



La tensión paradójica, el límite seriado y los espacios digitales. Aproximación a los conceptos, orígenes e invariantes fundamentales en los procesos creativos e investigadores recientes de Luis Gordillo

Iván de la Torre Amerighi
Universidad de Málaga

RESUMEN

Aproximación a los conceptos e invariantes presentes en los procesos creativos del artista Luis Gordillo (Sevilla, 1934). La tensión paradójica, la experimentación modular, los procedimientos de repetición sobre la diferencia, la investigación seriada, los mecanismos de extrapolación de la imagen, las proteicas relaciones entre los títulos y las obra que éstos nominan –y viceversa–, las posiciones conceptuales que conjugan reflexión y automatismo, inconsciencia y raciocinio... pueden ser entendidas y extendidas como normas que tienen buena parte de su producción y amplia trayectoria.

PALABRAS CLAVE: Pintura Contemporánea/ Vanguardia/ Estética/ Luis Gordillo.

Paradoxical tension, standardized limit and digital spaces. An approximation to concepts, origins and fundamental invariables into Luis Gordillo's creative and investigating processes

ABSTRACT

This article is about the meaning, development and definition of Luis Gordillo's poetics, pointing to creative and investigating processes joined to this modern artist born in Seville.

KEY WORDS: Contemporary Painting,/Vanguard/ Aesthetics/ Luis Gordillo.

AVANCES CREATIVOS NO LINEALES.

Al tratar de abordar, de manera global, la dimensión artística y estética de Luis Gordillo (Sevilla, 1934) se hace necesario optar por dirigir el foco de estudio, de modo preferente y exclusivo, hacia los procesos creativos; utilizar términos como 'trayectoria' en referencia al artista andaluz resultaría paradójico puesto que sería imposible trazarla atendiendo a cánones de avance lineal y consecutivo que son tan habituales en la Historia del Arte. Muy al contrario, en la obra del pintor hispalense, el pasado se hace futuro, los consecuentes prefiguran antecedentes y las causas pueden verse condicionadas por sus resultados. En tales circunstancias parece muy difícil contemplar, por lo tanto, precedentes, fundamentalmente cuando todo el bagaje es

* DE LA TORRE AMERIGHI, Iván: "La tensión paradójica, el límite seriado y los espacios digitales. Aproximación a los conceptos, orígenes e invariantes fundamentales en los procesos creativos e investigadores recientes de Luis Gordillo", en *Boletín de Arte* nº 32-33, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2011-2012, págs. 133-148. Fecha de recepción: Abril de 2011.



arrastrado por la corriente y todo el peso de ese conocimiento es soportado en solitario por el artista. Resulta complejo discernir si sus piezas son hitos conclusivos, nexos de unión o, simplemente, obras latentes capaces siempre de influir y ser influidas, en una letanía continua de creatividad absoluta y absorberte. Estos modos implican, como se ha señalado, que su obra sea más sencilla de “revisar de un modo no cronológico”¹, lo que nos conmina a realizar siempre un viaje interior y vivencial, no programático, por su trayectoria, plena de relaciones particulares y subjetivas, para así “empezar en medio de un ciclo e ir hacia adelante y hacia atrás simultáneamente, o comparar obras separadas por varios años”². El rasgo prototípico del artista es el cambio, esto es, un estado de mutabilidad constante, lo que implicaría que constantemente se revisan y desvelan “soluciones descubiertas en otros momentos del pasado reciente”³, lo cual explicaría que ciertas obras anteriores de repente cobrasen un mayor sentido, al menos de manera más específica.

El avance de su camino se basa en esa tensión paradójica, en esa mirada probable y posible que atisba lo que ha de llegar sin perder ojo a aquello que acabamos de dejar atrás. Por ello, tal vez, siempre nos resultaron tan atrayentes sus cabezas bifrontes, los Janos expectantes y avizores. El avance en espiral⁴, magnífica metáfora y figura paradójica por excelencia que recorre el camino menos corto para avanzar, retorciéndose sobre sí misma en un gesto de autoprotección, recreación y narcisismo imposibles, es una imagen elocuente de sus modos de actuación creativa.

Una de las mayores injusticias ha sido la parquedad y racanería con la historiografía artística reciente ha reconocido el gran influjo que el artista sevillano ha tenido sobre sus coetáneos y generaciones creadoras sucesivas. Esta influencia no puede ni debe circunscribirse, exclusivamente, al grupo de la Nueva Generación madrileña, como tantas veces se ha citado. La labor docente de Luis, sorda e insistente, taumatúrgica, ha calado y cala –por vías directas o diferidas– hasta el día de hoy mucho más de lo que pudiéramos pensar.

LEY DE CONVIVENCIA DE LA TENSIÓN PARADÓJICA.

Resulta a estas alturas casi innecesario recordar que una de las características intrínsecas al proceso creativo de Luis Gordillo, y que puede ser extrapolada y extendida como norma a buena parte de su producción, es el espíritu sintético que aún elementos o técnicas, formas o cromatismos, en un principio, disonantes o antagónicos. Es lo que hemos llamado Ley de Convivencia de la Tensión Paradójica (L.C.T.P.) para tratar de explicitar que el motor de su satisfacción/insatisfacción se basa en la convivencia constante de la idea y su contraria, algo que revela un estado

1 CAMERON, D.: “Cambio de papeles. La evolución del arte de Luis Gordillo durante los años ochenta”, AA. VV.: *Luis Gordillo. Los años ochenta*. Madrid, Tabapress, 1991, pág. 122.

2 *Ibid.*, pág. 122.

3 *Ibid.*, pág. 121.

4 OLMO, S. B.: “Laberintos climáticos”. AA. VV.: *Luis Gordillo*. Valencia, IVAM, 1993, pág. 9.



de tensión que obliga a dinamizar esta controversia hasta el campo de lo creativo. Aunque en ocasiones se enmarque ese impulso motriz en el sentimiento de culpa y en el desafío y exorcismo de esa misma culpa⁵, y aún poniendo el acento en una justificación determinada, el mecanismo no queda deslegitimado: al fin y al cabo permanece explicitado en la tensión paradójica.

En toda su larga carrera, y tal vez por eso ésta ha sido tan proteica, Gordillo ha acogido en un mismo cuerpo el encuentro inevitable de dos personalidades, protagonizado la pugna por imponerse de él mismo contra su otro yo, su contrario, todas cuyas acciones iban también encaminadas a ejercer esa dominación en sentido inverso. La convivencia con uno mismo, en esas circunstancias, nunca es agradable, aunque el artista hace de la dificultad virtud para profundizar, con el arte como terapia, en la búsqueda de comprensión y aceptación de su oponente, competidor e inevitable compañero. El artista establece esa frontera de tensión en la relación de yo presente con el yo inconsciente, que a veces aflora a la superficie. Ninguno podemos saber quién es quién. Tampoco, quizás, él pero de ese enfrentamiento consigo mismo surge la voluntad creativa como tratamiento propedéutico para que ambos, tal vez uno más que otro, encuentren cauce expresivo y lugar en el mundo, sin represiones

“Yo es que siempre, durante toda mi carrera, he vivido junto al otro término de una pareja de contrarios –cabe detenerse y meditar en la personalización de una situación abstracta que hace el artista-. (...) Mi opuesto siempre ha vivido conmigo, lo cual es una práctica muy sana para un pintor”⁶. La tensión y la paradoja no hacen otra cosa que sistematizar las disensiones internas y externas que conforman la peculiaridad del ser humano como entidad diferenciada. Hay quien ha evaluado estas tensiones, en el plano plástico y compositivo, como una “alternancia tímbrica”⁷, un espacio de constante fricción que evoca y provoca estados ansiosos. Esos dobleces quedan claramente marcados, entre otras, en obras como en los acrílicos sobre lienzo perforado *Gentlemen’s ambiguity* y *Gentlemen’s stoicism* (2007). Las imágenes del caballero estoico y del caballero ambiguo se duplican, pero siendo los rasgos colectivos y genéricos de ambas –en cada caso- idénticos, los marcadores relativos sutilmente las separan, dotándolas de personalidad propia.

El uso de la excusa/detonante paradójica/o no implica caer –o, mejor dicho, abandonarnos- de bruces en una aplicación más o menos artística de las teorías de la “validez universal” de Feyerabend. Teorías aplicables al método científico y a los productos del conocimiento que en el caso del arte podrían ser equiparables a la “falacia de la falsa libertad” duchampiana. Si todo fuera arte no tendría sentido hablar de arte, del mismo modo que si todo proceso o producto pictórico pudiera ser considerado ‘pintura’ no tendría sentido distinguirla como tal. Muy al contrario, tras las fusiones heterodoxas que otorgan personalidad a un lenguaje propio e intransitado,

5 *Ibid.*, pág. 15.

6 FONTÁN DEL JUNCO, M.: “Como un extranjero en la fiesta de las vanguardias. Entrevista a Luis Gordillo”, *Nueva Revista de Política, Cultura y Arte*, nº 46, Madrid, 1996, pág.14.

7 CASTRO FLÓREZ, F.: “It don’t mean a thing if it ain’t got that swing”. AA. VV.: *Luis Gordillo. Iceberg Tropical*. Madrid, MNCARS, 2007, pág. 176.



se esconde la voluntad por amalgamar y conjugar en un mismo plano pares de realidades contrarias en pos de buscarle un cierto sentido al devenir vital. Como él mismo apuntará, situándolo en el primer lugar de un corolario que pudiese caracterizar su obra, este placer por fusionar el contraste se define en un “espíritu de síntesis entre elementos opuestos como son lo informal y lo geométrico, lo racional y lo orgánico, lo social y lo íntimo, etc.”⁸. En suma, también entre modernidad y clasicismo, entre el ayer y el hoy, pero sin perder jamás de vista el conocimiento y la aplicación de ambos perfiles. Sin perder jamás el sentido de dónde está la verdad –por paradójica que ésta sea- y dónde la mentira –por muy de moda que esté- en el mundo del arte.

El título, tal y como desarrollaremos posteriormente, nunca es casual o, mejor dicho, siempre esconde una intención tan irónica cuanto taumatúrgica, abunda de nuevo en esta teoría de la paradoja que venimos desplegando, que no es sino una versión moderna, actualizada y conceptualizada del encuentro dadaísta, sugerente campo de batalla para la confrontación entre realidades antagónicas. Estas dicotomías no se manifiestan exclusivamente en el plano de lo narrativo o de lo meramente formal o episódico: alcanzan, por supuesto, al modo de enfrentar los modelos expresivos –algo que afecta hasta el más profundo modo de ‘sentirse artista’ y enfocar la labor profesional-, ya en cuanto a las fuentes, ya en cuanto a los enfoques seleccionados para hacerlo. Esta decisión de sintetizar en un único espacio estos dos modelos convierte a Gordillo en un artista omnidireccional y omnisciente. Se unen en un mismo canal “la actividad libre, inspirada, automática” y la “reflexiva y razonada”. Muchos autores se han hecho eco de esta circunstancia dicotómica, ambidextra, bifaz. Aurora García comienza el texto de *Recent papers 2* apelando a esa doblez tan específico y proteico: “Debido a que los extremos se tocan, el arte de Luis Gordillo congrega sin estruendos lo que viene del inconsciente y lo que procede del raciocinio”⁹. Década y media antes, Calvo Serraller había apuntado en la misma dirección, al enmarcar al pintor hispalense como un creador “fatalmente atrapado por una dialéctica sin fin entre la liberación del impulso y su control, el flujo y la retención, el avance y el regreso”¹⁰.

LA GEOMETRÍA.

El concepto geométrico en la obra gráfica de Luis Gordillo debe ser asumido en tanto que sistema escalar recurrente y presente en toda su trayectoria, con la repetición y la seriación como herramienta táctica de detonación¹¹. Nace probablemente, no únicamente, de una férrea imposición constructiva sobre la estructura de la obra, lo

8 GORDILLO, L.: “La pervivencia oculta de elementos informales en transformación...”. AA. VV.: *Gordillo 1958-1974. Sevilla, Centro de Arte M-11, Casa de Velázquez, 1974.*

9 GARCÍA, A.: “Luis Gordillo. Dibujos 2000-2003”. AA. VV.: *Luis Gordillo. Recent papers 2. Granada, Cajagranada, 2004, pág. 9.*

10 CALVO-SERRALLER, F.: “Regreso al origen”. AA. VV.: *Luis Gordillo. Munich, Galería Michael Hasenclever, 1990, pág. 59.*

11 MARCHÁN FIZ, S.: “La apropiación pictórica de Luis Gordillo”. AA. VV.: *Gordillo, 1958-1974. Sevilla, Centro de Arte M-11, Casa de Velázquez, 1974, s/p.*



que podría ser considerado como el triunfo de la voluntad técnica sobre las eclosiones y emergencias de la imaginación, siempre subyugadas a aquellas y, por tanto, coartadas, cercenadas y reducidas a una mínima expresión anecdótica. Sin embargo, remitiéndonos a las fuentes, retrocediendo por su producción hasta los instantes iniciales, podremos comprobar cómo este placer por la tensión geométrica se manifiesta ya en la posición física y mental adoptada por el artista a la hora de entablar un análisis del mundo que le circunda. Analicemos dos ejemplos significativos.

En uno de sus primeros textos -nos referimos al poema "Una piedra", compuesto en Sevilla durante la década de los 50¹²-, el creador adopta la situación del observador flotante, del indagador suspendido que desmenuza la realidad sin tocarla y desde un punto de vista elevado. Desde esa posición estratosférica, todos los vanos intentos del hombre por dotar de un sentido 'civilizado' a la naturaleza o a la cotidianidad, se transforman en una ecuación combinatoria de paralelas, perpendiculares, cuadrados, términos repetidos en los versos. Esta fijación por adoptar una perspectiva aérea -"También he visto el mundo desde arriba..." reitera Gordillo en los versos anteriormente citados- se repetirá en otros poemas ("Vacas"¹³) y escritos, marcando la definición indescriptible de su actitud frente al universo de lo cotidiano y, sobre todo, frente a la actividad creativa, entendiendo ésta última como un desdoblamiento, una separación, un desgaje, un distanciamiento que sólo puede ser alcanzado elevándose por encima de la atosigante realidad. Es muy lógica esta dinámica de la auto-separación, del auto-distanciamiento: cualquier análisis del yo lo requiere y posibilita.

En segundo lugar, debemos observar, por otro lado, la conclusión plástica de estas adscripciones, señalando el hecho de que sus primeros apuntes dibujísticos adoptasen del mismo modo una perspectiva elevada, como sucede con los interesantes apuntes del Paseo de la Florida tomados desde la azotea de su casa sevillana. Esta atalaya ha sido numerosas veces reconocida, de alguna manera, como escenario y principio de su afición y afirmación por la pintura¹⁴. En el cuaderno de 34 dibujos titulado París-Sevilla (1958-1959), en dos magníficas tintas sobre papel de finales de enero de 1959 o en los collages *Proper poorly* (1958) o *Le Figaro* (1958) parece que asistiéramos al despliegue de un mapa. A pesar de la raíz dubuffetiana de estas últimas, siempre señalada, no me resisto a considerar estas dos obras, en algún sentido, muy cercanas a probaturas incipientes, aunque una década anterior, de Alberto Burri, sobre todo de una pieza paradigmática y extraña: SZ1 (1949). En ambos casos nos encontramos con pre-lenguajes anecdóticos, poco caracterizadores del estilo posterior que identificará a ambos autores, pero donde también es posible, por qué no, intuir las topografías que en ellos se hallan aún en potencia.

En Oráculo manual sobre Luis Gordillo¹⁵, texto paradigmático para la historiografía

12 GORDILLO, L.: "Textos Poéticos". AA.VV.: *Pregordillo goes to Paris. Sevilla, Diputación de Sevilla, Caja San Fernando, 2004, págs. 59-69.*

13 *Ibid.*, pág. 51.

14 GORDILLO, L.: "Discurso de investidura". AA. VV.: *Investidura como Doctor "Honoris Causa" del Excmo. Sr. D. Luis Gordillo. Facultad de Bellas Artes de Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pág.22.*

15 BONET, J. M.: "Oráculo manual sobre Luis Gordillo". AA. VV.: *Luis Gordillo. Pintures, techniques varies y dibuixos (1973-76). Barcelona, Galeria Maeght, 1976, s/p.*



crítica convertido en diccionario, o en unas vitales instrucciones de uso al modo de Georges Perec, Juan Manuel Bonet estructura la asunción de lo geométrico en tres periodos: en función de la razón y la construcción en primer lugar, en un momento en el cual el tiempo y las corrientes creativas requerían tales afecciones; como mecanismo deformante del hombre o desencadenante de su transformación en maquinaria, o, finalmente en cuanto que “recorte espacial”, esto es, como acotación del espacio ficticio o –de modo más intenso– como génesis de formas particulares e independientes. Lo verdaderamente interesante es que, en dos ocasiones, Bonet utiliza encadenados al término ‘geometría’ aquellos otros de ‘tentación’ y de ‘obsesión’, dándose cuenta de que la recurrencia a lo constructivo en base a la pauta geométrica no puede ser deslindada de lo vivencial, ni quedar reclusa meramente a nuevo recurso plástico.

Como comentábamos en párrafos anteriores y como el propio artista ha señalado en ocasiones, sus actuaciones se encuentran divididas entre lo racional y lo sentimental, siendo una posibilidad factible, una tercera vía posible, “una tercera instancia existencial, en la que lo temporal tendría especial importancia”¹⁶. La circulación por los predios de lo geométrico, en cuanto que a una estructuración lógica, y de lo ageométrico, en cuanto a una pulsión emocional, se proyecta y se deslinda en la obra en un curso guadianesco entre lo limitado y lo ilimitado. Muchas de sus decisiones pueden explicarse desde esta fractura, desde esta tensión telúrica presente en el límite. Cabría incluso conectar estas sensaciones con la comprensión espacial en tanto que espacio abierto (aéreo) y/o cerrado (terrenal), tal y como habíamos visto líneas atrás. No nos cuesta reconocer de nuevo lo preclaros que son los textos gordillescos, más aún cuando tratamos la dialéctica limitación/ilimitación: “La sensación de espacio infinito que se abría ante mí a los veinte años no es el mismo actualmente; parece ser que ese espacio abierto, aéreo, se hubiera ido condensando, primero niebla, después contaminación, más tarde gelatina y a punto de hacerse muralla”¹⁷.

Cabe colegir también que Gordillo halle el motor de su avance en la paradoja que representa la frontera: mientras el espacio abierto le permite soñar con la libertad, éste también le provoca la angustia profunda que contiene todo lo ilimitado; por otro lado, los límites trazan un marco de seguridad y confort, del mismo modo que provocan en él un sentimiento nostálgico, de un mundo que se remite a sí mismo sin abrirse a los demás. Este sentirse en la frontera tiene mucho que ver con los sentimientos de lo paradójico que hemos venido desarrollando a lo largo del texto, puesto que el límite puede ser entendido como lugar de paso (Grenze), y por lo tanto puerta vehicular para alcanzar una realidad ‘otra’, del mismo modo que puede adoptar el significado de obstáculo (Schranke), como interposición que debe ser trasgredida¹⁸. Sea puerta o barrera, y siguiendo una articulación hegeliana, el límite en cuanto que frontera es un espacio paradójico, unión de la posibilidad de avance y su negación.

16 GORDILLO, L.: “9 Sep.1969”. AA. VV.: *Gordillo 1958-1974. Sevilla, Centro de Arte M-11, Casa de Velázquez, 1974, s/p.*

17 GORDILLO, L.: “Julio 1973”. *Ibid.*, s/p.

18 TRIAS, E.: *Lógica del límite. Barcelona, Círculo, 2003, pág. 255.*



EL MÓDULO Y LA MODULARIDAD.

Puede que los módulos –también conocidos como ‘recortes’-, como tales y de modo independiente e interdependiente (de nuevo la paradoja a escena), aparezcan planamente definidos ya en la pequeña cartulina Cebrismos (1960), aunque resulta imposible vislumbrar y definir si el autor fue capaz en ese momento de auspiciar el éxito que tales hallazgos/ensayos tendrían en su futuro. Esta pieza será secundada inmediatamente por algunas tintas y gouaches sobre papel contenidas en la agrupación seriada de Conjunto de abstracciones sobre papel (1960) de menor formato.

El gran salto cualitativo se produce cuando estos módulos, bidimensionales y anclados al soporte, cobran vida tridimensional, primero adquiriendo el papel de elementos inexcusables en el proceso de creación de la imagen proyectada, para finalmente –tal y como fueron expuestos en la muestra Post-Coitum¹⁹- ser considerados elementos plásticos en sí mismos, estructuras tan frágiles, accesorias, dinámicas y versátiles –de nuevo ese sentido heterodoxo y proteico de la ambivalencia cuando no de la contradicción pura- que se convierten, en su existencia última, en soportes para la imagen fotográfica con la que se integran en un todo.

El miedo a la pérdida de la unidad, como citaba Viar²⁰, no es sin embargo una esperanza en su mantenimiento y sí, tal vez, la constatación melancólica de que la forma unitaria no puede ser reintegrada a su situación original lo que provoca –como suele ser lógico en la obra de Gordillo- una reacción en contrario: se amolda a la situación y con los fragmentos reconstruye una forma nueva y distinta. El resultante es lo que podríamos llamar una topografía de archipiélago, una radiografía manglérica donde sólidos y líquidos, vacíos y netos, portados y portadores, islotes y mares se superponen sin distinción y entre sí. Este es el caso de la obra Velocidad supersónica a cámara lenta (2003). Los registros horizontales que conforman la estructura repiten su esquema en un ritmo binario, pero esta exposición yuxtapuesta queda desrealizada y enmascarada por la capacidad taumática, aún viva, que posee la liturgia pictórica para transformar la realidad. Es posible que estas capacidades parezcan hoy muy incipientes e infantiles, pero funcionan porque no le pedimos más a la vida: una breve y superficial capa pictórica que endulce la cotidianidad, al menos momentáneamente.

Actuamos de modo similar cuando silbamos un fragmento de una canción y únicamente recordamos brevemente la melodía; a través de la repetición furibunda y machacona del pasaje en cuestión, sin darnos cuenta, abandonamos cualquier idea original para inventar un nuevo acontecimiento musical: reconocible pero distinto en su dinámica y estructura, pleno de digresiones.

Como una de las marcas más características del lenguaje gordillesco estaría la continua y constante “repetición-transformación” de la imagen²¹. También para el

19 Muestra comisariada por Luis Gordillo y Paco Pérez Valencia y celebrada en Espacio Escala (Cajasol) entre Octubre de 2009 y Enero de 2010. Véase: AA.VV.: *Post-Coitum. Sevilla, Cajasol, 2009*.

20 VIAR, J.: “La pureza de ver”. AA. VV.: *Luis Gordillo. Bilbao, Galería Colón XVI, 2006, pág. 6*.

21 CHALUMEAU, J-L.: “El pintor como iluminador”. AA. VV.: *Luis Gordillo: Espejos. París, Instituto Cervantes, 2006, pág. 6*.



artista “hacer y ser son una sola y única cosa”, de tal modo que en la obra no sólo se “pone de manifiesto una necesidad formal, sino también una necesidad interior”²². El sentido racional y el psicológico –como tantas veces se ha repetido ya- se funden en la obra de Luis Gordillo.

Esta lucha constante contra la amnesia, contra el olvido, provocan en el combatiente/artista una situación vital tremenda puesto que todo el ingente material recordado no se clasifica en carpetas temporales u en otro orden cualquiera: la importancia de todo es absoluta y los registros se superponen y suceden, poseyendo una validez idéntica puesto que son susceptibles, en cualquier instante, de ser recuperados para revivir en la obra del hoy y del ahora.

Baste, como ya se indicó en el preámbulo introductorio, recordar las dificultades que entraña y lo complejo –en exceso- que resulta evaluar una breve parcela de la producción del artista, sin el saludable ejercicio de visitar de forma global los modos y ademanes invariables que permanecen ligados a sus procesos creativos. Este acercamiento, sin embargo, debe efectuarse poniendo en marcha la práctica estrategia de fraccionar al máximo las apreciaciones críticas, puesto que administrar los juicios desde un enfoque absoluto de las problemáticas y vicisitudes, los procesos y tránsitos o los logros y aciertos de su complejo universo creador, resultaría inabarcable dentro del espacio limitado que permite este análisis. De tal modo, cada una de las entradas debe ser asumida de modo independiente, sin orden específico, de manera intercambiable.

La tensión paradójica, la experimentación modular, los procedimientos de repetición sobre la diferencia, la investigación seriada, los mecanismos de extrapolación de la imagen, las proteicas relaciones entre los títulos y las obra que éstos nominan –y viceversa-, las posiciones conceptuales que conjugan reflexión y automatismo, inconsciencia y raciocinio... pueden ser entendidas y extendidas como normas que tifican buena parte de su producción. En su espíritu sintético, aúna elementos y técnicas, formas y cromatismos, en un principio, disonantes o antagónicos. De esos enfrentamientos surgen unos procesos dinámicos que concluyen, en la actualidad, en un aprovechamiento de las herramientas digitales en la producción seriada de imágenes, continuamente subvertidas por oposición y alternancia.

TÍTULOS EMERGENTES, TÍTULOS APROXIMADOS: LA TITULACIÓN PRESENTADA.

Afirmaba hace algún tiempo Gordillo, en el marco de la presentación de su obra literaria y de reflexión *Little Memories*²³ –celebrada en la Casa de la Provincia de la Diputación de Sevilla el 2 de Febrero de 2010-, que el acto designativo de cada una de sus piezas corría en paralelo, siendo indisoluble e inseparable, al acto creativo, acto entendido en su dimensión absoluta, espacio indistinto que no se limita a esa realidad

²² *Ibid.*, págs. 8-9.

²³ GORDILLO, L.: *Little Memories*. Sevilla, Los Sentidos Ediciones, 2009.



objetual y final que, frecuentemente, tendemos a confundir con el proceso creador. Explicaba, seguidamente, el proceso de bautismo nominativo, que en ocasiones emerge sólo, de modo connatural, al mismo tiempo y del mismo modo que se expande el color por una superficie o se ataca y agrede una tela durante la acción pictórica, dando lugar a lo que podríamos definir como una denominación parental.

Una idea bella, tal vez demasiado ilusoria y romántica, sería pensar que pudiera existir lo que podríamos llamar una intitulación presentida, un motor generador, una narración textual que, para el autor y padre, contuviera ya en su verbo una estructura conceptual y un organigrama formal que conllevara, aún sin que los demás nos acercásemos siquiera a vislumbrarlo, una consecución plástica unívoca e inamovible. No es el caso. Los presentimientos pueden ser válidos para otros creadores, pero para Luis Gordillo la predestinación se resume en el arduo trabajo diario, el presentimiento se transforma en experimentación y el sentimiento romántico es traducido en tanto que vicisitud, visceralidad y (auto)análisis.

En otras ocasiones, continuaba relatando, en la obra aún innominada el título se enquistaba, se finalizaba el objeto y su bautizo se hace esperar. Entonces, en un proceso automático, comienza a apuntar en una libreta cincuenta, sesenta o cien frases, todas las que le van asaltando el pensamiento, escogiendo al final entre una de ellas. Este procedimiento a posteriori ofrece como resultado, igualmente, una especie de apodo identificador y evocativo que conforma unidad con la obra en tanto que abre puertas insospechadas a la comprensión y niveles de lectura múltiples (tanto hacia la obra cuanto hacia el creador que la ha generado) que complementan el campo plástico. Todos estos antecedentes sirven para explicar las discrepancias entre el título final de las series y el nombre coloquial con el cual el artista las nombra: en su interior, en la intimidad, las series gráficas digitales Femenino Plural y Femenino Plural en blanco y negro (2009) se llama Braguítas.

FONDO, FORMA Y EXTRAPOLACIÓN.

Es difícil separar las nociones acrisoladas y aquilatadas que resultan tan obvias ante registros de otros tantos artistas. Nociones normalmente utilizadas como vocabulario iniciático en historia del arte para aquellos que comienzan y que sirven para explicar fundamentos esenciales del quehacer pictórico. Ante todas y cada una de las piezas de la citada serie Femenino Plural apenas tiene sentido utilizar pares de categorías antagónicas como, por ejemplo, fondo y forma.

Todo es fondo y todo es forma, no existe una evidente estructuración en función de la importancia y protagonismo de los elementos compositivos, ya que la construcción de cada pieza se articula desde un sustrato interno; los resultados aparecen y desaparecen como un proceso de investigación continuo. Si observamos algunos ejemplos del citado conjunto, muchos de ellos se articulan compositivamente siguiendo técnicas que rastrean tratamientos de la imagen tan heterogéneos como



aquellos que recogen rastros desde la publicidad hasta la observación microscópica con fines científicos: en un mismo plano se reúnen la imagen y un detalle ampliado de la misma. Durante el proceso de recreación de las imágenes emerge también el proceso de extrapolación, esto es, la selección de una parte delimitada de una obra y su inclusión como elemento actuante en una nueva obra. Ahora bien, podemos asegurar que el detalle no es la entidad generadora de un todo antes desconocido y ahora recompuesto. Sin embargo, a pesar de la aparente complejidad conceptual, nada es tan sencillo. Otras piezas de la citada serie demuestran que los procesos gordillescos inciden en la desestabilización de la claridad estructural, apoyándose en una precisa fragmentación de las imágenes que son objeto de nuestro interés. Estas estrategias se basan en la utilización de un mismo modelo, de una misma matriz que, a pesar de ser transformada por inversión o desdoblamiento, subdividida, recortada y enfrentada entre sus partes, al compartir la misma carga semántica, mantienen un hálito común, un parecido razonable que podemos referenciar como imagen latente. Si la imagen tradicional y los procesos de percepción de la realidad que postularon Wertheimer y la Psicología de la Gestalt son ciertos y, aún más, válidos en la actualidad, la elevación del detalle a figura protagonista propiciaría la confusión frente a la claridad de los aspectos generales... pero eso no sucede. Los patrones prefijados no valen, las teorías científicas constatan verdades que la intuición desbarata.

Gordillo contraviene conscientemente la norma que dicta que frente a nuestra capacidad perceptiva –y también intelectual–, los focos principales, los focos de interés de una imagen deben quedar centralizados, para su mejor comprensión y abarcamiento, en un único objeto. El plano principal o sustentado (que podríamos llamar forma articulada) y el plano sustentante (o forma desarticuladas o desvaída) no pueden ser visualizados en el mismo instante, lo que posibilita que los seres humanos miremos siempre aplicando un rango discriminatorio. El artista se desprende de estas premisas coercitivas, embaucando al espectador desde la confusión y la saturación visual y sensorial, encontrando acomodo en este espacio liminar entre la nitidez de la unidad y la integración de sus partes.

Unas veces actúa por yuxtaposición, como hemos visto, si bien ese mecanismo se formaliza reproduciendo y multiplicando la imagen. La obra se repite y se recompone como un test de Rorschach. Así sucede en *Sístole-diástole* y *Sístole-diástole* con dos ojos (2009) o *Globulitos 2* (2008). En otras ocasiones, repite el motivo una y otra vez, obsesivamente, variando consecutivamente el trasfondo y el marco ambiental que rodea a la figura central, que permanece impasible, algo que ocurría en la serie fotográfica *La Sirenita* (1975-2000) y concurre en la serie serigráfica *Psicoanálisis de mono* (2009) (o haciendo bascular los cambios en función de la variación cromática, como en *Secuencias Trío Gris y Vinagre* (1977)) y, de algún modo similar, en las impresiones digitales de *Perfil perro* (2009), cuyo parámetro lo encontramos antes en los cercanos lienzos *Cerebro de perfil* (2007) y *Rebanada de cabeza en forma de jardín* (2007-08) –del mismo modo que el motivo generatriz de los siete monotipos serigráficos *Mi querida Hormiga* (2009) se presiente ya delimitado en el eje craneal



central del lienzo *El Ángel Trompeta (del juicio final)* (2007).

La pintura en horizontal –llamémosla así, sea cual sea la disciplina y materiales empleados- de la que habla el autor, aquella que serviría para liberar y suavizar tensiones adquiridas en la investigación de la pintura vertical, aquella que se hundiría en la indagación de profundidad y color²⁴, ha sido desarrollada como vía con personalidad propia, permaneciendo en el tiempo en cuanto que opción válida y posible. La tecnología ha permitido que esa horizontalidad pueda secuenciarse de forma dinámica. Baste la prueba de disponer cualquiera de las seriaciones comentadas en el gestor de imágenes de un ordenador, haciéndolas pasar a un ritmo febril: hacia adelante y hacia atrás, con mayor rapidez o lentitud. El resultado es sorprendente, a medio camino entre un montaje cinematográfico y un fenaquitiscopio.

ARTE FANTÁSTICO.

Platón diferenciaba claramente –como queda desvelado en una conversación de su obra *El Sofista* entre un joven matemático llamado Teeto y un personaje extranjero- entre *Eikastiké* y *Phantastiké*, esto es, entre arte reproductivo y arte fantástico, entendido el primero como la construcción del parecido con respecto a una realidad dada, manteniendo fielmente medidas y características, y el segundo como aquella expresión creativa cuya finalidad se encuentra en la representación de las apariencias engañosas, caracterizándose por la creación intencionada de ilusiones ópticas convincentes. En este sentido, a la luz de series gráficas citadas como *Mi querida hormiga* (2009) o *Psicoanálisis de mono* (2009), Gordillo parece situarse a medio camino entre esas dos corrientes representativas o, mejor dicho, parece militar sin problemas en las dos y en ninguna para transformarlas, poniendo en entredicho nuestras convicciones. Utilizando una ságoma o canon invariable y accidental, ya sea himenóptero o primate, el autor los somete a una reconstrucción de la apariencia externa, esa a partir de la cual todos aprehendemos la realidad y, lo que es más interesante, extraemos conclusiones acerca de esa aprehensión, subvirtiendo sus cualidades intrínsecas –dimensionales, cromáticas...-, variando el contexto y trasfondo en el cual se sitúan. Por un lado, pervive la voluntad por representar y también por reproducir lo que podríamos denominar una situación de imagen, valorada en su objetividad representativa, hasta el infinito, variando las condiciones de su emergencia, tal vez con la intención epistemológica de enjuiciar las capacidades de incidencia perceptiva de la misma. Sin embargo, por otro, persiste una clara voluntad por someter a la realidad a una prueba diagnóstica constante, imponiendo unos modos de ver donde prima el ilusionismo y la condición interna, subjetiva y deformante de la mirada. La construcción del parecido, por lo tanto, convive en latencia con la construcción del engaño.

24 DÍAZ DE URMENETA, J. B.: "Pintar en profundidad (Entrevista a Luis Gordillo)". *Culturas (Suplemento semanal)*, *Diario de Sevilla*, núm. 30, Sevilla, 23 de Septiembre de 1999. págs. 18-19.



Si en algo convendríamos coincidir con la doctrina platónica y sus objeciones en torno al arte como sistema, este es el lugar y el momento: a día de hoy el verdadero arte no cumple sus objetivos: ni tiene utilidad moral ni ofrece una imagen veraz de la realidad. Y es que buena parte del arte actual cumple con un valor distinto, de utilidad emocional, casi terapéutica en el caso de Gordillo, mientras, por otro lado, el krómenon –utilizando el término socrático– del arte de hoy, su utilidad, la correspondencia y adaptación a una finalidad determinada, su ajuste y consecución de los presupuestos previstos, nada tienen que ver con un reflejo mimético de la cotidianidad. El arte de hoy debe conectar con su posibilidad para elevar la dimensión intelectual del individuo, ya sea en sus capacidades críticas con la sociedad que le rodea como marco, ya como impulso a la elucubración, a la capacidad de imaginar otros mundos distintos al nuestro y sin embargo tan cercanos, a la posibilidad de corromper morales, de hechizar hipocresías, de valorar lo perecedero, lo anecdótico, lo contingente como posibilidad placentera.

LA VEROSIMILITUD.

“Es preferible imposibilidad verosímil a posibilidad increíble”, dice Aristóteles en uno de los fragmentos más conocidos de su Poética. En Globulitos y, sobre todo, en la obra *Antes de ayer* (2008) podemos detectar el uso de una metaimagen que nos introduce en otra ficción imposible aunque verosímil recordándonos, tal vez, el *Retrato de Mae West* que puede utilizarse como apartamento surrealista (1934-35) de Salvador Dalí. Unos procesos de revelación que ya se intuían en *Cabezas rosas* (1978) y en las fotografías de 1ª Serie lábil (1974). La asociación de imágenes reales que nos impulsan hacia universos que sólo pueden ser recompuestos gracias al ilusionismo óptico al que, en ocasiones, se abandonan nuestros sentidos, con seguridad hastiados de una cotidianidad aplastante, nos remite a una cierta inspiración, ya directa o inconsciente, en el anamorfismo y en las apariciones visuales dalinianas.

Siempre es preferible creer en la posibilidad de encontrar una imagen dentro de una imagen que resignarnos a la planitud del paisaje circundante. Quien indaga hacia adentro, en profundidad, como Gordillo en la obra de arte, corre el riesgo de hacer emerger los fantasmas de la ilusión. Desde su nacimiento, el recurso artístico ha buscado aparentar verosimilitud partiendo de unas bases y premisas ficticias, consciente de que el público espectador no requería de esta la verdad, sino la posibilidad –la esperanza– de que ésta pudiera hacerse realidad.

Volviendo a la idea inicial, no son nuevas estas relaciones intercurrentes, menos aún con ciertas imágenes dalinianas: *El enigma del deseo - Mi madre, mi madre...* (1929), *La Galatea de las esferas* (1952), *La Madonna de Rafael a la máxima velocidad* (1954)...²⁵ Al fin y al cabo, el artista es un devorador de esferas precedentes, que le nutren en su deglución parcelada y pausada de la historia propia y ajena precedente,

25 VERBIS, D.: “Devenir Gordillo”. AA. VV.: *Luis Gordillo. Iceberg Tropical. Madrid, MNCARS, 2007, págs. 229-239.*



pero que en nada le condicionan cara al futuro. Se han reivindicado términos de definición que van desde el cubismo orgánico hasta el surrealismo orgánico²⁶; siempre con lo orgánico transformado en apellido irrenunciable.

La explosión celular –que tiene su cénit histórico en el apabullante lienzo *Blancanieves* y el *Pollock feroz* (1996) y un origen probable en la, aparentemente, modesta obra *Gérmenes* (1983)- se hace presente en importantes obras recientes. Las citadas *Globulitos* o *Antes de Ayer*, también en las significativas *Atómico anatómico* (2008), *Sístole diástole*, *Sístole diástole con dos ojos*, *Le Petit Souvenir* (2008) y en la pieza, por muchos motivos, de referencia que es *Parque Jurásico* (2009). Esta es una de sus últimas realizaciones y un buen ejemplo paradigma de una obra de condensación gordillesca, puesto que reúne en su seno todo el bagaje aprehendido, compuesto y recompuesto de su trayectoria; resulta fácil detectar ecos de *Gentlemen's ambiguity* y *Gentlemen's stoicism* (hitos finales del eje que marcan obras precedentes de la misma familia: *Martirologio cromático* y *Cirugía esquimal*, ambas del bienio 2004-2006), la presencia del *Líquido* y las piscinas de *Baño Dúplex* (1974) (como también sucede en la reciente *Alucinado con piscinas*)-, la inquietante cotidianidad de la vida residencial que encontramos en *Primeras variaciones de los collages* de Peter Sellers (1978), en el enfrentamiento bipolar del cuadro pliegue de *Los Cabezones* (1975-76)...

EL ENIGMA DE LA OBRA.

Gordillo lo afirma en un esclarecedor apunte de su cuadernillo verde: “el espectador ve en el cuadro lo que el pintor sabe, pero el alma del cuadro es lo que el pintor ignora”²⁷. El pintor no lo sabe. El artista no lo sabe. El creador no lo sabe. Simplemente se encuentra abocado a un camino de constante búsqueda, en un estadio de experimentación permanente que conduce a incertidumbres plásticas. Todo resultado es el reflejo de ese riesgo aceptado. Pero en el riesgo vive la creatividad, nunca lo hace en la certidumbre, nunca en la corrección, nunca en el discurso pactado, nunca en “algo tan tonto como la rima en ‘ado’ o la estética de los marrones”²⁸. Es el misterio que encierra la finalidad del arte: ¿la obra es el enigma o la solución invertida a pie de página de un jeroglífico? Tal vez el arte sólo sea la pregunta a una respuesta, nunca al contrario aunque a veces lo deseemos.

Muchas de las obras de Gordillo –por no decir casi todas- le parecen desconcertantes al espectador de a pie. Incluso el entusiasta o el crítico avezado, en ocasiones, no puede reprimir una mueca de ofuscación. Es lógico. Siempre será más productivo y fructífero pasear por el borde del precipicio, aún a riesgo de caer al abismo de la incompreensión, que permanecer tierra adentro, seguro e inane. Los espacios pictóricos, en la actualidad, tienden al efectismo fácil que queda determinado, justificado

²⁶ *Ibid.*, pág. 229.

²⁷ GORDILLO, L.: *Little Memories. Sevilla, Los Sentidos Ediciones, 2009*, pág. 17.

²⁸ *Ibid.*, pág. 19.



y finiquitado en sí mismo, sin asunción de los riesgos ni de los temores al equívoco que debieran ser inherentes a toda cuestión artística. En este sentido, su obra asume siempre un reto que nadie le impone más allá de su propia auto-exigencia. La lucha del artista se entabla como un discurso solipsista, como una carrera contra el reloj propio.

No es Luis Gordillo muy optimista con los derroteros de los nuevos modos artísticos, en especial de los pictóricos, donde la ausencia de profundidad, de creatividad entendida como apuesta y esfuerzo, como guerra cuerpo a cuerpo sin estrategias ni puertas de huida o emergencia, de tensión, de profundidad conceptual y de esquivas que dejan muertos en el camino, determinan un panorama colectivizado, homogeneizado bajo los parámetros Taschen, aburrido, previsible, ordenado y fabril, 'un mundo de termitas' como el que preconizaba Max Beckmann.

Es incluso pesimista el artista. El panorama no da para más: "Quizá la pintura se haya agotado como campo de creación de verdad -nos decía-. Y digo creación en serio: como un campo de batalla, en donde hay sangre y el riesgo es mortal. Y esto no es retórica. La pintura de hoy día ya no da esa impresión. Todo se va en hacer cosas muy complejas o en analizar otras épocas, como si hoy ya no hubiera tensiones. (...) Nada nuevo, ningún riesgo, como en el toreo de salón"²⁹.

SERIACIÓN VERSUS UNICIDAD.

En múltiples ocasiones se ha señalado la presentación seriada que articula gran parte de su producción como un efecto tomado del cine y del comic que, más allá de introducir una narratividad parcelada, pretendería mostrar el proceso de fragmentación y posterior recontextualización de la imagen. Se entendía la imagen "como un fluido abierto, en el que las diferencias de las formas viven en la proximidad de la viñeta, alcanzando así un tipo de extraña continuidad en nuestra mente", al menos de tal modo lo expresaba José Jiménez³⁰ con motivo de la exposición de Gordillo en Salvador Díaz (1997), texto recuperado para el catálogo de su muestra en el Museo de Arte de Zapopán años después³¹. Ciertamente es que una obra clásica y tan lúcida como *Secuencias edipianas* (1975-76) comparte mucho de montaje cinematográfico y de la manipulación que este produce en la aparente realidad fílmica. Pero debemos discrepar cortésmente con Jiménez: no es tan extraño. La imagen dispensada por entregas le ofrece a nuestra mente la posibilidad de establecer una continuidad coherente, aquella continuidad que impulsa el suspense y la necesidad perentoria de conocer el siguiente movimiento del artista.

La secuenciación no puede ser entendida en exclusiva como la suma de piezas individuales unidas por un ideario, un proceso o un tiempo compartido en una sucesión limitada o ilimitada, sino que también podríamos hablar de serie al (re)definir piezas

²⁹ DÍAZ DE URMENETA, J. B.: *Op. Cit.*, págs. 18-19.

³⁰ JIMÉNEZ, J.: "La imagen tachada" (1997). AA. VV.: *Luis Gordillo. Madrid, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, SEACEX, 2006*, pág. 13.

³¹ Museo de Zapopán, Guadalajara, México, 2006.



en apariencia unitarias, en las que convergen por proximidad, conviviendo al aire de la voluntad del artista, distintas obras en una. Políptico (2007) o la reciente In the sixties [Lee Friedlander/ Garry Winogrand / Diane Arbus] (2009), son piezas cuyo orden de lectura parece remitirnos a un proceso lógico de conocimiento dentro del pensamiento occidental: de izquierda a derecha, de arriba abajo, de lo cercano a lo más alejado...

EL ESPACIO DIGITAL COMO CONSECUENCIA DE LAS INVESTIGACIONES GRÁFICAS.

La trayectoria de Luis Gordillo está plagada de incursiones experimentales en la obra seriada. La herramienta digital le permite alcanzar soluciones que en otras épocas sólo hubiera conseguido mediante el desmembramiento mental o físico y posterior restitución y reconstrucción directa, o mediante la actuación técnica diferida, en la imprenta o en el laboratorio fotográfico. El primer encuentro directo con la imagen digital apenas cuenta con una década de vida, ya que surge en 2001 a partir de la invitación del Ministerio de Asuntos Exteriores a participar en un proyecto artístico que celebra la presidencia española de la Unión Europea en 2002, y que cristalizó con el nombre de Suite Europa, reuniendo 36 estampas digitales de 18 artistas entre los que se encuentran, además del propio Gordillo, Frederic Amat, Carmen Calvo, José Manuel Broto, Eduardo Arroyo...

Curiosamente la nueva posibilidad que le ofrecen los avances tecnológicos le han permitido no abandonar, al menos en espíritu, los mecanismos que el collage y el fotomontaje implican, ya que, sintéticamente, las intenciones son las mismas que aquellas que alumbraban la tensión creativa en los 70: frenar en seco el proceso expresivo –lo que no implica interrumpir los tiempos creativos, muy al contrario–, con la finalidad de investigar, diseccionado, el cadáver pictórico. El estudio del hecho artístico moribundo, paradójicamente, le aporta a éste una nueva vida, más concienciada si cabe, en tanto que indaga en los procedimientos que lo han generado y desarrollado hasta su interrupción.

Gordillo había puesto en marcha estos mecanismos de enfriamiento pictórico con la utilización de la fotografía, los negativos, los clisés, la fotomecánica, el offset..., justo en la época en que rechaza la invitación a participar en las experimentaciones que se estaban desarrollando en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, puesto que entendía en ese momento que la utilización de las computadoras en la creación de formas prácticas se situaban en una esfera de geometría normativa de la que se encontraba muy alejado. El ordenador le provee ahora de mecanismos que transforman imagen y contexto a voluntad, incluso hasta los parámetros más inverosímiles. La digitalización de la producción gráfica permite abaratar costes de ejecución y producción seriada de la obra, obteniendo también un ahorro de tiempo, cuestiones que sin duda son de mayor importancia para el mercado que para los artistas, pero a su vez conecta el proceso artístico con la producción industrial, elevando las realizaciones a un nivel distinto, híbrido y proteico.

La aleatoriedad también entra en juego, aunque no sea perseguida por el



autor. La tecnología le permite someter a la imagen, hasta el punto en que todos los perfiles de la misma pueden quedar bajo su control descontrolado, ya que el efecto sorpresa jamás se pierde, incluso se potencia: los resultados imprevistos siempre superan cualquier previsión apriorística.

Justo en el momento en que se cuestiona entre los medios teóricos la validez del concepto de arte digital y de imagen generada por ordenador como formulaciones independientes, Gordillo demuestra que, en realidad, las tecnologías digitales pueden obtener una sanción positiva en función de su interacción con el resto de disciplinas y necesidades creativas. Ahora es el espacio digital el que transita y, aunque desconocemos cuáles serán sus futuras indagaciones, esta producción última podría ser transformada –con relativa facilidad– en videoanimación pautada y controlada temporalmente.