

LO MAS PROFUNDO ES LA PIEL

"Posiblemente sin la desaparición no existiría el impulso de pintar, pues entonces lo visible poseería la seguridad (la permanencia) que la pintura lucha por encontrar. la pintura es, mas directamente que cualquier otro arte, una afirmación de lo que existe, del mundo físico al que ha sido lanzada la humanidad"

John Berger

Los cuadros que componen esta exposición están realizados en los primeros meses del año 2000 y constituyen una especie de capítulo cerrado, diferente de la pintura que fue llevada a cabo antes así como de la que ha venido después donde el color adquiere otro protagonismo y cuya geometría opta por una mayor ligereza y movilidad. En las series que ahora presenta, Eduardo Barco dispone de un repertorio mínimo de elementos formales que activan, rotundos, la totalidad del espacio del cuadro; formas de igual tamaño que exploran juegos simétricos y antimétricos.

Podría decirse que se trata de un tipo de pinturas antirretóricas, cargadas de silencios elocuentes y también de sensualidad, en las que dominan los rojos oscuros, los azul-grises y los ocre de diferente intensidad y registro apagado, casi severo. En ellas la materia se encuentra en extremo adelgazada dejando ver al desnudo espacios libres de pigmento. Pintura de profundas cualidades físicas, materiales, sutil y delicada, que amplía la percepción e invoca los valores cromáticos mas que nombrarlos de manera directa.

Si en obras anteriores el soporte utilizado había sido la arpillera ahora se trata de lonas de algodón reutilizadas; en alguna ocasión se ha referido E.B. a la idea de tatuaje para referirse a estas obras, como si la pintura se adheriese a una piel que posee sus propios accidentes, derivados de una vida anterior, activando aquella otra realidad que se hace presente a través de ligeras manchas, huellas, rastros y una grafía residual que se incorpora a la obra a través de signos, letras o números que cumplieron alguna misión en el pasado y que ahora, desprovistas de significado, se integran en la superficie pintada como parte inseparable de ella.

El propio autor ha reflexionado por escrito en torno a estas telas; en sus notas habla de la necesidad de trabajar sobre conceptos como peso y atmósfera, quietud y fragilidad, movimiento o frontalidad, y también explica como experimentó la necesidad de anular toda improvisación. Son, efectivamente, pinturas construidas de manera controlada, milimétricamente controladas se diría, serenas, llevadas a cabo como sin prisa y, también, como sin esfuerzo. Añade que buscaba "una solidez distinta a la de los cuadros anteriores, como si acentuase el peso específico de cada uno de ellos. (...) Son, creo, imágenes de visión rápida, fragmentos de un orden interno." E.B. sabe distanciarse de lo que hace, hablar de su trabajo de manera crítica, juzgar su funcionamiento no sólo como autor sino también en un desdoblamiento como espectador que se acerca a una obra que le es ya ajena, nueva para sus ojos. Sin embargo, pienso que no es del todo exacto hablar aquí de "imágenes de visión rápida". Al contrario, pocas veces una pintura tan estructuradamente simple reclama tanto nuestra visión demorada, nuestra atención.

Hay algo obsesivo en estas geometrías, un explorar en la forma hasta obtener sus más expresivas combinaciones; en su factura no hay concesiones a la prisa y exigen la misma actitud a quien se les acerca. Cuenta Robert Hughes a propósito de la obra de Sean Scully cómo el pintor inglés, que ha cifrado su lenguaje en las bandas de color paralelas, quedó impresionado, siendo estudiante en Londres, ante los cuadros de Mark Rothko: "le mostró cómo una forma neutra, casi aburrida, un rectángulo imperfecto, podía acumular reservas de sentimientos, reflexión, la vida de la mente y sus intentos de decisión encarnados -y no necesariamente ilustrados- en el pigmento."

Estas telas de tonos profundos que ha pintado E.B. se filtran deliberadamente en la atención de quien las mira produciendo en nuestra retina una reverberación que nos recuerda lo difícil que es no solo retener aquello que vemos sino también aquello que sentimos. Su elección de las formas reductivas, casi vagamente orgánicas, se vuelve exuberante gracias a esa epidermis de color que construye y envuelve confiriéndoles presencia.

Con los minimalistas podríamos repetir aquello de que la experiencia de la forma simple no es una

experiencia simple. La obra de E.B. contiene un conocimiento profundo de la pintura y está cargada de referencias históricas; sería difícil no pensar en la huella dejada por los planteamientos minimalistas, con su exploración de la reductividad, de la serialidad, de la negación del detalle, el despojamiento, la precisión formal, el vacío de asociaciones, la ausencia del comentario personal y del rastro de los avatares procesuales, como también de las reflexiones postminimal y de artistas que, como Robert Ryman, exploran una frontera de contaminaciones huyendo de los excesos programáticos. Si el americano trabaja sobre las infinitas gamas del blanco, E.B. parece querer desentrañar las posibilidades que ofrece el gris y su aparente neutralidad que él mismo traduce a través de las palabras de Partenheimer: "Al extender un gran velo de profundidad opaca, despliega color en disolución y crea un primer plano. Con tranquilidad nos muestra la nada de todo ser". Esa ausencia de luz es la misma a la que se refiere Tanizaki en su *Elogio de la sombra* al hablar de las calidades misteriosas de la laca o de la preferencia que chinos y japoneses manifiestan por la ausencia de luz directa, que más que iluminar esconde la profundidad de las cosas sobre las que se proyecta; los fotógrafos saben bien cómo el exceso de luz con frecuencia no deja ver y es la iluminación del amanecer y del atardecer, con su despliegue de sombras, la que da relieve, peso y contorno, mientras la noche y el día todo lo *aplastan* con su peso excesivo.

Junto a las pinturas, E.B. también nos muestra ahora una serie de nueve grandes papeles verticales, realizados este año, y sobre los que el artista señala que "parecen querer abrazar una forma en el aire. Es la imposibilidad de atrapar lo que vemos, lo que queremos. La estructura se vuelve frágil, etérea, y las líneas trazadas con la brocha tan sólo consiguen acotar parcialmente la forma que se intuye en el interior. La transparencia de la aguada se asemeja al grafito. Me atrae el sentido de recorrido y control, el gesto y la apariencia de dibujo en el espacio" y añade "intento entender el movimiento".

Como en Ryman, la pulsión vital aparece en estas obras de forma callada, discreta, sólo a través de una exacerbación de aquellos elementos inherentes a la propia pintura; se trata de un silencio reflexivo e intimista que se graba en la propia superficie y que conduce a un ensimismamiento donde la razón y la piel, el pensamiento, la percepción y los sentimientos se convierten en una misma cosa.

Alicia Murría
2002