

Pinturas frías. Jorge Llopis

Isabel Tejeda, UM

Resulta insoslayable mirar hacia el pasado sin que el presente se proyecte sobre él. Nuestra mirada siempre está teñida por los referentes que nos resultan más cercanos y que afloran como testigos de una memoria en permanente construcción. Y cuando hablo de referentes estos no suelen presentarse de forma individualizada sino que se entremezclan; en estos momentos, y ahondando en mis recuerdos más recientes, aflora una gota de sangre pintada en la *Giuditta* de Artemisia Gentileschi, el hombre muerto en el suelo de los *Fusilamientos del 3 de mayo* de Goya, la esquina inferior de *La brecha de Víznar* de José Guerrero, el glande saliendo entre las uvas de *El cataclismo nos alcanzará impávidos* de Greta Alfaro, o la última obra de Julie Mehretu. Y observo como la sangre ha estado estremecedoramente presente en las imágenes con las que he estado compartiendo mi vida sólo en la última semana. A eso añadamos 50 años de toneladas de representaciones. Además, los individuos contemporáneos, cuando nos enfrentamos a la pintura realizada en otros momentos de la historia, aunque miramos el resultado en su conjunto, estamos alfabetizados para acercarnos a inspeccionar el detalle, para intentar entender cómo fue producido aquello. Esta fue la razón fundamental por la cual los cuadros dejaron de exponerse a grandes alturas; desde estas posiciones elevadas de la presentación de objetos nacida en el siglo XVII se apreciaba claramente la iconografía, pero no la “cocina”, por eso las pinturas se bajaron hasta el lugar donde se encontraban los cuerpos de las audiencias, pero sobre todo donde se cruzaban sus ojos. Y es que, ¿qué interés podía tener ver un Monet a cuatro metros de altura?

Esta fórmula de concebir la pintura como manera, entendiendo las herramientas y el proceso en su complejidad, produjo asimismo una expansión de la materia pictórica hacia los bordes, algo que, por ejemplo, ya podemos encontrar en la obra de algunos de los postimpresionistas franceses; estos pintores continuaban en el siglo XIX los cuadros por los marcos, o pintaban las salas en las que éstos iban a colgarse con colores complementarios. Si bien parte del modernismo, sobre todo aquel liderado por los grandes popes del expresionismo abstracto americano, optó por la especificidad de la pintura alejada de una teatralidad que implicaba la ocupación del espacio más allá de los límites del cuadro, lo cierto es que hoy en día se trata de posturas altamente superadas; vivimos un momento en el que el arte puede servirse de todas las disciplinas posibles, siendo las fronteras entre las mismas concebidas como algo prescindible, anacrónico y a traspasar. En esta estética se sitúa la obra última del artista Jorge Llopis, “Silencios de autor”, proyecto que se inscribe en la llamada pintura expandida, en cuyo discurso posmoderno, fragmentario y transgénero militan en estos momentos artistas como Daniel Buren, Ángela de la Cruz, Katharina Grosse, Daniel Verbis, Pedro Calapez, Guillermo Mora o Patricia Gómez y María Jesús González. Se trata de artistas que más que escapar del bastidor, lo que hacen es integrar la pintura -lo pictórico en sus más diversas acepciones- en el espacio de lo contingente desbordándolo. Resulta pertinente subrayar que en el caso específico que nos ocupa hoy, el de Jorge Llopis, sus piezas sean denominadas “Pinturas frías”, y que su resultado se aborde a partir de una estrategia que, si bien le puede acercar a la escultura y a la instalación, también guarda concomitancias con la fotografía.

El azar es otro de los elementos utilizados por Jorge Llopis a la hora de producir estas pinturas. Un azar, no obstante, medido, como todo aquello que surge en un momento en el que ya se

han derrotado aquellas doctrinas que defendían la existencia de una acción proveniente exclusivamente del subconsciente, o de la energía animal de los individuos que producen arte en un “volver a ser lo que fuimos”. En este sentido las pinturas de Llopis recuerdan, aunque no queramos, a paisajes. Influyen, sin duda, los formatos elegidos por el artista, cuyas correspondencias no resultan ajenas a este género definido y cerrado por parte de la Academia Francesa del siglo XVII. Estos “países” de Llopis son fundamentalmente en blanco y negro y recuerdan las naturalezas remotas de Marte, o las más cercanas y desoladas de la costa almeriense o de Murcia. Escenarios en los que no existe ninguna huella del habitar humano más allá de la mano que “acaricia y baila” la producción. Una producción en la que, más que el gesto, se trabaja con la cita del gesto mismo. Que más que azar, la mano del pintor ejerce de llamada a recordarlo.

En alguna ocasión, siempre sin salir de una cierta minimización del gesto y del color y de una reiteración intencional de formas, recursos y resultados, Llopis se sirve de algún tono verde, azul, sanguina, y conforma polípticos con pequeñas piezas, a veces diminutas, para que unidas generen un discurso polifónico que se sirve de una ocupación monumental del espacio. Ahí radica la paradoja: llegar a lo monumental a partir de lo pequeño. El espectador o espectadora se encuentran con una doble lectura: una general en la que prima curiosamente la geometría, para después acercarse y observar cómo dicha geometría no era más que un disfraz que escondía el gesto; que se trata de una pintura abstracta y lírica profundamente ambigua que debido a su marcada horizontalidad resulta casi imposible no conectar con nuestra lectura culturizada de la naturaleza. Así ocurría y sigue ocurriendo también mayoritariamente con la interpretación de las pinturas de campos de color de Mark Rothko. La vuelta de turca está relacionada en el caso de Llopis con el antes citado descenso de la pintura desde su espacio sublimado hasta el entorno de las personas. Y es que resulta casi una misión imposible acercarse a obras del pasado y no encontrar en ellas fragmentos aislados que la mirada construye como abstracciones -hagamos el ejercicio por ejemplo con el chal de *La Tirana* (1792) de Goya que se encuentra en la Academia de San Fernando, o con el excéntrico *War. The Exile and the Rock Limpet* de Turner de la Tate Britain-. Esta específica interpretación y lectura de la pintura es la que Llopis aprovecha como estrategia de atracción.

En otras piezas, el artista pone en evidencia las posibilidades tridimensionales que el papel tiene más allá de su “flatness”, y genera formas que se conectan con lo escultórico. Piezas que pueden apoyarse en la pared, que parecen arcos en el suelo, que se acurrucan en una esquina, o que directamente se asientan sobre un cubo que acaba funcionando casi como un pedestal. De nuevo, Llopis apuesta por generar una cierta tridimensionalidad geométrica que tensiona la fluidez acuosa de la pintura.

Una exposición oportuna que vuelve a poner sobre la mesa la obra de un artista tras casi dos décadas de mutismo. Esta muestra es, de hecho, el segundo proyecto de este pintor en años tras la individual “Anotaciones de tiempo” que Rebeca Padín le comisarió a principios de este año en la casa Bardín de Alicante. Confiamos en que Jorge Llopis siga salpicando de verbo nuestros días con estos “silencios de autor”.