

JG 100110001

Visité el taller de Jordi Güell a principios del mes de julio de 2001. Era una tarde calurosa.

En el taller se respiraba el inconfundible aroma de los disolventes y los barnices. Me había invitado a conocer su obra, ilusionado por nuevos proyectos y muy especialmente por la oportunidad que se le agría de darse a conocer en Estados Unidos: exponer allí, trabajar allí, entrar en contacto con un panorama artístico que imaginamos abierto y dinámico, tan diferente del nuestro, demasiado ceñido a las mismas caras, los mismos nombres y los mismos lugares.

De la conversación, amigable y distendida, surgió una invitación para escribir “algo”, un texto. Es este texto. Voy a tratar de ordenar algunas de las ideas que me sugiere la obra de JG, intentando conjugar referencias concretas a ella con consideraciones de carácter más general sobre el arte, la pintura o el sentido de nuestro tiempo.

Debo aclarar antes de seguir adelante que hace ya algunos años que conozco a JG. Desde los tiempos en que él estudiaba en las aulas de la Escuela de Artes y Oficios de Barcelona, la veterana escuela Llotja, y yo ejercía allí la docencia como profesor de historia del arte. Ya en aquel momento era un alumno que destacaba y del que sus profesores hablaban con admiración.

Posteriormente coincidimos en alguna asociación artística como el centenario Cercle Artístic de Sant Lluç, también de Barcelona, donde algunas veces charlábamos. A través de esas charlas ocasionales podía comprobar que JG seguía trabajando intensamente tratando de completar su formación, al mismo tiempo que se esforzaba por introducirse en el mundo del arte. Pero a mí me parecía que esto último no era para él una necesidad acuciante. Algo que le angustiara. Siempre tuve la impresión de que JG anteponía la acumulación de bagaje, la adquisición de experiencia, la asimilación y la sedimentación de nuevos conocimientos, la búsqueda, a la profesionalización propiamente dicha.

Al recibir esa invitación para visitar su taller de la que hablaba al principio tuve una grata sorpresa. En realidad fue un cúmulo de sensaciones. Por una parte descubrí que JG se disponía a dar un paso importante en su trayectoria y que lo hacía de forma madura, serena. Por otra parte tuve la oportunidad de conocer ampliamente su obra actual y comentarla con él.

Una primera impresión era casi inevitable y nacía del contraste entre lo que conocía de él y lo que veía entonces. La progresión era evidente, y además lógica. Quiero decir que no reflejaba los típicos bandazos, los avances en zigzag característicos en la fase inicial de cualquier artista, si no que seguía una línea clara y coherente. El camino recorrido en estos años era mucho,

pero lo había hecho paso a paso, gradualmente, sin quiebros ni rupturas, de forma que cada momento podía enlazarse claramente con el anterior.

Cabe decir que tanto la escuela Llotja, donde JG estudió, como el Cercle Artístic de Sant Lluc, donde coincidimos posteriormente, son dos instituciones artísticas venerables y tradicionales. Venerables en el sentido de que acumulan una larga y prestigiosa historia y tradicionales en el sentido de que no son instituciones acreditadas por un vanguardismo militante sino por el apego a unos conceptos artísticos de corte clásico.

Llotja es una escuela de arte de origen académico que recientemente ha celebrado el 225 aniversario de su fundación. En ella estudiaron la mayoría de los artistas barceloneses o vinculados a la ciudad. No había otra, por lo menos hasta las primeras décadas del siglo xx. Se repite con frecuencia que Pablo Picasso estudió allí: lo hizo, efectivamente, hasta que decidió romper con la disciplina académica y lanzarse a la exploración de la modernidad.

Por su parte, el Cercle Artístic de Sant Lluc surgió hace más de cien años, como una asociación de artistas cristianos, conservadores en cuanto a moral o ideas sociales pero abiertos al idealismo en la expresión artística. Antoni Gaudí y Joan Miró fueron miembros relevantes del Cercle. En la actualidad aquella componente ideológica de sus orígenes se ha diluido por completo y la principal razón de la existencia del Cercle siguen siendo sus aulas, donde es posible ejercitar y perfeccionar libremente el dibujo del natural.

Me ha parecido oportuno evocar lo que más conozco de la formación de JG para subrayar que una de las premisas sobre las que se asienta su obra es un buen conocimiento de la pintura como técnica y como oficio. Tanto en la Escuela como en el Cercle se aprenden y se ejercitan los métodos tradicionales del arte de pintar y se hace énfasis en el oficio, partiendo de la base que un buen dominio de éste resulta imprescindible para el desarrollo de las capacidades expresivas de cada uno.

JG desarrolla su actividad sobre esta base adquirida durante su etapa formativa y por ello podemos considerarle, antes que nada, un pintor. Es cierto que también ha hecho incursiones en campos afines al pictórico y que su espíritu investigador le lleva a interesarse por otras formas de expresión artística muy alejadas de los formatos y las convenciones pictóricas propiamente dichas. Sin embargo a lo largo de estos años la pintura ha constituido el eje sobre el que ha centrado su actividad, planteándola en términos esencialmente pictóricos: la representación bidimensional, la valoración de las materias y de las texturas, la importancia de las superficies, el sentido narrativo... Volveremos enseguida sobre todo eso.

Pero antes de seguir adelante quisiera subrayar que si JG conserva de su etapa formativa este apego a la pintura, su lenguaje ha evolucionado de forma evidente. Al naturalismo y el formalismo predominantes en los medios donde se formó ha seguido la búsqueda de una orientación más personal, una voluntad de afirmación de un lenguaje propio que ahora podemos apreciar con bastante nitidez.

Las referencias figurativas de los inicios han desaparecido de su obra, no porque se asuma la abstracción como estadio superior respecto de la figuración o como algo opuesto a aquélla, sino porque la voluntad de sintetizar y de expresarse con mayor claridad y concisión ha ido afirmándose progresivamente hasta concretarse en un lenguaje de mínimos, que no minimalista. Me explico: el arte minimalista y sus epígonos posminimalistas tienden a eliminar cualquier impronta que denote la mano del artista, acentuando en cambio el carácter mecánico y la frialdad del arte como producto.

No sucede así en la obra de JG puesto que la reducción de las formas a la mínima expresión —de aquí lo de arte de mínimos— viene acompañada de una potenciación de las texturas y de la valoración de la materia. Así, al aparente minimalismo de las formas simples se opone la calidez de lo manual, la evocación de lo primigenio, lo elemental, por medio de las texturas y de la materia rugosa desplegada sobre la superficie pictórica.

Quizá sea ésta una de las claves mayores del lenguaje de JG tal como lo encontramos reflejado en sus obras más recientes.

Observémoslas. ¿Qué vemos en ellas?

Elijo una obra cualquiera al azar, a sabiendas de que no se trata de explicar aquella pieza en concreto si no de encontrar los rasgos comunes al conjunto de su producción última.

Lo que destaca en primer lugar son manchas de perfiles indefinidos, la mayoría de las veces acercándose a la forma cuadrada o circular, que toman posesión de la superficie pictórica. Ellas son las protagonistas de las obras.

Estas manchas son por lo general de tonos más oscuros que el fondo sobre el que se sitúan por lo que, según las leyes de la gramática visual, se comportan sugiriendo relieve, como si se proyectaran hacia adelante, sobre el primer plano (es todo lo contrario del efecto túnel sugerido por una mancha clara sobre fondo oscuro).

Algunas veces se trata de una sola mancha que ocupa el centro del cuadro y se extiende por

una parte significativa de la superficie. Otras veces esa única mancha se desplaza hacia algún lado o se conjuga con otras, reduciendo su tamaño. Entonces la rotundidad del protagonista único es sustituida por la articulación rítmica de las distintas manchas. La composición se hace menos contundente, ganando en cambio en ritmo y en dinamismo.

El contraste entre las manchas protagonistas y el fondo no se establece nunca en términos de oposición radical o de exclusión, si no que los perfiles de las manchas aparecen habitualmente como diluidos, difuminados sobre el fondo, como si las envolviera un halo, un aura, una atmósfera propia.

La principal diferencia entre las manchas y el fondo radica en sus respectivas densidades: la concentración y el protagonismo de la materia en esas manchas es mucho más cusado que en lo que consideramos fondo.

Hay en todo esto una cierta evocación de lo cósmico, algo que fue muy habitual en determinadas corrientes abstractas que muy a menudo evocaron los magmas, el macrocosmos, desolados paisajes lunares, etc.

Sin embargo, no creo que estas obras de JG deban ser vistas como puras representaciones de paisajes cósmicos. Hay en ellas un tercer principio activo que las enriquece y que completa su significado. Fijémonos: aparecen tímidamente, pero en la mayoría de los cuadros también podemos ver signos, letras y cifras, algunas veces perfectamente identificables y otras reducidas a formas que podrían evocar escrituras desconocidas. Me llamaron especialmente la atención los códigos en sistema binario, y es por ello que los he introducido en el título de este artículo. En cualquier caso, la alusión al lenguaje, a la comunicación, es obvia.

Así pues, lo que tenemos en las pinturas de JG es la delimitación de un espacio en el que se conjugan lo indefinido y abierto del fondo con lo más definido y concreto que representan las manchas, al mismo tiempo que lo atraviesan linealmente signos y escrituras como portavoces de información.

La referencia a la información, la comunicación y el lenguaje también está presente en los títulos de las obras, por ejemplo:

- Caos
- Medición
- Alguien intenta comprender los secretos de una conversación
- Representación en tres escenas de la incapacidad de un insecto para comprender la reali-

dad

— Dos gemelos se reparten la incomprensión de sí mismos

— Entre yo y la montaña no sé qué hay

Son títulos elegidos por mí al azar y que tienen en común el hecho de resultar bastante enigmáticos. Sin embargo, vale la pena fijarse en ellos y tratar de establecer conexiones con lo representado, porque JG me asegura que a través de los títulos trata de evocar algo de lo que la obra contiene.

Caos nos habla del desorden absoluto, del estado informe de la materia antes de la intervención del creador. Medición, en cambio, alude a la voluntad de tomar conciencia de las dimensiones reales de las cosas. O sea, del esfuerzo por comprender.

Comprender parece la palabra clave ya que se repite en varios de los títulos anteriormente citados junto con la cosa opuesta, la incomprensión. Otros títulos nos hablan de saber, de conocimiento, etc.

Éste parece ser uno de los argumentos principales de la pintura de JG y a través de él el artista expresa a su manera una determinada percepción del mundo contemporáneo. Un mundo, el de la sociedad de la información o del conocimiento, en el que se da la paradoja de que la saturación informativa no favorece el conocimiento y la comprensión de las cosas sino todo lo contrario.

Observamos por otra parte una evidente y decidida voluntad de contraponer las formas irregulares de naturaleza estrictamente pictórica a los signos y símbolos que de alguna manera evocan la ciencia, el conocimiento racional, la tecnología... Ambos conviven en los cuadros de JG pero nunca llegan a interactuar. Como máximo se desarrollan en planos diferentes, estableciendo paralelismo puntuales.

Se intuye ahí una vieja cuestión. La de la relación entre arte y ciencia o, dicho de otra forma, si el arte mismo puede llegar a constituir un instrumento que facilite la comprensión racional de la realidad. Éste es un debate largamente sostenido a través de la historia del arte: los artistas, claro está, apostaron siempre por la equiparación entre arte y ciencia creyendo que de esta forma dignificaban su propio oficio. Pero muy a pesar suyo, el mundo ha evolucionado en el sentido de disociar radicalmente el conocimiento científico del conocimiento humanístico.

Esta disociación está claramente planteada y expresada en la pintura de JG, que la desarrolla de forma insistente. Observemos cómo el núcleo argumental de su obra se traduce en una

serie de pinturas de características bastante homogéneas, como formando parte de una misma serie. Eso significa que su autor no hace una obra puramente decorativista, buscando un efecto plástico bello o una forma elegante y decorativa, oportunamente variada para satisfacer todos los gustos, si no que a través de sus pinturas trata de desarrollar una idea, un argumento, un concepto, quizá una obsesión personal. Éste es por lo tanto un arte de búsqueda, conectado por un lado con las propias tradiciones de la pintura y por otro con las preocupaciones del presente.

Durante mi visita al taller de JG le objeté algo de sus pinturas que a primera vista me resultó chocante, incluso paradójico: observé que sus cuadros tienen un acentuado componente matérico, tal como he tratado de poner de manifiesto, pero que en sus acabados predominan los barnices que les dan un aspecto brillante que a mi juicio resta protagonismo a la materia. JG respondió a mi objeción con una argumentación muy coherente y a la vez demostrativa de que tiene perfectamente interiorizado aquello que hace. Me dijo que el hecho de dar a las superficies de sus obras este barnizado brillante obedece a la voluntad de dotarlas de una piel, de hacer que realmente parezcan pintura, de subrayar el carácter de la pintura como representación y de situar la materia como en un segundo plano, proyectándose sobre la superficie del cuadro.

Además de sorprenderme por la lógica pictórica que aquella respuesta encerraba, ahora la valoro como una condición esencial de la obra de JG y quizá aquella que con mayor contundencia afirma su contemporaneidad. Al fin y al cabo, la reducción de la pintura a formas elementales es algo heredado de los primeros movimientos de vanguardia, como también la valoración de las texturas. En cambio, cuando Jordi Güell neutraliza la materia pictórica bajo una capa de barniz brillante lo hace a sabiendas de que está evocando algo parecido a una pantalla, allí donde se proyectan todas las fábulas del hombre contemporáneo.

Y en nuestro mundo la pantalla actúa como antaño hizo el cuadro: como ventana o como espejo en el que se refleja la realidad o en el que se proyecta la ficción.

Josep Bracons, actual presidente emérito de ACCA, Associació Catalana de Crítics d'Art, y presidente entre 2001-2007.