

Las sustancias del blanco

II

Por otro lado, resulta cuando menos curioso que en muchas de las etapas de madurez de algunos artistas es frecuente toparse con que el blanco es el color dominante, donde este triunfa de una manera decisiva y preponderante. Incluso, cabría hablar de un triunfo de lo blanco en muy distintos autores que han desarrollado previamente alguna etapa de especial introspección expresiva. Este es el caso de un pintor expresionista y matérico como Manuel Millares: que tras un periodo en el que el negro conquista sus arpilleras con cuadros de gran formato y volumen, en una etapa final el color blanco toma un definitivo protagonismo “El triunfo del blanco”, según apuntaría algún crítico; aunque no por ello su obra pierde con ello ni un ápice de su dramatismo. Este es el caso también de un artista sintetista y esencial como Hans Arp o de otro expresionista abstracto como Cy Twombly, donde el blanco adquiere un protagonismo como punto de partida de grafismos y rastros pictóricos. Lo mismo podría decirse de algunas etapas pictóricas de los americanos Jaspers Johns, Ellsworth Kelly, Agnes Martin, Robert Ryman, por hablar de algunos creadores de una estética pictórica de lo simple y sutil donde sus obras blancas adquieren un sentido y carácter minimalista.

Qué duda cabe que la verdad de un artista es su propia experiencia. Lo cual conlleva y supone un transitar por situaciones, circunstancias y episodios vividos con intensidad e implicación. Se pinta a medida que se vive, a medida que se pinta se aprende y también se explora y conoce. Ese es el verdadero compromiso con el arte entendido como implicación personal. Efectivamente, de una manera u otra en muchos artistas se puede rastrear ese interés, aunque sea temporal hacia el blanco; especialmente por lo que este supone tanto de exploración de lo monocromo como de exploración o sondeo del espacio de proyección, de algún tipo de vacío o inerte. El blanco entendido como sutil espacio y materia, suele también impregnar de acentos culturales vinculados con cierta espiritualidad y elevación. En este sentido existe ciertamente una mirada en gran parte religiosa, pues su uso suele ir unido siempre a nociones místicas y sublimes.

Por otro lado, la modernidad ha hecho del blanco un uso extensivo e intensivo, constituyéndose como el espectro más neutro; además de suponer limpieza, simplicidad e higiene. Suscita el blanco siempre algo esencial, descarnado y no retórico. Como color ha sido entendido como una superficie lejana de toda intervención artística o psicológica por mínima que esta sea. Puede, por tanto, su uso ser considerado inequívocamente como un rasgo genérico de modernidad. En ese sentido lo emplearon los reduccionistas constructivos como Loos, el suprematismo de Malevich y en general fue muy utilizado para reforzar la entidad formal en volúmenes, en el diseño de interiores, objetos sanitarios y esculturas tanto formalistas como orgánicas. Además el blanco constituyó un signo distintivo al hacer de él una costumbre racionalista, sobre todo en arquitectura, como un rasgo casi clínico y ciertamente paradigmático del movimiento moderno.

Algo casi consustancial en las tendencias formales, constructivas y minimalistas a lo largo del siglo XX. En este sentido podríamos hablar del blanco como signo de identidad de lo moderno. De un cierto esencialismo, siempre moderno del blanco, tanto como color inerte como conceptual. Lo cual, suponía la plasmación de un tipo de vacío que a su vez contiene posibles pulsiones, en un digamos reivindicativo “territorio de la planitud” de carácter suprematista. Pero, respecto al uso genérico del blanco con un sentido artístico, también habría que señalar a muchos creadores como ya apuntamos, que han desarrollado ese interés en determinadas etapas reduccionistas, podríamos denominarlas. De ahí que hiciéramos referencia de algún modo al “triunfo de lo blanco” en algunos artistas que han explorado el valor de lo monocromo y la asepsia.

Pero también la materia pictórica en blanco contiene un gran repertorio de variedades tonales y matices, y despliega pulsiones, barridos pictóricos y temperaturas psicológicas; con sus respectivos ritmos, con sus

tensiones interiores y vectores de fuerza. Esto claramente podría confirmarse en pintores españoles como Ortega Muñoz o de Cristino de Vera, con sus estados pictóricos mates y vibraciones mudas en solitarios e introspectivos ambientes impregnados de cierto misticismo. De hecho, suele ser algo muy común en muchos de los artistas que han encontrado en el uso del blanco un tipo de plenitud artística y un grado también de madurez creadora. De algún modo resultado de exploraciones personales de introspección que podría entenderse como un tipo de “viaje interior”. Esas condiciones los han estimulado hacia la imaginación, y dentro de ese proceso se han topado con arquetipos, espacios ensoñados y visiones sombrías que por lo general tienden frecuentemente a visiones de carácter oníricas.

Esa es la estirpe de artistas que van desde un Goya a un Blake, pasando por un Alfred Kubin, tan querido por artistas del primitivismo mágico y por los mismos surrealistas. El propio Kubin se refería a sus visiones: *“como una pintura, pero que no hay que intentar traducirla a un sistema moral o psicológico. Para así poder encontrar algún tipo de interpretación: en realidad hay que otorgar al espectador poder entrar en su genuina pureza simbólica, porque la visión visible y creadora resulta siempre más fuerte, rica y fecunda que su propio análisis”*. En eso es coincidente con Merleau-Ponty tan vinculado a reflexiones interpretativas de la abstracción, cuando afirma que *“buscar una explicación a lo oscuro es hacerlo más oscuro todavía”*. Precisamente en esa línea de tareas se hallaba hasta hace unos años Pepe Salas, entregado como pintor a explorar imágenes mentales recurrentes, que se escenificaban en escenarios espectrales e inciertos personajes ubicados persistentemente en paisajes un tanto sombríos. Eran paisajes íntimos, ejecutados al carbón o grafito, donde predominaba lo gráfico y donde se transcribían sensaciones y situaciones de elementos esenciales: mar, piedras, ríos, montañas... Un tanto ensoñados y hasta sublimes, que remitían a situaciones simbólicas. En realidad, visiones muy relacionadas con el mundo del expresionismo simbolista y coincidente con algunas escenografías oníricas, que en cierta medida nos retrotraen al mundo arquetípico, al mundo interior de la memoria y el inconsciente. Muchas de esas composiciones contenían mares y estuarios, cascadas y abismos, promontorios solitarios y deshabitadas cuevas sombrías. Un mundo de imágenes que, en definitiva, nos transportan a situaciones paralelas o coincidentes con algunas de las propuestas visionarias de un artista como Kubin. Desde luego un artista ciertamente con una posición sin convenciones culturales extraordinarias ni sofisticadas. Entendemos pues, que el inconsciente y la sospecha que conlleva la intuición creativa, mantienen de hecho ámbitos y escenarios comunes en la psique humana.

Eran trabajos sinceros, en el caso de Salas vertidos en escenografías exploratorias y a veces hasta catárticas, especialmente en lo que se refiere a la búsqueda integral de un mundo propio. Un mundo que se quería abiertamente personal e insustituible, inequívocamente cierto para el propio artista. Se trataba entonces de explicarse y conocerse, configurarse como pintor a medida que lograba concretar una nueva realidad, a la vez propia y objetiva, fuera de sí mismo. En toda esa labor primaba de manera silenciosa un sentido de verdad y pureza por encima de otros valores. Sin dejar de ser motores de lo sublime, verdad y pureza siguen siendo dos de los principios que inspiran y alientan esta nueva etapa blanca en la que se adentra ahora el pintor. Por sus argumentos formales como por la misma elección de sus motivos de ahora se deduce una voluntariosa investigación llevada a cabo en su medio más inmediato: el paisaje de su natal Puebla del Río. Un paisaje cultural que de manera nuclear lo configura sensitivamente como artista. A partir de ahora de una manera más implicada y consciente.

En efecto, en las nuevas obras existe una clara y blanca proyección volcada hacia la arquitectura y las estructuras que conforman gran parte de su legado cultural. Aparecen cortijos y ranchos marismeños, chozas y hatos, rincones y esquinas de volúmenes elocuentes, densidades calizas, piedras angulares, quiebras y zapatas de edificios. Se deducen pues exploraciones, viajes, trayectos y paseos por la marisma como territorio inmediato. Un territorio que ahora se le ofrece pleno de curiosidades y revelaciones: encuentros con la arquitectura de fincas olvidadas y aldeas arroceras, así como identificaciones con poblaciones del cercano Aljarafe. En verdad, todo un conjunto de hallazgos que le proporcionan al mismo

tiempo motivos de nuevas búsquedas y de fecunda reflexión sobre las posibilidades del lenguaje pictórico que las representa y transcribe.

III

Son obras que algo tienen de ejercicio manifiestamente riguroso, centrado en lo que podríamos denominar como la “artrosis” formal de muchos elementos, Con ese término denominaban los griegos las intersecciones o las articulaciones de un cuerpo. En esos nuevos ejercicios representativos se tiende a describir formalmente una consistencia nueva, un acercamiento a lo constructivo; entendido este como lenguaje estético basado en el orden, la pureza formal, lo tectónico y la simetría. Hay mucho pues de descubrimiento de la regularidad como principio de la estética del clasicismo, ahora revelado en su entorno más cercano. En sus lienzos explícitamente predomina una gama de blancos, con todos sus matices consustanciales a lo que comprende en Andalucía nuestro “mundo de la cal”.

Un muro encalado en nuestro sur equivale a pureza, supone inaugurar permanentemente un nuevo principio. Su pureza suscita siempre una nueva realidad despejada, ingrávida y limpia, esperanzada, que invita a un permanente presente eterno. La cal desprende todo un universo de sensaciones esenciales a la vez que abstractas, hace que los volúmenes geométricos afloren bellos en su propia magnitud. La cal impregna formas e irradia siempre una poética sanadora, purificadora y luminosa en ellos. En esas intuiciones sensibles, en muchos de los descubrimientos por parte del artista se establecen conexiones con lo que se ha denominado la tradición de “la carpintería de lo blanco”. Título con el que dio nombre a su tratado el alarife sevillano Diego López de Arenas, publicado en 1633. El cual logró sintetizar en dicha obra variadas soluciones geométricas, formulas, así como entramados de juegos geométricos de lacería y ejercicios de trazado y composición.

Toda una tradición secular que reactiva por supuesto Salas y la pone de manifiesto en ese acercamiento representativo hacia sus motivos de inmuebles y caseríos. Motivos con frecuencia concebidos de frente y perfil con la intención de referir su estereotomía básica arquitectónica. De ellos se deduce que ha entendido el artista las diferentes posibilidades del juego de ángulos y proporciones, las medidas relativas que han actuado en su gestación y también de las posibilidades del juego de escuadras y cartabones. Sin duda esto es algo que persiste como un valor subyacente en el carácter y la personalidad de la arquitectura tradicional, y está, igualmente vigente en la misma gestación de muchas obras del arte mueble y popular en nuestro sur.

Precisamente al hilo de estos argumentos de persistencias formales y estructuras en el tiempo, da cumplida cuenta en su libro *Invariantes castizos de la arquitectura española* el arquitecto Fernando Chueca Goitia. En efecto, tras etapas anteriores de sondeos interiorizados ahora los motivos del artista son resultados de exploraciones en las que Salas se ha decantado precisamente por un universo en blanco, como un principio unificador en su obra. Un blanco lleno de posibilidades pictóricas, un material flexible en donde ha centrado sus aciertos. Pictóricamente hablando se trata de trabajos minuciosos, casi de artesano amanuense, en los cuales se percibe un afecto hacia superficies y formas. Esta es una sensación que impregna esta nueva labor. Con respetuoso afecto atesora esos lienzos y los ofrece cariñosamente al posible espectador. De hecho, se trata de obras silenciosas y un tanto descarnadas, que ofrecen una trama visual con referencias a edificios o construcciones simétricas. A modo de altares o aras en las que de manera elegante y discreta se evidencian todo tipo de registros formales y cánones.

Recordemos que el origen del canon fue un junco que originariamente se utilizó como vara de medir. Los albañiles del creciente fértil y los constructores en general lo usaron en la antigüedad para alisar y trazar líneas y superficies, para establecer medidas concretas y escalas. El canon como término, pasó de ser un instrumento de orden y medida, para expresar, más tarde, lo que entendemos por proporción. De ahí, por extensión, pasó a ser aplicado a cualquier ámbito de la vida. Desde la estatuaría a la dicción poética, al arte

y la belleza. Como también ocurrió con el logos (inteligencia, pensamiento, razón), con quien parece tiene el canon tiene tanto que ver.

Tras los egipcios, los griegos fueron sus principales aplicadores y difusores; por medio Pitágoras como gran mago de la geometría. Hablando de cánones, de proporciones y otras motivaciones geométricas, decíamos que estas, en el caso de Salas tienen como origen la necesidad de un cierto orden. Un orden que es buscado y se ofrece de manera casi ritual. Que en cada obra en particular parece referir un tipo especial de hallazgo, un tipo de encuentro. Pero, lo que en estas pinturas se describe, de algún modo, es un tipo de prototipo geométrico que en una primera mirada ha imantado al artista. Los lienzos serían finalmente el resultado destilado en el que se proyectó un tipo de imantación afectiva o con bastante frecuencia un tipo de conexión formal totémica. En esas formas sintéticas, en ocasiones por el modo en que se muestran, revelan algún tipo de veneración o conexión casi religiosa.

Aunque el canon proyecta, digamos en el espacio, y en su propia magnitud de superficie y volumen, una resolución feliz, que complace tanto al que la contempla como al que la descubre y la procura. Esto es algo que se pondría de manifiesto de manera palpable en el caso del monje renacentista Luca Pacioli que experimentó y puso en práctica los contenidos y principios de los tratados antiguos. Publicó su conocido tratado "De la Divina Proporción". Un término nuevo relativo a la razón o proporción ligada al denominado número áureo. Su conocida obra, escrita en Milán hacia 1498, trata también de los polígonos y la perspectiva usada por los pintores del Quattrocento, así como contiene comentarios a las ideas arquitectónicas de Vitrubio y de los sólidos platónicos o regulares. Para más cuenta, el mismo Leonardo que formaba parte entonces de la corte milanese de Ludovico Sforza, fue el encargado de ilustrarla.

Pero, también en estas obras de Salas, hay que hablar de un uso interactivo de las siluetas con el fondo. Dentro de una cierta perplejidad visual que causa el uso general del blanco, pero que siempre es salvada por el empleo de la simetría constructiva que necesita de las proyecciones de luces para expresar los volúmenes. En la superficie total del lienzo se establecen unos diálogos entre el fondo y figura, como elementos constructivos. Variaciones mínimas de tono actúan en la superficie mosaico en rincones agrícolas y fragmentos de construcciones domésticas. Donde lo blanco define volúmenes, fondos y planos como si se tratara de un bodegón o naturaleza geométrica.

No obstante, el empleo de un, blanco tierno, que define y a la vez construye, está siempre presente de manera matizada en todas sus propuestas. Describiendo encuadres de cortijadas y haciendas de labor, ahora halladas o leídas nuevamente, con una mirada más lenta, calma y armoniosa. Pintura-sensación, pintura-texto, pintura escritura. Entre cada área matizada de tonos de blanco en el lienzo una leve estructura se organiza actuando de frontera o red de dibujo en seco, que quedaría a modo de llaga gráfica y que sustenta el dibujo. Los motivos abundan en lo geométrico tendiendo a lo plano y simple, pero donde la pintura se sostiene y deposita en vibraciones y juegos del ductus del pincel. Con algo del lenguaje mondrianesco y morandiano: una potencialidad y una frontera de la materia pictórica rastreada y descubierta precisamente por Salas en las sensaciones que suscita la propia pintura.

La pintura resultante estimula en alza la percepción de las superficies, fraguadas en sutiles "rumiados de pintura", con una calidad un tanto aterciopelada. Lo cual, conlleva un tiempo acrisolado en la misma gestación de las pinturas. En definitiva, encuadres frontales tanto de aire culto como popular, en donde justamente el blanco participa de manera protagonista en los lienzos. De una calidad sedosa a la vez que seca. Variaciones de tono que tienden a sublimar los espacios y dotarlos de cierta magia y suspense racional.

Juan Fernández Lacomba
Sevilla diciembre 2021.