piñar no descansa sobre él sino aparentemente: una mínima distancia entre ellos así lo indica.

El resto de la instalación, desplegada en los muros laterales, funciona como una mesa de laboratorio en la que se indagan aspectos similares. Los límites entre cuadro y muro se desdibujan en la misma medida que se delatan, como en el caso del lienzo vertical que enmarca un rectángulo gris en el que se han ejercitado con calculada frialdad el gesto de la *action painting* y el goteo contenido que marca una frontera inferior del cuadro e inexplicablemente no escapa de ella. Ahí se cuestionan los límites físicos del soporte en oposición a los de la representación de dos modos distintos: manteniendo sendas reservas de blanco en las zonas superiores y, especialmente, sugiriendo una continuidad de esa masa gris en el propio muro.

Una ironía final completa la composición tripartita de esta sala: dos acrílicos en los que Piñar parodia a los pintores *guerreristas* que, en mayor o menor medida, han tratado de imitar los estilemas de Guerrero tras digestiones de desigual fortuna. Esta referencia subraya lo que la pintura de Piñar parece contener en cuanto asimilación del discurso de Guerrero: una apuesta contra todo manierismo o por su honesta asunción, un reconocimiento de todo trampantojo en complicidad con el espectador, un desvelamiento de la ficción de la pintura previa mediante nuevas ficciones, una brecha marcada en diagonal sobre textos escritos en mármol acerca del arte del siglo pasado. Algo que solo un pintor puede hacer. El salto generacional establece la distancia necesaria, la capacidad de retroceder para mirar un cuadro de Guerrero sin la impedimenta de la implicación emocional o biográfica, de la coincidencia cronológica o la anécdota vital compartida con el personaje, con los instrumentos de observación y destilación que el frío de la geometría ha puesto en sus manos.

Detrás de la línea,
por favor

La Colección del Centro
vista por los artistas:

José Piñar



Centro José Guerrero
15/10/2015 — 10/1/2016

Esta es la primera de una nueva serie de exposiciones de la colección del Centro Guerrero. Después de quince años de presentaciones, el Centro ha querido ceder el testigo a los artistas, para que sean ellos, cada cual en función de sus intereses, quienes seleccionen la obra de Guerrero y la pongan a dialogar con la obra propia. El primer artista invitado es José Piñar, que ha entendido el encargo como una oportunidad para desplegar el sugerente ensayo visual que es *Detrás de la línea, por favor*. A través de su mirada, la colección del Centro se presta a un recorrido articulado en cuatro capítulos distintos, que en conjunto desarrollan temas como la recepción de la obra de arte, la atención del espectador, el proceso físico de creación y el efecto acumulativo de la producción en la psique y biografía de su autor. Los pormenores del relato que teje todo ello los recoge el artículo que Carlos Martín ha escrito para el catálogo en conversación con el pintor, y del que proceden las notas que siguen.

Piñar tiende más a la especulación que a la celebración, al análisis que a la confrontación narcisista y, sobre todo, huye del establecimiento de genealogías forzadas. Piñar no es hijo artístico de Guerrero. Y acaso eso es lo que le permite tomar distancias, retroceder hasta chocar con algo o avanzar hasta los límites que se le permiten a los visitantes de un museo para encontrar que hay, todavía, algo nuevo que decir sobre el pintor y sobre su momento.

La cuarta pared de la pintura (sala 1)

Para esta sala, Piñar ha seleccionado algunas de las obras de los años cincuenta, que están acompañadas por un vídeo. En él asistimos a la extraña coreografía de un pintor de mediana edad acompañada de un sonido confuso pero sugerente. Es el propio artista, que se presenta ejecutando una suerte de danza para un intérprete. Lo que vemos es el contracampo del plano pictórico: el baile generado por el ejercicio, la práctica de la pintura *de acción*. Piñar apuesta así por romper un límite, abrir la *cuarta pared*, aquella cuya invisibilidad define el espacio de la diégesis cinematográfica. Y no es casual la referencia a la pared como elemento arquitectónico y discursivo: mientras Guerrero trabajaba en Nueva York (precisamente en el momento de su obra más permeable al expresionismo abstracto), la pintura se replanteaba como un muro comunicativo, volvía a un lugar cercano al de su origen rupestre y negaba la idea renacentista del cuadro como ventana abierta. Piñar nos invita a posicionarnos tras esa pared que él torna transparente.

En la cuarta pared de la pintura –suele olvidarse, pero este vídeo lo recuerda– ha habido siempre una persona trabajando. Cuando eso se presenta por medios audiovisuales, suele subrayarse el componente emocional del acto. Así ocurre en *Guerrero pinta un cuadro* (Alberto Portera, 1968), una filmación que documenta la realización de la obra *Día festivo*. En ella asistimos a las oscilaciones de la muñeca, la vitalidad del artista, la presencia del cuerpo que parece abordar la tela atacándola. Con un fondo sonoro de jazz, la película subraya el enigmático romanticismo de la improvisación, la espontaneidad y el arrebato del artista sometiendo al mismo tiempo a su cuerpo y a la pintura a una violenta actividad física. Ese es el relato canónico sobre el expresionismo abstracto. Sin embargo, dice Piñar:

Cuando el pintor está en ese momento de relación directa con la pintura hay una conexión compleja entre la vista, el cuerpo, la tela y el material que extiende. Para muchos esta es una forma poco mental de afrontar la pintura. Dirán más bien que es una actitud emocional. Yo considero, desde mi propia experiencia, que en ese momento especial no hay cosa más mental que ese flujo de electricidad y coordinación entre el sentido de la vista, el cuerpo y todos sus mecanismos motores y el cerebro que interpreta, ordena, equilibra, encuentra la distancia y decide, elimina y recorta. Todo en un proceso complejo en el que las disquisiciones conscientes previas al propio acto de pintar cuentan lo justo. Un proceso durante el cual las cosas suceden en distintas distancias, mentales y físicas.

Como en *Guerrero pinta un cuadro*, en el vídeo de Piñar la banda de sonido también cumple un papel importante, e indica el que será otro de los motivos de la muestra: la atención (que, como sugiere la expresión, es algo que se *presta* y requiere generosidad con el propio tiempo). Dicha banda sonora está formada por el ruido de los pasos del artista en su vaivén hacia y desde el soporte (es decir, hacia y desde la cámara). El sonido se intercala con silencios coincidentes con largos fundidos en negro, y en esos tiempos de silencio Piñar provoca diversas situaciones: el espectador podría entrar justo en ese momento y, tras un vistazo somero, abandonar la sala sin haber accedido al vídeo. Para unos, la pantalla en negro estará cargada de un enigma difícil de desentrañar (la negación de la mirada, una trasposición de un lienzo monocromo, un descanso frente a los envites del color de Guerrero...); para otros, será signo de la negligencia de los responsables de la sala, que no se han percatado de que un monitor ha dejado de funcionar. Solo para aquellos que permanezcan el tiempo suficiente o para los que el azar haga entrar en el momento adecuado, el diálogo será comprensible.

Déficit de atención (sala 2)

La serie *Fosforescencias* se ha esgrimido como un «retorno al orden» en la obra de Guerrero. A Piñar le sirven para desplegar un nuevo modelo de análisis. La elección de esta serie parte de un intento de considerarla desde una perspectiva exclusivamente pictórica, lejos de las mayoritarias interpretaciones iconográficas que el propio Guerrero se encargó de alimentar. Para Piñar, el relativo desinterés que este período despierta en algunos espectadores es el resultado de un déficit de atención, de una autoimpuesta incapacidad para trascender el mero reconocimiento figurativo. Y para desarrollar esa cuestión de la atención, las pinturas se acompañan de un nuevo vídeo. En él no aparece ninguna de las *Fosforescencias* sino una miscelánea de obra tardía (el único período de la colección ausente en la muestra) que, expuesta recientemente en última planta del edificio, es observada por una pareja de espectadores.

El vídeo es el producto de una escenificación calculada por parte de Piñar, un caso de *staged authenticity*: los actores (naturales) siguen las pautas marcadas en las señales en el suelo, se detienen el tiempo pautado, observan un cuadro, leen la cartela, se giran para comentar, sonríen y, en último lugar, abandonan la sala. Piñar ha registrado la escena en varias tomas, cada una con dos cámaras que graban simultáneamente, ancladas a una misma superficie suspendida del cuello del operador, el propio artista. En palabras suyas:

La acción es muy simple, de hecho es irrelevante en sí, pero el montaje de ambas tomas plantea problemas temporales y espaciales que tienen que ver con la percepción subjetiva de ambas magnitudes. La secuencia se repite varias veces con distintas variaciones que retan a la capacidad de observación y a la paciencia del espectador.

Y efectivamente, en el proceso tienen lugar extraños sucesos, algunos calculados, otros fruto del azar. Entre los primeros, cabe citar la ligera diferencia focal entre las cámaras o la ralentización, casi imperceptible, que Piñar aplica a una de las tomas en la posproducción, lo que produce inesperados saltos de eje. Entre los segundos, la generación de nuevos *guerreros* surgidos de la yuxtaposición de las dos tomas. Piñar establece así un cruce entre la multiplicación de tomas propia del lenguaje audiovisual y las variaciones sobre un tema propias de la pintura o la música. El desafío para el espectador nace de la sensación de confusión y la inadaptabilidad de lo que sucede en la pantalla a lo esperado, la calculada decepción de la expectativa inconsciente del espectador, que por momentos cree encontrarse en la confusión espacial y temporal de un laberinto de espejos.



José Piñar, Detrás de la línea, por favor II, vídeo, 2015 Algunas obras de la instalación La brecha III en el estudio de José Piñar, 2015 (foto del autor)

¿Cuánto tiempo hemos de pasar ante una pintura? ¿Basta con la identificación de su tema, cuando es explícito, y la tranquilizadora lectura de la cartela? En el espacio tradicional del cine o el teatro, el espectador recibe todo tipo de indicaciones objetivas, cuando no órdenes inapelables, acerca del inicio y el final del acto, pero no ocurre lo mismo en el museo. Las fantasías, positivas o negativas, acerca de la duración de la visita, pueden inducir a quienes atraviesan su umbral a un abismo de libertad de movimientos insoportable, por no hablar del –para muchos– complejo ajuste entre los ritmos de visita de los miembros de una pareja o un grupo, capaz de generar situaciones de no siempre confesada incomodidad. Dicha incomodidad es algo que las visitas guiadas en grupo o las audioguías individuales suelen ayudar a paliar: para parte del público de los museos, resulta tan tranquilizadora (si no más) la posibilidad que estas ofrecen de acotar el tiempo de visita y de contemplación de cada obra como el de obtener claves para interpretarla; para otros, este enmarcado temporal (normalmente anunciado al inicio), por breve o por extenso, se convierte en una pesadilla carcelaria.

La cuestión de la atención y el tiempo dedicado al disfrute de una obra le han interesado a Piñar desde siempre. Y el aspecto meticuloso y especulativo de su trabajo es el reflejo de una extraordinaria lentitud a la hora de observar otras obras de arte.

La biografía como impedimenta (sala 3)

¿Qué ocurre cuando el excedente de producción es mayor que la mercancía que el mundo exterior puede asumir, cuando las *presencias muertas* impiden o dificultan la generación de nuevas obras? La tercera sala del Centro muestra por primera vez la pintura de Piñar. Hasta aquí, el artista-comisario sólo se ha hecho visible a través de dos vídeos. Ahora lo hace con su obra plástica, amontonada sin orden aparente. Parafraseando a Barnett Newman (que definió la escultura como «aquello con lo que te tropiezas cuando retrocedes para contemplar un cuadro», la instalación de Piñar (sus propios cuadros) es aquello con lo que te tropiezas cuando retrocedes para contemplar a Guerrero (que está en frente): algo que parece entorpecer, molestar, incluso impedir la experiencia del habitual visitante de la colección del Centro. Piñar permanece intencionalmente a la sombra, pero lo hace recordando las condiciones materiales, espaciales, económicas y de mercado de un pintor como él, así como el texto biográfico que queda inscrito en las obras que un artista conserva para sí.

Impedimenta es el término que el pintor utiliza para referirse a esas obras acumuladas en la amplitud de su estudio. El término remite al equipamiento de las tropas que, aunque necesario, obliga a reducir el ritmo de la marcha. Es significativo el contraste entre la danza corporal, profundamente física, del pintor en su ir y venir del cuadro, según lo representaba el primer vídeo, y la conciencia del lastre que, a sus espaldas, le recuerda el peso del pasado, la biografía. Sí, una pintura del pasado puede ser aquello con lo que el propio artista se tropiece en una de sus carreras de espaldas para contemplar el nuevo cuadro en el que está trabajando. Juego de regresión y avance, de posibilidad y negación, que parece revelar el propio proceso de autoconocimiento y formación.

Piñar habla de estas pinturas como el equipaje del que no puede desprenderse. El hecho de no haber sido vendidas no las exime de su valor, el del tiempo de trabajo que contienen. Su valor no es su precio. Y sin embargo, la acumulación posee una potencia significativa propia y crea nuevas estructuras azarosas, generando una nueva *Gestalt* formada por fragmentos separados en el tiempo. En ella reverberan los cruces y los desdoblamientos de las pinturas de Guerrero mostrados en el vídeo de la sala anterior: como en la instalación, violentan la integridad y unidad visual de la obra en pos de una nueva estructura. Sin embargo, la acumulación es también el testimonio de una decepción en el momento en que se cumplen veinticinco años de la primera individual de Piñar, celebrada en el Palacio de los Condes de Gabia.

Cubierta

José Piñar trabajando en su estudio, verano de 2015 (foto: Ángeles Agrela)