

EL EXCESO DE COYUNTURALIDAD...

Por Xosé Antón Castro

Mutación, 1995

El exceso de coyunturalidad que ha marcado el arte español desde 1980, exceso volcado al frenesí de la homologación internacional, no ha hecho más que pasar factura a las pías imágenes puntuales que se han impuesto desde aquí. Y es el mismo exceso el que ha trastocado una indagación más profunda en los lenguajes que nos son legítimos, en los lenguajes que reivindicamos en los primeros 80 como propios y que, de pronto, ante la avalancha neoduchapiana, hemos convertido en lastre histórico.

Todo ello convierte la pintura en un acto heroico y al pintor en el mejor intérprete de las tempestades que impone la conciencia coyuntural frente a la legitimidad histórica, ¿Por qué los mejores discípulos de Beuys siguen siendo pintores? O ¿por qué G. Richer tacha de idiota a aquél crítico que le dice: “usted es un pintor conceptual”? En realidad toda la pintura es conceptual y, en una atmósfera definida por esa nomenclatura, las malas interpretaciones no han hecho más que adscribir sus objetivos a la fábrica del “ready made”. ¿A propósito de qué? En defensa de la pintura y en defensa de las ideas de proyecto, las únicas que pueden aportar credibilidad al artista en un momento de caos y de atomización catastrófica del sujeto frente al objeto.

Christian Villamide podría ser un modelo que pone de manifiesto esa credibilidad, un ejemplo de la salud o de las posibilidades que tiene la pintura como argumento para ver los riesgos y la capacidad experimental del arte cuando lo convertimos in un instrumento válido para explicar, de manera diferente, la vida o cualquier obsesión personal. Seguir su andadura en los últimos ocho años significa transversalizar esas ideas más allá de lo narrativo. Villamide concibe la pintura como un sistema-nada pleynetiano, por cierto-escritural en el que se conjugan metáfora y símbolo, densidad y estructura formal, contenido e imagen. Sometido, sin embargo, ese procedimiento antinómico al ejercicio experimental del tiempo y de la reflexión, a la peculiar catarsis que le permite ubicarse en el filo rudimentario de los orígenes de la pintura, en Altamira, compensada con la herencia de Tapies y la original reutilización cartográfica del matierismo de herencia informalista. Mas el resultado incita a la novedad del proyecto y ante las diferentes series es un pintor que organiza ese ideal lingüístico en función de asociaciones temáticas que le interesan en cada momento, lo que entrevemos como pretexto adquiere carta de naturaleza. Y de ahí surge el juego dialéctico entre el dilema presentado, acudiendo al fetiche metafórico, a la insinuación, a la alegoría, y el espectro formal que magnetiza la pintura como densidad de lo tejido que nos permite viajar a un espacio continuamente transgredido. Pintura como suceso imaginado en el fondo de las insinuaciones formales o en el de las experiencias, para acercarnos a las posibilidades iluminadas del gratage, a lo escritural de las texturas, al fondo como cartografía rugosa de las antiguas miniaturas empastadas y rotas por el tiempo.

Acercarse a las series que definen lo mejor de su trabajo desde la segunda mitad de los 80, nos permite también hacer un seguimiento del pretexto como emblema experimental. Desde los problemas que planteaba en series como “Fecundaciones” y “Fecundadores” (1987), su posición ante la pintura asumía el hilo experimental del tejido que entreveríamos ya en el futuro. Entonces los leves signos intuidos de cualquier radiografía aparecían macrotizando su conversión en densidad siluetada y los ovarios, úteros, trompas o espermatozoides imaginados no eran más que alusiones directas al rigor emblemático del gesto controlado, de la pintura o de su propia arquitectura espacial. Algo que corrobora más tarde, en series sucesivas, como las que definen su mejor producción del 89 las series dedicadas a las “transmisiones” o a las “construcciones silenciosas”, por ejemplo, donde la pintura

como espacio empírico adopta una dimensión geográfica, de topos secuencial, válido para escenificar imaginaciones cartográficas y rugosidades construidas por la geometría y por la historia.

Construcciones que incorporan igualmente el mito y el texto. El mito como alusión y, de nuevo, signo "Sensaciones griáticas", de 1992 sobre un espacio simbólico y fronterizo que acoge los textos latinos y permite pasar de la sensación barroca al espacio topográfico de las rugosidades, diseccionando como paisaje. Paisaje y arquitectura en ideograma que puede incorporar el tema locuaz de una planta de iglesia romántica, un fragmento poderoso de material empastado o la posibilidad del volumen como estigma y tiempo. Evocación que, en las obras más recientes abogan por un refinamiento texturizado que casa la posibilidad histórica- No puedo dejar de pensar en un Arquimbardo transgredido por la quiromancia del grattage diluido en los poros espaciales con la sensualidad poética de lo imposible. Arquitecturizar de manera pictórica la pasión ritual del volcán como vulva no deja de ser un deseo tan fértil como lo es la pasión por imaginar un espacio de rigor para un cuadro concebido como objeto de sensaciones ya no visuales, sino táctiles y hasta corporales.

Más allá de la pintura, el trabajo de Villamide aporta un mecanismo de reflexión para ubicarnos en el espacio específico de nuestro tiempo. Mas un tiempo entrevisto como espectáculo enigmático de todas las obsesiones posibles, oponiendo, sin duda, un ritmo cálido, a la frialdad congelada del objeto concebido con los límites diarios, es decir, con los del "zeitgeist" en vigor.

Antón Castro