

Volver y después, volver. JAVIER MARTÍN

Autor Paco Lara-Barranco
viernes, 23 de febrero de 2007



Entrevista realizada por PACO LARA - BARRANCO.

No tiene ningún complejo en relación a qué y cómo pintar. Aquí es donde pretendo poner el acento. Javier Martín retoma iconos empleados en otro tiempo, incorpora otros a conveniencia, siempre, del cuadro. Provoca un proceso desenfadado que hace de la pintura una experiencia expeditiva... igual que su persona cuando hablas con él, mientras te invita a un plato de lentejas o te explica, con carcajadas, el funcionamiento de la ducha “de campaña” instalada en la entrada del estudio

En su pintura vemos, tras una primera impresión, una imagen global donde los iconos aparecen en lucha, por imponerse y adquirir posiciones relevantes dentro de la composición. Aunque no siempre toda la superficie está cargada de lo pintado, quedan zonas a conciencia por completar en blanco. Obedece esto a un recurso de tensión estratégico: lo que es visible frente al vacío.

Algo que, concede a la imagen del cuadro una solución abierta, precisando, en cierto modo, la intervención del espectador para completar, a su antojo, lo observado. Llama la atención, desde 1999, la imagen de la nube como una gran constante; aunque su significado no siempre ha sido el mismo. Unas veces se entiende como nube en sí misma, sin llegar a convertirse en un signo ambiguo y simbólico (porque esté dejando de ser nube para caracterizarse en otra cosa: una bomba, un champiñón, una humareda). Cuando es sólo nube, se vuelve un trámite compositivo, es decir, la vemos como una aportación de color que, según los casos, es aplicado más o menos transparente, queda semiculto por otras formas o es directamente superpuesto sobre algo anterior (un ejemplo sería La divina palabra, 2004). Otro empleo, sin duda más sugerente, acontece cuando es transformada en signos alegóricos, también descrito por Jesús M. Reina como “dualidades expresivas”; si se invierte el color de Eres cielo, 2001, resulta una imagen diferente al tornar lo vacío en figura; cuando el icono se vuelve indeterminado, bien explosión o champiñón, deja de ser inocente y nos obliga a observar su presencia destructora, ensordecedora y amenazante con otra perspectiva. Desigual, dentro de su producción, resulta ser Grajilla, 2004. Aquí, el color es sordo en relación a lo que nos tiene acostumbrados y, aunque se emplea el uso de la nube como tal, llega a desplegar “una fuerza diferente, emanando unos signos diferenciales alejados de los más característicos que todos hemos señalado [...] hablaría de una luz demacrada, casi bergmaniana, que puede entroncar con un sentimiento de fatalidad, de impotencia, de estático dolor, mucho más acentuado que en el resto”. Cuando la forma de la nube se torna en imagen alegórica, ¿qué señalarías en relación al empleo de las mismas?

Javier Martín -Bien, es evidente que las nubes se han convertido en un motivo repetido en mis cuadros, casi en una marca de la casa. Es un motivo que apareció en el año 1999, como has indicado, en un cuadro, Nube, que generó por sí solo toda una serie posterior de cuadros que seguían ese esquema –que ahora retomo y continúo de forma similar- de tratar el cuadro como un juego fondo-figura, dejando el blanco de la tela -lo no pintado- a relucir, como figura. Ese esquema, todavía bicolor, se prodigó en una serie en la que la figura, las nubes, adquirirían formas humanas, de retratos (como en Eres cielo) escayolas, etc. Luego, lo que antes era vacío se fue cargando de materia y complicándose con el color, mi pintura se fue ensuciando, hasta que, de repente, apareció la imagen de la bomba atómica. Fue un hallazgo que me llevó a reflexionar: el por qué me interesaba esa forma como tal, y su significado, ya que esa imagen estaba cargada de connotaciones. Al principio me dejé llevar por esas estructuras de champiñón, de ahí se generó una serie de bombas (Bomba de oliva, 2003, y Bomba en el claustro, 2004, Fig. 3). Fue cuando empecé a interesarme por la escenografía de la pintura antigua, veneciana, barroca y romántica. Y también a utilizar esos escenarios en mi pintura. Formalmente me interesa la perplejidad que generan, o que me generan a mí por lo menos; una sensación parecida a la que sentí cuando vi en directo la caída de las torres gemelas. Es decir, incredulidad y fascinación a un mismo tiempo: sentimos la representación afectivamente, nos hiere lo representado, a la vez que nos fascina, nos provoca una especie de catarsis, de “gustirrinín”, vaya. Y éstos son sentimientos en cierta medida encontrados, enfrentados. Fue esta reflexión la que condujo a plantearme el origen este tipo de “representaciones del terror”, ya que, por otro lado, son muy habituales en los mass media, en la televisión. Piensa en las noticias de los tsunamis, volcanes humeantes, tornados, pozos de petróleo ardiendo que vemos a diario en las noticias, escenas que se han multiplicado desde el 11-S.

Parece que ahora sentimos, además, que la revancha de la Naturaleza caerá sobre nosotros, por la herida que le hacemos al planeta. Pero son representaciones del terror estetizadas. Y el origen de esa estética está principalmente

en la pintura romántica. Sorprende contemplar cómo existe casi todo un género pictórico precursor de nuestras noticias de bombas, tsunamis, guerras, incendios y naufragios. ¿Qué representa, si no, el Incendio de la cámara de los Lores y los comunes de Turner? ¿Y La balsa de la Medusa de Géricault? Sin olvidarnos de aquella serie de grabados de Goya sobre Los desastres de la guerra. Bueno, me interesa el tratamiento de estas imágenes y lo que podemos hacer con ellas; un material potencialmente pictórico ya que, de hecho, proceden de la historia de la Pintura.

Por otro lado, a nadie se le escapa el carácter espiritual, divino que siempre hemos atribuido a las nubes y sus derivados. Para los románticos la deidad se tornaba tormenta, lluvia, etc. Quizás sea lo más interesante: ahora que somos laicos no podemos dejar de sentir la presencia de cierta espiritualidad, además amenazante. Todo ello en medio del debate sobre el fanatismo religioso.

Ejecuto afectivamente pero me distancio en la reflexión sobre estos motivos y sus temas. Es decir, gozo, me muero de placer pintando unas nubes, unas explosiones y eso me hace también pensar en porqué aparecen en mi pintura.

PL-B -Has hablado de las nubes, los champiñones explosivos, las bombas,… ¿qué remarcarías del uso, casi ritual, de la estrella metálica tridimensional de cuatro puntas, una poderosa forma muy repetida y recurrente en las piezas de 2006?

JM -Esta forma procede de la portada de un disco (Fig. 4). Siempre me atrajo. En realidad, ya apareció en algunos cuadros bastante raros de hace unos años; y poseo dibujos muy antiguos de esta especie de yunque. Lo que verdaderamente me gusta es que no sé qué es en realidad. Hay personas que me han dicho que pueden ser antiguas minas marinas, de la segunda guerra mundial o algo así; otras que son unas construcciones metálicas que colocadas una tras otra se usan para evitar que el mar se coma arena de la costa en exceso; yo pienso, más bien, que es una especie de estrella para marcar los puntos cardinales, pero al ser tridimensional esta función tampoco parece posible. Nadie ha sabido decirme qué puede ser con certeza. Y lo he intentado en Internet. Pero, como te decía, quizás sea eso precisamente lo que me interesa. Es enigmática y eso provoca una sensación de extrañeza en las obras que me gusta. Es algo casi extraterrestre, no en vano es una estrella. ¡Parece de hierro, pero podría tener una rara aleación no conocida por los humanos! ¡Es fantástica! En realidad todo el mundo fantasea con su uso cuando la ve. Y eso me interesa. Pero principalmente es una forma, una forma rotunda que otorga un punto de dureza que quizás faltaba en mis obras, que habían tendido mucho a lo orgánico.

Ahora con ese elemento aparecen, a veces, atmósferas industriales que aportan algo urbano, opuesto a la presencia de la naturaleza más habitual en mis pinturas, como en Mecánica, engranajes y fenómenos celestes III, 2006, de esta exposición. También, dentro de lo formal, me sirve para afirmar la perspectiva tradicional sobre los fondos abstractos o semiplanos. Afirmarla o negarla, porque al colocarlas juntas, como en el cuadro que te acabo de citar, creo un efecto a lo Escher. Como sabes, siempre me ha interesado el juego, la oscilación confusa entre fondo y figura, de la que ya hemos hablado con las nubes. Bien, éste es también un vaivén fondo-figura, pero más complicado.

Por otro lado, me recuerda de alguna manera al constructivismo ruso, a esa confianza que tenían en el proyecto moderno, en el futuro, que hoy nos parece tan anticuada, como esta misma forma que también parece antigua u oxidada –yo la represento en blanco y negro normalmente. De hecho la relaciono, no sé porqué, con la idea abstracta de fe. Entonces, encuentras que se relacionan las connotaciones militares, extraterrestres, constructivistas, marinas, celestes e incluso quirománticas, porque no deja de ser una estrella con un significado equívoco. En resumen, lo que me lleva a pintar esta forma es el magnetismo misterioso que posee para mí. Al mismo tiempo añade un punto surrealista a la atmósfera del cuadro.

PL-B -Esa rotundidad de la estrella metálica (fría, dura y tridimensional), su inquietante intrusión en la estructura del cuadro, convive en la superficie pictórica y contrasta con la aparición de nuevos iconos, que calificaría “de piel blanda”; los farolillos de papel, tu propia almohada (representada bidimensionalmente a través de franjas de color), y la figura del toro. ¿Qué significado concedes al empleo conjunto de estas representaciones?

JM -Sí, bueno, estos elementos aparecen combinados en otro de los cuadros de grandes dimensiones que este año he trabajado y que está presente en esta exposición; creo que te refieres al grande. No lo tengo claro pero creo que se llamará El pueblo sevillano sigue un camino que lleva a una estrella o El lejano Sur. Es en esta obra, al menos, en donde todos los elementos que mencionas aparecen juntos. No tengo claro el título porque no quiero ser evidente, es decir, no cerrar el significado ni del cuadro ni de los elementos que aparecen en el mismo título. Por eso creo que me quedaré con el segundo, en donde la ironía es más sutil. Para que los motivos folklóricos no estén enteramente definidos. No he estudiado Simbología en profundidad para hablarte del significado. Porque hablar de la simbología de, por ejemplo, el toro… imagínate, extensísimo; y de un cuadro, más. En general te puedo decir que estoy

incorporando estos elementos folklóricos porque pienso que toda esa iconografía popular está “ideologizada”. Y yo soy de la opinión de que ni la Semana Santa, ni el Flamenco, ni los Toros son de nadie. Bien es cierto que el mundo del Flamenco se ha abierto más al mestizaje y se ha “modernizado”, pero los dos restantes no. Hoy en día, ser “flamenquito”, escuchar flamenco-fusión (sea malo o sea bueno), no supone una opción política; nadie va a pensar que eres de derechas, de izquierdas, nacionalista español o autonómico. Ahora bien, si llevas en tu coche una pegatina negra y plana del toro de Osborne o un ping de una hermandad en tu chaqueta… eso significa algo. Y para mí lo que eso significa, antes de cuál es la opción política del conductor, es que alguien se está apropiando de un símbolo.

Lo que me interesa es descontextualizar esos elementos, bien para crear colisiones semánticas, bien para denunciar algo, bien para introducir atmósferas. No sé, poner en movimiento esa iconografía, que creo que tenemos que renovar, dotar de nuevos significados. Es una herencia riquísima de símbolos que tenemos que reciclar. La relación modernidad-tradición me interesa, pero no sólo hablando de Pintura.

En este cuadro, por el título sobretodo, quiero meter el dedo en la llaga a esta ciudad en la que parece que sólo hay presupuestos para la Feria y la Semana Santa y no para ofrecer a la juventud y a la no-juventud una oferta cultural y lúdica más amplia; por ejemplo, en conciertos que no sean los del Maestranza o en el apoyo al arte joven –¡Por Dios! Y en ese meter el dedo va el papel del humor y la ironía que también tienen su presencia en mis trabajos. Pero al margen del título, creo que la lectura del cuadro es mucho más abierta. Los motivos se interrogan unos a otros porque ninguno tiene un papel claro designado, por eso creo que tiene –de nuevo aparece la palabra- una atmósfera surreal. Desde luego que si quisiera decir “vivan los toros”, pintaría una escena taurina enaltecida en la pose del torero y del toro; si quisiera decir “fuera los toros” sería algo más que irónico en el título, sería Punk. Pero no quiero decir ninguna de las dos cosas: pretendo siempre más evocar las cosas (y esto ocurre también en la manera de pintar) y que el espectador las complete o se cuestione cosas, antes que decir “esto es lo que yo pienso” ¡Que aburrido sería! Pero bueno, al menos creo que si generara un debate sobre la identidad de este país sería interesante.

En cuanto a los farolillos, son del mismo corte folklórico; y la almohada,… no tengo ningún reparo en mezclar motivos de mi cotidianidad con otros simbólicos en la sociedad, si sumas que otorga más brillantez y colorido al cuadro, además de componerlo... Porque la Pintura para mí es primero que nada la sensación y el placer de hacerla: cuando hago esa forma, no menos rotunda, del toro “vago de satisfacción” como decía Dalí con las moscas.

PL-B -Al hilo de tu respuesta y en referencia a la insuficiente altura de los agentes culturales en la difusión y soporte del arte contemporáneo en Sevilla,... me re-encontré con lo que señala Michel Hubert en “El jardín de los tontos” con respecto a la ciudad: “Con todo mi respeto por el amor propio de Murillo, de Valdés Leal o de todos estos jóvenes pintores cuyas obras justifican la publicación de este libro, Sevilla no es el lugar privilegiado de los pintores, son ellos los pintores privilegiados a quienes Sevilla les hace el favor de elegirlos como suyos”. ¿Es Sevilla un lugar privilegiado para los pintores?

JM -Bueno, entiendo en su contexto la frase de Michel. Es el final de un texto en el que habla de las razones históricas y poéticas por las que la pintura tiene toda una tradición en Sevilla. Y me gusta pensar que es así, porque a mí me duele como al que más. Yo soy sevillano, aunque de pueblo. Pero la verdad es que, a pesar de que Sevilla haya sido cuna de los más grandes pintores de este país, esta ciudad no ofrece ni espacios, ni iniciativas, ni, lo que es peor, el mercado necesario para que emerja una pintura más allá del bodegón de los “pintaperos” característicos de esta bendita y mariana urbe, con todos mis respetos a les peintres du dimanche, como los franceses llaman a estos pintores; pintores de domingo, vaya. El problema es que también existimos los pintores de los lunes, de los martes, los miércoles, los jueves, los viernes y el sábado me enamoro y el domingo también.

Aún así, es irrefutable el clima perfecto, la luz que modela el sol sobre las cosas “todas siempre bellas”, como el poema de Cernuda (otro sevillano condenado al destierro) que cita Michel Hubert en el mismo texto. Pero, vaya, que no. Yo mismo pienso en emigrar. Es un lugar privilegiado para vivir pintando, pero no para vivir de la Pintura, o por lo menos del mercado que aquí hay.

PL-B -Para finalizar con lo que enriquece tu mundo de imágenes, me gustaría que hablaras de otras fuentes de alimentación para tu pintura.

JM -Aunque parezca una contradicción, te puedo mezclar en un cuadro todo esto del terror y la representación celeste con cosas que provienen de mi vida cotidiana. De una anécdota con un amigo, de mi estudio, de lo que sea. En este caso

se reduce a un retrato, pero el cuadro Rodri, 2005, procede de un poema que este amigo nos dedicó a unos amigos y a mí. Rodri no se dedica a la poesía profesionalmente, pero escenifica en sus poemas (como todo buen artista) su vida (Fig. 6), como hacía Picasso, vamos. Y del título del poema surgió el retrato: This summer you never left me. Entonces, ésta es la lección. Aprovecho el material que me inspira, hago un cuadro de lo que me fascina, en este caso de un poema, o de una anécdota que además tiene guasa, porque se trata de alguien que hace exactamente lo mismo con sus poemas: escenificar su vida.

También he pintado últimamente mi almohada, como he dicho antes. ¿Por qué? Porque es preciosa y porque compone muy bien los cuadros. En otro retrato, Ta gueule, 2006, aparece una pintada que un amigo hizo en la pared del estudio: On va se bourrer ta gueule (“Vamos a echarnos la cara abajo”; literalmente. “Vamos a emborracharnos”; en realidad). Bueno eso dio título al cuadro y le imprimió un carácter más conceptual, porque yo estaba pintando un retrato y pinté una pintada con un retrato echado abajo con la palabra cara en francés.

En definitiva, que las referencias son varias: la Historia de la Pintura, por supuesto, la televisión, el cómic, la música, el folklore y la vida misma, tú mismo. En realidad uno siempre habla de su vida, es lo que quiero decir. Y eso es suficiente motivo para ver que todo cuadro contiene una anécdota, un detalle del que si no eres cómplice no puedes participar. Otra cosa es que participes con la complicidad del propio lenguaje de la pintura o los iconos que se planteen. Lo cual no quiere decir que sea elitista o algo así.

PL-B -¿Cómo describes tu propia pintura?

JM -Como si Rohtko se reencarnara en Johnny Marr y se bajara los pantalones ante el rey de España: Picasso. Es decir, la no imposible conjunción de lirismo atmosférico, intensidad en la ejecución (como los arpegios frenéticos de la guitarra de Johnny Marr), la irreverencia ante la autoridad, eso siempre, aún reconociendo que la autoridad es la autoridad, y Picasso es la última autoridad en Pintura; todo ello teñido por el surrealismo que esta expresión encierra en sí misma.

Paco Lara-Barranco

Noticia extraída de la Revista MU.