

ALLEGRO MA NON TROPPO
GABRIEL ALBIAC
DESORIENTACIÓN

No hay Oriente. Hay esta soledad del hombre europeo, tras ver desmoronarse todas sus fantasías universalistas. El mundo abierto ante el explorador del siglo XIX es ajeno y hostil. Y, sin embargo, al alcance de la mano. Tanto tiempo cuanto fue infinito, era posible fantasearlo a la medida de sus categorías. Ahí súbitamente, habitado por él y, al tiempo, inaccesible, el mapa del mundo aparece, de pronto, como proyecto fallido.

Y el sentido se desmorona. No hay mente lo bastante sólida para soportar eso: vivir sin brújula en un duro universo indefinible. Y el hombre europeo inventa entonces su Oriente: lo «otro» de su propio mundo, «otro» amable y cercano, sobre lo cual proyectar los deseos fallidos y las ensañaciones que nunca pasarán al acto.

Y ese Oriente construye el retrato más fiel de lo que nunca puede ser dicho de sí mismo por aquel que lo inventa. Oriente es una distorsión óptica que permite al hombre europeo mirarse en el espejo sin aterrorizarse.

El paseante se ha dejado, en la mañana que enturbian los primeros nubarrones del otoño, atravesar por la luz que inventan siete cuadros. De las habituales exposiciones mardañeras, es este ciclo de *Miradas cruzadas* en el Museo Thyssen, lo que más sosiega su deambular de hombre perdido: en la pequeña sala, todo cede al rigor de geometrías que rigen los afectos y las desolaciones. Y ambas cosas están en estos *Orientalismos*. El afecto insostenible de lo ausente, al cual Baudelaire pide que envuelva de belleza ese universo inmenso «a la luz de las lámparas», infimo cuando lo evocan «los ojos del recuerdo». También, la desolación del Kurtz de Conrad, que cierra el ciclo de la ensoñación orientalista con su terrible «el horror, el horror...».

No, no hay inocencia en el Delacroix que sabe lo que su sueño de sombra y luz inventa: corcel o desnudez de amante. Ni lo habrá en el final de siglo en el cual Chase caligrafía, grácil, a su dama en kimono. Hay lúcido desasosiego: Oriente es un imposible necesario.

«Deseo pintar la esencia de las cosas»

Sus recientes instalaciones en el ámbito público traen de nuevo a la actualidad a Ellsworth Kelly, un creador al que la gramática artística le debe mucho

Corrientes tan genuinamente americanas como el *hard-edge* y el *color field painting*, incluso el minimalismo, no serían hoy lo mismo sin las aportaciones de Ellsworth Kelly (1923). El creador estadounidense no se cansa de aprender y nos recibe en su estudio para explicarnos sus últimos avances. Usted investiga muy profundamente la manera en la que miramos.

En mis pinturas, no invento. Mis ideas provienen de investigar constantemente el aspecto de las cosas. Si miras solo con los ojos, en última instancia, todo es pura abstracción. Estudié en Boston, en la escuela del Museo de Bellas Artes, donde dibujaba y pintaba desordenados. Cuando terminé la escuela, me fui a París. Allí me aburrí de continuar la tradición en caballete. Tenía la sensación de que el arte era demasiado personal. Picasso, Matisse, Léger... Su arte es acerca de sí mismos. Por supuesto, mi arte también es sobre mí, pero yo no quería que mi marca personal interfiriera. Es cuando mi obra comenzó a dirigirse hacia la abstracción, alrededor del 1949. Quería que mis cuadros crecieran como lo hace la Naturaleza: que fueran reales, más como objetos que como representaciones de objetos. Pero la pintura no se puede comparar con la Naturaleza. La Naturaleza es Dios para mí.

En mi trabajo, no estoy creando un paisaje ni una persona. No pinto con contenido. No estás ni mirando a Marilyn, ni a un montón de pinceladas, sino que miras color y forma,

y también la pared. Si existe un contenido en mis pinturas es el de mirar en sí mismo. Un crítico me dijo una vez que una pintura mía le recordó algo, pero que no sabía qué. Me gusta esa idea de intentar capturar algo que es difícil de precisar. Esto habla de la espiritualidad. Quiero pintar la esencia de las cosas. Con o sin contenido, nunca es suficiente.

Sus esculturas, por supuesto, existen en el espacio, pero también en sus pinturas hay esa sensación espacial.

En el Renacimiento, pintaban el espacio con figuras y edificios, pero esas pinturas son totalmente planas. No son «reales». Quiero crear algo que tenga su propia realidad, que comparta más nuestro espacio. En París, diseñé una for-

«QUIERO CREAR OBRAS QUE TENGAN SU PROPIA REALIDAD, QUE COMPARTAN SU ESPACIO»

ma de pintar con paneles independientes. Obras que se entenderían diferente si fueran un solo lienzo. Son más estructurales, más objeto. Hay otras piezas a las que trato como si fueran grandes collages. En *Black Curve Diagonal* (2010), el panel negro está por encima del blanco. Y en lugar de pintar la forma en el lienzo, donde el negro y el blanco estarían en la misma superficie, quería que el color negro estuviera en la parte superior, en el espacio real. Me gusta que el ojo se active, que entre en acción con cada esquina y cada borde de la pintura. Existe una tensión en estas pinturas que me interesa: las formas no son tan libres y el resultado es más conmovedor.

Entiendo que el elemento estructural de su obra es lo que la permite tener la presencia que tiene.

Estoy interesado en ese tipo de conexión. Tanto con la pintura como con la escultura, quiero obtener formas tridimensionales en el espacio. Al tiempo, me gusta mirar mis esculturas de una forma pictórica, más frontalmente. Y, como las pinturas, que tienen una relación con la pared, quiero que mis esculturas se conecten con todos los elementos que tienen a su alrededor. Acabo de terminar de instalar una pieza en Filadelfia para la Fundación Barnes (*The Barnes Totem*, 2012). Es muy sencilla. Dos piezas de cuarenta pies de altura. Una pieza sube, saliendo de la tierra. Hacia a la mitad, la segunda está conectada y va hacia el cielo. Parece como si saliera de la tierra y creciera. Quería crear un sentimiento de apego tanto a la tierra como al cielo. En junio, se instaló un nuevo tótem en otro lugar maravilloso: el patio de la Biblioteca Morgan, en Nueva York.

Sus tótems de madera también comparten su gusto por la contemplación, además de expresar un conocimiento similar de tiempo y movimiento.

Estoy interesado en los tótems de madera, en parte por la forma en que combinan una discrepancia entre dos escalas de tiempo diferentes. Los bordes curvos de las piezas terminadas se leen como velocidad. Son muy rápidos, muy modernos. Al mismo tiempo, la superficie de cada panel revela una infinidad de posibilidades. No hago nada sobre la superficie de la madera, la dejo intacta, para que se puedan ver sus vetas. Mis cortes suceden en un momento, pero la veta de la madera tarda siglos en formarse.

ANA MARÍA TORRES



RETRATO DEL TIEMPO SOMBRÍO



«Excavación» (1971), técnica mixta sobre arpillera, de Manolo Millares

Millares... ¿Qué añadir a lo glosado en el colosal - pese a que hace inventario de la obra de un artista muerto a los 46 años- *Catálogo razonado* que el Reina Sofía publicó en 2004; al -varias veces recopilado- *Para un retrato de Manolo Millares*, de Juan Manuel Bonet; a *La imagen dolorida*, de Emmanuel Guigon, que se inicia con una cita de los *Papeles de San Armadans* mil-
llarianos (1959): «El arte no debe serlo porque agrade (que no andamos en tiempos de buenas digestiones ni de reír por tonterías), sino porque duela rabiosamente. Nada de explicaciones o entendimientos. El arte no puede ser el cómodo asiento de lo inteligible, sino el camastro pavoroso de los pinchos donde nos acostamos todos para echarle un saludo inapropiado a la aguardadora muerte»; a la *Terca investigación de la imagen del hombre contemporáneo en su verdad existencial*, de Enrico Crispolti, quien demostró que el «multimaterialismo informalista» de Millares es un (autor)retrato, «casi un prototipo de la figura existencial del hombre de nuestro tiempo: del homúnculo como insidioso arquetipo», en palabras del artista; a lo escrito en la *Correspondencia* con Eduardo Westerdahl, fundador de LADAC, la génesis - canaria- de la trayectoria de Millares, aquella «acción surrealista de Tenerife, como decía Breton», nos recuerda Manuel Vicent en este nuevo escrito a propósito de la exposición en Leandro Navarro y destinado a insistir en la importancia de los papeles, de esos textos-dibujo perfumados de surrealismo con los que «Millares dio un testimonio auténtico de un sentimiento mágico disperso en el aire de su tierra desde la

prehistoria» y que se alternan con sus inapelables arpilleras? Es cierto, como amablemente me advirtió hace unos días un crítico, que no sabemos cómo habría envejecido Manuel Millares (1926-1972): el «rebelde elegante» de Vicent ni siquiera pudo ver el fin del franquismo, a cuyo desgaste tanto contribuyeron los éxitos internacionales de El Paso.

Sin ver el final

El pensador del grupo no fue puesto a prueba, como Canogar, Feito, qué decir de Viola... Por la desilusionada avalancha posmoderna de los ochenta; el gigante del informalismo europeo -a quien solo puede aproximarse un Tàpies que si ha sabido envejecer, mas cuyas obras actuales recuerdan al Adán y a la Eva aquí expuestos y que «comienza a tachar» después de él- no se las vio con la muerte de la pintura, ni con el fin de la Historia... Millares no pudo envejecer, y acaso por eso su obra está aquí, joven y vital, incólume, después de haber permanecido a resguardo del vitriolo del mercado: solo ahora, cuando se cumplen cuarenta años de la muerte del artista, ha permitido Elvireta que salga a la luz, al cuidado de los Navarros, el legado de Millares. Que es tanto como decir que se manifiesta, de nuevo en tiempos sombríos, el homúnculo.

JAVIER RUBIO NOMBLOT

MANOLO MILLARES PINTURAS Y DIBUJOS ★★★★★ Galería Leandro Navarro. Madrid. C/ Amor de Dios, 1. <http://www.leandro-navarro.com/>. Hasta el 15 de noviembre