

EL TALLER Y LA CABEZA

Miguel Fernandez-Cid

Para un observador curioso, conocer el taller de un artista es una manera eficaz de descubrir sus secretos, recursos y modos de trabajar: desvela la escenografía personal más próxima a la creación, pero también sus ritos, sus costumbres, sus objetos recurrentes, sus compañías. Como espacio de tensión e intensidad, nada es casual en el taller, hasta el extremo de que todo lo que permanece en él encuentra con el tiempo su lugar, su razón de ser, su sentido. No existen el azar, ni los olvidos ni los objetos transitorios: lo que está *mira* al cuadro y convive con el artista mientras lo realiza; es parte activa, por tanto, de su cotidianeidad. Algunos artistas mantienen sus estudios immaculados y en perfecto orden, como si quisieran negar cualquier rastro de la actividad previa a la obra, e incluso dicen necesitar ese silencio inaugural para entrar al día siguiente; otros salen sin preocuparles qué dejan tras de sí, como si quisieran dar sensación de continuidad al acto y retomar la pintura sin interrupción aparente. En ese sentido, son ejemplos antagónicos de talleres los de Carlos Alcolea y Francis Bacon, o los de Fernando Zóbel y Joan Brossa, o el de Xavier Valls frente al de Alberto Datas. Hay artistas que transforman de un modo natural su casa en una especie de pintura habitada, mientras otros aseguran no poder convivir con sus trabajos en su proceso en el estudio. En ningún caso existe premeditación, todos responden a una necesidad casi instintiva, fruto de la convivencia inevitable entre creador y creación: unos buscan la complicidad, otros necesitan distanciarse de las pruebas del debate. Generalmente, el taller ordenado responde más al temperamento personal que al punto reflexivo de una pintura, aunque suelen coincidir limpieza exterior y síntesis interna. Quien identifica trabajo con filosofía de batalla, no nos extraña que tenga el taller invadido, al menos de forma aparente porque siempre hay rincones de descanso, tanto para el artista como para los materiales. Y zonas de espera, espacios que con el tiempo se convierten en oscuros, densos, ocupados, en los que permanecen obras interrumpidas o apuntes que quizá sirvan de arranque, de salida meses más tarde.

No oculto que suelo imaginarme los talleres de los artistas que admiro, por la desnuda claridad con la que transmiten los intereses, las dudas, los pensamientos, las búsquedas de su habitante. Tampoco oculto que desee conocer el de Eduardo Gruber desde que vi sus grandes dibujos de la serie *Dejo el mundo encendido*, a principios de los años 90, y eso que lo conocía desde mucho antes, tal vez desde finales de los 70. ¿Por qué entonces y no al principio? Para mí, resulta incluso sencillo: hasta ese momento, le tenía por un excelente pintor, inquieto, apasionado y contemporáneo, desplazado frente a las modas pero ajeno a los convencionalismos, con un intenso mundo propio, del que apenas conocía lo más visible. Un mundo de referencias cerradas, que intuía ligadas a su experiencia de la pintura, que concretaba en densos espacios deshabitados y una inquietante presencia de la luz, con cortes de evocaciones geométricas. Los buenos pintores suelen sorprendernos con sus primeros trabajos arriesgados y, en cierto modo, enérgicos, juveniles, abiertos; pasa el tiempo, a veces en demasía, hasta que volvemos a sentir esa sensación de cómplice desequilibrio, de misterio, de agitación. Confieso que Gruber me sorprende con demasiada frecuencia: por la decisión de hacerse interiormente fuerte lejos de los centros culturales más activos; por la seguridad con la que plantea una exposición de un cuadro único cuando sus colegas buscan exponer al tiempo en distintas salas; por atreverse con dibujos con la escala de las grandes pinturas; por volcarse en proyectos de difícil salida; por dedicar a una carpeta de obra gráfica el empeño de los esfuerzos más decisivos; por saber dar la medida adecuada a lo exterior; por mantenerse firme en sus principios; por atrevido y entusiasta, por no perder la pasión; por, en definitiva, tratar cada empeño con condición de último. Mi primer recuerdo se ajusta al retrato del pintor activo, y en él persiste.

Sé que marcar pautas o momentos de tensión es peligroso, porque resta libertad e firmeza al proceso creativo, pero me atrevo a señalar que, hasta finales de los años 70, Gruber aprende el oficio con no oculta devoción; que en los 80 su pintura arranca como paisaje, lenguaje, denso espacio interior; que estalla al cambiar de nuevo la década, abriéndose a un sentido distinto del color –más culto, menos severo, siempre inmediato–, haciéndose más narrativa y versátil, más compleja y capaz de dirigirse al tiempo por senderos casi opuestos. El pulso de esa actitud se concreta inicialmente en la serie de

dibujos *Dejo el mundo encendido*, un ejercicio extremo de síntesis y desnudez. Desde entonces, Gruber se muestra pintor resolutivo, capaz de seducir convirtiendo la pintura en un cosmos que es a la vez micro y macro, y jugar con las escalas, con la tensión interior, con los rompimientos de la unidad estilística. Lleva a la pintura lo cotidiano, las lecturas accidentales, el fogonazo de las noticias periodísticas, los libros revisados, los viajes, las imágenes, el orden y los ecos, la música, los paseos, los pensamientos, el diálogo con la pintura... Y sabe integrarlo todo en una imagen. Los viajes, las arquitecturas o las ciudades pasan a ser motivos de cuadros que tratan, también y sobre todo, de la mezcla de realidad, evocación y homenaje, del deseo, de la unidad entre pensamiento y ficción. Gruber juega con los títulos, tanto de las obras como de las series, hasta convertirnos en cómplices pues creemos descubrir razones para que una ciudad se identifique necesariamente con un cuadro. Creo que cuando lo comprobó decidió poner fin a esa serie y plantear otro ejercicio, con imágenes más abiertas y poéticas, menos emblemáticas y más narrativas, aunque la narración incluya realidad y fantasía y el espacio único se fraccione, obligando a que el ojo del espectador salte de un lado a otro y busque lazos de unión, incluso la explicación en citas o pequeños fragmentos de texto cuya función real se antoja esencialmente plástica. Y no contento con eso, entra de lleno en los efectos de un trampantojo que desarma a quien quiere descubrir el sentido dado a cada paso...

Volvamos, sin embargo, al asunto del taller. Por generación, a Gruber le podemos imaginar en un taller amplio y diáfano, trabajando sobre varios cuadros al tiempo, con espacio para retirarse y observar el proceso, con un lugar para dibujar y otro más recogido para leer, para descansar, para dialogar. Un taller al estilo de los de Motherwell, De Kooning o Philip Guston, que su generación conocía a través de fotografías reproducidas en catálogos, o la serie que Hans Namuth tomó a Pollock pintando.

Mi sorpresa, al entrar por primera vez en su estudio santanderino, fue, precisamente, su dimensión, incluso su disposición. No es un espacio expansivo, en el que tienen lugar los paseos del pintor y la ejecución dramatizada de los cuadros, como acontecía en los pintores de acción americanos. El taller de Gruber está organizado como un interior, pero el interior de una cabeza, una cabeza inquieta, en la que se unen muchas

cuestiones, disciplinas distintas y todas con un desarrollo largo e intenso. Existe una organización clara pero nunca rígida ni predispuesta: es el modo de colocar una mesa, de situar una silla o de disponer una cortina de cierre lo que crea la sensación de estar ante espacios propios, reservados para distintas actividades. Todo aparece como al alcance de la mano, pero se descubren focos de intensidad, rincones favoritos, lugares más transitados. Se percibe densidad, como si los objetos se vigilasen, pero también existe sensación clara de espacio vivido, con ecos de historias diversas.

Si observamos sus cuadros actuales, no parece fácil que trabaje sobre varios a la vez, dado el modo como lleva hasta el final las historias que debate en cada uno. Todos, sin embargo, crecen de un modo previo en su cabeza, y de todos guarda un boceto. Pocos pintores son tan certeros a la hora de prever la evolución de una serie y su desarrollo. Se puede decir que Gruber dialoga con los cuadros habitándolos antes de convertirse en físicos, un poco al modo como Alicia pasea por la fantasía antes de volver, lúcida, a la realidad. Grubermatiza mucho cómo plantear la búsqueda de la imagen final, por eso puede debatir o razonar cualquier decisión tomada. Quizá sea ésa una de las características, y de las peculiaridades, de su pintura: su carácter *debatido*. Existe un orden compositivo en el que se apoya, antes de salir de maneras distintas; un orden que sabe cómo y cuándo romper, o matizar al menos. Cuando pinta, o cuando dibuja, Gruber sabe que debe seguir lo acordado en sus paseos previos, que son de tipos muy diversos: los hay de rutina o gimnasia, entre los que sobresale el carácter un tanto metódico, aparentemente abstraído, con el que recorre la distancia entre su casa y el estudio, que es algo así como pasar de la realidad a la fantasía. Supongo que mantener el pulso de obligaciones domésticas le permite despojarse al entrar en el estudio y ser consciente de que accede a otro mundo. Otros paseos son de lenguaje y tienen lugar en el taller, dando forma a las ideas. También están el riesgo, la búsqueda del misterio, su capacidad para darle la vuelta a su proceder y “rescatar eso oculto que está dentro de lo cotidiano”, que es en lo que dice estar últimamente.

De pocos pintores como de él se puede decir que asumen la pintura como esa obra total que solemos concretar en la ópera. El detalle se percibe en sus cuadros, pero se hace evidente en el proceso de realización. Para Gruber, el

detonante puede ser un recorte anónimo de periódico, un fragmento que actúa de fogonazo, de pregunta, de chasquido. Él se encarga de convertir el azar en eje, la anécdota en punto de partida. Convertido en centro y motor de sus preocupaciones, todo empieza a girar en su torno, hasta que establece relaciones con sorprendente naturalidad. El esquema es el mismo si se trata de resolver un dibujo, la escenografía de una ópera, una serie de pinturas o un proyecto de intervención más arquitectónico. Necesita un boceto, unas pautas, unas medidas, aunque al cambiar la escala no duda en modificar aspectos, que su proceder es siempre activo, nunca rígido ni frío.

En los últimos años, Gruber parece empeñado en dar protagonismo a la utopía para convencernos de que convivimos con ella. Sus cuadros recientes, caso de los 6 reunidos en *El buscador de oro*, tienen algo de espacios imposibles, de arquitecturas poliédricas, en las que mezcla distintas escenas, conviviendo la visión global con la intensidad de detalles que actúan como complementos y, a la vez, cuadros dentro del cuadro. Partir de fragmentos de otras imágenes es una elección que implica asumir densidades ajenas. Cuando las mezcla o cuando compone otra, sabe que debe ordenar los espacios, corregir algunas intensidades, integrar intenciones, matizarlas o darles la vuelta. Gruber se muestra cada vez más irónico, pero también más volcado del lado de la ficción, por mucho que sea consciente de que el asunto se resuelve, finalmente, en dos dimensiones. Ya no pinta paisajes únicos ni visiones frontales sino síntesis con algo de cinematográfico, en las que se unen una imagen general y fragmentos que hacen las veces de historias complementarias, de explicación o provocación. Todo parece dispuesto de modo que el espectador quiera interpretar de forma correcta lo pintado cuando, probablemente, el empeño sea recrear una sensación de enigma, una invitación a la búsqueda, a entrar en el lado misterioso de lo próximo y cotidiano, de la realidad.

Resulta difícil no detenerse en su modo de plantear cada uno de los cuadros de *El buscador de oro*, o al menos apuntar algunas claves. Gruber actúa como un prestidigitador: todo está ante nuestros ojos, visible, pero, consciente de lo importante que resulta medir los tiempos, nos presenta una entrada rápida a cada cuadro y varias opciones para viajar por él, incluso para permanecer o verlo desde fuera. Una imagen quiere ocupar nuestra atención, con independencia de que esté en primer plano o en el fondo, pero de inmediato

sentimos que el ojo viaja al ritmo que nos marca cada cuadro. En *Blind* es el retrato que nos mira en seductor desafío –¿pintado?, ¿fotografía recortada sobre un espejo o sobre otro cuadro?–, flanqueado por dos habitaciones que reclaman nuestra atención, la ocupada por un ciego y la del perro. Nada se deja al azar: el espacio se reparte en una especie de simetría rota, mínimos elementos caracterizan el diferente tono de cada espacio, mientras abundan los detalles que persiguen vigilar nuestra atención, incluso llevarnos por preguntas y dobles sentidos, con los textos como matiz casi perverso. Gruber es plenamente consciente de cómo funcionan las leyes de la percepción, y nos pone a prueba: existe un medido juego de miradas recíprocas entre el espectador y unos personajes que, aparentemente abstraídos, reclaman atención. Toman sentido las dimensiones de cada pared, la disposición de los objetos que alargan o reducen la sensación de espacio, la presencia de los relojes y el carácter de invitación de las mesas, o el tercer espacio que crea, a modo de drástico bodegón contemporáneo, disponiendo objetos sobre la mesa del primer plano. No quiero entrar a imaginar motivos y decisiones, pero la pintura tiene un aire de compendio, de arte pictórica, y no es disparatado analizarla como los polípticos de la pintura gótica: Gruber como un apócrifo Van Eyck o Van derWeyden...

El esquema se repite en *Gun*, con pequeño homenaje a Magritte incluido. De nuevo la imagen central, ese cuadro dentro del cuadro con la representación explícita del motivo, mientras el ojo se debate entre tomar dos direcciones, una de ficción casi cinematográfica, que nos invita a atravesar la ventana, y la otra más íntima y emocional, compartiendo soledad con un perro dispuesto a abandonar el cuadro, buscando pasos ajenos. De nuevo, una mesa en primer plano, desnuda, con más referencias a la ausencia. No extraña que los textos recuerden el misterioso vivir del huidizo Otto Kahn, aunque conociendo a Gruber...

En *Azar*, el primer plano toma protagonismo por la ausencia de motivos adicionales, dejando ver un rothkiano fondo, mientras dos espacios a sus lados, un largo pasillo y un amplio interior, plantean otro reto al ojo entre proximidad y fuga. Que los sentimientos contrarios no necesitan ser representados por imágenes opuestas queda claro al unir a dos perros que son uno...

El panel rothkiano, con color que orea, deja paso en *¡No me ignoréis!* a un muro pleno de efectos ópticos, muy del agrado del pintor en los últimos años. No faltan la referencia a la pintura, transformando en faquir levitando al célebre Cristo de Holbein, mientras invita a Óscar Wilde a sumarse al divertimento. Consciente de que la escena se desarrolla en un único espacio, Gruber trata el exterior con el cuidado de un retrato.

En *Macbeth*, en un espacio pleno de escenografía teatral, con planos que sugieren posibles cambios de escenario, un hombre, sentado en una silla, abstraído en sus pensamientos, parece ajeno a lo que ocurre, mientras en *Tadeus Haenke, the outsider*, un cuadro ocupa el fondo, perfectamente definido, con la silueta de una silla recortada sobre él y el *outsider*, fumando complacido, pasea hacia el exterior. Conociendo la admiración que siente Gruber por Haenke, al que transforma en pintor de gran escala, parece lógico verlo como un libre autorretrato...

Escribo lo anterior y siento que o lo he escrito varias veces o he tratado de referirme a ello de maneras distintas: Gruber se muestra libre y feliz, pintando sin ataduras, sabiendo que cada cuadro es la síntesis de una serie. Sabe que ha actuado como siempre: repitiendo el recorrido entre su casa y el estudio, encerrándose en el taller hasta relacionar cada imagen con un problema plástico. Lo demás es una suma de búsquedas y elecciones. Gruber se impuso darle dimensión al reto, prescindir incluso del apoyo de las escalas intermedias; sabe que juega fuerte y se siente pintor porque es capaz de llevar todas las disciplinas hacia la pintura. Se apasiona al hablar de los cuadros, y no le faltan motivos. Pero eso es otra historia, quizá distinta, porque los cuadros piden protagonismo.

Miguel Fernández-Cid