

“A lo máximo que podemos aspirar es a poner orden en nuestro interior...”

Willem de Kooning

LAS PUERTAS

En junio de 1969, en una exposición en el museo de Havre titulada “La peinture en question”, Vincent Bioulès, Louis Cane, Marc Devade, Daniel Dezeuze, Noël Dolla, Jean-Pierre Pincemin, Patrick Saytour, André Valensi y Claude Viallat declararían: *“El objeto de la pintura, es la propia pintura y los cuadros expuestos sólo producen beneficio a ellos mismos. No apelan a ninguna «otra parte» (la personalidad del artista, su biografía, la historia del arte, por ejemplo) [...] La pintura es un hecho en sí y es sobre su terreno que se deben plantear los problemas. No se trata ni de una vuelta a las fuentes, ni de la búsqueda de una pureza original, sino de la simple puesta en escena desnuda de los elementos pictóricos que constituyen el hecho pictórico...”*

Estas palabras, pronunciadas con motivo de una de las exposiciones más representativas de ese grupo de pintores franceses, que se agrupó en la década de los años sesenta bajo el nombre de *Supports-Surfaces* (Soportes-Superficies), me vienen como anillo (textual) al dedo (conceptual) para empezar a dibujar un análisis de la obra pictórica de Xavier Grau (Barcelona, 1951), quien desde sus comienzos, a mediados de los años setenta, ha mantenido un elevado grado de coherencia y constancia (dos palabras que indefectiblemente riman con sapiencia...), basado en gran medida en algunas de las premisas ya acuñadas por los miembros de ese movimiento –que en España se llamaría «pintura-pintura», y que surgió como reacción “pictórica-pictórica” frente a las estrategias de índole conceptual, imperantes en aquel momento en Barcelona-. Volveré enseguida sobre ello.

En su *Arte del siglo XX en España*, afirma Valeriano Bozal *“...junto a toda esta pintura que no abandona la figuración, aunque sean muchos sus grados, es preciso recordar la que hacen José Manuel Broto, Xavier Grau, Gonzalo Tena y Carlos León, grupo de artistas que, entre 1974 y 1976, desarrollaron una creciente actividad mediante exposiciones y escritos en los que se aproximaban a las propuestas teóricas del grupo Supports-Surfaces [...] En 1976 Broto, Grau y Tena realizaron una exposición titulada Per una crítica de la pintura (Barcelona, Galería Maeght), a la vez que colaboraron en la revista*

Trama, dirigida por Broto, de la que sólo aparecieron dos números, el primero editado en Barcelona (1976) y el segundo en Zaragoza (1977)...

Sin ningún género de dudas, Xavier Grau es una de las figuras más significativas de la pintura española contemporánea dentro de su vertiente abstracta. Una abstracción que, por edad y convicción, le acerca a los parámetros de intensidad expresiva y fuerza emocional del expresionismo abstracto americano, fundamentalmente el de la escuela de Nueva York, dentro de la que podemos situar como influencias más claras y determinantes en él las de pintores como De Kooning, Gorky y Guston.

Al igual que en las premisas de *Supports-Surfaces*, el objeto de su pintura también es la propia pintura, un hecho en sí misma, la puesta en escena de los elementos que constituyen el hecho pictórico. Pintura – Pintura. No hace mucho, con motivo de la exposición de otro pintor abstracto en esta misma galería, recordaba unas palabras de Gerhard Richter -uno de los pintores más difícilmente etiquetables, y con mayor independencia mental que conozco- sobre la capacidad de la pintura abstracta de visualizar, de dar forma (y también fondo) a otra realidad, no referencial, que también puede existir, y sobre su –casi mágica- habilidad para explicar lo que en principio parecería inexplicable...

Sin embargo, y aquí radica seguramente la grandeza, y la necesidad de este lenguaje, sí que continúa explicándonos lo que no se puede –aparentemente- ver ni comprender, pero que a través de ella, acabamos viendo y comprendiendo... Resulta pues estimulante comprobar cómo, pese a los vaivenes e impulsos de los nuevos procesos tecnológicos (que en algunos casos producen espléndidos resultados), y al helador ronroneo de ciertas estrategias frías y distanciadoras, siguen existiendo “buscadores de lo inexplicable” que aún se zambullen en las milenarias aguas de la pintura, echando sus redes en pos de nuevos hallazgos plásticos, esos dorados peces abisales que todavía las pueblan...

Pienso que éste es el caso de Xavier Grau, artista curtido ya en cien batallas pictóricas, a lo largo de más de 35 años de carrera, uno de esos creadores – especie cada vez más en peligro de extinción, y de distinción- que, a mi juicio, aún “creen” en el poder demiúrgico y sanador de la pintura. Gestualidad, expresionismo, rigor, coherencia, energía, azar, pasión, fisicidad... Una pintura que, pese a su indudable unidad formal y conceptual, le hace enfrentarse a cada nuevo cuadro de una manera que le lleva a convertir su superficie en el paisaje de una nueva batalla pacífica, en un nuevo problema al que encontrar soluciones.

Porque –no me cansaré de repetirlo- entiendo que el cuadro, más que el propio estudio, debe ser el habitat natural del pintor. No, no me acusen sin más (ni menos) de tautólogo incurable. El *locus* en el que se juega el serio juego de la pintura (en él se juega su autor su vida o también su muerte, es decir, su ausencia de eternidad) tiene, por fuerza, que ser el espacio de representación del cuadro. Un *locus* que, con frecuencia, acaba volviendo prácticamente loco a su creador..., más aún, yo diría a su primer y principal habitante. Porque, el pintor habita –casi literalmente- ese preciso y precioso *habitat*, y por tanto, recorre a pie (o a rodillas, o a manos, o a cabeza) su fértil y vasto territorio. Posa sobre él su oficio, el beneficio de su ilusión, y su energía; pisa sobre él con el denso paso de la historia y el intangible peso del futuro. El lienzo, se convierte así, de una vez por todas, en la arena donde se dirimen las grandes gestas (y los grandes gestos, gastos y gustos de la pintura). Ahí es donde se la juega el pintor. Un juego del fuego del calor y del color.

Aunque ya me he referido al principio al hecho de que, como buen pintor abstracto, nuestro artista no necesita recurrir a elementos o motivos de carácter figurativo, ni remitirse a ningún tipo o modelo de referencialidad, que cada vez lo alejan más de esas alusiones de figuración que aparecían en los cuadros al principio de su carrera, lo cierto es que, igualmente como buen pintor abstracto, rinde tributo, más o menos (e)vidente, a la naturaleza y al paisaje como fuentes de las que bebe y se hidrata toda pintura abstracta. Decía Nietzsche en El viajero y su sombra que: *“al que se resguarda totalmente contra la naturaleza, jamás le será dado beber de la copa más deliciosa que puede llenarse en su recóndita fuente...”*

Estoy seguro de que él sí ha decidido beber de esa copa y lo hace dirigiéndose hacia la más o menos recóndita fuente del paisaje, dentro de ese ámbito de observación y meditación (dos palabras que, inevitablemente, también acaban siempre rimando) de la naturaleza del que hablaba Cicerón.

No obstante, toda reflexión sobre la naturaleza, comporta una posición subjetiva, interior, una mirada más cercana a lo sublime que a la mera reproducción exterior de su fisicidad. *“Lo sublime”* –dirá Kant en su Crítica del Juicio- *“no está contenido en ningún objeto de la naturaleza, solo en nuestra mente, ya que podemos hacernos conscientes de nuestra superioridad con respecto a la naturaleza exterior en tanto que lo hemos sido con respecto a nuestra naturaleza interior...”*

Esa mirada subjetiva –en realidad, la única posible- le lleva a organizar el cuadro en una composición que, a primera vista, puede parecernos desorganizada, densa, y barroca, que se estructura (o desestructura) al aplicar

diferentes capas de elementos formales y cromáticos, que crean una tensión entre color y dibujo (palabra clave en su obra) sin una aparente conexión, algo así como un bosque lineal, animado, difícilmente transitable debido a la maraña de trazos y gestos, ondulantes, deshechos, (des)tejidos, o un mar de sargazos pintados, de signos escritos y garabateados, unos sobre otros, igualmente complicado para su navegación visual. Sin embargo, cuando más perdidos parecemos estar, cuando nuestros ojos (y nuestra sensibilidad) casi ya se han extraviado en ese laberinto de formas y colores, hallamos el norte (y el sur, el este, el oeste...) que nos lleva a encontrar la salida. Como señala en este sentido Guillermo Solana: *“Cuanto más tiempo nos quedamos mirando estos cuadros (y son cuadros que no se dejan mirar deprisa), más se disipa la primera impresión de algo caótico y mejor apreciamos la impecable coherencia con que está organizada la superficie pictórica...”*

Sí -definitiva y liberadoramente- en sus cuadros acabamos encontrando esa puerta de salida. La salida al entendimiento y al sentimiento.

Francisco Carpio