

## Las ciudades visibles

Francisco Javier San Martín

"Entre los muchos sentidos que los pintores modernos han perdido se encuentra el de la arquitectura. El edificio, acompañado de figuras humanas era, para los antiguos, de gran importancia. Un paisaje, enmarcado en el arco de un pórtico o una ventana, adquiere un gran valor metafísico, la arquitectura completa a la naturaleza.

Giorgio De Chirico.

AL PRINCIPIO ERA LA PALABRA. Uno de los dibujos que Eduardo Gruber integró en la serie *Dejo el mundo encendido*, realizada en 1994, muestra una A mayúscula de tipografía clásica, cuyo trazo izquierdo está realizado con sólida rotundidad, mientras que el derecho está formado por una frágil pareja de trazos vacilantemente

paralelos. La desproporcionada asimetría de la imagen se potencia aún por el trozo horizontal de la letra, difuminado, descendente y desplazado hacia la derecha. El trazo circular del *serif*, que en el palo izquierdo está aún en su sitio, en el derecho ha sido violentamente desplazado, como si un repentino golpe de viento hubiera afectado a toda la composición de izquierda a derecha.

Así pues, el solemne equilibrio clásico de la A ha sido visto desbaratado por un accidente imprevisto. Esta que presenta Gruber con la letra inicial es una tipografía que se afirma y, simultáneamente, se niega, se adensa y se disuelve, como comienzo de un abecedario de incertidumbres, un diccionario lleno más de interrogaciones y niebla que de respuestas sólidas y nítidas. Es el comienzo de un abecedario no sólo inconcluso, sino solamente esbozado, detenido en su propio comienzo, tambaleante, azotado por la intemperie, como una declaración de apertura antiacadémica. Pero el artista no ha continuado con la B y la C, etc., sino que ha dejado esa A sola, como símbolo de aquello que comienza pero no ve su fin, como compromiso con el fragmento, con una concepción del mundo que ya no puede aspirar a la unidad. Una A expresiva en sí misma o, como escribió Roland Barthes: "liberada de su rol lingüístico (formar parte de una palabra), una letra puede decirlo todo... ella es el comienzo de una imaginaria vasta como una cosmografía".

Parafraseando el conocido texto de Francisco Calvo Serraller, podríamos comenzar con esta A un *Diccionario de las ideas recibidas del pintor Eduardo Gruber*. Un recuento de sus lemas recurrentes y de los variados conceptos que se han vertido sobre ellos en el ya amplio número de comentarios y reflexiones que ha suscitado la obra del pintor. Así, en la A encontraríamos Arquitectura, un recurso simbólico de orden y estabilidad al que Gruber recurre para atemperar la instintiva fluidez de su trazo y sus planos de color; o *Azul (del Norte)*, ese color o, más exactamente, esa familia de matices que ilumina a menudo su obra como un fogonazo frío; o *Agua fuerte*, esa técnica gráfica que ha empleado a menudo insistiendo en que desconoce su técnica; pero también, *agónico*, pues Gruber se asoma al cuadro como una competición entre conocimiento e intuición; o *abstracción*, porque su pintura se ha desarrollado en los últimos treinta años a través de una insistente exploración de formas no referenciales. Quizás esa A disolviéndose sea un símbolo de toda su pintura: el camino recorrido desde los objetos reconocibles hasta el derrumbe de las formas en un golpe de viento, una galerna veraniega que empuja al artista desde el mundo próximo hacia estados imaginarios. Pero inmediatamente nos damos cuenta que la empresa, la construcción de un diccionario de su pintura, aún siendo factible, quizás contradijera ese inicial titubeo de la A que acabamos de citar.

Entre las entradas del diccionario estaría también en la A la idea de *aptitud*, el conocimiento de un oficio, que en Gruber parece innato, aunque sabemos bien que ha sido adquirido en el ejercicio de una

larga e intensa trayectoria. Desde la época de Cézanne, que escribió a su amigo y discípulo Emile Bernard, hoy ya no podemos ser ingenuos frente al paisaje, todos los pintores deben llevar aparejado al conocimiento de los secretos de su oficio, una cierta densidad intelectual y también un decidido afán innovador, para que ese conocimiento no derive en monótona receta. El saber sobre su oficio se le supone al pintor, como a los militares el valor pero, quizás todo ha cambiado, y si la nueva guerra digital, con su acumulación de tecnología e información, parece haber dejado en un segundo plano el ardor guerrero de la infantería, la acumulación de tantas experiencias -tecnológicas y de otro tipo- en la larga historia de la pintura ¿no habrá hecho suponer que la *pictoricidad* de lo pictórico era ya un asunto sobreseído, cuando quizás vuelva a estar a la orden del día? No creo que ésta sea una pregunta retórica; la pintura de Eduardo Gruber -cualquier pintura inteligente y honesta- las sitúa en un plano permanente de actualidad.

## Arquitectura y ciudad

La pintura de paisaje se ha alimentado siempre del mito de una naturaleza ética, estética y materialmente nutritiva. Lo natural es un ejemplo de comportamiento, un modelo de belleza y un depósito de abundancia. La ciudad, sin embargo, a pesar de producir la nueva riqueza industrial, resulta moralmente rechazable. Y será precisamente el clima cultural propiciado por la Revolución industrial el que potencia la renovación de un paisajismo bucólico, justo cuando el paisaje como tal comienza a desaparecer acosado por el ferrocarril, las fábricas y el imparable proceso de urbanización. El paisajismo de Constable -humildes cabañas campesinas junto a las que pastan grupos de vacas taciturnas, en un canto de armonía, sencillez e imposible detención del tiempo- se produce como nostalgia de algo que ha comenzado a perderse. Y el nuevo paisaje industrial, los bloques de viviendas obreras difuminadas por el humo de las fábricas próximas, aún no ha encontrado a los artistas que lo ensalcen. Pero no tardará en llegar: la metrópoli, la industria y la máquina condensa en la época de las vanguardias históricas buena parte del imaginario moderno. Y desde entonces, la ciudad y la arquitectura está presente en el arte como una forma de naturaleza artificial, como el paisaje más característico de lo moderno.

Eduardo Gruber ha frecuentado desde tiempo atrás el mundo de la arquitectura, tanto en su vertiente pictórica, con obras cuya geometría sugiere el lenguaje de las estructuras construidas, como práctica, en la ingente labor del proyecto de saneamiento del río Saja Besaya o en el de la arquitectura escénica, en los decorados de la ópera de Carl Maria Von Weber *Die Freischütz*. En la nueva serie sobre ciudades que Eduardo Gruber presenta ahora en Bilbao en la galería de Juan Manuel Lumbreras, ha retomado algunas soluciones de partición geométrica que habían aparecido en cuadros realizados hacia 1997. Son obras como *La oficina de Reikiavik, 1997* o *Rhin, Colonia*, del mismo año, también referidas a la arquitectura. El elemento común a ambas se concreta en la separación de dos planos, uno dibujístico, lineal y constructivo, que delimita las particiones del espacio pictórico, enfrentado por contraste a otro pictórico, difuso, orgánico, que alude al fondo y la lejanía de la perspectiva urbana.

La arquitectura es uno de los elementos definitorios del ente urbano. Una sola construcción -la torre Eiffel, el Parlamento, la Ópera- evocan de manera concentrada las ciudades de París, Londres o Sidney. En su serie de cuadros sobre arquitectura, Gruber explora este aspecto condensado de la ciudad a través de sus emblemas. Sin embargo, no emplea estos lugares comunes como inmediata evocación de la ciudad, sino que se aplica a una descripción más genérica, un ambiente, una gama de color, un olor, un rastro de intuición, todo un conjunto de elementos que evocan la ciudad antes que representarla.

## Pintura bilingüe

"... buscar y saber quién y qué, en medio del infierno, no es infierno, y hacer que dure, y dejarle espacio".

Italo Calvino.

En esta reorganización de la imagen de la ciudad, una visión subjetiva que recrea su imagen por encima de sus tópicos -de sus *lugares* comunes- Gruber lleva a cabo un desorden, una reubicación que quiere contradecir los postulados de la plana cotidianeidad: un lugar para cada cosa; cada cosa en su lugar<sup>1</sup>. A la refutación de este principio asfixiante se dedica con pasión en su nueva serie de pinturas urbanas. Más allá de una cartografía de la ciudad, una descripción de su orden, el pintor propone una inmersión imaginaria, la actitud de un *flâneur* puramente literario, en un desorden que sólo la pintura es capaz de reconvertir en significado.

No es la *representación* de la ciudad lo que prima en estas imágenes, lo que genéricamente llamamos "paisaje urbano", sino la *evocación* de un ambiente característico de la aglomeración urbana, un *destilado* en el que el artista concentra las sugerencias sobre un lugar. En relación con esto, es importante señalar que no se trata de una pintura de *viaje* -en realidad ni siquiera es propiamente pintura paisajística- y que Gruber responde más al modelo del 'viajero inmóvil' que al de reportero o documentador. Italo Calvino imaginaba en su mesa de trabajo ciudades inexistentes, pero necesarias para completar un mapa de deseos; Eduardo Gruber pinta ciudades reales -Berlín, Hong Kong, Nueva York, Pisa, Brasilia- con el mismo impulso fantástico que le permite hacerlas *visibles* sin salir de su ciudad natal. Las imágenes se producen en el espacio cotidiano del estudio, junto a los objetos comunes de su oficio; quien vuela es la imaginación, la capacidad evocadora de lugares desconocidos. En realidad ni siquiera representan lugares. Lo que Eduardo Gruber intenta es encerrar en una imagen el espíritu entero de una ciudad, su morfología urbanística y su paisaje humano: Hong Kong abigarrada y opresiva, dominada por el *horror vacui*, violentamente cálida y artificial, desmesurada; Pisa, organizada en torno a una geometría *anómala*, señala una duda pictórica sobre la estabilidad de la arquitectura: Berlín, al contrario que Hong Kong, abierta y discontinua, también metódica, pero sustentada en un equilibrio entre ciudad y territorio; Nueva York irremediamente vertical y aérea, casi inmaterial pero siempre desproporcionada; Brasilia, por último, aparece como ciudad equívoca, entre el hormigón crecido en la selva y la vegetación tropical que reclama sus derechos.

Desde el punto de vista estrictamente pictórico, estos cuadros sobre arquitectura se relaciona con dos factores: por una parte, la voluntad de Gruber de luchar contra su *destreza*, de proponerse dificultades que den a su trabajo un valor añadido, tanto desde el punto de vista de la realización como del resultado o, dicho de otra forma, la necesidad de renovar, a través de la experimentación, el carácter vital y sincero del oficio de pintor; y por otra, la voluntad de crear una pintura *dislocada*, alejada de la unidad armónica de la obra clásica. En estas piezas, realizadas en los dos últimos años, Gruber se ha propuesto incluir simultáneamente dos formas de trabajar netamente diferenciadas: la pintura que *difumina*, que elude a la realidad y la presenta bajo una forma nebulosa, y aquella otra que *construye la* realidad, que edifica una estructura visible, aquella que, frente a las evanescencias de la forma, impone la moral de un principio constructivo. La pretensión es la de crear imágenes de choque, impactos visuales basados en el contraste. Si, como tan a menudo se ha insistido en la modernidad, la pintura es un lenguaje, podríamos decir que estas obras son bilingües, se expresan a través de un código desdoblado.

Además, ya en el interior del lenguaje propio de Gruber, en estas obras aparece un predominio exclusivo de la línea recta, la forma cerrada, una exclusividad a la que no nos tenía acostumbrados. Un pintor que se ha caracterizado por su labor autónoma en el dibujo, tanto por la dedicación, la entidad y el tamaño de las obras realizadas en esta disciplina, ha encontrado en estos cuadros la forma de integrar ese

interés por lo dibujístico -la línea rotunda, el blanco sobre negro, la construcción- en el interior de sus pinturas. Y lo hace en el intento de integrar el mundo de la arquitectura, de lo sólido y duro, en la delicuescente ligereza de sus cuadros.

El trabajo de Eduardo Gruber tiene una instintiva vocación hacia el formato grande. Es en la "distancia larga" donde mejor puede apreciarse la sutil elegancia de su trabajo y también el contraste entre una forma rotunda -el tema central del cuadro, o *figura*- y las minúsculas vibraciones del tejido pictórico. Estas obras de gran formato obligan al espectador a un viaje, una basculación entre acercamiento y distancia para apreciar la compleja información del cuadro. Ahora, en esta exposición bilbaína, junto a sus grandes piezas de ciudades, presenta otra serie de óleos sobre papel de pequeño y mediano formato, obras de gabinete, ejercicios sutiles de concentración e intensidad pictórica, que obligan al espectador a la distancia corta, a una proximidad que le permita "oler" los aromas visuales encerrados en pequeños frascos. De escaso tamaño, contienen, sin embargo, el embrión de una grandeza. Me confirma el artista en una carta que "en algunos de ellos, veo cuadros de gran formato".

Aunque no directamente inspiradas en el mundo de la arquitectura, también estas pequeñas obras se sitúan en la estela de lo constructivo, de un ejercicio *razonador* sobre la práctica pictórica. Y decimos "razonador" porque, a pesar de su estilo libre, improvisado en apariencia, la valoración de la mancha suelta, de la transparencia, del color a menudo referencial, la idea de un sistema constructivo sigue estando presente.

En algunas de estas obras aparece la sugerencia del *plano* arquitectónico, junto al *alzado*, en una simultaneidad de visiones que añade información al conjunto de la imagen. Se trata, evidentemente, no de una indagación topográfica -referida a un lugar, una medición- sino sensible, referida a un conocimiento emocional de la realidad.

En ellas se hace aún más patente el sistema de contrastes que emplea Eduardo Gruber en su trabajo: las líneas encargadas de proponer el sistema constructivo de la geometría, se encuentran atravesadas de un emotivo temblor, una pictoricidad evanescente, mientras que muchos de los planos de color, encargados de proponer la atmósfera paisajística, encierran en su interior un indudable valor constructivo. Retomando la metáfora del bilingüismo, podemos vislumbrar en estas obras la voluntad integradora de una especie de constructivismo poético y tembloroso, junto a un impresionismo de orden constructivo. Paradojas que reinventan la pintura: un mundo de sugerencias encadenadas, la pintura que se niega a una definición unívoca.

[www.eduardogruber.com](http://www.eduardogruber.com)