

FRANCISCO MAYOR MAESTRE. EL LIBRO (DE LA PINTURA) DEL DESASOSIEGO

Conversaciones Infinitas con Alfonso de la Torre

Tiene algo el trabajo de **Francisco Mayor Maestre** (Madrid, 1990) de una arqueología de imágenes de nuestro tiempo, como el desarrollo de la incontenida enajenación de quien hubiese decidido pasear entre los vestigios, casi humeantes, de la realidad contemporánea. Humus de lo que hemos construido, queda luego simbolizado en el crecimiento de sus imágenes, secuencia no exenta de ira revelada en las pinturas de los despojos de los inmuebles: ventanas, toldos o huecos que, a fuer de mostrados *ad infinitum*, en sus variaciones diversas, acaban deviniendo imágenes con un fuerte componente abstracto, mas siempre parecen dejarnos expuestos a la verdad.

Trabajando por conjuntos de reflexiones, sus pinturas toman el aspecto de islas de sentido diferidas que se van relacionando, a la par que un aire de sencilla neutralidad en la mostración no le impide viajar hasta el límite, presentando diálogos entre lo representativo y lo abstracto, geometría o la mancha, precisión frente a pincelada distraída, lugares, formas, el *totus* o el detalle, o bien fricciones, algunas tan singulares como la literatura titular de sus obras, de esta forma parece escapar del frecuentado rictus de la historia del arte.

Le leo: “Esta dimensión temporal de lo pictórico nos enfrenta con la idea de que solo vamos a poder entrever la pintura, sólo podemos mirarla de perfil para intentar encontrar, como si de arqueología se tratara, los restos de un proceso físico-material-experiencial al que de un modo egoísta solo tiene acceso el artista que lo desarrolla, el resto solo somos espectadores, solo podemos ser partícipes de las huellas que nos han llevado hasta este punto ¿final?”.

Al cabo, recordemos, crear es una configuración de signos y una ficción, un *poëin* de vocación simbólica. No esquiva Mayor Maestre extraer belleza de la zozobra ni mostrar la perplejidad y el misterio. Difuminando los límites, su obra elogia la interrogación expresada entre el vértigo. Implacable lógica del capricho, como forma superior de independencia poética. Trompetas tibetanas de sonoridad baja (como decía Alain Jouffray de Henri Michaux).

Y, AL PRINCIPIO, LA INFANCIA

Pensé nuevamente en aquel verso de Thomas Bernhard: *salvaje crece la flor de mi cólera*. La infancia como el territorio desde el que surgirá lo que has llamado “esa visión privilegiada” sobre los aherrojados del mundo.

Desearía me refirieras ese viaje, *malinconia* sobre los desechos del mundo, como lugar que impulsó en un principio tu quehacer.

Al principio, la infancia... Yo me críe en la periferia sur de Madrid. Lo de que sea de Madrid es irrelevante, porque en cierta medida las periferias tienen siempre unas características comunes que las hacen bastante indistintas a lo largo de todo el territorio. Lo que para mí suponía vivir en la periferia, era tener que viajar todos los días a la ciudad, y aguantar un trayecto de en torno a una hora y media de ida y otro tanto de vuelta.

Esto que era y que yo sufría como un tedio terrible, me permitía y me obligaba en cierta medida, a dos cosas: La primera era buscar algo que hacer, algo para entretenerme. Y la segunda era que en ese buscar algo para entretenerme, tenía que ir mirando por la ventana, era la única opción para entretenerme o para disfrutar un poco del paisaje. Y así descubría o, intentaba descubrir elementos novedosos en un entorno que era continuamente el mismo. Yo he convenido en llamarlo *la dimensión luminosa de lo cotidiano*, que son estos hallazgos de novedad o de elementos que llevan toda la vida en el mismo lugar, que siempre han estado ahí. Y de pronto los descubres. Y son como una bofetada, un cambio radical de ese entorno. Por ejemplo, puede ser un edificio que lleva treinta años allí y un buen día lo ves y dices, bueno, si he pasado siempre por aquí y nunca lo había visto.

Esto es una característica que me parece muy interesante, porque creo que, al destilarla en mi trabajo, precisamente ayuda a eso, a esconder ciertos elementos que van apareciendo, que se van escondiendo y que se pueden ir descubriendo poco a poco.

La segunda cuestión es que en la frontera sur de la periferia hay que atravesar los barrios de Madrid, que se caracterizan por la superpoblación y porque son barrios que están depauperados. Y estas dos características precisamente los convierten en zonas que son muy orgánicas en cuanto al cambio, que son desordenadas, que la transformación es rápida. Y estas características de orden y desorden es algo que me parece que se destila y que es interesante reflejar en mi trabajo pictórico.

PENSAR Y PINTAR (VERSUS PINTAR Y PENSAR)

En ocasiones has referido que la pintura es “el resultado de sepultar infinidad de formas y entidades propias sobre otras, una coreografía del amontonamiento, uno sobre otro, una imagen que anula la anterior y construye la siguiente”. Por eso, sentencias, el proceso es el objetivo (en un primer momento leí, no comprendía, “el proceso es objetivo”).

¿Podrías hablarme de ese viaje no-objetivo de tus imágenes entre lo intencional de la idea expresada y los azares que puedan encontrarse en el camino de la práctica de la pintura?

En un intento por explicar mi proceso pictórico, reflexionaba sobre cuál era el momento en el que empezaba a pintar. En cierta medida, he convenido a entender que es el momento en el que cojo un soporte en blanco, lo imprimo y empiezo a dibujar sobre él. Aunque entiendo que esto en sí, el hecho de escoger la tecnología específica, el soporte específico, no es una cosa cero, sino que está connotado y que está atravesado por ciertas lógicas que son heredadas, en cierta medida. Pero bueno, convengamos que partimos de que la pintura empieza en el momento en que empezamos un cuadro, en mi caso. Este proceso de empezar un cuadro, no es otra cosa que la idea de ir sepultando en capa tras capa, diferentes elementos que van apareciendo en la pintura-cuadro y que van desapareciendo durante el proceso.

Esto me llevaba a pensar que, aunque yo tuviera un objetivo para iniciar la obra, al final, este objetivo se veía atravesado y se veía desvirtuado, porque el resultado de la obra iba siendo lo que iba haciendo y lo que me obligaba a hacer sobre lo que había hecho. Es decir, lo que había pintado ahora, era el detonante para lo que voy a pintar en el futuro. Y lo que he pintado en el futuro, es el detonante para lo siguiente. Es decir, una cadena que se va sumando. Al final el cuadro es el resultado de un sándwich de diferentes procesos que se van sepultando uno sobre otro, pero que son absolutamente relevantes, porque, por un lado, si no se hubieran sepultado uno sobre otro, nunca habiéramos llegado al momento en el que he parado y he decidido que esa pieza está terminada. Y dos, todas esas capas del sándwich acaban vibrando o siendo efervescentes y terminan siendo percibidas en cierta medida. Son como los tambores de *Jumanji* que están sonando, aunque intentes dejar de jugar, los tambores siguen sonando. Pues un poco es ese el sentido de todo un andamiaje que se ha ido construyendo y que nos ha llevado hasta este punto, en el que nada tenía que ver con el objetivo inicial y posiblemente nada tenga que ver con todas las capas que hay atrás.

PINTAR, COMO UNA DERIVA

Hacer un cuadro, decía Michaux, es como crear un fantasma. Has escrito que “el propio hacer es el motor del hecho; sepultar, borrar, rehacer, es el leitmotiv, el fin, la inspiración si se quiere, de lo siguiente. El proceso es como un reloj de movimiento automático, que se da cuerda a sí mismo con el movimiento de quien lo soporta, una suerte de imágenes (intencionadas y físicas derivadas de la propia materialidad de la pintura y de su aplicación) que aparecen y desaparecen, que provocan y precipitan lo siguiente”.

Y leyéndote, también, he pensado que tu mirada tiene algo autotélico, pintura-habla-de-pintura, pues tus cuadros refieren también el lenguaje y pensamiento del arte, incluso su desvío a regiones adversas de dicho expresar o pensar. La pregunta es tuya:

¿Hasta qué punto la materialidad es flexible o si, concluida la imagen final, hemos llegado al final?

Creo que las tecnologías que producen imagen tienden al ensimismamiento. Tienden a pensarse a sí mismas. La pintura igual como de forma muy evidente. Pero yo recuerdo cuando estaba estudiando la carrera, monté un pequeño laboratorio de fotografía en mi habitación y el procedimiento que me acababa fascinando de la fotografía, no era el de obtener una imagen bonita, una imagen correcta, sino todos los pasos que había que dar hasta el momento en el que obtenías algo que no fuera un negro absoluto.

Si cabe, creo que para mí la pintura es irresistible. Precisamente porque esos pasos que se dan para conseguir la imagen, están íntimamente ligados con lo físico por dos motivos; por un lado, el movimiento, al mover la mano y que quede dibujado un trazo sobre una superficie, es crear un rastro. Tiene que ver con el cuerpo; tiene que ver con crear imagen a través del cuerpo. Y, en segundo lugar, me resulta muy relevante o creo que está íntimamente ligado con lo físico, por la propia materialidad de la pintura. Es decir, la pintura es en el caso del óleo, aceite y pigmento, y este aceite y este pigmento tiene una viscosidad, tiene una densidad, tiene un grosor. Este propio hecho de que sea como carne, de que sea como un material cárnico o vegetal, pero el caso, un material que sea grueso, con el que se construye una imagen bidimensional, me parece que es muy atractivo por esta dimensión física de la imagen.

No sé hasta qué punto la materialidad es flexible, ni sé si esta materialidad es la que nos determina el momento en que concluimos una obra. Lo que pienso más es que la conclusión de la obra está en el mirar y en el percibir, y no tanto en el hacer.

PERIFERIAS

Desde la mirada hacia la representación, en una doble dirección continuidad y una radical discontinuidad. Tú mismo has observado en ocasiones cómo en el taller pintas diversas obras al tiempo, lo cual coopera en la concentración al rodearte de todo el corpus que sucede en ese tiempo, subrayando lo que llamas “la mirada periférica”.

¿Podrías referirme a ese proceso de trabajo que veo con aire diarista, la crónica de tus días de pintor?

Una vez me preguntaron que cuánto de performativo tenía mi forma de pintar.

Yo no lo había pensado hasta el momento, pero me hubiera gustado, en realidad, responder algo más asombroso. Porque al final mi forma de pintar es movimiento sincopado y grandes espacios de silencio. La verdad es que la rutina en el taller para mí es muy relevante. Intento venir todas las horas posibles y me planteo horarios fijos. Cuanto más tiempo estoy, más me conecto con lo que estoy haciendo y viceversa. Normalmente para mí es el inicio lo que me cuesta; llegar al taller.

Suelo empezar con actividades mucho más someras, porque la concentración va *in crescendo*. Cuantas más horas estoy dedicando a ello – no sólo ante un cuadro, porque voy cambiando varios cuadros – más me conecto. Y al final del día suele ser como el momento en el que tomo decisiones más radicales. Por dos motivos: por cansancio, pero también por concentración.

Siempre me cuesta un poco desenganchar de lo que estoy haciendo. También para mí es importante estar rodeado en el taller de las pinturas que voy llevando a la vez; de las que están a medias, las que no. Porque las voy viendo como con la periferia del ojo y se contaminan unas a otras. Y esto es importante. También en mi día a día es relevante, por ejemplo, el espacio que hay cuando salgo y cuando llego al taller. Yo vengo con mi perro Limón, estamos como a cuarenta minutos de casa, y ese paseo andando de ida, que es como un momento de ir conectando ya con lo que voy a hacer y esos otros cuarenta minutos de paseo a la vuelta, que es como para despresurizar el cerebro, son importantes para mí. Al final Limón, también está aquí en el estudio conmigo y me acompaña todos los días. Y como es un trabajo solitario, es verdad que me ayuda. Y en este sentido, dentro de mi día a día son muy importantes todas las personas que participan de una forma directa. Por ejemplo, mi pareja, brindándome todo el apoyo posible. Tenemos un poco la broma que es la directora logística del taller porque es mi apoyo operativo, creativo, emocional... Y luego también está mi familia que participa de forma directa. Muchas veces vienen a ayudarme a embalar obras, a trabajar en el taller, en procesos más complejos. Entonces todo este corpus es el que conforma poco a poco mi rutina de trabajo.

CONCLUYENDO: EL ARTE SE RECUERDA A SÍ MISMO

Hemos referido cómo la complejidad de tu obra se encuentra en el lenguaje del arte mas, contemplando ciertas pinturas, también leyendo tu pensar sobre la creación, percibo la instauración de un vacío inicial, como un lugar concentrado del pensamiento.

Llegados a este punto, pregunta compartida en este programa de conversaciones con otros creadores ¿Cómo se encuentra tu obra con lo que se conoce como el sistema del arte: la galería o el museo, la sala de exposiciones, contempladores o críticos? O, como en este caso, ¿la feria de arte?

Bueno, la verdad es que la relación con el sistema del arte siempre es complicada. Es complicada porque la creación es un proceso que tiene que ver con la lentitud, que tiene que ver con la soledad, que tiene que ver con el silencio. Y el sistema del arte, digamos que está atravesado por lógicas de mercado, por lógicas de promoción, de exhibición, de difusión, de venta, de exposición, al fin y al cabo. Digamos que son como mundos que son necesarios el uno para el otro; que están íntimamente unidos pero que en términos absolutos están opuestos. Uno es como el proceso del silencio, de la intimidad y el ostracismo. Y el otro es el proceso de la celebración, de la exhibición y de la muestra.

Para mí, la relación con el sistema del arte pasa por contar con una galería que te apoye y que te promocio. En mi caso, Aurora, que es la directora de la galería Aurora Vigil-Escalera, es la galería que me representa y yo siento que tengo mucha suerte de contar con su ayuda. Al final entiendo que las galerías son figuras que lo que hacen precisamente, es acompañar a los artistas en este proceso y acompañarlos en su relación con el *Art System*.

Una galería desde el punto de vista y como yo lo vivo con Aurora, es la persona y la institución que como galería custodia mi espacio de silencio. Es la que se encarga a la vez de dar visibilidad, promocionar y brindarme todas las plataformas posibles para poder mostrar mi trabajo.

Conversaciones Infinitas con Alfonso de la Torre:

<https://proyectos.art-madrid.com/conversaciones-infinitas/francisco-mayor-maestre/>