

La pintura de FRAN MAYOR MAESTRE: una estética de proximidad con sonido de tambores

La pintura no puede decirse. Hablar o escribir acerca de ella siempre implica una paradoja: “Lo que nos llega inmediatamente y sin rodeos lleva la marca de la confusión, como una evidencia que sería oscura”¹. La cuestión de fondo no es sólo cómo miramos o qué interpretamos, sino qué ha quedado sepultado bajo aquello que aparece ante nuestros ojos. En otras palabras, la imagen resultante nunca desvela la constelación de variables que hacen posible lo visible. Esta tensión entre superficie y sedimento desempeña un lugar central en la poética de Francisco Mayor Maestre (Madrid, 1990), quien reconoce que la certeza ante una imagen pictórica implica, en última instancia, pasar por alto una parte esencial de esta: “La 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”². Esta concepción procesual no es una reliquia del pasado que ha quedado sepultada, sino una situación constituyente de la imagen: “Son —señala el artista— como los tambores de *Jumanji*: aunque intentes dejar de jugar, siguen sonando”.

Se podría rebatir que esta reflexión en torno a los límites de la experiencia es condición de todo arte, cuyo reconocimiento —como ha explicado con éxito Umberto Eco— determina la poética de la obra de significado abierto propia de la contemporaneidad. Sin embargo, con este expresivo y sonoro *tam-tam*, Mayor Maestre quiere transmitirnos que su propuesta estética no responde sólo a un conjunto de pinceladas, trazos, veladuras, borrados, superposiciones y correcciones, sino que su trabajo también acumula razones, dudas, hipótesis, tanteos y conclusiones. En otras palabras: nuestro artista entiende el arte (en su caso, la retórica de la pintura) como una investigación productiva, pero no en una dimensión racional (la pintura no puede ser descifrada como un diagnóstico médico) sino especulativa y táctica, donde lo imprevisible forma parte central del método. El filósofo Gerard Vilar ha señalado que las investigaciones estéticas “producen desestabilización y desorden, pero ante todo de los sentidos, esto es, producen disturbios de la sensibilidad”³. Mayor Maestre responde con literalidad a este compromiso, pues su trabajo formula preguntas, incita a la duda y se asienta en la constante experimentación práctica: hacer y deshacer para descubrir otras formas de ver aquello que él mismo denomina “la dimensión luminosa de lo cotidiano”⁴; esto es, lo que vemos todos los días y de lo que casi nunca hablamos porque parece tan explícito que solemos darlo por sobrentendido.

Ladrillos, garabatos y verdad estética

Esta poética de lo cotidiano se refleja en las dos series que integran esta exposición en el Centro de Arte DA2 Domus Artium 2002 de Salamanca. En la primera de ellas, Mayor Maestre nos sitúa en la escenografía de la periferia madrileña; en concreto, en ese horizonte que tantas veces atravesó durante sus años de infancia y juventud, y que traza el chabolismo de la Cañada Real, la urbanización desmesurada del Ensanche de Vallecas, el pelotazo urbanístico de Los Berrocales y otros desastres de la especulación inmobiliaria. El filósofo Agustín Fernández-Mallo recuerda que es precisamente en el viaje “allende los mares o allende su barrio donde el sujeto moderno

¹ Didi-Huberman, G. *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*, Murcia, CENDEAC, 2010, p. 11.

² Todas las citas del artista han sido extraídas de <https://www.mayormaestre.com/>

³ Villar, G. *Disturbios de la razón. La investigación artística*, Madrid, Antonio Machado, 2021, p. 28.

⁴ “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”.

occidental constata que traspasando esas fronteras —internas o externas— hay muchos más soles, más yoes, individuales o colectivos”⁵. Para nuestro artista, los estímulos de este viaje recurrente se traducen en un modo de comprender su presente, con un anclaje social que tiene su germen en la *dérive* situacionista de los años sesenta y que culmina en una reflexión crítica acerca de la desafortunada especulación inmobiliaria del último cambio de siglo.

En esta serie, Mayor Maestre insiste en una determinada disposición pictórica: el plano frontal de la fachada del edificio de viviendas, jalonado por la repetición en hilera de terrazas y ventanas. Los sistemas de repetición modular fueron característicos de las abstracciones geométricas enunciadas por las vanguardias, tanto las heroicas como las posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Por ejemplo, la serialidad de la retícula va a ser explorada por los artistas del minimalismo, pero también por algunos artistas pop, como Warhol o Dine, quienes intentaron poner de relieve un sentido de banalización de lo cotidiano. Para Mayor Maestre, el empleo de una iconografía iterativa y modular implica una audaz revisión, desde lo figurativo, de la estructura emblemática de la modernidad abstracta: aquella retícula que, como advirtiera Rosalind Krauss, “pese a su enorme efectividad como abanderada de la libertad, es extremadamente restrictiva en lo que respecta al ejercicio real de la libertad”⁶. En las pinturas de nuestro artista, un mismo elemento formal (una ventana o una terraza) se convierte en una construcción icónica repetida pero cuya expresividad no se agota, pues se acompaña de estrategias que siempre agregan algo diferente: juegos de color, sombras, papeles pegados o garabatos, con los que, en último término logra aunar las estrictas coordenadas de la geometría con el palpito vibrante y desordenado de la vida cotidiana.

En uno de los textos más lúcidos escritos sobre el trabajo de nuestro artista, el crítico de arte Alfonso de la Torre ha puesto en valor la alta expresividad de estas obras protagonizadas por “ventanas, toldos o huecos que, a fuerza de mostrados *ad infinitum*, en sus variaciones diversas, acaban deviniendo imágenes con un fuerte componente abstracto, mas siempre parecen dejarnos expuestos a la verdad”. Ahora, nosotros podemos preguntar al crítico, ¿a qué verdad nos deja expuestos, exactamente, el trabajo de Mayor Maestre? En *El origen de la obra de arte*, Heidegger afirma la relación del arte con la verdad, algo que no tiene nada que ver con que la obra imite la realidad, sino más bien con que nos abra un mundo. Ello le permitirá a Heidegger contraponer dos concepciones enfrentadas de la verdad: la lógica, que entiende la verdad como adecuación del intelecto con la cosa, y la ontológica, que concibe la verdad como un descubrimiento o un desvelamiento.

Para Mayor Maestre, la verdad es la propia condición del pensar, no su fin. Su trabajo opera desde una concepción de la verdad que no es una mera adecuación a los hechos, sino una coherencia general del estado de cosas dado. Frente a la verdad ontológica, entendida como *aletheía* (desvelamiento) y frente a la verdad lógica, entendida como *homoiosis* (adecuación), emerge un tercer tipo de verdad a la que podríamos denominar verdad crítica o estética⁷, a la que en griego se denomina *orthotés*, en latín *rectitudo* y que, en román paladino, podemos resumir como “hacer lo que debe”⁸. Este tipo de verdad nace aquí de la sólida coherencia entre las dimensiones reflexivas del artista y su manera de transformarlas en pintura, pues el lenguaje de Mayor Maestre no se constituye como un capricho estilístico, sino que busca ofrecer la forma adecuada a una idea concreta: hacer visible cuestiones que, por su extrema cercanía, no vemos.

⁵ Fernández-Mallo, A. *Teoría general de la basura (cultura, apropiación, complejidad)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2018, p. 45

⁶ Krauss, R. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996, p. 174.

⁷ Cereceda, M. *Parcial, apasionada y política. La crítica en cuestión*, Madrid, Árdora, 2020, p. 103.

⁸ Dice Anselmo de Canterbury en *De veritate*: “Cuando <la enunciación> significa que es lo que es, hace lo que debe en un doble sentido: puesto que indica tanto lo que recibe <como tarea> el significar, como también aquello para lo que está hecha”.

En este camino estético, nuestro artista también encara procesos de comprensión social. Por ejemplo, en diversas ocasiones ha señalado la importancia que ha adquirido en su obra la noción de “desclasamiento”⁹ y su relación con los criterios y bases sociales del gusto. En *La distinción*, Pierre Bourdieu demostró que el espacio público es un ámbito de diferencias, de distinciones entre posiciones sociales, que también se expresa y proyecta a través de la estética. En este mismo sentido, las fachadas urbanas que representa Mayor Maestre, incluso las que ponen más en juego sus límites con lo abstracto, son inseparables de una semiología social, expresada en su amontonamiento periférico de barrios obreros y vidas precarias. En un contexto cultural como el nuestro, donde la ambición política del arte “parece ser hoy el lubricante más eficaz para la continuidad en el negocio”¹⁰, la propuesta de Mayor opera desde un vértice muy distinto: no busca explicar a los explotados las leyes de la explotación; tampoco, hablar de determinadas víctimas o hacer de ellas un tema; su discurso se sitúa en un lugar más honesto, que es el de la elaboración de una reflexión estética que se sumerge, con coherencia y pertinencia, en las regiones más inestables de la esfera social.

Naturaleza muerta, (des)ordenada y flotante

La poética de lo cotidiano también se expresa con lucidez en la segunda serie de esta exposición, aquella donde Mayor Maestre trabaja desde una mirada periférica¹¹ dirigida a su entorno más inmediato: un ojo que vigila, compara, prevé, asume y deshecha todo lo que ocurre en su taller. Al reunir en una misma composición esto de aquí y aquello de allá surge un tipo de imagen que inevitablemente revisa la estética del *collage*, el instrumento destructivo y constructivo más poderoso inventado en el arte del siglo XX. Finalmente, emergen unas bellísimas composiciones que recogen la doble dimensión, tanto física como mental, que sostiene su mesa de trabajo: unas costuras de puntadas largas que, a modo de bodegón o naturaleza muerta, reúnen y (des)organizan aquello que rodea, acompaña y sustenta el proceso creativo, tales como objetos, esquemas, libros, plantas, esquinas, ventanas, luces, sombras y desechos.

En estas obras, el tamaño, la forma y el color de cada cosa se ajusta a diversos niveles de representación, llegando incluso a generar composiciones que pueden ser leídas fácilmente como plenamente abstractas¹². De hecho, aunque el artista mantiene el volumen de los distintos objetos que integran la imagen, somete el conjunto a un calculado aplanamiento que sirve para erradicar la profundidad de la perspectiva clásica. Así, los materiales que aparecen en la composición poseen un carácter flotante, como esa mancha borrosa que vemos en *Los Embajadores* (1533) de Hans Holbein, cuya verdadera forma, una calavera, solo podemos percibir desde el punto de vista correcto al situarnos en los extremos de la tabla. Sin embargo, Mayor Maestre busca escapar no sólo del concepto de cuadro como ventana abierta al mundo,

⁹ “Creo que la forma de entender el paisaje viene marcada por ella. Últimamente estoy muy motivado por cierta noción de “desclasamiento”, es decir, elementos que aparentan pero que no son; ese escenario en el que parece todo brillante pero que en el fondo es puro latón. Todo ello lo asocio con esa clase media que habita el sur de Madrid, con balastradas de escayola y toldos verdes llenos de palmeras como si estuvieran en Punta Cana. Es sorprendente cómo se van creando ciertas dinámicas visuales que no entiendo bien a qué obedecen pero que todos asumimos”.

¹⁰ Rebentisch, J. *Teorías del arte contemporáneo. Una introducción*, PUV, Valencia, 2021, p. 178.

¹¹ “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”.

¹² Sobre la presencia de la simbolización en la pintura figurativa han reflexionado A. García Berrio y T. Hernández: “Desde un punto de vista semántico-comunicativo, el conjunto de tendencias figurativas que constituyen el gran núcleo del llamado arte moderno en nuestro siglo, se funda sobre referencias conscientes y subconscientes a *alguna* forma de realidad. Unas veces será más inmediata y tangible, radicalizada en el sistema de su representación, otras la más recóndita y subconsciente; y en ocasiones la más esencial (...), ni siquiera estas formas más extremas del plasticismo abstracto dejan de cumplir en algún grado –aunque sea mínimo– el fundamento inevitablemente simbólico de las artes visuales”. García Berrio y Hernández, T. *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*. Madrid, Tecnos, 1988, pp. 83-84.

sino también de elementos narrativos y sus posibles derivas simbólicas. La suya es una exploración que se sustenta en la ideación compositiva, siempre desde el ajustado diálogo que su poética establece entre orden y desorden.

Ya en 1954 Rudolf Arnheim había señalado: “En las grandes obras de arte, la significación más honda es transmitida de forma poderosamente directa por las características perceptuales del sistema compositivo”¹³. La relación inmóvil entre los objetos colocados sobre una mesa ofrece un fructífero punto de partida cuando lo relevante es el ensayo y la prueba, tal como demostró el interés de las primeras vanguardias por el género del bodegón, convertido entonces en un auténtico laboratorio de reflexiones formales. Nuestro artista asume esta tradición bodegonista de largo alcance, cuya definición como género independiente se formaliza en el siglo XVI, y lo traduce en transparencias, superposiciones y planos; un método, al fin y al cabo, muy similar al que utiliza *Photoshop* para componer y descomponer la imagen.

La mirada de Mayor Maestre es nativa digital y su primera formación en Bellas Artes estaba asentada en el vídeo y todo lo que tenía que ver con la imagen en pantallas. Por tanto, su llegada a la pintura es un encuentro tras una búsqueda: la de un medio con el que expresar el temblor del pulso humano¹⁴. Su lenguaje es una forma de decir, pero también de vivir. Un camino que lo vincula con las cosas, con el mundo, con los demás. Un recorrido que se bifurca, con desvíos que hablan de viejas presencias y de antiguos caminantes. Su trayecto no es lineal ni avanza en busca de alguna meta aparente. La pintura sirve de candil, guiando sin deslumbrar. En la actualidad, cuando es común arrojarse a un mundo exterior que adquiere una textura virtual¹⁵, Mayor Maestre se sumerge en lo más íntimo: el espacio de su taller, un refugio donde resistir, comprender y afinar los sentidos.

Carlos Delgado Mayordomo
Crítico de arte

¹³ Arnheim, R. *Arte y percepción visual*. Madrid, Alianza, 1979.

¹⁴ “Sólo puedo hablar de lo que late, de lo que experimento. Intento descartar lo evidente, hay demasiados misterios en los que sumergirse como para perderse en la dermis. Pintar lo inerte me cuesta porque habla un lenguaje que no soy capaz de comprender. Por eso los edificios. Por eso pinto edificios a través de los rastros de vida. Por eso pinto toallas y cortinas”.

¹⁵ «Desde Marx hemos aprendido a denunciar la alienación perpetrada por el sistema capitalista sobre el trabajo de los obreros, pero resulta que ahora está en marcha una nueva forma de alienación, más eficaz que nunca, en la que todo el mundo se sumerge sin prevención alguna. La red fascina y absorbe, y no queda nada o muy poco de íntimo; todo se externaliza, sale fuera para exhibirse, y ya no habrá retorno. Ésta es precisamente la definición de alienación: lo que sale y ya no vuelve». Esquirol, J. M. *La resistencia íntima. Ensayo de una filosofía de proximidad*, Barcelona, Acontilado, 2015, p. 121.