

Gordillo XXL/XXI. Trasiego y variación

Juan Francisco Rueda

Extragrande y reciente. Así se nos muestra en esta ocasión la obra de Luis Gordillo (Sevilla, 1934), del Gordillo que sigue creando en lo que llevamos de siglo con la misma intensidad y autoexigencia que le ha permitido atesorar desde hace décadas una personal e intransferible poética. Poética que lo ha configurado como uno de los más importantes artistas españoles desde la segunda mitad del siglo XX y, quizás lo que es más trascendental, con una incesante capacidad para renovarse y generar nuevas dinámicas que alejan de sí la simple consideración de *maestro histórico*, de *figura clausurada*, mientras que acercan la de ser un vivaz interlocutor de la práctica pictórica hoy.

Gordillo otea continuamente su obra, su trayectoria. Hemos de precisar cómo, ante el envite de una nueva exposición, pareciera que el artista, casi como si de un historiador del arte se tratara, la articulara con un cierto sentido descriptor, con una suerte de afán, el mismo que usa en su lúcida escritura, por sentar las bases para un acercamiento y (auto)interpretación de la obra a exponer. Hay en este intento, quizá, un ejercicio de toma de distancia y perspectiva, de autoexploración, de tomarse a sí mismo —a su obra— como objeto de análisis y compartirlo con nosotros. Esa idea del desdoblamiento, de la disociación, casi de la bilocación, de tener la capacidad para verse-ser sujeto y objeto, le viene acompañando desde hace décadas. Así, ahora, Gordillo nos ofrece los instrumentos para armar un relato desde la contemporaneidad, desde la práctica reciente, que pueda permitir categorizar su pintura, su singularidad actual y su comunión y posible continuidad, a pesar de la inagotable renovación de su lenguaje y los procedimientos, con su obra anterior —una especie de autorreferencialidad—, lo que puede permitir atisbar cuánto de derivación y variación hay de una serie de temas, conceptos y modos de *decir* que le son consustanciales.

En *Gordillo XXL/XXI* se aprecia junto a la enunciación de diferentes lenguajes y recursos un *aire de familia*, una, por regla general, coincidencia de motivos y referentes que, evidentemente, vislumbran cambios formales tanto como condensan estilemas reconocibles; la, por lo general, grotesca figuración humana, y su capacidad para emerger como *espacio* de proyección, ha desaparecido casi por completo, aunque mantiene una iconicidad o *signica* que dialoga con lo abstracto y lo gestual, aspecto éste que permanece. Esto motiva que nuestro acercamiento se ajuste a un intento de descripción de algunos de los procedimientos que emplea, la importancia de éstos para desarrollar un vocabulario, así como distintos conceptos que pueden resumir su poética.

La paradójica economía del derroche útil: entropía y reciclado

El ejercicio pictórico de Luis Gordillo, su proceso de trabajo, que por momentos puede definirse como febril, e incluso fabril dado el empleo que hace el artista de instrumentos como la fotografía, la fotocopiadora, el ordenador o la impresión digital, genera un aluvión de materiales, de multitud de obras definitivas y de distintos estados indeterminados, tentativas y experimentaciones. A ello ha de sumarse el amplísimo archivo fotográfico del artista, que, del mismo modo, nutre el imaginario y aporta aún más materiales a un proceso dominado por la hibridación y la porosidad.¹ No en vano, si Gordillo ha venido tensionando y excediendo los límites de la representación pictórica, algo similar ha hecho con el proceso pictórico. Esto es así porque el artista sevillano ha hecho diluirse el paradigma del hecho pictórico al ampliarlo mediante un cúmulo de procedimientos mecánicos destinados a alterar la propia imagen, desarrollar un trasiego de la misma y materializarla y reproducirla en muy distintos soportes. El quehacer de Gordillo no solo persigue violentar la figuración y someterla a una metafórica tortura producto de ese psiquismo esquizoide que domeña su imaginario, y tampoco ese enriquecimiento del proceso, sino que su trabajo escenifica también cuestiones acerca de los medios, de la propia disciplina. Resulta trascendental el uso de medios tecnológicos que fue incorporando progresivamente y con una inmediatez absoluta respecto a su aparición, ni siquiera a su democratización. El estilo puede llegar a ser producto de los medios y su evolución. Esto es una máxima que ha venido desarrollándose a lo largo de la historia del arte. Es decir, el progresivo descubrimiento y aplicación de técnicas y productos (temple, óleo, grabado calcográfico, acrílico, etc.), así como las posibilidades que aportaban, procuró cambios de orden lingüístico. El uso del ordenador, de la fotografía, de la fotocopiadora o de la impresión digital, por citar algunos de los que ha empleado Gordillo, ha posibilitado —quizás— esa suerte de emergencia, de contemporaneidad, de pertinencia y pertenencia para con *lo contemporáneo* a la que ha propendido Gordillo. De ahí que la figura de Gordillo lleve siendo un referente desde hace décadas, una fuente inagotable de la que beber; y no solo eso, es decir, no es un referente

¹ David Barro señala la dinámica de generar *documentos*, en definitiva, más registros y materiales, a lo largo del propio proceso pictórico: «Pero lo más curioso es cuando pasa a fotografiar casi obsesivamente toda la vida de un cuadro. Como escamas que permiten su respiración, estas fotografías que acompañan el proceso de pintar un cuadro permiten deconstruir el resultado para derivar en una suerte de fractal capaz de revelar cada paso, cada pensamiento y avance, manteniendo viva la imagen y permitiendo que esta se deslice, casi siempre en horizontal» (Barro, 2011: 8-9).

únicamente para aquellos que profesan una *fidelidad* desde hace años, desde prácticamente su irrupción en la escena artística en los sesenta, sino que las sucesivas generaciones de pintores —hablamos de las que ahora nacen también— han encontrado y encuentran en su obra y en su ejercicio espacios de influencia. En este sentido, lo tecnológico y procedimental procuró una suerte de *aggiornamento*, no tanto de *puesta al día*, ello implicaría una suerte de carácter gregario, sino una continua reformulación o reinención que permitiera sostener su poética a lo largo de tanto tiempo, que siga siendo manifestación de una pulsión pero que se muestre continuamente diferente, fluctuante, *novedosa* o en eterna reconstrucción. A ello se llega gracias a una incansable búsqueda y una continua interpelación sobre el propio medio pictórico, el cual redefine, amplía y excede, al igual que ha excedido en ocasiones el espacio pictórico, el físico, viéndose obligado a sumar soportes para su expansión, ya que la pintura, como si se tratase de un organismo vivo que crece y se multiplica, se convertía en incontenible.²

Un simple vistazo al taller del artista arroja luz sobre la acumulación de pruebas, de tanteos, de estados intermedios y de obras que quizá adquieran la condición de acabadas pero, en cambio, no se hallan *prescritas*. En definitiva, elementos generados que, habiendo sido útiles, o no, como pasos en alguna dirección, tanto como otras que sí ostentan la condición de obras finales del proceso, son apartados momentáneamente. Y decimos momentáneamente porque esos aparentes *despojos*, esas *tentativas* y *resultados* que se mantienen en latencia, son aptos y susceptibles de ser recuperados a lo largo de distintos procesos posteriores incorporándose a nuevas dinámicas, a nuevos desarrollos y a la evolución de nuevas obras.

Nacen aquí varios conceptos ilustrativos del proceso de trabajo de Gordillo. Uno de ellos es lo entrópico, es decir, el gasto o consumo de energía para la obtención de un fin, así como la generación de *residuos* que conlleva esa consecución. Esos *residuos* son los elementos —a los que en el párrafo anterior nos referíamos— en los que se apoya parte del trabajo de Gordillo. A saber, el número de bocetos, de pruebas, de su propia pintura de la que se apropia registrándola (fotográficamente o por vía digital) y reproduciéndola para exponerla a distintas operaciones de alteración morfológica. Todas ellas pueden ser rescatadas e integradas en los procesos que encauzan el nacimiento de otras nuevas obras. Este carácter entrópico puede desembocar, según el gasto de energía y la producción de los *desechos*, en la figura del derroche. Pero, en el caso de Gordillo, ese ingente conjunto de obras (finales), de pruebas residuales, de materiales descartados o que han cumplido ya una función como medio, aguardan una posible recuperación. Están latentes en el taller, están, usando el término militar, en *la reserva*, a disposición de convertirse en pertinentes para una obra distinta a la que sirvieron con anterioridad. Se produce, entonces, lo que llamaríamos recuperación o reciclaje, una suerte de equilibrio que conduce a una retroalimentación.

En algunos casos, esos descartes, esa suerte de *residuos*, se hallan prestos a incorporarse, sea cual sea su condición material, técnica e incluso estado de conservación, a una nueva obra. Es más, incluso a originarla. Ése es el caso de *Extensa biografía larga (proceso y derivaciones)*, en la que una obra de la serie *Darwin evoluciona*, dañada por una fuga de agua, genera las variaciones que van a acontecer —las reseña el propio artista en el título— y, fiel al humorismo e ironía que caracterizan a Gordillo,³ motiva la aparición del *gresite* (azulejo para piscinas), o más exactamente de la imagen del *gresite*, ya que es una transferencia (impresión digital) de ese material a un soporte bidimensional como es una lona.⁴ En este caso, asimismo, la incorporación del *gresite* supone la recuperación de un motivo (la piscina) que apareció en el universo *gordillesco* décadas antes y que vuelve a aparecer en otra obra expuesta en esta ocasión como *Parque Jurásico*, con una evidente raíz fotográfica.

Este aluvión de imágenes, esta hibridación de las mismas que se observa no solo en el proceso sino en el resultado final de las obras, tanto como el empleo de códigos de representación que inciden en lo múltiple, lo caleidoscópico, el mosaico o la cascada (solapamientos y superposiciones), algunos de naturaleza *pop*, no dejan de ser reflejos, si no síntomas, del trasiego y tráfico icónico al que estamos sometidos en una *iconosfera* inflacionaria en la que nuestro umbral de percepción puede correr el riesgo de saturarse. Hace más de cien

² Ésta es una de las características de su pintura horizontal, que le viene acompañando desde hace décadas confrontándose a la vertical. Esa pintura horizontal se percibe en distintos aspectos formales y sintácticos; a grandes rasgos: se aprecia por la yuxtaposición de los motivos centrales de sus obras, de modo que se duplican en el mismo soporte o en otros anexos, así como inician un proceso de expansión que lo llevan a multiplicarse colonizando el espacio. También en la *serialidad*, es decir, en la sucesión de unidades que conforman las obras complejas. Estas características son apreciables en la articulación de sus piezas y en la sintaxis de éstas, como los polípticos, en los que apreciamos lo fluente y dinámico de sus motivos, ya sea en la reiteración de un elemento (abstracto o icónico) que cambia progresivamente con leves variaciones, creando una especie de secuenciación.

³ La ironía y el humor, tanto como el empleo de la fotografía en blanco y negro de sus propias obras para enfrentarlas con posterioridad una vez modificadas pictóricamente a las originales, como su llamada pintura horizontal o como su querencia por la escritura, ya sea en forma de escritura automática o como testimonio del proceso creativo, son formas de *enfriar* y neutralizar la tensión y *gravedad* del propio ejercicio pictórico. Miguel Cereceda alude esta dialéctica: «Pues, en primer lugar, por atormentada que sea la gestación originaria de su obra, su resultado final, la obra misma, no lo es en absoluto y, en segundo lugar, la pintura que suscita la general aceptación de la obra de Luis Gordillo, lejos de ser precisamente aquella que sugiere sentimientos tortuosos, lejos de ser la obra de un existencialista angustiado —cosa que tal vez haya podido ser él personalmente— es más bien una pintura irónica, fresca y llena de sentido del humor» (Cereceda, 2004: 11).

⁴ El recurso de la lona como soporte al que transferir sus propias obras u otras imágenes tiene su punto genético en 2005, en la intervención de recubrimiento que realiza de los andamios para la restauración del puente romano de Córdoba, realizada entre 2006 y 2008. Véase D'Acosta (2012: 36). Por otro lado, el recurso del trampantojo, de una superficie que asemeja ser *gresite*, ha de recordarnos a algunas de las soluciones que emplearon Picasso y Braque en los *collages* cubistas, como, sin ir más lejos, en una obra tan trascendental como la *picassiana Bodegón con silla de rejilla* (1912), en la que el supuesto trenzado que alude al asiento y respaldo de una silla es un hule.

años, en un marco aún no tan frenético e instantáneo como el de décadas posteriores, o como el actual, Georg Simmel hablaba del «acrecentamiento de la vida nerviosa, que tiene su origen en el rápido e ininterrumpido intercambio de impresiones internas y externas» (Simmel, [1903] 1998: 247).

De la entropía y la recuperación a lo arqueológico y lo obsesivo

Al ser éste un aspecto caro a Gordillo, parte de su producción se ha gestado bajo esta paradójica y sostenible economía del derroche útil. Pero este procedimiento con el que trabaja Gordillo hace aflorar, como consecuencia, un cierto sentido arqueológico y puede que la constatación de una serie de *metáforas obsesivas* (imágenes y elementos recurrentes).⁵ Ciertamente, lo obsesivo es algo inherente al trabajo de Gordillo, a esa continua exploración del proceso pictórico.

Ese aspecto arqueológico radica en que su obra se convierte en una suerte de yacimiento sobre el que vuelve en pos del afloramiento, como si de una excavación se tratara, de materiales anteriores. Materiales que, aceptando la figura que se emplea en la historiografía artística, se convierten en materiales de acarreo, ya que se trasladan de un lugar a otro, de una obra a otra y en distintas fechas. En ocasiones, esa recuperación desemboca en un *sentido de la permanencia* y en la escenificación de ciertas imágenes recurrentes u obsesivas que le acompañan y que vienen a conformar su imaginario. Un ejemplo puede ser el mencionado anteriormente, el de las piscinas.⁶ En este particular, en la propia evolución de algunos de esos motivos se describen, junto a las características anteriores, otras pautas que definen su proceso de trabajo y su poética. La idea de *lo serial*, como no puede ser de otra manera, cobra fuerza, ya que un motivo puede ser multiplicado y trasladado a otro nuevo contexto/obra pudiéndose transformar o alterar.⁷ De este modo, Gordillo puede resultar auto-referencial, ya que traza relaciones internas entre obras distantes en lo temporal, aportando, además de una interrelación de sus obras, una flexibilidad y maleabilidad absolutas. No podemos olvidar tampoco, en relación a esa noción de *continuum* que a veces podemos observar a pesar de su mudanza y reconstrucción lingüísticas, que su universo está marcado por pulsiones y obsesiones incontenibles que, periódica o permanentemente, afloran.

Fluyente, dinamismo, expansión, vibración, variaciones, biológico

La estructura formal de las obras de Gordillo y la articulación de sus polípticos y conjuntos de piezas, atesoran y transmiten un dinamismo incontestable: liberación y concentración de movimiento y energía (centrífugo y centrípeto), repeticiones que marcan ritmos y añaden a la dimensión espacial la temporal, evoluciones de motivos que pasan a ser fluctuantes, cierta *vis* caleidoscópica o una manera de construir la imagen por capas o estratos que se acumulan originando en algunos casos una sensación de profundidad que se opone a muchas de las dinámicas anteriores, eminentemente superficiales y horizontales. Este último caso es palpable en la serie de imágenes que componen el conjunto *Tocata y Fuga* (2012). Este repertorio que define en gran medida el lenguaje de Gordillo no deja de ser un testigo del propio proceso creativo del artista. La sintaxis entonces adquiere un valor semántico, es testigo del quehacer del pintor que se manifiesta en fondo y forma. De entrada, como ya hemos señalado, su pintura incorpora un innegable factor temporal.

Sistemáticamente, todo aquel que se ha acercado al trabajo de Gordillo para ofrecer una exégesis ha reseñado la dialéctica o el juego de contrarios que gobiernan su trabajo. Son muchas las dialécticas que se concitan en su universo (centrípeto/centrífugo, pintura horizontal/pintura vertical, uno/múltiple, pasión/control, figuración/abstracción, geometrismo/organicismo etc.). Verdaderamente, en esa repetitiva basculación, en ese constante movimiento pendular —nuevamente lo dinámico—, en la sucesión de las atracciones, fricciones y las repulsas que producen esos valores antagónicos, se origina la energía de su creación. Gordillo se encuentra en un doble movimiento complementario de liberación de lo instintivo y su contrario, esto es, el ejercicio de control. El resultado alude directamente a la liberación de las pulsiones y la represión de éstas, en definitiva, las fuerzas que gobiernan y definen al ser humano. De ahí que sus imágenes puedan ser entendidas como un ejercicio de alteración del sujeto que deviene psiquismo tortuoso y esquizoide. Heráclito encontraba que la confrontación de contrarios, que la contradicción, permitía el cambio incesante, la continua movilidad, la transformación, el devenir del mundo. *Panta Rei*, o lo que es lo mismo, *todo fluye* lo resumía. Algunos polípticos y conjuntos de obras, como el propio proceso de trabajo de Gordillo, son fluyentes, están abiertos al cambio. El artista parece asumir este carácter y lo deja implícito en los títulos de algunas obras.

⁵ Las figuras metáfora obsesiva, sentido arqueológico y sentido de la permanencia, que son empleadas en este texto obedeciendo a su pertinencia y carácter ilustrativo, son préstamos, ya que han sido formuladas por distintos autores (Jean Clair, Eugenio Carmona y Antonina Vallentin) en relación al análisis de la obra de Picasso.

⁶ Al margen de haberse constituido como un icono *pop*, que se difundiría en la nueva figuración española, para cuyos actores Gordillo fue una capital influencia, la piscina es un espacio de refracción, de transformación de la morfología, aspecto en el que más adelante abundaremos.

⁷ Este aspecto crucial en el trabajo de Gordillo, tanto que lo singulariza debido a ese trasiego y adaptación de obras anteriores sin restricción alguna, es un proceder que si bien no ha sido desarrollado por un amplio número de artistas a lo largo de la historia reciente del arte, cuestión que aún refuerza más el papel de Gordillo, conceptualmente ha de recordarnos el radical método de trabajo que desarrolló Auguste Rodin. El escultor francés desgajó e incluyó indistintamente, en un viaje de ida y vuelta, motivos de composiciones complejas independizándolos y haciéndolos ganar importancia o, en sentido contrario, integrando ciertos motivos en obras de mayor envergadura, como es el caso de la relación de la figura de *El Pensador* y otras tantas con *Las puertas del infierno*; hizo extensas series o simplemente repeticiones de conjuntos en los que operaba variaciones de distinta índole (*Los burgueses de Calais*), así como multiplicó piezas de un mismo molde para unir las en una sola obra (uno y múltiple o lo múltiple como unidad), tal como ocurre en *Las tres ninfas* o en *Las tres sombras*. Todos estos recursos que se atisban en el *modus operandi* de Rodin nos resultan familiares en el trabajo de Luis Gordillo. Para ampliar este aspecto de la práctica artística de Rodin y sus problemáticas, véase Rosalind E. Krauss (1996: 165-186).

Es el caso de *Extensa biografía larga (proceso y derivaciones)*, en la que la acotación indica ese carácter dinámico y temporal por el que un motivo, que además se expone como una suerte de línea cronológica —nuestro modo de ver nos impele a *leerlo* en un barrido horizontal—, evidencia su evolución y transformación. Tampoco ha de pasar inadvertida una serie de obras que responden al título genérico de *Darwin evoluciona*, de la que procede la obra reseñada anteriormente. Con su característica ironía, toma el paradigma de la evolución (Darwin) para usar el título como una suerte de anclaje, de referencia acerca del propio proceso creativo y de su materialización.

En algunas obras recientes como *Darwin evoluciona*, *Pingüinos políptico* o *Lee Friedlander in the sixties*, en las que se estructura el espacio en bandas o franjas, procedimiento heredero de los *collages* de mediados de los setenta en los que empleaba imágenes recortadas a tijera, se percibe una labor de descomposición y recomposición, ya que usa numerosos fragmentos que yuxtaponen creando un orden. En los polípticos, del que *Lee Friedlander in the sixties* podría ser un ejemplo, se puede observar cierta relación del todo con las partes. En esos encuentros entre diferentes unidades, en esa especie de combinatoria incesante, como si de un hallazgo se tratara, surge el orden definitivo en función a una lógica, a una armonía o una tensión a ojos del artista, quien como una suerte de Zeuxis en pos de su Helena de Troya, aunque no exista un ideal sino un procedimiento puramente orgánico y por ensayo-error, o como un doctor Frankenstein busca la unidad en función de distintos fragmentos.

Pero estas obras permiten indagar en un terreno *gordillesco* no demasiado transitado. Algunos de esos polípticos, como otras muchas obras, poseen un innegable valor modular, no solo porque los soportes que se unen puedan poseer las mismas dimensiones, sino porque los motivos de muchos son prácticamente similares con apenas diferencias de color y de disposición, ya que procede a voltearlos, enfrenarlos, cambiarles la dirección y alternarlos. Podrían ser definidos indudablemente como módulos, mientras que esas diversas disposiciones y relaciones entre sí, entre los similares, los de una misma *familia*, y los otros distintos, responden a ciertas leyes básicas de combinatoria y progresión. El meditado montaje expositivo de *Gordillo XXL/XXI* ayuda a vislumbrar esas variaciones. Si en algunas salas se dan cita obras de una misma serie, que comparten esa suerte de matriz reproducida e intervenida, así como los cambios de escala que evidencian el trasiego y transformación de la imagen, en otros espacios, la confrontación de piezas distintas pero que comparten un referente, como ocurre con *Estructura de Miel Sintética* y *Globuloso-Chicloide Selvático* con la vibrante elipse que ambiguamente puede representar un ojo, un objetivo o una célula, nos ofrece la posibilidad de atisbar cómo se producen variaciones mínimas en la estructura de la misma y en la disposición, que adquiere distintas posiciones por mor, por ejemplo, de la rotación. Algo parecido ocurre con *Gentleman's Stoicism*: esa misma forma que se muestra prácticamente íntegra, sin apenas intervención y modificación, solo una disposición solapada (en estratos) y duplicada, se confronta en el espacio expositivo con otras en las que la alteración del motivo resulta palpable. Nuevamente, lo instintivo del pintar, si lo hubiera, se ralentiza en este proceso (re)compositivo, las pulsiones se encauzan o apaciguan gracias a la metodología de trabajo. Pero esta singular manera de trabajar invita a que rememoremos un episodio de la biografía de Gordillo muchas veces inadvertido. El propio artista se ha referido a ella en alguna ocasión:

A principio de los 70 fui invitado a participar en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid en las primeras experiencias de arte por ordenador en España, asistieron Elena Asins, Manuel Barbadillo, José Alexanco, Jordi Teixidor, etc. No acudí a pesar de que en ese momento estaba haciendo trabajos, que aunque figurativos eran muy geométricos, puesto que yo creía que esta actividad era más pertinente para artistas abstracto-geométricos como Asins o Barbadillo. Esa idea mía pienso que estaba equivocada y era muy ingenua. (Gordillo, 2012: 89-90)

Ciertamente, la obra de Gordillo poseía algunos rasgos, más allá del geometrismo, que la acercaban a muchos de esos autores congregados en el Centro de Cálculo. No señalamos que su obra haya de ser entendida ni asimilada a lo normativo o lo neo-concreto, pero no debemos obviar cómo en sus procedimientos, además del uso del ordenador, se halla una combinatoria, una evolución, una progresión, un dinamismo, una especie de *anáclasis* que se encuentra en algunos de esos artistas con los que estaba invitado a compartir experiencias.⁸

Gordillo sentía que aquella invitación del Centro de Cálculo le era completamente ajena, quizás porque no profesaba como única opción el geometrismo en el que se encuadraban muchos de los actores de aquella trascendental experiencia vanguardística —sin duda una de las fundamentales, junto a los Encuentros de Pamplona, del arte español de aquellas décadas y que posibilitó que algunos de los artistas participantes se convirtieran en pioneros en la experimentación con el ordenador como *herramienta* artística. Curiosamente, Gordillo venía incorporando a su catálogo de recursos y procedimientos avances tecnológicos hasta llegar al paulatino uso del ordenador, no de la computación —el ordenador le ofrece *alterar* la imagen y prestaciones cromáticas, viniendo a configurarse como una suerte de paleta digital—, que han de ser valorados no solo por la innovación técnica, sino por lo que suponían en sus posibilidades formales, en lo semántico y sobre todo en lo procesual. La cuestión es que si bien la computación no era un proceso al que aspirase la estrategia artística de Gordillo, ni el geometrismo entraba como única solución icónica, o, para ser más exacto, *signica*, no es menos cierto que en el devenir

⁸ Quizás los casos paradigmáticos de esas articulaciones y procedimientos se puedan encontrar en las progresiones y variaciones de Elena Asins, como en *Canons 22*, así como en la obra modular de Manuel Barbadillo, en la que un módulo, una forma geométrica concreta, se multiplicaba exponiéndose a variaciones como la confrontación (efecto espejo, un recurso caro a Gordillo), el volteo o un dialéctico bicromatismo. En cualquier caso, hemos de llamar la atención de cómo una poética tan mestiza como la de Gordillo, casi un metafórico cruce de caminos en aquel momento, va a despertar el interés e incluso se va a constituir en referencia para autores que desarrollaban experiencias y construían tendencias poco convergentes, por no decir antagónicas, como los rededores del arte por ordenador y el arte neo-concreto o la nueva figuración en ciernes.

del trabajo de Luis Gordillo se aprecian algunos espacios tangenciales con muchos de los presupuestos de aquellos artistas, entre ellos ese dinamismo y la continua variación que venimos describiendo.

Muchas veces, ese dinamismo, sin duda ayudado por lo orgánico de algunas formas y estructuras que recuerdan a células, parece replicar procesos como el de la mitosis, esto es, la división celular. El vibrante y rítmico motivo central de *Darwin evoluciona*, que aparece en algunas unidades de *Complementos* o algunos ejemplos de la extensa serie *Tocata y Fuga*, todas marcadas por ese dinamismo interno y variación, es ejemplar de ese organicismo que, por otro lado, se opone a signos con más rigor, de mayor geometrismo.

Uno y múltiple: *anáclasis*

Aunque el término *anáclasis* es empleado en la lingüística, también lo es en los campos de la oftalmología, la óptica y en el de los fenómenos visuales, puesto que se refiere a una propiedad como la refracción.⁹ Casualmente, dos de las series que ocupan el primer espacio expositivo de *Gordillo XXL/XXI* llevan por título *Contraespejos* y *Contraespejos dúplex*.¹⁰ El reflejo, el doble o la disociación, son asuntos medulares en el trabajo de Luis Gordillo, tanto que hunden sus raíces en los años sesenta y se han visto plasmados en el empleo de títulos que han venido a identificar su universo, como *duetos* y especialmente *dúplex*, figura esta última que —como podemos ver en una de las series mencionadas— sigue empleando.¹¹ Recibieron y reciben esa nomenclatura muchos dípticos y un estimable porcentaje de obras en las que un motivo, ya sea icónico o *signico*, se multiplica como si se tratase de un desdoblamiento o un reflejo. El propio Gordillo cuenta el proceso —terapéutico o reparador proceso— que se desencadenó en el desarrollo durante los años setenta de la obra *Gran veloz Iscariote dúplex*, del que, en una primigenia versión sin el definitivo sentido doble o dúplex, recibió una fotografía en blanco y negro de gran nitidez que, tras ser reproducida ampliándose, devino en ese reflejo:

Una vez constatado el efecto psíquico de la foto en blanco y negro pensé en contraponer la imagen en color con la imagen en blanco y negro. Invertí la imagen monocroma de derecha a izquierda y después la pinté ampliada al mismo tamaño que la de color. Al juntarlas se producía un efecto espejo que constituyó lo que llamé un «dúplex»; debía haberlo llamado díptico pero cedí a la influencia pop: por aquella época estaban muy de moda en la publicidad los pisos dúplex. Más adelante, en los ochenta, llamé «duetos» a una larga serie de dípticos que eran más abstractos, más graves, y el nombre se relacionaba con la música clásica. (Gordillo, 2012: 87-88)

Gordillo, como si de una apostilla contextualizadora se tratara, relaciona esta solución, que se debe en buena medida a un avance tecnológico (la calidad de la imagen fotografiada), con una pulsión que se encontraba con anterioridad en su obra: «El dúplex se situaba en una línea de dualidad ya iniciada por mí una década anterior en la que realicé, entonces, una serie de cabezas que miraban de frente y ocupaban totalmente el lienzo» (Gordillo, 2012: 88).

La cuestión es que esa idea de lo uno y múltiple, de la refracción, se afianzaría en un ejercicio multiplicador en el que, como si de una fuente luminica se tratase, la estructura o motivo originador atravesase un prisma o un cuerpo facetado que, proyectándose en numerosos reflejos diferentes entre sí, se expandiese denotando, a pesar de las transformaciones, un vínculo común, quizá un aire de familia:

Ya el dúplex supone un desdoblamiento del yo, de la unidad, y se constituye en el inicio de la expansión en el espacio. El paso siguiente que se me ocurrió, muy sencillo y casi elemental, fue multiplicar el dúplex del Veloz Iscariote hacia arriba, hacia abajo y hacia ambos lados, formando una estructura como de tebeo, que se hizo muy recurrente posteriormente en mi obra. (Gordillo, 2012: 89)

⁹ En el *Diccionario Oftalmológico* de José Juan Aguilar y José Manuel De la Cruz, la entrada «Anáclasis» se define como sigue: «f. Refracción (del Gr. anakláō=doblar)» (Aguilar y De la Cruz, 1976: 129).

¹⁰ *Gordillo XXL/XXI*, a diferencia de otras exposiciones recientes en las que primaba la heterogeneidad y la amplitud de referentes icónicos o *signicos*, está articulada en torno a puntuales estructuras o motivos referenciales que podemos observar en sus distintas variaciones. Esta articulación, además, se apoya en las distintas salas que ocupa el conjunto expositivo, puesto que se conforman en conjuntos de cierta uniformidad debido a que pertenecen a las mismas series o comparten un *aire de familia*. No deja de ser curioso cómo, en relación a la naturaleza óptica de la propiedad de *anáclasis*, en el primer ámbito expositivo se agrupan obras relativas a la visión, al ojo y a lo especular: la serie *Contraespejos*, las distintas versiones de *Contraespejos dúplex*, *Globuloso-Chicloide Selvático* o la serie *Aparición-Lágrima*. Incluso alguna de las obras de esas series precisan el carácter escópico, como ocurre con una de las obras de *Contraespejos*, que responde al título de *Enfocando-enfoque*.

¹¹ El asunto recurrente de la duplicidad y el reflejo ha motivado en los últimos años sendas exposiciones como *Gordillo dúplex*, en el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca y en el Museu d'Art Espanyol Contemporani de Palma de Mallorca en 2004 y 2005, así como *Luis Gordillo. Espejos/Miroirs* en la sede del Instituto Cervantes de París. Por otro lado, no extraña cierta cercanía con la tradición de los rostros dobles que se dio en el surrealismo y que podemos observar en la fotografía de Raoul Ubac, quien usaba el reflejo del espejo, o los rostros desdoblados de Moreno Villa, Picasso, Joaquín Peinado o Manuel Ángeles Ortiz (algunos de ellos se difundieron en la revista *Litora*). Esta comunión se aprecia especialmente en algunas obras, de ilustrativos títulos y germinales de esa duplicidad consustancial a Gordillo, realizadas en la mediación de los sesenta, como *Los Janos*, *Dos perfiles* o *Cuatro ojos*; algunas de ellas recuerdan, a su vez, a la dinámica escultura *Perfil Continuo del Duce* de Renato Bertelli (1933). Y no deja de ser curioso, y en cierto modo causal, esta convergencia, ya que el surrealismo indagó en los rincones de la psique humana, propendió a la revelación de nuestras zonas más oscuras, así como reflexionó acerca de las múltiples neurosis, complejos y patologías mentales (histeria, complejo de Edipo, *folie à deux*, paranoia). Pero, además, lo impulsivo y la liberación de toda forma de control que perseguía, ante todo, el automatismo surrealista, se hallan en el nacimiento del informalismo. Y a este ámbito de abstracción y gestualidad llega Gordillo en París a finales de los cincuenta.

En cualquier caso, la figura de la *anáclasis* no es enunciada en este texto en función exclusivamente a los conceptos de dualidad, de doble o de reflejo. La capacidad o, quizá más exactamente, el proceso creativo o la estrategia artística de Gordillo, por la cual un referente, una imagen o una obra es variada multiplicándose, rehaciéndose en otras muchas —en esencia imágenes dobles, réplicas o reflejos— respondería a esa capacidad de refracción. Lo uno acaba siendo múltiple. *Contraespejos*, como tantas obras de la producción de Gordillo, es una prueba de ello. Una estructura *signica*, en definitiva, una imagen, es reproducida por medios mecánicos originando otras muchas que devienen distintas por mediación de la intervención pictórica de Gordillo. A un mismo problema, ante una misma obra replicada, ante un mismo reto, el artista multiplica las posibilidades y soluciones, desarrolla tantas como *reflejos*, como *dobles* se generan, es decir, como obras distintas surjan. Así Gordillo lleva a cabo una serie de operaciones que, por asumidas, no han de perder su sentido trascendental. En primer lugar, en referencia a *Contraespejos*, se apoya en un medio técnico de reproducción, como es la impresión digital, para convertirlo en herramienta *creativa* y no solo *reproductora*. En segundo lugar, como en una especie de *jouer/déjouer*, de ejercicio de contrarios, de *hacer y deshacer*, el uso de lo mecánico, de *lo reproductivo*, podría enunciar la multiplicidad entendida como simple serialidad, o lo que es lo mismo, cada una de esas obras que participan de la serie devienen *piezas seriadas*. Nada más lejos de la realidad. No se trata de que el artista intervenga cada una de esas piezas —esto, en manos de otro autor sería la *solución* o el *ardid* para aumentar de valor la pieza—, sino que respetando en mayor o menor medida la impresión digital, la *huella* o la impronta, cada uno de esos *reflejos*, de esos *dobles* u obras reflejadas por mor de una metafórica *anáclasis*, plantea problemas y soluciones distintas que hacen que las obras de la serie se conviertan en variaciones. Todas, por tanto, comparten esa estructura primigenia, una suerte de matriz que origina, merced a esa metafórica refracción, distintos *reflejos*, distintas obras. Todas tienen el *aire de familia* pero son miembros distintos en los que se han producido diversas soluciones, diferentes respuestas a las distintas preguntas e interpelaciones que puede realizarse el artista ante el soporte, en este caso no en blanco, ya que parte de un esquema previo. En el caso de *Contraespejos*, Gordillo se enfrenta especialmente al problema del margen. Él, que ha desarrollado también una pintura que podía amoldarse al concepto de *pintura expandida* y que define como «horizontal», piezas que se desbordan en otras colonizando soportes anexos —en *Gordillo XXL/XXI* encontramos algunos ejemplos como *Gentlemen's Stoicism*, *Gentlemen's Sensuality* o *Extensa biografía larga (proceso y derivaciones)*—, en *Contraespejos* repiensa y actúa sobre un margen perimetral en blanco que posee toda la serie. Conceptualmente, esa franja blanca, que en cada una de las obras de la serie posee un tratamiento pictórico distinto y solo en algún ejemplar de *Contraespejos* y en los *Contraespejos dúplex* se mantiene —nunca mejor dicho— inmaculado, viene a aislar el motivo central, a enmarcarlo, algo que rompe con la lógica interna de la pintura de Gordillo, siempre dinámica y en evolución, desbordándose y expandiéndose en otros soportes anejos, tal como ocurre en su pintura horizontal, y solo acotada por los propios márgenes de la superficie pictórica. No obstante, esta problemática ha sido tanteada con anterioridad, problematizando el asunto del límite y de *la imagen dentro de la imagen*, tal como ocurre en otra obra expuesta en esta ocasión, *No te miro no te veo* (2010).¹² He aquí un ejemplo de cómo una solución habitual en su catálogo procedimental, el de la multiplicación y la dualidad expresada a modo de cascada o caleidoscopio, se singulariza y sobredimensiona conceptualmente al aplicar el margen o enmarcado en blanco.

Contraespejos dúplex viene a sumar a la fundamental duplicidad en la obra de Gordillo otro asunto ilustrador de su proceso de trabajo. Estos dúplex no dejan de tener la consideración de maquetas, esto es, casi de bocetos, primeras tentativas que contienen la semilla de las obras de mayores dimensiones. He aquí un nuevo ejemplo del trasiego, acarreo y transformación de un universo propio en continua (re)construcción y (re)formulación. Inmerso en ese angustioso cuestionamiento de *lo pictórico*, lo que ofrece un modelo en una escala exige soluciones distintas a lo que precisa en otro tamaño.

Pero esa duplicidad formal, que es itinerario de continua indagación, posee un sentido. El propio Gordillo nos da pistas:

Buscando explicaciones a esa duplicidad me di cuenta más tarde de que había empezado cuando comencé a psicoanalizarme. ¡Ya es curioso! A primera vista se establece la dualidad paciente-analista, pero me parece más importante la división entre paciente crítico y paciente como estructura pasiva analizada. (Gordillo, 2012: 88)

Pero, ¿acaso no ha de entenderse su pintura como una especie de huella, de reflejo, de espejo, de auscultación de lo que siente ante la propia pintura en pleno proceso creativo? ¿Pintura y pintor acaso no se retroalimentan en un *crescendo* o en una espiral de angustia? Atentos a ese psiquismo tortuoso y a esas articulaciones que remiten a constructos psicoanalíticos, el ejercicio de la pintura puede prefigurarse no solo como origen de los problemas en torno a su desarrollo, también como solución a esas cuitas, esto es, como angustia y reparación, como ansiedad y terapia o catarsis —nuevamente los contrarios. El tanteo *gordillesco* de la pintura viene a ser una alegoría de la zozobra del proceso creativo, cargado de ansiedades, angustias y anhelos: una singladura entre el naufragio y el salvamento. Todo ello conduce a señalarla también como una pintura vivencial, no necesariamente como espacio de autorrepresentación —literal—, pero sí como reflejo de sus circunstancias ante el hecho pictórico.¹³ Miguel Cereceda ahonda en este carácter grave y atormentado que trasmina

¹² Este asunto se viene repitiendo con cierta periodicidad desde los años noventa, como vemos en algunas obras enmarcadas por el perímetro en blanco, como *Mondrian inspira. Mondrian expira* (1997).

¹³ El propio Gordillo advierte de la angustia que le crea el ejercicio de su pintura vertical, calificando la actitud que la ampara como romántica, lo que podría ser entendida como pasional, dolorosa y que compromete:

su pintura: «En cualquier caso también es cierto que el propio Luis Gordillo siempre ha entendido su trabajo como la escenificación de un drama. Este drama se representa por un lado como una obsesión y por otro como una angustia» (Cereceda, 2004: 11).

Fin. XXI: hasta 2014, a partir de 2014. Escala y punto seguido

La autoexigencia y el compromiso que Luis Gordillo posee para con la pintura y para consigo mismo, aun siendo los detonantes —no los únicos— de esa angustia y drama tanto como de la terapia y la salvación, permiten que el artista se halle *tonificado* y tenga la capacidad para desarrollar la titánica misión —mayor cuanto más recorrido lleva realizado y más desarrollos descritos— de renovarse manteniendo una especie de *continuum*. 2014 es un puerto de escala, una meta provisional. Tal vez punto de llegada para algunas soluciones formales, puede que punto de partida para otras, como seguramente innovaciones generadas por lo tecnológico, y escala para casi todas las que siempre laten en su catálogo como posibilidades. 2014 como testigo del enorme trasiego y variación del *universo Gordillo*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUILAR ESTÉVEZ, J. J. y J. M DE LA CRUZ RODRÍGUEZ (1976): «Diccionario Oftalmológico: A, B, C, CH, D» en *Archivos de la Sociedad Canaria de Oftalmología*, nº 1.
- BARRO, David (2011): «Anámnesis Gordillo», David Barro y Bernardo Pinto de Almeida: *Luis Gordillo. Pintura interrogada*. Oporto: Galería Fernando Santos.
- CERECEDA, Miguel (2004): «Gordillo al cuadrado», Miguel Cereceda y J. González de Aledo: *Gordillo dúplex*, Madrid: Fundación Juan March.
- D'ACOSTA, Sema (2012): «Luis Gordillo: centripeto/centrífugo [Energía pictórica en expansión como un líquido que rebosa]», en S. D'Acosta y L. Gordillo: *Luis Gordillo. Horizontalia*, Málaga: CAC Málaga.
- GORDILLO, Luis (2012): «Horizontalia», en S. D'Acosta y L. Gordillo: *Luis Gordillo. Horizontalia*, Málaga: CAC Málaga.
- KRAUSS, Rosalind E. (1996): «La originalidad de la Vanguardia» en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid: Alianza Forma.
- SIMMEL, Georg ([1903] 1998): «Las grandes urbes y la vida del espíritu» en *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, Barcelona: Península.

En los años setenta yo hablé en alguna ocasión de una división en dos de mi trabajo: por un lado lo que llamé pintura vertical y por otro horizontal, a la que me referiré posteriormente. En la primera yo trabajaba obstinadamente en el cuadro sirviéndome de la gama de color completa y tratando de profundizar en el espacio interior del mismo; era algo así como hacer una especie de escultura-color, un vaciado de la materia lienzo y, si fuera posible, hacerlo hasta el infinito del infinito. ¡Era de locos! En aquella misma época escribí un texto prácticamente automático en el que narraba que según iba pintando me iba enterrando y cada nuevo color era como una paletada de tierra sobre mi cuerpo. Iba profundizando en el planeta día tras día y, en algún momento, empezaba a oír ruidos de circulación y carraspeos: había atravesado la tierra y salía por las antípodas, momento éste en el que terminaba el cuadro. Siempre he respetado mucho este texto y creo que así recibían los mensajes los antiguos profetas. Eran cuadros muy masoquistas y me producían un gran dolor. [...] Es un tema muy curioso que sigo practicando a veces y que continúa intrigándome mucho y sospecho que es un tema anacrónico. Se diría que romántico. (Gordillo, 2012: 87)
