

Espacio y representación en la pintura de Manuel Quejido y Guillermo Pérez Villalta

JESÚS MARÍA CARRILLO CASTILLO

SUMMARY

This paper alludes to the wide discussion on the definition of the space, since de first «avant-gardes» till the most recent ones, and proposes certain conclusions on the subject. The pictorial surfaces, rlie new spaces, are considered through the work of Manuel Quejido and Guillermo Pérez Villalta. They were chosen because of their belonging to the same pictorial generatinn and their artistic relationship to the gallery Buades, though we cannot find a unity of style between them both, as they are separated by a series of differences.

Según la acción clásica, el espacio es la forma de la intuición sensible, la categoría de toda percepción. Siguiendo con Kant, en dicha intuición espacial radicaría el sustento de la objetividad, de la emergencia de algo ante nosotros, a partir de unos procesos de síntesis de la sensibilidad, de la imaginación y del reconocimiento en el concepto.

Durante el presente siglo se han producido una serie de desplazamientos epistemológicos —el más radical puede ser el enunciado por Wittgenstein quien defiende que todo nuestro conocimiento del mundo está mediatizado por el lenguaje y nuestro pensamiento no puede ser más que lingüístico— que han afectado a ése a priori que era el espacio haciendo de él un operador de funciones lingüísticas o semiológicas.

El arte ha acusado dentro de sí este proceso y han visto multiplicadas hasta el infinito las maneras de representar, significar o expresar su relación con una exterioridad cada vez menos accesible. El espacio, como instancia primaria en que se concibe dicha exterioridad, ha sido uno de los puntos esenciales en el debate de las vanguardias desde Cezanne hasta

Donald Judd. Tanto para la figuración surrealista y metafísica como para el «action painting», el espacio ha sido redefinido y reapropiado como escenario o marco en el que se activaba el sentido de la actividad artística específica.

Si la cultura del siglo XVI no puede entenderse sin la expansión de la letra impresa, la «Galaxia Gutenberg» que describe McLucham¹, la nuestra será recordada por la universalización de los medios reproductores y transmisores, entre los que los visuales han adquirido la primacía absoluta. La imagen se ha ido convirtiendo en los últimos años en el soporte de cualquier contenido cultural. Su capacidad para traducir estos contenidos en mensajes de asimilación inmediata ha supuesto una disminución del grado de discriminación de los mismos, así como su homogeneización en un sentido único: el agotamiento en el acto de su consumo, parafraseando a Wittgenstein «el significado es el uso».

Fue Leo Steiner quien utilizó el término postmodernismo en una de sus primeras aplicaciones a las artes visuales contemporáneas². Según él, los collages fotográficos de Robert Rauschenberg inauguraban un tipo totalmente nuevo de superficie pictórica, aquella que admitía la aparición en un mismo plano de objetos culturales hasta entonces incompatibles (escenas bélicas entremezcladas con reproducciones de obras de Rembrandt y Velázquez, etc...). Dicho cambio lo describía como una sustitución en el tema artístico de la naturaleza por la cultura: el triunfo de las imágenes.

Dicha revolución marca un hito que obliga a replantear la valoración de la superficie pictórica tanto como plano figurativo en el que se reflejan unas escenas o paisajes, como plano de la representación abstracta donde se disponen unos elementos y se organizan unas relaciones formales o cromáticas.

Se impone un concepto de superficie totalmente nuevo pues estas imágenes no necesitan un continente específico que las cualifique y las de coherencia objetivándolas de acuerdo a una exterioridad, un espacio o un sistema de organización formal. Según Baudrillard³, esta superficie ha perdido la capacidad de trascendencia reflexiva convirtiéndose en una superficie inmanente donde se despliegan las operaciones, «la suave superficie operativa de la comunicación». Así, nos encontramos con un «espacio» pantalla, una superficie neutra, donde pueden aparecer todo tipo de acontecimientos históricos, cotidianos y los signos de otros lenguajes en tanto imágenes.

Leo Steiner, dentro del mismo discurso, veía disolverse las fronteras entre el arte abstracto de Kenneth Noland y el pop de Warhol por su pertenencia a un universo óptico común y a un modo similar de establecer su relación con el espectador. De esto no se desprende la eliminación, demasiado simplista, de la distinción entre abstracción y figuración sino el que sus fronteras a priori se hayan desdibujado y que sus límites e interferencias hayan de establecerse en cada obra de un modo específico.

El fenómeno de sustitución del referente «natural» por otro cultural, al que alude Steiner, tiene otra importante consecuencia pues este universo de imágenes se dispone y se comporta,

1 MACLUHAM, M.: *La Galaxia Gutenberg. Génesis del homo typographicus*, edición española Madrid 1972.

2 STEINER, L.: «Other Criteria» en *Other Criteria*. Nueva York, 1972.

3 BAUDRILLARD, J.: «El éxtasis de la comunicación» en *La Posmodernidad*, A.A.V.V., edición española, Madrid 1985, pág. 188.



Figura 1. Guillermo Pérez Villalta. Sin título, 1977

en cada momento en que se opera dentro de él, como un lenguaje ⁴. La aparición de dichas imágenes ya no se justifica por ser transcripción de un original, real o imaginario, sino por su relación con otras imágenes, con otras representaciones ⁵. Este razonamiento quiere vin-

4 Este carácter lingüístico no alude tanto a las convenciones unidas a la representación y a la recepción e intrínsecas a todo arte, como a la comprobación de un comportamiento lingüístico en el ámbito de las imágenes.

5 CRIMP, D.: «Imagini», en *Flash Art*, edición italiana, febrero 1979.

cularse a una acepción postestructuralista de lenguaje que supera el estatismo logocéntrico y describe un estado de reactivación continua del proceso lingüístico.

Aplicando estos presupuestos a la descripción del nuevo papel del espacio de la representación se pueden extraer una serie de corolarios:

- La superficie pictórica no queda cualificada ni determinada por el espacio figurativo específico que en ella aparece lo que, unido a la disponibilidad de distintos sistemas de representación, figurativos o abstractos, permite su yuxtaposición, superposición o descomposición e, incluso, la ausencia de cualquier alusión espacial que enmarque la figuración.
- Un espacio figurativo y las imágenes que lo ocupan no mantienen una relación de necesidad al margen de la que se establecen en cada ocasión. Es decir, las imágenes no tienen porqué adaptarse a las condiciones «naturales» desprendidas de un determinado espacio.
- Se sustituyen los conceptos tradicionales de narrar o describir por una multiplicación de las posibilidades de exposición del mensaje figurativo que se desprenden de los puntos anteriores: seriación, collage, compartimentación de la continuidad narrativa etc...
- El modo de construcción del mensaje figurativo ya no se establece necesariamente a partir del eje espacio-tiempo siendo reemplazado el discurso evolutivo o causal por relaciones interlingüísticas: la similitud la cercanía, la alusión, la analogía, el contraste, la diferencia, etc...
- Los espacios figurativos son óptimos para su instrumentalización con fines retóricos, la formulación de paradojas y la construcción de discursos complejos por la conexión de la intuición sensorial espacial con el funcionamiento de la memoria y por un hábito topológico de despliegue del pensamiento en la civilización occidental.

Los síntomas de esta nueva revolución copernicana, han sido ampliados a la descripción de un «estado del espíritu»⁶, a un estado de cosas actual que podríamos calificar también como postmoderno. El modelo epistemológico que llevó a Steiner a concebir dicha discontinuidad indica, por sí mismo, una superación del paradigma moderno-evolucionista cuyo agotamiento defiende Foucault.

En este marco se produce un replanteamiento radical del hecho artístico, tanto desde el punto de vista de su producción como del acto receptivo que ahora cobra un papel decisivo.

El artista, el pintor en nuestro caso, aparece hoy como el agente de aquellas operaciones en el interior del universo heteromorfo de las imágenes que producen una amplificación extraña del lenguaje, una jugada inventada, según Lyotard⁷. Dicha frase inaudita, a partir de la paradoja de su incomunicabilidad inmediata, ofrece un territorio seductor al hipotético receptor que queda prendido en el planteamiento de tal interrogación permanente.

La elección de Manolo Quejido y Guillermo Pérez Villalta no es sino una limitación

⁶ LYOTARD, J. F.: «Regole e paradossi» en *La pittura del segreto nell'epoca posmoderna*, Baruchello, pág. 35, Millán, 1982.

⁷ LYOTARD, J. F.: *La condición posmoderna*, edición española, Madrid 1989, pág. 28.



Figura 2. Manuel Quejido. «Piragua», 1976

impuesta por la longitud de este trabajo. Sin embargo, no es en absoluto arbitraria y existen una serie de criterios que la justifican.

Por un lado, pertenecen a la misma generación desde el momento en que definieron sus respectivos estilos contemporáneamente e, incluso, compartieron un mismo ambiente artístico en ese primer momento alrededor de la galería Buades. Otros dos motivos son la coherencia de sus respectivas carreras y su independencia, mayor o menor según las etapas, respecto a otros movimientos figurativos europeos. Por último, la distancia existente entre sus mundos pictóricos nos permite delimitar un amplio campo de acción sin que quepa el intento de definir una unidad de estilo.

La vuelta a la figuración se produjo como un consciente demarcage respecto a una situación en la que se había llegado a una objetualización del soporte que excluía cualquier función representativa a la superficie pictórica. Los presupuestos desde los que se produjo este viraje hay que buscarlos en una reflexión sobre el fenómeno artístico global que tuvo lugar en España, así como en Estados Unidos y el resto de Europa, a mediados de los setenta. Las prácticas neoconstructivistas, minimalistas y conceptuales son, paradójicamente, el sustrato en el que surgen las primeras propuestas de recuperación de la práctica figurativa. Es imprescindible tener en cuenta esto al analizar los objetivos y, sobre todo, los métodos que informan sus realizaciones.

La discusión sobre el valor del plano figurativo, sobre el espacio en la representación, es prioritaria al ser propuesta la vuelta a una pintura que nuevamente hace visible unos objetos y unos acontecimientos, que presenta o cuenta algo. La naturaleza de aquello sólo se ha ido

revelando a partir de la práctica pictórica de cada artista, sin embargo, vamos a intentar aislar algunos aspectos que permitan esclarecer algo estas operaciones.

El plano de organización de la imagen en nuestros pintores es esencialmente mental y se dispone para representar estados o procesos mentales. El pensamiento utiliza con una disponibilidad absoluta los recursos de la racionalidad, de la imaginación y de la memoria en tanto instrumentos que operan en un sistema. La pintura es el sistema en el que se registran estos procesos, es en el que históricamente ha tenido lugar el acto de la representación.

En Manuel Quejido dichas operaciones adquieren la dimensión ética de un proyecto y toman sentido en la continuidad, en la posibilidad de pensamiento: aquel mantenerse en lo infinito de la tarea señalado por Foucault ⁸. En Guillermo Pérez Villalta tal proyección se desvanece localizándose los operadores de su actividad pictórica en un lúcido error por los laberintos de su subjetividad: «El artista se convierte en principio y fin de su arte» ⁹.

Las diferencias entre ambos quedan perfectamente definidas a través de su concepción del espacio de representación y de su activación como elemento discursivo:

Guillermo Pérez Villalta utiliza el espacio como trama en la que queda atrapada y conducida la acción o la escena. La compartimentación, las relaciones fuer-dentro, lejos-cerca, cerrado-abierto, a través de, son, entre otras, las reglas de un ejercicio de control de los medios representativos que utiliza el pintor para desplegar una construcción mental. A partir de ellas las figuras actúan, serpentean, fluyen, «dándonos a entender cómo la vida y los pensamientos pasan como el río entre las fijas rocas, como la razón permite el paso de la alucinada fantasía» ¹⁰.

Pérez Villalta apura hasta el máximo las posibilidades de la maquinaria escenográfica y no sólo como instrumento de organización discursiva. La compartimentación y la creación de perspectivas contradictorias permite insinuar planos de virtualidades autónomas, escenas internas, cuadros dentro del cuadro, que enriquecen de sugerencias la superficie pictórica a la vez que desvían la posibilidad de aprehenderla como un todo homogéneo.

La perspectiva, su instrumento de proyección del espacio más usual, es concebido como un elemento morfológico con un valor per sé que enlaza con la tradición de la Historia del Arte e, inseparablemente, con el imaginario personal del pintor que se despliega preferentemente a través de estas líneas de fuga y estos cortes espaciales. Así, la perspectiva es concebida como elemento estructurador y, a la vez, como supremo artificio, engaño que hace de sus espacios el reino de la ficción, un laberinto impregnado por la subjetividad del artista y de cada obra un acertijo.

Las figuras que habitan ese espacio ceden su identidad semántica para ser agentes de una representación teatral —de la memoria y de la imaginación— que significa algo que no es evidente. Son alegoría de algo otro cuyo lugar es el pensamiento.

En conexión directa con esa función alegórica, los espacios ilusionistas de Pérez Villalta se convierten en verdaderos instrumentos de seducción y de dominio sobre el espectador. El ojo se ve bruscamente obligado a fugas violentas, a bruscos cortes y primeros planos en trompe l'oeil, que convierten la contemplación en un vertiginoso recorrido. El espacio es la

8 FOUCAULT, M.: *Las Palabras y las Cosas*, edición española. Madrid 1978, pág. 19.

9 PÉREZ VILLALTA, G.: *Catálogo Guillermo Pérez Villalta, obras realizadas entre 1979-1983* Sála P. R. Picasso de Madrid, 1983.

10 PÉREZ VILLALTA, G.: *Catálogo Guillermo Pérez Villalta 73-74*. Galería Buades 1974.

tramoya de ese espectáculo, de esa imagen construida por el artista cuyo sentido, sin embargo, no se agota en atrapar la atención del espectador. La multiplicación y la dispersión de los estímulos, sin embargo, incita a una lectura pormenorizada. No dejan de ser trampas visuales, pero suscitan emociones o recuerdos creando una atmósfera a la vez densa y contradictoria que constituye el misterio que da valor a la obra.

En la obra de Manolo Quejido no se producen desplazamientos semánticos del modo que hemos descrito en Pérez Villalta, no existe tramoya ni retórica, sino mero discurso pictórico. Cada obra es un enunciado que adquiere sentido por la puesta en marcha de una serie de relaciones diferenciales dentro del sistema de la pintura. Esta horizontalidad semántica —gramatológica en el sentido de Derrida— queda explicitada en la comprensión de cada obra dentro de una serie: Sitios, Náyades, La danza, Pensamientos, I love Mallorca, Tabique...; todas ellas entendidas como momentos de un proceso cuyo sentido es la infinita tarea de esclarecer las reglas de la propia tarea pictórica. La misma es concebida como un modelo conceptual autónomo, autoproductivo y creador de sentido en el que el pintor opera como una máquina, es usado — e nclara contraposición a cómo lo concebía Pérez Villalta—.

La significación figurativa queda absorbida dentro de este proceso como elemento constitutivo de la propia práctica pictórica. El espacio, sus habitantes y aquello que en él ocurre son uno y lo mismo dentro de esa unidad de sentido que proporciona la pintura y que el artista denomina «Sitio». De ese modo esa superficie-pantalla es combatida radicalmente desde la afirmación de la cualificación de la superficie pictórica aún a expensas de la inagotable operación de pintarse permanentemente a sí misma.

Esta actitud reflexiva cobra sentido en la convicción de que la interioridad, la consciencia, no es sino un pliegue de lo externo, una diferencia que se funda en el acontecimiento de concebir lo otro. Ese acontecimiento, el mirar, es la respuesta a un estímulo, como la impresión en una placa sensible, y tal respuesta conlleva una economía, una representación. La labor del artista se orienta a hacer visible la esencia de dicho proceso, a reconstruir el cuadro que no podemos ver porque es el que somos, revelar el sentido de los que los ojos ven, haciéndolo pintura y por ello mismo, pensamiento ¹¹.

En sus cuadros aparecen espacios en los que no ocurre nada y, si ocurre, es simplemente, el ocurrir, en una renuncia a los nombres propios correlativa al ocultamiento del yo sujeto. La visibilidad es la única condición, pero dicha visibilidad no es mera sensación, es pensabilidad, condición de sentido. Lo que vemos es un signo cuya semántica se establece por el hecho mismo de pintar y se entiende en el de contemplar, descubrir las reglas de tal composición, —no en la interpretación algo oculto—. La pintura es discurso que se funda, como el pensamiento, en su propio acontecer, en su emergencia, como una formulación posible en un sistema abierto, el de la pintura.

El espacio es intrínseco a la visibilidad y, por tanto, condición para la producción de sentido en la pintura. Pero no ha de entenderse separadamente sino en la continuidad de las relaciones entre todos los elementos que se organizan en la superficie pictórica: «Espacios, figuras, cosas, no acaban ya en sus límites, sino que de algún modo se participan. Tanto como hechos visibles como lo que comportan o significan en su argumentación temática: y ambos aspectos interrelacionándose en función de constituir lo específico pictórico» ¹².

11 PARDO, J. L.: *Sobre los espacios. Pintar, escribir, pensar*. Barcelona, 1991. Págs. 118-119.

12 QUEJIDO, M.: *Catálogo de la exposición I love Mallorca*, Galena Buades, Madrid, mayo 1990.

En cierto modo su obra puede entenderse como continuo alumbramiento de espacios, territorios de pensamiento, en los que el tradicional espacio-hueco, en combinación con otros elementos, desencadena y organiza un sentido dentro de un proceso de significación diferencial complejo y abierto, lleno de guiños que recorren toda la historia del arte y apelan a nuestra emoción.

El espacio es considerado en ambos pintores como objeto pictórico cuyo significado trasciende un uso convencional por su comprensión, como hemos querido describir aquí, dentro de un proceso de pensamiento. Pérez Villalta construye sobre la superficie pictórica una maquinaria espacial cerrada, una cámara de vacío en la que se ordenan las distintas piezas simulando una acción que acontece en un tiempo congelado. Allí toda imagen es un signo que actúa en dos dimensiones: aisladamente, en la memoria, y como parte de una puesta en escena, en las múltiples relaciones con las otras imágenes. El artista asume la alteridad y la potencia las contradicciones planteadas en este marco artificioso y en cuyo entramado se despliega el contenido.

El espacio en Quejido tiene la cualidad de lo indeterminado como un paisaje que no se encuadrará en un contexto histórico concreto. Tampoco queda cualificado por el acontecimiento al que enmarca al diluirse el significado de lo representado en un único sentido inseparable del hecho de representar. Sin embargo esa indeterminación no implica su situación exclusiva en el campo formal ya que tanto su construcción pictórica como la emoción que pueda suscitar su contemplación se producen a partir de una materia-cultura que es la pintura en su desenvolvimiento a lo largo de la Historia.

La distancia entre sus estrategias se comprende en la que separa su respectivo entendimiento acerca de las relaciones entre pensamiento y visualidad. Guillermo escribe su pensamiento pintando. El texto-cuadro se construye dotando a las imágenes de una articulación lingüística en la que se producen sus relaciones y sus efectos. El artista opera en la distorsión del carácter discursivo que sustenta la obra y en la natural riqueza y ambigüedad que proporcionan las imágenes.

Quejido actúa casi en el sentido opuesto, en el silenciamiento del carácter discursivo de lo representado. La pintura y el pensamiento se conciben como procesos paralelos cuya síntesis última no se puede producir meramente en el campo de la escritura. La eliminación de los nombres propios y la continua reflexión acerca de las prácticas pictóricas desarrolladas a lo largo de la Historia constituyen el método a través del que se pretende alumbrar tal posibilidad.