

“¿Cuál es la explicación del impulso aparentemente insensato del hombre a ser pintor, si no es un acto de desafío contra la caída del propio hombre y una declaración también de que vuelve al Jardín del Edén?”

Barnett Newman

VIAJE PINTADO AL PAÍS DE LAS TRES DIMENSIONES

Mucho ha llovido sobre el fértil Jardín del Edén de la pintura, desde que Maurice Denis, discípulo de Paul Gauguin y uno de los principales representantes del simbolismo, nos brindara en el primer manifiesto del estilo nabi: *Definición del Neo-Tradionalismo* (agosto de 1890) su famosa definición de pintura:

«Recordad que un cuadro, antes de ser un caballo de batalla, una mujer desnuda o una anécdota cualquiera, es esencialmente una superficie plana cubierta de colores reunidos con cierto orden.»

Y ha llovido porque, tras muchas batallas ganadas por ese mágico oficio de luces y de sombras que es la pintura –una quimérica y telúrica apuesta de representar, vivir, entender y (re)crear el mundo a través tan solo de un puñado de lienzos, colores y formas-, su plena plenitud y su sometimiento al rígido yugo de las dos dimensiones, han quedado afortunada y plenamente caducos con el paso, el peso y el peso del tiempo y del propio espacio.

Así, no está de más recordar cómo a principios de la década de los ochenta, y en cierto modo como una especie de contrapunto pictórico al conocido concepto de “escultura expandida” promulgado por

Rosalind Krauss algunos años antes, artistas como el francés Daniel Buren plantearán, a través de varios de sus escritos y de muchos de sus trabajos, la idea de "pintura expandida", como una forma de extender –y también de entender- el espacio pictórico más allá de los estrictos límites de la(s) superficie(s) plana(s).

Pienso que la pintura de Dennis Hollingsworth participa igualmente de este carácter de expansión, de no sometimiento a las dos dimensiones a las que supuestamente debía limitarse la pintura. Al aplicar el color de una manera tan magra, tan generosa, tan estratificada –y sobre todo cuando emplea esa característica mecánica de depositarlo como si fuesen bolas de puntas erizadas- inicia, sin ninguna duda, los preparativos para un elástico viaje en busca de la tercera dimensión, expandiendo la piel del lienzo hasta convertirla en cuerpo.

Los estudios de arquitectura que Hollingsworth realizó antes de estudiar bellas artes pueden ser detectados en sus obras a través de una evidente –nunca mejor dicho- cuota estructural y tectónica, que se manifiesta y puede leerse en ellas a pesar del aparente organicismo, y de la engañosa libertad de sus composiciones. De esa manera, aplica un método procesual que resulta ser intuitivo y medido al mismo tiempo (y en el mismo espacio). La técnica *alla prima* que emplea le permite una elevada temperatura de libertad y hasta de improvisación que, a la vez, se equilibra y en cierto modo "se enfría" mediante una pensada y metódica planificación inicial. Recordando a Braque, podríamos decir que nuestro artista ama la norma que corrige la emoción, pero también ama la emoción que corrige la norma...

Esa personal estrategia con la que deposita la materia pictórica, fundamentalmente óleo, constituye, pues, una de sus señas de identidad plástica más características y reconocibles. La pintura se aplica en gruesas y suntuosas capas que van formando una suerte de yacimientos cromáticos, depositados sobre la epidermis del lienzo. Generosas y carnosas costras de color y materia con las que construye unas personales orografías que, como ya hemos mencionado previamente, escapan a los límites 2-D para alcanzar

una auténtica, expandida y sensorial ciudadanía dentro del País de Las Tres Dimensiones. Una tridimensionalidad, prácticamente escultórica. Sus cuadros nos remiten así a paisajes pictóricos (está bien anclada en ellos el aroma y la raíz de la naturaleza) cuya tensión formal se crea al establecer un contrastado diálogo –nunca fácil– entre los espacios vacíos y silenciosos y los oasis de formas (con una poderosa y recurrente presencia de los elementos de la genealogía del círculo), entre lo positivo y lo negativo, entre relieves y valles, entre azar y orden, entre libertad y control.

Por ello, el alfabeto de su pintura debería iniciarse siempre con la letra M, *eme* de materia. Una materia que, como señalo, se presenta densamente trabada, vigorosa, formando accidentes orográficos sobre la superficie del cuadro. En ocasiones como ésta, la pintura se convierte así en un ejercicio de voluntad, no sólo visual, sino también –y sobre todo– en un ejercicio táctil y sensual. Posamos sobre ella las yemas de nuestros ojos como si fuesen las de nuestros dedos, recorriendo un viaje irregular y accidentado. La vista, de nuevo, como un viajero-peregrino en prolongación de nuestro tacto (que para los epicúreos no dejaba de ser otro sentido de la vista...). De esta forma, el cuadro se transforma igualmente en objeto y sujeto de la mirada, y también de otros sentidos; se convierte en una especie de muro franqueable, ya que nos permite bucear (en seco) por el interior y el exterior de sus pliegues, de sus intersticios de color y de luz.

Me interesa volver a recalcar el carácter de fisicidad y objetualidad de su pintura. El lienzo se convierte en sujeto pero también en puro objeto, un ámbito en el que adentrarnos y desde el que, tal vez incluso, llegar a construir su propia existencia. Y esto me recuerda las palabras de Pollock: "...quiero estar más cerca, formar parte de la pintura, caminar dentro de ella, trabajar desde los cuatro lados y encontrarme literalmente dentro del cuadro..."

En una obra como ésta, signada por las leyes gramaticales de la pura pintura o, por decirlo de otro modo, deudora de los ejes más morfológicos y menos representacionales que constituyen la esencia de la abstracción pictórica: forma, espacio, expresión gestual,

composición, ritmo, materia y equilibrio, el idioma del color, aplicado a través de una serie de amplias gamas cromáticas, tenía por fuerza que dejar oír su voz, como una de sus principales señas de identidad pictóricas. Una voz fuerte, y a la vez modulada, que se diversifica a través de distintos matices y registros tonales.

Hablo fundamentalmente de abstracción y regresan así de nuevo a mi memoria las palabras de otro pintor, Gerhard Richter: "Los cuadros abstractos visualizan una realidad que no podemos ver ni describir, pero que, no obstante, podemos llegar a la conclusión de que existe [...] porque la pintura abstracta ilustra con la mayor claridad, una explicación posible de lo inexplicable...". Pero sin embargo no quiero dejar tampoco de señalar que junto a esta visualización, "que no podemos ver ni describir", existe igualmente la presencia de ciertos indicios de referencialidad en las obras que presenta. Así, las formas autónomas, orgánicas, libres de la esclavitud de la mimesis y de la reproducción, se combinan también con otros elementos que sí nos remiten a una cierta realidad figurativa; casi siempre huellas abstraídas de la naturaleza y del paisaje.

Pero además presenta en esta muestra otra obra que llama mi atención -y que por tanto quiero que llame la suya, amigo lector/espectador- y es la presencia (por lo que creo por vez primera) del lenguaje verbal del texto que aquí adquiere igualmente una connotación de lenguaje visual. Una confesión con un atemporal aroma a romanticismo: "Bajo la playa, las piedras del pavimento..." Palabra e imagen, un idilio milenario y fértil dentro de la universal esfera del arte.

Francisco Carpio

San Lorenzo del Escorial, marzo de 2011