

El amontonamiento

El hacer en la pintura, en concreto el acto de pintar, esparcir sobre una superficie pigmento con aglutinante con ayuda o sin ella, de herramientas es algo elemental, un gesto fácil, no entraña complejidad técnica y no necesariamente tiene que ser reflexivo, ni siquiera tiene que ser intencionado sino que más bien es algo innato, tiene que ver más con el gusto del tacto, con la experiencia sensorial de la fricción con una superficie, con el olor, con el estímulo del color o con el placer de ver como queda *representado* el camino que el dedo-cerebro lleva. Hans Prinzhorn (2012)¹ planteaba las pulsiones a la configuración como formaciones iniciales de la autonomía y de la identidad. El dibujo de teléfono, el garabato automático, el grafismo como forma elemental de la identidad. Esta facilidad en el proceso elemental y la tecnología de la pintura contrasta con la complejidad y la necesidad reflexiva constante que se requiere cuando se trabaja en el desarrollo de una obra. Es un coexistir chicoso de impulso y corrección, de fascinación por el gesto y control del mismo. Lo correcto, lo académico sin juego, es aburrido sobremanera, y el juego sin orden es solo pulsión primaria.

Esta viscosidad de la pintura, que lo es figurada y literalmente, esta sensación de que la pintura se pega en todas las superficies que toca, nos hace pensar que lo pictórico no tiene que ver con una forma de hacer sino más bien con una manera de mirar, de pensar lo mirado en relación íntima con la fisicidad de los materiales empleados. La imagen pictórica es el resultado de un proceso donde intervienen, por un lado, la praxis del propio artista, su intención y su actitud frente a la imagen, y por el otro, los aspectos formales concretos de los soportes y materiales plásticos empleados.

Si somos rigurosos, podemos plantear, que la pintura como obra final es el resultado de sepultar infinidad de formas y entidades espaciales propias sobre otras, una coreografía del amontonamiento, uno sobre otro, una imagen que anula la anterior y construye la siguiente. Por eso el proceso es el objetivo. Para muchas personas que trabajan en este medio 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.

George Didi-Huberman en conversación con Pedro G. Romero en la revista *Minerva* (2007) planteaba a propósito de la imagen que, *si realmente quieres verle las alas a una mariposa primero tienes que matarla y luego ponerla en una vitrina. Una vez muerta, y sólo entonces, puedes contemplarla tranquilamente. Pero si quieres conservar la vida, que al fin y al cabo es lo*

¹ PRINZHORN, H. *Expresiones de la locura, el arte de los enfermos mentales*. Cátedra. Madrid, 2012

más interesante, sólo veras las alas fugazmente, muy poco tiempo, un abrir y cerrar de ojos. Eso es la imagen. La imagen es una mariposa. Una imagen es algo que vive y que sólo nos muestra su capacidad de verdad en un destello (G, Didi-Huberman 2007)²

Didi-Huberman incluye la variable temporal, la urgencia de la imagen. Es interesante esta asociación porque parece contradecir la materialidad - ¿tiempo y movimiento son opuestos a lo material?- nos sirve para cuestionarnos hasta que punto esa materialidad es flexible o si más bien podríamos decir que en el momento en que la imagen pictórica define su forma final, concluye su proceso. Es el momento en que la mariposa muere y nos permite verle las alas detenidamente, dejando fuera de esta contemplación todo el batir de alas, todo el movimiento del instante. Si lo entendiéramos desde este punto de vista podríamos plantear que la pintura sólo genera un conocimiento profundo y reflexivo, un conocimiento sincero durante el proceso, durante el aleteo, que sin embargo, está destinado, al igual que la imagen fugaz, a ser condenado a transformarse en una representación homónima de si mismo, en un insecto disecado para la contemplación, deleite y análisis.

Esta dimensión temporal de lo pictórico nos enfrenta con la idea de que solo vamos a poder entrever la pintura, solo 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 espectadoras, solo podemos ser partícipes de las huellas que nos han llevado hasta este punto ¿final?

² DIDI-HUBERMAN, G. y Romero, P.G. *Un conocimiento por el montaje*. Madrid: Minerva CBA 5.07. Madrid, 2007