

DE FRANCKFURT A TIJUANA: LA PASIÓN Y EL PENSAMIENTO

Miguel Fernández-Cid

Escribir sobre un artista al que uno sigue y aprecia, y hacerlo para presentar una exposición en su ciudad, en uno de sus espacios cómplices, tiene sus ventajas. La primera es que se evitan los rodeos previos y uno puede ir directo a lo que importa; a trazar un perfil del artista y apuntar sus intenciones, a desvelar alguna devoción y hablar de pintura.

Hace años, Eduardo Gruber eligió quedarse en su ciudad y transformar las rutinas que conllevan esa elección en inquietud, en preguntas, en pensamientos, en situaciones plásticas. Lo normal, para un artista de su generación y recorrido, hubiese sido trasladarse a centros más activos (Madrid, Barcelona) o tentar destinos lejanos, de reconocido debate estético (París, Nueva York, Londres, Berlín). Gruber decidió hacerse fuerte en su ciudad, en su estudio, en sus costumbres, en su entorno familiar, y a partir de esa fortaleza abrir cada una de sus emociones, desarrollar toda inquietud, pero hacerlo de un modo pautado, gradual, firme, exigente. La relación con la ciudad se intuye intensa pero difícil, con lógicos altibajos, pero le permite crear un rico microcosmos de referencias en el estudio, convirtiendo los paseos diarios, las costumbres cotidianas, en una extensión casi mental del taller. Un cambio importante se produce en el momento en el que el estudio pasa de estar en el bajo del domicilio, lo que lo convierte en una habitación más, a ocupar un espacio próximo, que se recorre con un inevitable paseo, en un tiempo que podemos llamar neutro, capaz de crear o mitigar los ritmos, las tensiones. Sospecho que algunos de los retos a los que se atreve en el último lustro tienen que ver directamente con esta circunstancia.

Gruber siempre fue un artista dotado de una enorme facilidad para resolver las imágenes desde esa ficción que llamamos pintura. Provisto de un sentido del color preciso, consciente de que una de las claves para pasar con garantías de la pequeña a la gran escala radica en construir bien los cuadros, en cuidar su composición, siempre intentó alejarse del exceso en la utilización de unos recursos que domina. Al repasar sus imágenes, uno percibe o cree ver distintos climas que se presentan, desarrollan y, en el momento en el que llegan a un cierto éxtasis, a la suficiencia, giran hacia otras búsquedas, retomando caminos abandonados, como si el pintor se mostrase reacio a recoger los frutos de su investigación, pues eso es entre otras cosas la pintura. Esa actitud, valiente por los riesgos que implica, le mantiene vivo, con la tensión necesaria para ir cada día al estudio con ánimo para retomar el trabajo emprendido. Porque, pese a esos giros, es muy visible la continuidad que tiene una trayectoria que avanza en espiral, con saltos, retomas y revisiones constantes. De eso hablaba con Fernando Zamanillo, uno de sus mejores interlocutores, en la conversación que acompañaba a las obras de la serie *La cuadratura del círculo*, titulada, con cuidada ironía, *Entre el círculo y lo circunstancial*.

Periódicamente, Gruber hace recuento, pone en orden no sé si el taller o sus intenciones (quizá esto último) y plantea un ejercicio doble, un verdadero examen al que le sigue y a sí mismo. Las pruebas consisten en exponer un cuadro (*Eutropas, la ciudad invisible*, de 2001), y disponer por únicas compañías de la complicidad de su galerista, las paredes vacías, una silla frente al cuadro, una cita de Paul Klee a la que le tiene mucho cariño (la recogía ya en un catálogo del 87: "¿Para qué la silla? Para que las piernas, al cansarse, no perturben el espíritu. Las piernas se fatigan cuando uno permanece largo tiempo en pie. Así pues, margen de acción: tiempo"), y la calidad de la obra; en afrontar el reto de la escala imposible, realizando «metrópolis, un cuadro de 5 x 5 metros, pintado en 2003, en el interior de una nave industrial, restando la imagen al frío; y, especialmente, en volcarse en el dibujo, primero con la serie *Mis cuadros favoritos*, una reflexión sobre las exigencias de la pintura, sus tensiones de fondo y las actitudes del pintor, realizada en collage y grafito, con alusiones a Giotto, Piero della Francesca, Masolino, Leonardo, Grünewald, Zurbarán, Velázquez, Vermeer, Hans Holbein, Georges de La Tour, Goya, Ingres y comentarios que nos descubren a un Gruber muy metido en el empeño ("me fascina por ser un espléndido ejemplo de

entender el retrato a pesar del retratado, y el que un majestuoso artificio desborda los límites del cuadro para dignificar la vulgaridad del rostro del rey", señala, a propósito del retrato que Holbein hizo a Enrique VIII); más tarde, con la sorprendente serie *Dejo el mundo encendido*, y ahora con *Display Windows*, los tres dibujos de gran formato expuestos recientemente en Madrid a modo de verdadero desafío visual. Un recuento emocional lo encontramos también en su trabajo como escenógrafo, en su pasión (quizá secreta) por la escritura, o en el anuncio de una próxima exposición de esculturas.

Gruber tiene un modo de proceder sólo en apariencia sencillo: cuando se fija en algo, lo persigue con una absoluta intensidad, y lo ataca desde todos los ángulos posibles. Si el objeto del deseo es un problema técnico, nos sorprenderá con los resultados aunque nos haya avisado (los efectos desplegados en los dibujos de *Display Windows*, por ejemplo); si la búsqueda afecta al ideario, a la poética, se prepara de un modo voraz, adquiriendo un saber acumulativo en el que llaman atención su modo de mirar y elegir (cita fragmentos en los que Bertolt Brecht parece zen: "Estoy sentado al borde de la carretera, / y el conductor cambia la rueda. / No me gusta el lugar de donde vengo. / No me gusta el lugar a donde voy. / ¿Por qué miro el cambio de rueda con impaciencia?" y, especialmente, su salida, con frecuencia a través de una utilización de la ironía como modo de simular distanciamiento, casi lejanía.

Uno de los detalles que, con el paso de los años, más sorprenden es su necesidad de contar y dejar ver los pensamientos, el magma de ideas del que nacen las imágenes, como si necesitase que le conociésemos un poco. Que identificásemos al paseante anónimo, metódico, que recorre absorto la distancia entre la casa y el estudio.

A ello puede deberse el perfil de sus últimas exposiciones: el arranque confesional de la que realizó en el Palacete del Embarcadero, junto a cuatro ciudades (*Delhi, París, Ámsterdam, Benidorm*) que son también lecciones de pintura y visiones del interior no sé si del ojo o del cerebro, de la retina o del pensamiento. No importa si pinta los cuadros tras ver las ciudades (parece evidente que la intención es otra, un poco al modo de los *viajes* de Lezama Lima), lo que está claro es que son presencias que turban por su control y frescura, por su poder evocador, por su punto sensual, por sus múltiples espejos, rincones, sombras, tramas, neblinas, caminos, conductos, ventanas, muros, arquitecturas, planos, referencias tridimensionales... Cuadros en los que ocurren cosas, cuadros sensuales, cuadros en los que vibran emociones.

En las pinturas que ahora expone, lleva al máximo los recursos en los que se muestra maestro y le permiten conducir al espectador curioso y llevarlo por caminos de seducción contrapuestos: matizando un efecto, jugando con un trampantojo, desvelando una tensión, ocultando la intención final. Gruber es consciente de estar en una línea de trabajo en la que cualquier error le lleva a un terreno que no es el suyo, pero domina como pocos el matiz último, el quiebro final, y se sabe habitante de ese espacio fronterizo, limítrofe.

Los cuadros de ciudades, que arrancan de *Eutropía, la ciudad invisible*, parecen la representación del taller, no su representación física, su aspecto externo, sino las ideas que lo habitan, de ahí el aire vaporoso que los inunda, la mezcla entre espacios imposibles y detalles precisos, que destacan para convertirse en guiños irónicos o confesiones (Gruber no puede negar que está pensando también en esculturas, cuyos diseños asoman continuamente, mientras lo tridimensional se hace explícito en los cuadros y dibujos más recientes). Puntos de luz y fuga, planos que simulan espacios y los niegan, reafirmando que no existen límites rígidos sino un tanteo, un juego de aproximaciones.

De Frankfurt a Tijuana titula esta última entrega de la serie, como quien describe un viaje posible, un trayecto en tren, mencionando los nombres de dos apeaderos. El espectador quiere descubrir entonces la razón de esa elección, y las diferencias entre los destinos, cayendo en el juego propuesto por Gruber: el visitante se transforma en viajero al traspasar el límite entre realidad y ficción, mientras el pintor sigue a lo suyo, fabulando. Resulta inevitable ver los cuadros y deducir que los más ordenados y sobrios tienen ascendente alemán, dejando para los mexicanos la brillantez del contraste, del hallazgo. Gruber, que siempre se ha confesado hombre de proceso, aunque realice dibujos y bocetos previos, comenta que los títulos centrales surgieron en dos golpes visuales: el recuerdo del aeropuerto de Frankfurt y la visión de *Sed de mal*. Al primero le venía bien la sobriedad de los rojos, la extensión a la que alude un cuadro; mientras en el otro ocurre lo que en la película de Orson Welles: el ritmo al que suceden las cosas delante

de nuestros ojos, no nos dejan ver lo evidente, la presencia central (de la forma, del deseo, del exceso, de la pasión). La confesión descubre el modo de proceder de Gruber, quien aprovecha el detalle para mostrar, en paralelo, dos caminos en principio antagónicos: el orden de *La casa de Goethe* frente al tono álgido de *Callejón Negrete*. Sin duda porque la pintura fluye en la pasión y también en el pensamiento.

Miguel Fernández-Cid

www.eduardogruber.com