

Pinturas y dibujos de Eduardo Gruber (1989-99) (extracto)

Javier Barón

PINTURAS

A pesar de que trabaja continuamente, Eduardo Gruber no tiene una producción pictórica muy nutrida aunque, como él mismo señala, va "todos los días al estudio" que, al estar en el piso de abajo de su domicilio recibe sus visitas a cualquier hora del día o de la noche, favoreciendo así un modo ininterrumpido de creación, una "estancia continua", un vivir cerca de la pintura, muy propio de su trabajo.

En ese estudio, abarrotado de cuadros salvo en la pared en la que pinta, hay sólo un sitio para sentarse: una butaca, colocada a unos metros de aquella pared. Allí se sienta para imaginar, ante el lienzo o la misma pared (especie de *quibla* frente a la cual no se reza sino que se medita) el punto de partida de un cuadro. Bien reflexionado, según ese rasgo de racionalidad de su carácter que también aplica a otras actividades suyas, como el diseño, el pintor emprende su tarea. Desde ese mismo momento es la propia obra, ya en curso, la que genera la dinámica de la ejecución, guiada por el instinto intuitivo del artista. Este proceso dura varias sesiones, según un tempo que, aunque no se trate de una creación morosa, detenida en los aspectos de pura técnica y oficio, está más próxima a los pintores lentos que a la rapidez, a veces inane, de muchos expresionistas abstractos.

El hecho de que, como a lo largo de toda su trayectoria, emplee la técnica del óleo, está relacionado con este último aspecto. Una vez terminado, el cuadro "sigue pintándose", según dice su autor, que lo deja reposar durante un tiempo para ver "si se mantiene o si se va para abajo". En este último caso tapa completamente la pintura. De este modo para el artista, como él mismo señala, la creación pictórica es siempre una aventura que no se sabe cómo va a terminar:

"El ejercicio de pintar es, quizás, uno de los actos más libres -ése es el privilegio- y eso sólo es valorable por el que lo experimenta [...]. Quizás la capacidad de riesgo no es consustancial, aunque lo parezca, a los más jóvenes. Es un juego de relación directa con la edad, a más edad, más riesgo".

Es claro que la última parte de la frase no puede aplicarse a muchos artistas, pero en el caso de Gruber resulta especialmente cierta.

Actividad de la ciudad portuaria

La serie con la que arranca la exposición de pinturas es, como en el caso del dibujo, *Actividad de la ciudad portuaria*. Marca una etapa importante en el aspecto técnico dentro de su trayectoria como pintor, pues en estos cuadros comenzó a utilizar el pigmento desechando el color ya preparado en tubo que hasta entonces había empleado. Los motivos portuarios asumen aquí un carácter más abstracto tal vez que en el dibujo, y aparecen más próximos a un informalismo matèrico. El pintor, en el fondo, según señalaba Fernando Zamanillo, volvía sobre sí mismo, a sus propios temas para:

"fijarse después en los muros, en las paredes desconchadas, maltratadas por el tiempo, el hombre; profundizar, más tarde, macrofotográficamente en los mismos, en sus "desprendimientos", y fantasear con ellos, cascadas de color y oro, casi zoológicas, casi geológicas; volver a la superficie más distanciada de la abstracción ...".

Había obras, en efecto, que se relacionaban más con aquella vertiente informalista, rica en texturas, en que había destacado el artista como perfecto conocedor de su oficio. En otras, entre las que está

Pasarela, aparecía un motivo delineado en claro sobre un fondo sombrío, recurso utilizado por algunos de los expresionistas abstractos españoles en tanto que salida del informalismo. Algunas obras más, como *Grúas*, mostraban con mayor vigor ese elemento, destacado también por la duplicación y por el propio formato estrecho y vertical. Otras pinturas, en fin, como *Espacio mar-tierra*, muy relacionada en su composición con el dibujo ya comentado *Actividad en la ciudad portuaria 111*, dejaban ver un juego de espacios en profundidad semi-inundados, que recuerdan a los que aparecen bajo los viejos muelles en la bajamar, con las estructuras de los pilotes, largueros y tirantes de hormigón armado (que antes eran de madera) vistas. Espacios en penumbra, iluminados por alguna ráfaga de luz que deja su reflejo en las aguas o en el limo de los fondos. Un motivo parecido pero con mayor presencia de la abstracción se ve en *Bajos fondos*, donde las ampliaciones laterales del espacio, sendos trapecios iluminados en violetas, dejan una superficie central de bellos colores oscuros. Son éstos lugares entre la superficie y la profundidad, entre la luz y la sombra, depósitos que van erosionándose al tiempo que reciben aportes sucesivos, del mismo modo que la pintura, a veces rascada, va acumulándose poco a poco sobre el lienzo. El transcurso del tiempo acaba produciendo en las ciudades un espesor material, más visible si son marítimas. El continuo flujo y reflujo de las mareas termina dejándolo todo aparentemente igual, pero ese movimiento incesante produce una huella de erosión y un sedimento. Estas pinturas serían así, como la misma superficie de los muelles, una especie de palimpsesto en donde las huellas de la parte borrada dominan sobre la escritura más reciente. Se diría que hay una visión del inconsciente de la ciudad junto al mar.

Pero el pintor no ha sido sólo capaz de reflejar el paso del tiempo del modo más inmediato, a través de la materia. También ha conseguido crear esa sensación temporal mediante la relación entre la luz y la oscuridad. Esto se percibe muy bien en la citada *Bajos fondos* y en *Lo que quieras*, donde hay una lenta sucesión de planos verticales diversamente iluminados que evoca un transcurso. Lo mismo ocurre, en una clave de tonos azulados menos sombríos, que van alternándose con los grises, en *Contrazul*. Y, con calidades submarinas, en *Entrada libre*. Estas dos últimas obras, y la titulada *Espejo*, crean unos peculiares recintos de desnuda soledad. Los planos rectangulares colocados a trechos dejan pasar la luz con una remota reminiscencia velazqueña; de hecho una de las obras de la exposición que había celebrado el artista un año antes en Madrid, también protagonizada por planos verticales, se titulaba *Meninas o así*. Pero en lugar de hacerse presente la sensación de un instante se manifiesta un tiempo detenido o sedimentado, correspondiente a un espacio oculto, de la parte que habitualmente no es visible.

Cuadratura del círculo

La serie siguiente, en 1991, corresponde a la llamada *Cuadratura del círculo*. Ya se ha visto al tratar de los dibujos cómo la sugestión de la figura geométrica evocaba formas astrales, recogidas por el artista en títulos como *Saturno y Rhea*. También estas obras, como las inspiradas en los bajos fondos del muelle, están absolutamente desprovistas de presencia humana, pero ahora se representan lugares sin habitar, con un fuerte sentido de extrañamiento respecto al mundo del hombre. Es clara la raíz romántica y nórdica de esa preferencia del artista, y quizá no se haya manifestado nunca de un modo más nítido que en esta serie. Esa tensión extrema, de imposible resolución armónica, que parecía afectar a su pintura, se plasma así en un espacio helado, extremo, más allá de lo que sería una *térrea incógnita*. Gruber se refería en estas obras, como hacía patente en el título, a un camino "de lo imposible por indemostrable, de lo contradictorio por definición", por más que la primera de las obras de la serie se titule *El camino cierto*.

Los colores son ahora azulados, grises, a veces casi completamente negros, como en *Long play and single*, una de las mejores obras de este conjunto. Las resonancias expresivas de la materia tienen, como en la serie anterior, gran fuerza. En *Casi tangentes* el artista dejó que una mezcla de aguarrás y óleo resbalara lentamente por la superficie del cuadro durante varias horas, dejando marcada la trama del lienzo de un modo casi microscópico. Una de las obras más interesantes es la titulada *Geometría y color*, con tres

círculos en reserva como únicos elementos de figura en un espacio pictórico trabajado al límite entre las sugerencias del "paisajismo abstracto" *sublime de* Biberstein y las atmósferas densas y visualmente ambiguas de Richter. En *El camino cierto* se ve un cuarto de esfera, forma que también aparece en alguno de sus dibujos del momento. El sombreado del borde de la circunferencia deja claro que se trata de un volumen, un cuerpo estelar. Ocurre como si el punto de observación de la estrella o planeta se encontrara próximo a él. Quizá la obra más rotunda de la serie sea *Saturno y Rhea*, donde la calidad espectral de la superficie aparece reforzada por el particular empleo de la purpurina. El gran círculo central no es un límite para el estallido de manchas grises y azules que recorren oblicuamente la composición.

En algunas obras, como en *Contenido y continente*, además de aquellos colores aparecen también los ocreos. Estos tonos dominan ya en las últimas pinturas del conjunto, como *La cortina* y *12 cosas redondas*, en las que se produce una multiplicación de los círculos o esferas, como una red geométrica que se superpone al formato cuadrado, habitual en el artista. En *La cortina* hay una referencia a un escudo, muy próxima a la casaca con botones que diseñó para Kaspar, uno de los personajes de la ópera *El Cazador furtivo* de Weber, cuya escenografía para Oviedo y Madrid realizó Eduardo Gruber tras haber ganado el concurso internacional convocado al efecto. Pero en realidad los escudos, como planos de aspecto metálico y oxidado habían estado presentes ya en las obras de su serie *Actividad en la ciudad portuaria* y, aun antes, en piezas como la precisamente titulada *Escudo, Frontera o No somos nada*, que presentó en 1989 en su exposición individual en la galería madrileña Aele. Tal vez fuera la preferencia por los soportes cuadrados lo que suscitara la aparición de la forma del círculo de una manera en cierto modo natural, y de ahí también el título de la serie. Una deriva particular, con sugerencias orgánicas que a veces se dan en la trayectoria del artista aunque no suelen trascender a las exposiciones, se ve en *Espiral*, donde el motivo central parece un guiño neosurrealista.

A la sombra del Etna

Acaso se diera cuenta entonces Gruber de que el de los círculos era ya un camino casi cerrado. Con la misma forma de la espiral parecía buscar un elemento de dinamismo más allá de inmutabilidad de la redondez. Aunque a veces reaparecieron las formas circulares en 1993, en obras como *Realidad y ficción. Jardín nocturno o Esferas y círculos*, este año y los dos siguientes fueron de experimentación y tanteo. Para el artista, una especie de travesía del desierto, después de dos series muy concentradas y precisas y del trabajo escenográfico ya citado, que fue muy absorbente. De ahí procede, y no de una supuesta invocación romántica al *Empédocles* de Hölderlin, el título genérico de los cuadros que pintó entonces: *A la sombra del Etna*. Es decir, en un lugar yermo, sin sol, junto a un volcán extinguido.

Por paradoja, las pinturas que comenzó a hacer resultan claras y luminosas, exentas del carácter austero y a veces sombrío de sus series anteriores, como si hubiera querido alejarse del dramatismo de algunos de aquellos trabajos. Fernando Zamanillo ha relatado cómo el punto de inflexión en este aspecto pudo haber estado en el intento (que no llegó a realizarse) de trasladar la escena mágica de *El Cazador furtivo* al bosque de Monte Corona en la noche de luna llena del mes de junio. Como reacción frente a aquel exaltado *pathos*, pudieron efectivamente surgir estas otras pinturas más serenas, como *Sin título / 2*, en grises claros y azules, donde la pintura se remansa en una placidez fluida, con alguna resonancia oriental, aquí en la forma de lazo, otras veces patente en el título, como en *Japón* o en *Pekín*, obra esta última en la que esas sensaciones partían del recuerdo de un kimono, prenda de vestir que es, sin embargo, japonesa. Estas pinturas, que recibieron el calificativo de *líricas*, revelaban también la fascinación del artista por el color. Hace unos veinte años, en compañía de sus hijos, Gruber formó una colección de mariposas fascinado por el bello colorido y también por las peculiares disposiciones de las manchas en las alas de

aquellos insectos. Quizás en esta serie, más que en ninguna otra, tratara de rescatar aquel mundo mágico y feliz del color, que en estas pinturas discurre de un modo se diría que *natural* sobre los fondos grises, evitando texturas y empastes excesivos. Volvían a concurrir los grafismos del lápiz, acompañando aquí al óleo, en el papel que dio nombre a la serie, *A la sombra del Etna*, y en esta nueva aparición el trazo del grafito se hacía, combinado con la pintura azul, más evocador y melancólico, a pesar de mantener su nerviosa inmediatez. También el mar volvía a estar presente en obras de 1995 como *Azul marino* y *Verano*, pero era ahora una referencia ensoñadora y armónica. En cambio *Simún*, obra que dio título a una exposición individual del artista a fines de aquel año en la galería Siboney, plasma con claridad un ambiente desértico y los barridos transversales con la espátula o el cuchillo de los empastes blancos evocan con intensidad certera aquel viento seco y abrasador.

Últimas pinturas

El último grupo de obras parte de 1996. Lo abre la gran pintura titulada *¿Cactus?* que, cuando se expuso al año siguiente en la galería Aele, fue ampliamente difundida en diferentes reseñas y adquirida por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. En esta obra el fluido pictórico, tan libre en los cuadros anteriores, volvía a detenerse en un contraste entre las formas planas oscuras de la izquierda, cuyo aspecto era una reminiscencia del vegetal del título, y el tratamiento con manchas informes y chorreaduras de la parte derecha.

También en la obra denominada *Así*, comprada por el Ayuntamiento de Pamplona en 1997, había una tensión entre dos resoluciones pictóricas opuestas: la compacta opacidad de la cabeza oscura inesperadamente girada desde uno de los lados y el pictoricismo del fondo azul, que recordaba a su etapa anterior. Se producía así un extraño contraste suscitado por la aparición sorprendente de la grisácea cabeza sobre el armonioso azul que generaba el clima de tensión que interesaba al artista. Un contraste similar se veía en *Universo* entre las negras siluetas de formas y el fondo azul claro. La obra titulada *Ella* supone un cierto cambio respecto a su pintura del momento. Como ocurre en los dibujos hay un elemento de partida, aquí el *collage* que representa un ojo, recortado al hojear casi maquinalmente revistas ilustradas y fijado al lienzo de forma directa y elemental, integrando en la propia composición los papeles utilizados para pegar. La pieza quedó terminada cuando el pintor incluyó, en el lugar del rostro virtual en que le correspondía, el grafismo "BOCA", sobre un fondo de sobrios y luminosos grises. Eduardo Gruber ha preferido en esta obra, como en ciertos dibujos, una sencillez que se ve asimismo en algún otro trabajo como *La niña*, también de 1997, que combina igualmente el *collage* fotográfico con la pintura.

La luz del norte continuaba fascinando al artista en obras como *La oficina en Reikiavik*, entonada en colores fríos. Aquí aparece, además, una trama o retícula que ordena como una falsilla la superficie de la pintura y viene a sugerir, según el propio título, indica, un interior que, a través de su ventanal, dejara percibir la atmósfera polar exterior. También en *Rhin, Colonia*, obra suscitada por el recuerdo de una calle lluviosa durante una estancia en aquella ciudad con ocasión de su feria de arte, hay una ordenación de líneas superpuestas que evoca, de modo más nítido, la carpintería de una gran cristalera. Lo que en *La oficina en Reikiavik* aparecía al fondo como sugestión de hielo se convertía aquí en impresión de humedad, más que de lluvia. En ambos casos no puede dejar de pensarse en cómo el *tema de encuadre* de la ventana pone de manifiesto el carácter introspectivo de la visión de la naturaleza que aparece a través de ella, pues se hace patente que el espectador (y antes que él el artista) la mira desde un interior, el de su subjetividad profunda. En una tercera obra titulada *El otro lado* da la impresión de emplearse este mismo motivo. En realidad la sensación de entramado o retícula deriva de la utilización de otro recurso, el *collage* de cintas negras pegadas sobre el lienzo formando cuadriláteros con algo de caligrama oriental. Aunque dentro de la trama hay también otros *collages* que favorecen una visión plana, tanto el título como el carácter muy

pictoricista de los fondos vuelven a evocar el motivo de la ventana. Sin embargo también podría pensarse, a la vista de otros cuadros de esa época que lo esencial no era la dialéctica interior-exterior sino, más bien, la confrontación entre formas definidas y fondos atmosféricos, imprecisos, muy ricos. El propio título *Sombras chinescas* de otro lienzo hace referencia a esta valoración, incorporando además un lenguaje, el de la esquigrafía, hoy muy próximo en ocasiones a la pintura, como lo estuvo en su origen mítico. Aquí las formas son negras, de perfiles recortados sobre un fondo de barridos transversales subrayados por goteos conseguidos girando noventa grados el cuadro, de manera que queden también horizontales. Hay en esta obra, como en la titulada *No es lo que parece* (n² 42), una resonancia de dilatadas llanuras que llevan la mirada poco a poco hasta el límite superior del lienzo sin que llegue a verse el horizonte. Tierras inmensas, cuyo color enriquece la luz al incidir de diversa manera en cada lugar, como aquellas otras del velazqueño cuadro *Las lanzas*. En cambio en pinturas como *Tefé, Amazonia* se impone una visión casi de interior de selva tropical, con sugerencias de una vegetación acuática. En *Mestizaje* la cuadrícula que se veía en *La oficina en Reikiavik* y en *Rhin, Colonia*, pierde nitidez y se integra con el fondo, donde el barrido de la pintura con cuchillo vuelve a imponer esa conformación de horizontales. Aquí, desdibujada la trama reticular, el oponente del rico fondo son las manchas negras y ocres que flotan, en cierto orden, en la superficie. Como se ha señalado, la pintura asume así, al menos en esa parte, una calidad de *collage*, de mezcla de elementos.

Hay un núcleo de obras en las que, en lugar de las formas recortadas, negras y abstractas que se ven en la pieza anterior o en otras como *El invitado*, aparecen siluetas blancas que representan cuchillos. Ya en lienzos anteriores, como *Sombras chinescas*, las manchas negras presentaban perfiles agresivos y cortantes. Ahora, la presencia de un motivo tan definido como el cuchillo en varias pinturas puede relacionarse con un deseo de precisión, de corte, que genera violencia, como en el onomatopéyico *¡Ay!*, o en la *Batalla de cuchillos*. En la irónicamente titulada *Naturaleza "muerta"* aparece hundido en una mancha informe, que se relaciona vagamente con un pan. Siguiendo una indinación que también se advierte en otras obras recientes, como *Lusitania*, la presencia de elementos figurativos se hace muy evidente en esta obra. Cada uno de ellos, sin embargo, está pintado con arreglo a un lenguaje diferente: el cuchillo, como silueta negra completamente plana; la bombilla, con un modelado que acentúa su peso y volumen; la silla, según una simple línea; el pan, en fin, como mancha de colores, sobre un fondo muy pictórico y rico. Aquí se muestra así una complejidad del lenguaje mucho mayor que la originada por la anterior oposición entre formas planas y "fondos atmosféricos". En *Azul y blanco sobre negro* la silueta destaca, en blanco, sobre fondos trabajados en los colores más característicos de su obra. En esta pintura un elemento lineal en forma de escalera, que se había visto ya en la *Actividad en la ciudad portuaria*, refuerza la idea de descenso a una profundidad se diría que abisal por el empleo del negro en esa franja inferior del lienzo. Vuelve aquí a percibirse cómo la permanencia de un colorido sombrío, de fuerte impregnación nórdica, es una de las invariantes de la trayectoria del artista.

Pacífico, otra de las obras recientes, refleja una novedad técnica en su pintura: el uso de la muñequilla, que da un sentido de continuidad a grandes espacios del lienzo. En los últimos años el artista ha utilizado formatos que no son cuadrados, mostrando una preferencia por el lienzo de 2 x 2'60 metros, habitualmente aprovechado en forma apaisada, como ocurre en *Azul y blanco sobre negro*. Cuando, como aquí, los utiliza en forma vertical, suele pintar en franjas transversales que, al sucederse desde abajo hacia arriba, como en *No es lo que parece*, acaban por crear una sugerencia de perspectiva. En esta obra hay una alusión oceánica pero también nos recuerdan esas manchas las aguas de ríos o de movidos estanques, bien patente en la parte inferior del lienzo, que hace pensar en una línea de pintores que va del último Monet hasta Robert Zakanitch, pasando por algunos expresionistas abstractos como Joan Mitchel. Los tonos dominantes y, sobre todo, la factura, acentúan la sugestión líquida que, sin embargo, se ve contradicha en algunas manchas compactas del lienzo, creándose nuevamente esa oposición de contrarios.

En la obra *¿S /1?*, hay asimismo una referencia acuática, pero con una densidad más próxima, en cambio, a la pintura de Rothko. A los recursos ya empleados de la muñequilla o el arrastre de la pintura con el cuchillo se suma aquí la decalcomanía, y todo ello favorece una gran variedad de texturas en las superficies. La disposición de los cuatro cuadrados negros genera una ilusión de dos dimensiones, habitual en algunas obras anteriores del artista, como *Sombras chinescas* o *Mestizaje*, pero ahora el pintor rompe, con una cierta ironía, aquella dialéctica entre la forma plana y el fondo atmosférico y pinta una sombra a los cuadrados, que dejan así de ser emblemas en la superficie de la pintura y se localizan entonces en un espacio concreto. Tiene importancia también, y contribuye a la creciente complejidad de su obra, el desplazamiento curvilíneo de la derecha del lienzo, arrastrando la sólida estructura que forman los cuatro cuadrados hacia un movimiento de gran intensidad.

La exposición termina con *Atlántico*, pintura que, como *Pacífico*, expresa una intensa resonancia marina, aquí patente en las grandes manchas verdes que parecen moverse, como si se tratara de masas de algas que arrastrara una corriente, sobre otra gran superficie gris, la del agua. Esos tonos, de reminiscencias nórdicas, están, en efecto, relacionados con el título, y se superponen de un modo opaco. El color ocre claro de la franja estrecha en la parte inferior del lienzo evoca el fondo arenoso del océano. La experiencia (que el artista tiene, por ser aficionado a estas prácticas) del nadador o, más bien, del buceador, no es ajena a esta percepción.

En un trabajo no predeterminado, como es el de Eduardo Gruber, resulta significativa la persistencia con la que el motivo del agua aparece no ya en las obras recientes, sino a lo largo de los diez últimos años de su trayectoria. Al final, vuelven a ser estos espacios submarinos, que ahora fluyen libremente, sin planos o rectángulos que los acoten, los protagonistas de sus lienzos. Da la impresión de que el artista está inmerso en la pintura de modo parecido al del buceador en el mar. Si se piensa en la relación simbólica existente entre la pintura y el agua que se mueve o fluye se advierte que, en realidad, lo que el pintor expresa es la condición misma de su trabajo. Y de ahí la búsqueda continua de lo profundo en su obra.

JAVIER BARÓN

www.eduardogruber.com