

UN ESBOZO SOBRE EL PINTOR HIPERTÉLICO

Un tipo esta meando contra una tapia, all justo donde concluye una grieta, su gesto tiene algo de complicidad, acaso desafiante. Por supuesto, no va a dejar lo que tiene entre manos. Mira hacia nuestra mirada, literalmente, de reojo. Sin importarle lo que sucede junto a l, en ese extra o sitio en el que la ruina arquitectónica y la noche metropolitana están marcadas por dos apariciones casi indescriptibles: una figura que tiene una guitarra flamenca empotrada a la altura del pecho, sobre media naranja, una tela de araña, un helado, un cigarrillo o unas citas pictóricas en las que podemos detectar la estrategia representativa al cubista, y otra encarnación femenina, de rotundas formas, ataviada con un traje que parecer a una deriva a partir del arlequinado. La sombra del individuo, evacuando en el paisaje de las afueras, es alargada, puede que eso que acontece a sus espaldas sea otra proyección escatológica, algo que, como el tulo advierte, nos desafía sin palabras. Pintura catastrófica, donde está yuxtapuesto lo heterogéneo, en un trenzarse de la dimensión heroica y del tono, marcado por la ironía, una manifestación de un programa estético en el que hay un constante plegamiento reflexivo, llegando a constituirse, en mi opinión, Quejido como un maestro de lo neobarroco. Me refiero, en términos de Calabrese, tanto al gusto por la distorsión y la perversión (las distorsiones del pasado o la proliferación de las citas), algo ciertamente intempestivo en un tiempo de monumentalización banal. A la manera de su admirado Velázquez, pinta la escena (era) de la pintura, convierte la composición en una heterotopía, sitúndose allí donde no hay una tabla ordenada de semejanzas y similitudes sino una proliferación de referencias o, mejor, de alegorías que establecen conexiones sorprendentes entre los signos. En la peripecia indisciplinada de la pintura de Manolo Quejido se advierte una pulsión hacia una imaginaria que será, al mismo tiempo, el de cualquier (valdría decir, el de nadie, esa picañima, en palabras de Ignacio Castro) pero también el de un sujeto que acumula la experiencia prolongada de la cultura, una memoria intensiva que tiene que ver con la cuestión de la angustia de las influencias (esa declinación, clínicamente que es cociente revisionista con respecto a la tradición). Pintura pulsional y maquinica, astuta maquinación, bien es verdad que entendida no tanto como maquínica libre (esa soltería ejemplarizada en la metáfora a duchampiana) cuando un vertiginoso engranaje familiar (las series, las similitudes, los parentescos son esenciales en la estética de Quejido). Este lucido creador dirige, permanentemente, su mirada al horror histórico, produce (instintivamente) cortocircuitando la lógica de la producción (institucional), escapa del regodeo (propio del nihilismo reactivo) en el pasado esplendoroso para superar la enfermedad histórica en una confrontación con la actualidad. Ya habló Nietzsche, en la segunda de sus consideraciones intempestivas, la urgencia en que la historia estuviera al servicio de los impulsos vitales, produciendo, literalmente una despresentación del hoy, es decir, mostrando una salida al laberinto conductista de la cultura del espectáculo, a nuestra sociedad del pacto amnésico.

diccionario descomunal en que se pinta de todas las maneras posibles (la regla que serpea, las moscas post-euclidianas que convocan al grupo ZAJ, la carta sobre la cama revuelta, el caos vertical que surge al mirar la mirada, etc.) hasta las citas alegóricas, que realizara in situ en su exposición en el Centre del Carme de Valencia, sobre La Corona, el Ejercito y La Banca, encapuchados y sin rostro a la manera del *Ub* de Jarry. Pero conviene tener presente que para Quejido, por encima y debajo de todo lo decible, está la topología, los lugares, los sitios, las indiferencias. La pintura conecta (desesperadamente) con el mundo y (necesariamente) con la pintura misma; Manolo Quejido —señaló Catherine Francois y Santiago Ausern— extrae de la pintura toda su potencia informada vive en ella y en su historia como un parásito, un traidor que la prolonga indefinidamente.

El imaginario híbrido de este creador (al que Jos Luis Brea calificó como transconceptual) le lleva a una suerte de barroco descarnado, en el que los excesos y desbordamientos implican una singular preocupación por lo que falta, esto es, por el resto. En el lejano año 66, en La Codorniz, comentaba, no sin cierta repugnancia, un crítico que Manolo Quejido había conseguido ponerle marco a la más desvergonzada ropa interior de un patio de vecindad. Por su parte A.M. Campoy, refiriéndose también a las piezas que presentará ese pintor en la Sala Arteluz, habla de la miseria y los basureros, de realidades que nos encogen el alma, de Rimbaud que saturó de poesía los dedos de las despiojadoras.

Retorna hasta la memoria la lógica de los traperos, el nímico artístico como un atender a lo excluido, a lo no visible, al dato colateral generalizado. La mirada obsesiva de Quejido no queda presa en lo escatológico sino que gravita en lo hipertético (un ir más allá de los fines, en una impulsión letal de suplemento. De simulacro y de fasto, en una desmesurada cifra), en el don visual excesivo, en el que no falta el sentido del humor y la conciencia del inacabamiento de la tarea. La caja de Nutriben —escribe Juan Manuel Bonet recordando una visita a Manolo Quejido— lleva sobre el tapón un letrero que dice (me lo enseña a ir nicamente, a mí que cree insensible a la estética pop): el POP oído al abrir garantiza el cierre perfecto.

