

# Un traje a medida del cuadro. Cuatro movimientos entorno al cuadrado

Ricardo Forriols

Universidad Politécnica de Valencia

## No. 1

Muy poco antes de que John Cage se inspirara en los paneles blancos de alguna de las *White Paintings* de Robert Rauschenberg para elucubrar su composición "4'33" (1952), otro compositor y amigo, Morton Feldman, le compró a Rauschenberg una de sus grandes *Black Paintings* por poco más de 16 dólares —justo todo lo que llevaba en los bolsillos aquella tarde. El cuadro, que acompañará toda su vida a Feldman, estaba compuesto por un *collage* de páginas de periódico sobre el que Rauschenberg había pintado de negro. Escrutando cada uno de los rincones de su oscura superficie, Feldman alcanzó a descubrir en el cuadro algo *intermedio* entre la vida y el arte; y ese algo se convirtió en un espacio donde se superaban las fronteras entre el material y la construcción, lo que le llevaría a dirimir el que sería su sistema musical: colarse en ese espacio intermedio, ensayar sobre la síntesis entre el método y la aplicación, *entre el método y el uso*, decía él. Quizás por eso alcanzó a definir su música de esta manera: «Mi música está hecha a mano: soy como un sastre. Hago los ojales a mano. El traje queda mejor.»<sup>1</sup>

He recordado estas palabras de Morton Feldman mientras le daba vueltas a los cuadros de Felicia entremezclados con la música de los años cincuenta que suena en el equipo y de alguna manera ha acudido en mi rescate otro comentario de John Cage que llega de improviso desde los tiempos del expresionismo abstracto norteamericano para devolverme a la actualidad: «[...] cuando empezaban a ser abstractos, los artistas se remitían a prácticas

---

<sup>1</sup> Citado en Mariano Etkin, "A propósito de Morton Feldman", revista de las Segundas Jornadas de Música Contemporánea, La Plata: Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, 2001 [Consulta *on line* <http://www.envill.net/mfetkin2.htm>: 15 de noviembre de 2009].

musicales para demostrar que lo que hacían era válido, hoy día, los músicos, para explicar lo que están haciendo, dicen: ‘Veán, los pintores y escultores lo han estado haciendo durante mucho tiempo’.»<sup>2</sup>

*Lo han estado haciendo durante mucho tiempo...* Tanto, que a veces se nos olvida (como se nos olvida que ha pasado medio siglo desde aquella conferencia de Cage y que el argumento sigue siendo válido). Lo que no se nos puede escapar es que Feldman fuera el compositor de la música para *Jackson Pollock* (1951), una película de Hans Namuth y Paul Falkenberg; y que ésta fue la primera de una larga lista de piezas dedicadas o en homenaje a sus amigos pintores de la Cedar Tavern y The Club, entre las que se cuentan *For Franz Kline* (1962), *De Kooning* (1963, para otra película de Namuth), *Piano Piece (to Philip Guston)* (1963) y *Rothko Chapel* (1972). El trabajo de varios de estos pintores, y de otros, está en la base de la pintura de Felicia, una pintura hecha a mano, ojales y todo, porque así *queda mejor*.

## No. 2

Cuando escribo “hecho a mano, ojales y todo” me refiero a que insiste en cuestiones de lo manual que nos abocan a cierta labor de costura y al *collage*. La importancia del *collage*, su juego, reside en pegar telas ya pintadas sobre telas pintadas, todo con esa particular textura de papel de lija que dan los materiales de carga, los pigmentos y los aglutinantes; todo con esos colores amortiguados, oxidados, como mortecinos, tantas veces velados de oscuro a claro.

Sin olvidar a Feldman, pienso que el *collage* es en estos cuadros su manera de *intermediar* entre el método (la pintura) y la aplicación (pintar), entre el método y el uso (de dónde vienen los materiales, cómo se los pinta y restituye).

La suya es una labor de reciclaje de manteles y servilletas de restaurante, de pasillos de mesa que hacen del estudio de Felicia casi un taller textil, con todos

---

<sup>2</sup> John Cage, “Conferencia sobre algo” [1959], en *Silencio. Conferencias y escritos*, Madrid: Árdora Ediciones, 2007, pág. 144. Para la TRADUCCIÓN: «[...] *when starting to be abstract, artists referred to musical practises to show that what they were doing was valid, so nowadays, musicians, to explain what they are doing, say ‘See, the painters and sculptors have been doing it for quite some time’.*» NOTA AL PIE: John Cage, “Lecture on Something” [1959], in *Silence*, Wesleyan University Press, 1961.

esos retales que acabarán pintados, prendidos a otras telas. Pero lo importante es el respeto por el material, por esas telas viejas y usadas que tienen de por sí una vida, con sus dobladillos y costuras, con sus perfiles deshilvanados que otorgan volumen y presencia, cuerpo y forma, a la mancha que es la pintura sobre las huellas invisibles de otras muchas manchas; respeto por esas telas viejas y usadas que rompen con sus tensiones la dura geometría de las formas sin ocultar la evidencia de su origen, de su *uso*, con ese comportamiento cálido de lo imperfecto, de las líneas torcidas, los flecos deshilachados y las arrugas que van apareciendo mientras se lava y se tiñe la tela, mientras se posa y se seca la pintura<sup>3</sup>.

El suyo es un *collage* que va más allá del *patchwork*, un ejercicio de composición y color, de forma, de ensayo y error —y ahí quedan todas las pequeñas pruebas de ritmo y repetición antes de asaltar la versión definitiva— que entronca directamente con buena parte de la pintura de raíz geométrica y constructiva que va de la década de 1920 a los años ochenta.

### No. 3

Siempre hay que volver a algún lugar. Cuando el 29 de enero de 1948 Barnett Newman dio por terminado su cuadro *Onement I*, marcó en su biografía ese día —que era también el de su 43 cumpleaños— como una epifanía: en ese momento, con ese cuadro, insistiría una y otra vez, comenzaba su verdadera vida como pintor.

Para Newman, *Onement I* significaba una solución al problema del tema en la pintura, que en este pequeño lienzo se concentraba en sí misma para evidenciarse como pensamiento, como su propio tema, deteniéndose en sus

---

<sup>3</sup> Algo de esto se podría emparentar con aquella reacción contra el minimalismo que a mediados de la década de 1960 emprende Robert Morris en relación con la escultura: no había que someter la materia a un orden exterior a ella misma que no le permitiera organizarse, desarrollarse, no había que copiar esa forma exterior, de la naturaleza, si no valorar la materia en sí misma aprovechando sus imperfecciones, sus tensiones así como su tendencia a la degradación y la autodestrucción. Esta tendencia Antiforma se vinculará con el arte Póvera y alcanzará a la definición de la pintura y del cuadro en los planteamientos del grupo francés Supports-Surfaces.

bordes para desafiar al pintor y al espectador. En ese momento debió recordar y sentir la punzada de una de aquellas viñetas de Ad Reinhardt —tan instructivas para con el papel del arte moderno— en la que un cuadro abstracto, ¡por fin!, le increpa a un chistoso y anodino espectador: «¿Qué representas tú?»<sup>4</sup>.

Pero *Onement I* también será la clave desde donde erigir su nuevo orden estético a partir de la verticalidad de una banda pintada sobre cinta de carroceros a la que llamará *zip*: «Newman experimentó con la escala, con tipos de reflectividad de superficie, y con varios procedimientos de enmascaramiento. El espectador se sensibiliza a la gama de efectos causados por pintar sobre una cinta, por pintar a lo largo de las estrías que deja la cinta, y por el desteñido bajo la cinta. (Newman nunca quitó la tira de cinta que cubre la banda vertical de *Onement I*, porque se dio cuenta de que su color de prueba, fluidamente aplicado encima, súbitamente le había dado a la imagen el toque final.)»<sup>5</sup>

Y ahí permanece todavía la cinta, adherida al lienzo y pintada. Quizás por ello, su recuerdo, me hace relacionarla con las bandas de estos otros cuadros de Felicia.

#### **No. 4**

Estos cuadros de Felicia no son, como aquellos que pintara Sean Scully a su llegada a los Estados Unidos en 1975, «lienzos severos, invulnerables, [...] cuadros como fortalezas.»<sup>6</sup> Más bien, se trata de superficies sensibles en las que la dialéctica figura-fondo está marcada por la *flotabilidad* de las formas, de los campos de color. Curiosamente, las *Floating Paintings* de Sean Scully se convierten en cuadros como objetos colgados en perpendicular a la pared y cuyas manchas cromáticas acaban flotando en el espacio. Eso parece suceder también en las pequeñas maderas pintadas por Felicia, cuyos cuadros de mayor

---

<sup>4</sup> Ver Ad Reinhardt, “How to look at a Cubist Painting” (1946), en Ad Reinhardt y Thomas B. Hess, *The art comics and satires of Ad Reinhardt*, Düsseldorf y Roma: Städtische Kunsthalle Düsseldorf y Marlborough Galleria d’Arte, 1975.

<sup>5</sup> John P. O’Neill, “Introducción”, en Barnett Newman, *Escritos escogidos y entrevistas*, Madrid: Síntesis, 2006, pág. 18.

<sup>6</sup> Sean Scully, citado en Francisco Jarauta, “Sean Scully: repensar la abstracción”, en el catálogo *Sean Scully*, Bilbao: Sala Rekalde, 13 de marzo-11 de mayo de 1997, pág. 10.

formato, además, esgrimen también ese carácter de visión de objeto, rompiendo el plano del muro a partir del cuerpo lateral del bastidor —algo que hace pensar en las obras de otro pintor de referencia: Helmut Federle.

Pero, al final, es la piel de la pintura, la epidermis de los cuadros, donde se juega con esos límites, con las intersecciones, su equilibrio entre planos, fondo y forma; con las superposiciones, esas calidades táctiles y visuales de los campos de color que son la emoción de lo abstracto. ¿Una anécdota? Tiren del hilo. Como señala Julian Barnes en relación a la literatura cuando escribe de Flaubert: el estilo está en función del tema<sup>7</sup>.

Así, tras esa apariencia casi geométrica queda la sugerencia de la tensión y sedimentación del color, de su masa, sobre la tela, metido entre la trama del lienzo. Esas líneas y planos, esas manchas que se apoderan de la superficie del fondo y lo ordenan, flotan, lo orquestan convirtiéndolo en territorio mientras se hace a mano un traje a medida del cuadro, ojales y todo, de la pintura.

Dejemos de buscar significados fuera del lienzo, dejemos de proponer un *alivio* al arte<sup>8</sup>, dejemos que siga sonando la música.

---

<sup>7</sup> Julian Barnes, *El loro de Flaubert*, Barcelona: Anagrama, 2001.

<sup>8</sup> Morton Feldman decía: «El fabricante de mitos tiene éxito porque sabe que en el arte, como en la vida, necesitamos la ilusión del significado. Él estimula esa necesidad. Nos da un arte vinculado con sistemas filosóficos, un arte con una multiplicidad de referencias, de símbolos, un arte que simplifica las sutilezas del arte, que nos *alivia* del arte.» Citado en Mariano Etkin, *op. cit.*