

> cuadros en que mujeres y niños son las figuras privilegiadas en el ámbito cerrado del jardín, y ello no únicamente en el caso de pintoras como Berthe Morisot o Marie Bracquemond. Mujeres y niños en jardines de flora plétórica serían de esta manera una metáfora de la regeneración y la continuidad de la vida. La pequeña Julie Manet pintada por su madre entre las malvarrosas del jardín en Bougival, o la niña en el jardín de flores de Emil Nolde proceden de una visión romántica por la que los niños son reflejo de las fuerzas vitales de la naturaleza y pertenecen al universo orgánico de las plantas y las flores. Para la mujer, el jardín, segregado de lo público, es el espacio de la domesticidad a la par que símbolo de vitalidad y fecundidad, y en este, ella se confunde a menudo con las flores.

Los jardines impresionistas son también un refugio clausurado del mundo exterior y sus conflictos; en su ensoñación, en su tiempo suspendido, son casi un espacio terapéutico. Y por encima de todos, los jardines de artista –de Monet en Giverny, de Liebermann en el Wannsee berlinés, o de Sorolla en Madrid– son expresión de su individualidad, la materialización de su propio espacio interior. Aquí el jardín es concebido *pictóricamente*, como obra de arte en sí mismo: un lienzo cambiante y vivo, donde flores y plantas componen las ma-

## La contraposición jardín productivo y floral lo es también entre Pontoise y Argenteuil

sas de luz y de color. El jardín es a la vez creación y representación, una creación sobre la creación.

El interés de la exposición no se agota en su análisis del jardín como motivo desde el impresionismo a las primeras vanguardias. El jardín es, además, un dispositivo pictórico de singular eficacia en la experimentación de los artistas en las postrimerías del siglo. El trabajo impresionista *à plein air*, el registro de los efectos de luz y color sobre figuras y plantas tiene efectivamente en la naturaleza domesticada del jardín un ámbito privilegiado. Los macizos de flores y plantas, las copas de los árboles son manchas de color y de luz dispuestas en un diseño esencialmente decorativo; son pantallas que, a modo de tapices, refuerzan la superficie plana del lienzo, como sucede en los cuadros de Klimt, Vuillard, o Cézanne y por supuesto los del jardín de Giverny de Monet. Esta investigación sobre la superficie pictórica y sus valores decorativos tiene, ella también, en el motivo del jardín impresionista, y sus avatares vanguardistas, un espacio donde desplegarse. |

**Encuentro con Gordillo** El pintor sevillano muestra sus métodos y procesos de creación y desvela algunas claves de su pintura

# Cabeza multiplicadora

**Luis Gordillo. Sin título (provisional)**  
FUNDACIÓ SUÑOL  
BARCELONA

Paseo de Gràcia, 98  
Tel. 93-496-10-32  
www.fundaciosunol.org  
Hasta el 29 de enero

**JUAN BUFILL**

He quedado con Luis Gordillo en la Fundació Suñol. Esta vez no voy a escribir una crítica de la exposición que allí presenta, ni tampoco a entrevistarle. Vamos a ver juntos los cuadros y ante ellos hablaremos sobre ellos. ¿Por qué este acercamiento inhabitual a su obra? Porque la ocasión lo pide. Lo que muestra esta selección de pinturas, dibujos, collages, grabados, infografías y fotos de las colecciones de Josep Suñol, de Fernando Vijañde y del propio artista, es su proceso creativo, sus personales métodos de trabajo.

Simpatizo con la obra de Gordillo, con ese tono extrañamente humorístico y esa libre poesía psicodélica que se dan en su pintura. Es difícil definir ese tono que le pertene-

irónicos, pero son cuadros muy lentos. Entonces me preocupaba muchísimo la profundidad, estaba obsesionado con expresarla a través del color”. Le comento que aquí ya se anuncian sus futuras superposiciones y zonas vaciadas. Y me señala el rostro del alcoholizado: “En el fondo esta cara es un vacío”.

**Reutilización de fragmentos**

Miramos *Piscina azul* (1971), un acrílico azul con zonas blancas, como vacías, que me parece tan metafísico como pop. “Mi vida habría cambiado si hubiese seguido por ahí”, dice Gordillo. “Es una obra totalmente espontánea, pintada sin dibujo previo”. El pintor es consciente de que su proceso creativo ha oscilado siempre entre dos polos: lo espontáneo y lo racional. “Pero ha ido

trar argumentos, hacer conexiones, y solidificar lo que surgió de esa libertad”.

Una constante que se aprecia en esta muestra es el Método Gordillo de reutilización de fragmentos. Una parte de un obra se convierte en otra obra. Una imagen se divide y se multiplica en otro cuadro. Ningún cuadro es suficiente para contener una pintura que se desborda, como un organismo o un deseo que crece. En el acrílico *Trío gris y vinagre*, de 1976, todo tiende a ser doble o triple: las cabezas, el bitono de las líneas y el sentido del título (color y estado de ánimo). Cerca hay otras obras emparentadas: divisiones y dislocaciones fotográficas, un mosaico de multiplicaciones cromáticas (dos o tres cabezas por setenta y dos variaciones), y finalmente una pintura posterior, *Taslapiel, Traslapiel* (1980), que la rompe y recompone sobre un fondo que a su vez es el paisaje de otra obra (*Serie Peter Sellers*).

Se empieza con una cabeza, máquina que siente, piensa y quiere. Luego aparecen más cabezas y se acaba en laberinto de cambios y fragmentos. O no se acaba. Le recuerdo a Gordillo que esa dinámica de disgregación y recomposición caracteriza casi toda su obra. Y él reflexiona, dudando: “Creo que es un proceso humano... Yo no sé los otros cómo son”. Y añade, serio y también irónico: “Quizá yo me deconstruyo demasiado”.

En 1981 y 1982 Gordillo pintó la *Serie roja* y la *Serie fría*. Estamos ante el primer rojo y un colorista triple frío llamado *5 x 5 c, d y e*. Le explico que cuando vi por primera vez estas pinturas me impresionaron mucho, pues se parecían a un sueño o pesadilla alucinante que tuve justo por esos años, 81 o 82. Era aquel mismo estallido de cosas muy distintas, cabezas vacías, fragmentos, formas orgánicas, luces, incluso una blancura de huesos y de nieve asociada a una imagen de palmera. Le señalo las palmeras de su cuadro frío. Gordillo está de acuerdo en que se relacionan con la felicidad que deseamos. “Estos cuadros son automáticos, muy libres, así que ahí está el deseo”. Le comento que ese deseo creciente tiene algo de angustioso, parece multiplicar y fragmentar al mismo tiempo. “Es que el deseo no tiene límites y el deseo excesivo puede ser peligroso. Así que hay que controlar y parar eso de algún modo”. Antes de despedirnos, recuerdo los títulos de sus espléndidas exposiciones retrospectivas del Reina Sofía y el Macba: *Iceberg tropical* y *Superyo congelado*. |



**Luis Gordillo con sus obras en la Fundació Suñol**  
FOTOGRAFÍA:  
XAVIER GÓMEZ

ce y le distingue de cualquier otro artista. Es como una alegría expresiva con sombras de duda, lograda a través de saludables autoironías y muchas “libertades tomadas” (como quería Ionesco). Parece la alegría propia de quien se salvó y aún de salva de algún posible naufragio.

Con Gordillo me llevo bien desde que publiqué un texto sobre él, *Malestares, ironía y anticosas*. Empezamos el recorrido de la muestra por el principio, pero pronto veo que hemos cambiado el rumbo y se lo hago notar. Me responde: “La podemos ver en desorden, si te parece bien”. Y me parece bien.

Estamos ante una pintura llamada *El alcohólico*, de la primera mitad de los 70. Me dice: “En esa época dibujaba mucho y muy rápido. Pero luego elegía un dibujo para pintarlo y entonces iba muy en serio. Ahora parecen como de broma,

cambiando, depende de la época. Incluso en una misma época he variado mucho mi método de pintar”.

*Espacio tortilla*, de 1976, es una escena llena de cosas o trozos diversos. Como una tortilla paisana, pero de gente y objetos industriales. El cuadro dialoga con dos mosaicos de detalles. Me dice: “Suelo trabajar así: después de lo lúdico, la disección. La disección del deseo”. Gordillo compara su método pictórico con el psicoanálisis. “Me da vergüenza decir durante cuántos años he hecho psicoanálisis”, medio bromea. Empezó a principios de los años 60 y enseguida fue consciente de que el método psicoanalítico le servía para la pintura. “En el fondo es eso: libre verbosidad. Primero dices o pintas todo lo que te da la gana. Pero la libertad tiene sus límites. Y en algún momento te paras y empiezas a mirar con perspectiva, para encon-