

*“La luz es incolora. Si esto es cierto,
lo es en el mismo sentido en que los
números son incoloros”*

LUDWIG WITTGENSTEIN

Imágenes en oscilación

La pintura abstracta de tradición constructiva tendió a valorar la presencia del muro sobre el que se asentaba la imagen a través de un proceso de identificación, y por lo tanto a situar la obra en el interior de un contexto espacial y arquitectónico; mientras que la abstracción gestual, especialmente desde la segunda postguerra, tendió exactamente a lo contrario: situar la imagen en un *logos* autorreferencial, aislarla de la arquitectura y del entorno para construir una entidad autosuficiente. Contexto contra aislamiento. En el primer caso, el artista aspira a anular el proceso de representación y el espectador tiende a situarse en un espacio *real* y en un tiempo histórico: las instalaciones PROUN de El Lissitzky a comienzos de los años veinte son un buen ejemplo. En el segundo, el artista gestual o matérico se ha convertido en mago de una representación sin referente y la obra, que marca nítidamente sus fronteras, tiende a *absorber* al espectador situándolo en un espacio ideal y sin dimensión temporal, sin historia: los grandes murales de Jackson Pollock de 1947 pueden constituir el ejemplo más pertinente.

Las obras de Jesús Pastor, desde una perspectiva postmoderna, en la que estas actitudes tienden ya a asentarse en el poso común del modernismo, sellan un pacto entre los dos polos: se refieren al muro, al contexto arquitectónico, pero en buena medida lo niegan en función de un relato autorreferencial. Un ejemplo de este pacto puede ser *Sin título*, una pieza de mármol y aluminio fundido realizada en 1996, compacta y, simultáneamente, dispersa. A la izquierda se encuentra un tectángulo vertical de mármol sobre el que están grabados formas orgánicas como células, o quizás orográficas, como impactos de meteorito. Desde esta forma compacta y maciza se extiende hacia la derecha una constelación de las mismas formas, esta vez en aluminio, flotando libremente en el espacio, despegadas, pero también remisas a un cierto orden rectangular. El conjunto remite formalmente a la tipología pictórica del díptico.

Esta serie de obras, y otras que la seguirán, está formada de una materia ambigua e inestable: figuras y sombras. Se sitúan en un espacio *flotante*, sin dueño y sin deudas, un lugar de paradojas formado por restos de material que se desvanece y también por sombras que comienzan a tomar cuerpo. Están constituidas de materia, pero también de *vibración*, son imágenes estables, pero además inmersas en un campo *oscilatorio*, son unívocas e *intermitentes*. Frente a la estabilidad del plano en la pintura de tradición modernista, proponen superficies en transición. Y aún más, esta inestabilidad no es indecisión, no es una carencia, sino una característica natural de su

condición en equilibrio. El mármol o el metal pierden su estructura estable y la forma del continente: se hacen líquidos o gaseosos, casi parecen evaporarse. Algunas de sus imágenes, especialmente las que evocan ritmos de agua, dan la sensación de estar horadadas o erosionadas o quizás en el momento clave de sumergirse o emerger, de desaparecer definitivamente o de volver a brotar hacia la superficie. Abajo, hacia el fondo; arriba, hacia la luz: otra forma de intermitencia. Esta amplitud oscilatoria de la forma, que ahora se ha hecho física, proviene de un antiguo interés del artista por la superposición y la vibración virtual del plano coloreado y la trama sobre la superficie del papel.

El trabajo de Jesús Pastor no se refiere solo a un cambio en la *disposición* de la obra en relación al muro de la sala, es decir, un efecto de *composición*, sino a un virtual cambio en el *estado* de la materia: solidificación, licuefacción, sublimación, evaporación, o a constantes físicas, como el magnetismo o la gravedad, e incluso a energías, como la tensión superficial. Nos situamos así en un campo paralelo de actividad física y química que deja en suspenso el concepto de *cuadro* como material definitivamente cristalizado. Y en este nuevo campo, los parámetros clásicos del claroscuro quedan fuera del lenguaje, ya que es la material real y no el pigmento el que da forma y figura a la luz. Por su parte, también la sombra abandona el plano pictórico y retrocede hasta proyectarse sobre el muro: el “cuadro” no tiene ya solo extensión bidimensional —una superficialidad decorativaⁱ— sino también *espesor*, profundidad; no se produce en una mera superficie, sino en el interior de una maquinaria isométrica, de un dispositivo capaz de atrapar el espacio, de aprisionar la pintura en un cono perspectivo hecho real. Si en estas piezas la forma se hace material, aludiendo tanto a la escultura como al proceso químico de corrosión, las sombras pierden sus fantasmales metáforas de ocultación y misterio y adquieren su exacta configuración óptica, su medida como valor de proyección, como la “sombra meridiana” de los pitagóricos o el mecanismo de un reloj de sol.ⁱⁱ En las piezas despegadas de la pared, la sombra deja de ser un elemento residual de la forma iluminada para convertirse ella misma en cuerpo y en instrumento de medición.

Transparencia y acumulación

La contextualización arquitectónica del objeto artístico fue sin duda la aportación central del minimalismo. Los *objetos específicos* reivindicados por Donald Judd no eran necesariamente ni pintura ni esculturas sino una nueva especie de artefacto cuya característica más sobresaliente —además de literalidad, orden y previsibilidad de la configuración— era la estrecha relación que mantenían con el suelo, el techo y las paredes del lugar en el que se hallaban expuestos. El minimalismo quería situar las piezas en un lugar físico — poner de relieve el muro de la galería— en función de la masa, posición y forma de los objetos. Para ello ideó, entre otros, el procedimiento del *reflejo*. Algunos de los cajones superpuestos de Donald Judd o los *Mirrored Cubes* de Robert Morris, realizados en cobre pulido y espejo respectivamente, sitúan la mirada del

espectador sobre ellos mismos para, inmediatamente, reenviarla sobre el reflejo, sobre el espacio arquitectónico que se hace visible en su superficie.

Pero los minimalistas, con alguna excepción,ⁱⁱⁱ no exploraron la capacidad de *transparencia*, quizás la forma más elemental de designar simultáneamente el objeto y su fondo espacial. Y ello a pesar de que para Morris, Judd o Flavin, Marcel Duchamp, el constructor de la obra transparente por antonomasia, se había convertido en un referente central. Cuando Duchamp comenzó a reflexionar sobre el *Gran vidrio*, situó el problema del retinismo como el gran lastre de la pintura de caballete, pero también su inevitable *opacidad*. Nunca lo recogió en sus anotaciones, pero con el *Gran vidrio* Duchamp parece insinuarnos: quiero hacer una obra inteligente y exacta —una *óptica de precisión*— pero debo evitar que mi obra esconda la exactitud y la inteligencia del entorno, el orden previo del contexto. Y así llegó a la solución de un “tableau en verre”, una superficie ópticamente oscilante entre la maquinaria sexual de la superficie y el espacio habitable del fondo, entre ficción y realidad. Por otra parte, el cristal es contextual no solo por su transparencia, sino porque un dispositivo óptico como el *Gran vidrio*, con su marco, resalta el efecto de encuadre, no tanto sobre su superficie como sobre la pirámide visual que se abre tras él.

Los objetos que propone Jesús Pastor remiten a menudo a la idea de transparencia, aunque con una particularidad: han hecho desaparecer el vidrio, no se presentan como un plano continuo, sino como una superficie discontinua en la que los llenos son capaces de construir a su alrededor una superficie que realmente no existe: un archipiélago que construye el mar que lo rodea. Jesús Pastor ha imaginado un mundo inverso en el que la acumulación de cristales, con su transparencia defectuosa por acumulación, da lugar a una parálisis de la visión. El vidrio almacenado equivale a opacidad. Y en ella, en ese paréntesis de visión, vuelve a formarse una y otra vez el cuadro como organización más probable de la pintura. En esa opacidad, cada capa añade información a la otra, y no es superficie sino penetración lo que está en juego: la perspectiva. Ya no es un engaño geométrico, sino una posición concreta en el espacio. “Infinitas capas de ideas, imágenes y sentimientos —escribió Baudelaire— cayeron sucesivamente sobre vuestro cerebro, tan dulcemente como la luz. Pareció que cada una sepultaba la anterior pero, en realidad, ninguna había desaparecido”. Certeras palabras y, en buena medida extrañas si pensamos que fueron escritas por uno de los inventores de la vanguardia, para evocar la “inteligencia” de la geología, su capacidad de archivo. Las acumulaciones de cristal de Jesús Pastor son como pérdidas de imagen que vuelven a aparecer en el sedimento, en el tiempo y en la gravedad.

Duchamp imaginó que el espectador terminaba el cuadro, seguramente sin llegar a concebir todas las consecuencias prácticas de este aserto. Los minimalistas, discípulos fieles, lo aplicaron a la teatralización del espacio expositivo, a ese cambio radical que implicaba un espectador que se mueve por la galería. Los objetos minimalistas están pensados para la visión, para ser rodeadas, en un contexto arquitectónico similar al doméstico, con una escala próxima a la del espectador. El visitante mira, rodea, husmea, se acerca o se aleja como hace con cualquier objeto de mobiliario doméstico que no

conoce. Desde entonces, las instalaciones han adoptado la perspectiva escenográfica, incitando al espectador a recorrer dramáticamente los detalles y las esquinas de la obra.

Pero las piezas de Jesús Pastor, a pesar de que se concentran en forma de objeto singular, son radicalmente diferentes si las observamos desde cerca o desde la distancia; cambian no solo de forma y dimensión, sino de significado: desde lejos proponen un orden binario, una estructura basada en el contraste y en la clasificación; desde cerca aluden a la piel de la serpiente, a la mecánica de fluidos, a la trama de un desorden natural.

Pintura después del naufragio

Buena parte de las especulaciones actuales sobre "pintura sin pintura" se resuelven genéricamente en el terreno de la instalación pictórica.^{iv} Al alejarse de o negar el objeto *cuadro*, en el sentido de la clásico oposición *peinture/tableau*, muchas de estas operaciones rompen la estructura del formato y se esparcen por el espacio real de la galería, en una forma de explosión controlada. Es lo que se ha convenido en llamar instalación pictórica. Es pintura sin pintura, pero también sin *cuadro*.

Jesús Pastor, por el contrario, mantiene una postura de compromiso con el objeto unitario: no tanto con el propio cuadro, como fetiche sedimentado por la historia, sino con los restos dispersos de su naufragio. En buena medida, su trabajo se orienta a reunir, clasificar y conciliar esos despojos flotantes, proporcionándoles el compromiso de una nueva unidad, que no será ya la unidad focal y jerárquica del cuadro de caballete, sino una especie de refugio provisional en el que se han puesto a salvo los restos del lenguaje pictórico; un refugio que les permite construir los frágiles cimientos de una nueva forma de significación. La metodología de su trabajo es deconstructiva y su resultado visual post-pictórico. Desde un punto de vista formal, los objetos pictóricos de Jesús Pastor, evitando la disolución espacial del minimalismo y de la instalación pictórica, remiten a la tradición del monocromo de los años cincuenta y sesenta. Son indicios de una actividad, restos de pintura.

Ruinas, despojos de un naufragio, estética *post*: son expresiones demasiado solemnes o, más exactamente, demasiado derrotistas, ya que no parece que el trabajo de Jesús Pastor remita a una estética pesimista, ni siquiera nostálgica. Sus elegantes configuraciones visuales no parecen aludir a ningún desastre, no muestran las heridas ni la sangre, sino al contrario, parecen hacer referencia, con su contenida simetría y su esplendor geométrico, a la estabilidad de las figuras, a una forma de armonía primordial. Las situaríamos antes en la línea del arabesco matisiano, con su hedonista alusión al cuerpo juvenil, que a los agudos planos de Kirchner o al simbolismo trágico del *Guernica* de Picasso. Quizás porque Jesús Pastor sabe aludir a la destrucción sin cargar las tintas en la violencia, a la desvertebración del lenguaje sin recurrir a cacofonías. O, dicho de otra forma, las obras de Jesús Pastor muestran que aun se puede trabajar en el interior de la crisis (de la pintura) a través de la celebración de la forma.

Estas obras colocan en su centro la visualización de un *deterioro* de lo pictórico, o, al menos, de un proceso irreversible de cambio. Pero aún así, considerándolas como síntomas de una ruina lingüística, un desmoronamiento del significado, la estrategia de presentación de Jesús Pastor no tiende a la desilusión del desastre, sino a una afirmación iluminista de racionalidad, una esperanza de control y consuelo. Actualmente muchos artistas —y no sin razón— señalan con su trabajo la imposibilidad de controlar los procesos de deterioro del mundo o la imposibilidad de manejar la fuerza ciega que conduce al *accidente* —el inexorable *ce qui arrive* de Paul Virilio^v— mientras que Jesús Pastor, antes que describir las grietas del desmoronamiento, parece más interesado en un trabajo optimista de restauración.

Química y Física, o el aumento de la complejidad

Jesús Pastor se ha significado en el panorama artístico español por su larga actividad de experimentación en procedimientos electrográficos y en general por la exploración de los límites del grabado. Ha prestado atención a técnicas milenarias como la encáustica, junto a formas generadas digitalmente, a procedimientos como la abrasión con arena junto al empleo de pan de oro. La innovación en una disciplina como el grabado no implica necesariamente la adopción exclusiva de las novedades tecnológicas, una huida hacia delante que deja en su camino el depósito del conocimiento, sino una forma de pacto, de negociación entre lo que acabamos de descubrir y lo que ya sabíamos. Por ejemplo, junto a la cera de la encáustica, algunas de sus series emplean un aglutinante novedoso: el magnetismo, es decir, un material que ya no es químico, como el aceite, el látex o la goma arábica, y que ni siquiera es una material, sino una *fuerza* física. Jesús Pastor hace que esta fuerza, actúe exactamente como un aglutinante convencional: proporciona un ámbito de concentración coherente y equilibrado a las moléculas de pigmento dispersas. La pintura comienza a alejarse de la “cocina” —en argot, la manipulaciones de pigmentos, aglutinantes, disolventes y soportes, en definitiva, química— para acceder a un espacio más *limpio* de laboratorio, al ámbito de la física.

La pieza más importante, por sus dimensiones y su significación, que emplea este novedoso aglutinante es *Sin título*, 2003, instalada por vez primera en el Pazo da Cultura de Pontevedra. Está formada por unos cuatrocientos elementos circulares imantados y levemente separados de la pared, a modo de unidades de información cromática, y sobre los que se ha espolvoreado viruta metálica impregnada de pigmento azul ultramar. El conjunto forma virtualmente un círculo de unos cinco metros de diámetro. Como cualquier obra de estas dimensiones, invita al espectador a bascular en el espacio, alejándose para abarcarla entera y acercándose para descubrir su composición. Y al acercarse, el espectador comprueba que lo que desde la distancia le había parecido un gran círculo —un planeta azul— se encuentra realmente compuesto por unidades independientes en las que el pigmento se ha distribuido de forma azarosa, a la manera del *dripping* de Jackson Pollock, pero con la diferencia que la fuerza de gravedad, que conducía a la pintura hasta el lienzo en el caso del pintor estadounidense,

ha sido sustituida por otra constante universal, el magnetismo. La sugerencia de encontrarnos ante un círculo planetario se acrecienta por el orden, la solemnidad y la lógica dispositiva —divisionista— con la que se encuentra construida la pieza. Si cada una de sus unidades esconde en su interior la fuerza ciega del azar, en el conjunto predomina un espacio isótopo en el que la incertidumbre ha sido suprimida.^{vi}

Uno de los lugares comunes de la pintura modernista se refiere a ese proceso de simplificación que el artista lucha por alcanzar al final de su carrera, como producto acumulado de su experiencia: cuanto más conozco menos empleo; la madurez se resuelve en ascetismo, la acumulación de conocimientos ha de acabar en renuncia. El artista empleó durante décadas los fuegos de artificio de su ingenio, pero la lenta acumulación de experiencia le conduce ahora hacia un desierto formal, hacia una forma de síntesis ubicada en el vacío.

Pero, tras este tópico amable se esconde el miedo a la complejidad. Frente a la metafísica de la *nada*, el poder revelador de la *proliferación*, de la convivencia y el crecimiento. Frente a la metáfora del orden cristalográfico, la proliferación indiscriminada y promiscua de las bacterias. Ascenso de complejidad, pliegues de sofisticación. Si bien la primera aparece como un ideal, incluso místico, de dejación, la segunda parece más adecuada para afrontar los retos de la actualidad.

Jesús Pastor es un artista que no teme introducir cada vez más elementos en su proceso de trabajo, a diversificar su tarea y sus implicaciones, introducir variantes y derivas inesperadas. Y no es en su caso síndrome barroco de acumulación o escenografía, sino el sedimentos de una actividad experimental conducida durante años, que acaba resolviéndose en un campo de trabajo cada vez más amplio y diversificado. Esta complejidad se basa en un patrimonio costosamente adquirido a través de experiencia de prueba y error que puede ahora desplegarse con toda su eficacia visual.

Notas

ⁱ “La crisis de la focalidad ... tiene como principal consecuencia la mutación de la obra en decoración, en ambiente. En esta posición periférica, la pintura ya no atrae el tipo de mirada que habitualmente se le reserva cuando ocupa una posición central. Se la puede mirar con el rabillo del ojo, casi distraídamente”. Michel Gauthier, “Sobre la iconoclasia pictórica. Notas para una historia en curso”, en *Pintar sensa pintar*, catálogo de la exposición en el Centre d’art La Panera, Lérida, abril-junio de 2005, pág. 90.

ⁱⁱ Eratóstenes, astrónomo, matemático y filósofo griego del siglo II a de C, fue el primer hombre que realizó una medición real del meridiano terrestre, y lo hizo a través de la *gnomica*, o “ciencia de hacer hablar a las sombras”, obteniendo, en su medición del arco de meridiano entre Siena y Alejandría, un valor de 252.000 estadios, es decir, unos 40.000 kilómetros, prácticamente idéntico al de la actualidad. Ver Denis Geedj, *El metro del mundo*, Anagrama, Barcelona, 2003, pp. 68-72.

ⁱⁱⁱ Entre otros, Larry Bell, en el empleo del cristal y la suspensión inmaterial, James Turrell en el de la ficción espacial y Dan Graham en el de la representación de la transparencia.

^{iv} Con este término nos referimos a las prácticas artísticas que aún reclamándose de la tradición y el campo disciplinar de la pintura, rechazan su materialización en el objeto cuadro. Recientemente en España se han realizado diversas muestras sobre el tema: *Pintura sin pintura*, Javier Hernando. *Pintura de cámara*, comisariado por Francisco Javier San Martín, Koldo Mitxelena, San Sebastián, 2002 y *Pintar sensa pintar*, comisariada por Glòria Picazo, Centre d'art La Panera, Lérída, abril-junio de 2005.

^v La profunda y dilatada investigación de Paul Virilio sobre la cultura del accidente ha desembocado en *Ce qui arrive*, Galilée, París, 2002 y la muestra homónima, Fondation Cartier pour l'art contemporain, noviembre 2002-marzo 2003, en la que se ocupa de “exponer el accidente” como paso previo a la fundación de un “Museo del accidente”.

^{vi} Ver Jorge Wagensberg, *La rebelión de las formas. O como perseverar cuando la incertidumbre aprieta*, Tusquets, Barcelona 2004.