

## Manejando tensiones para perseguir la pintura. A propósito de Carlos Maciá

David Barro

“Por mi cabeza nunca pasó intentar entender la pintura como la entiendo ahora, llegar a una situación concreta, sino que fui resolviendo problemas, manejando tensiones”.

Alberto Datas

Un cuadro dado la vuelta. Un bastidor con un trozo de lienzo arrugado. Una serie de pinturas borradas y maltratadas. Un conjunto de pinturas desordenadas que conforman una aparentemente inacabada pintura mural. *A propósito de Matisse*, titulaba Carlos Maciá su primera exhibición pública, todavía en la Facultad de Bellas Artes. Su comisario, Alberto Datas, un artista del que seguramente aprendió lo más difícil: manejar tensiones.

La tensión para un pintor se da sobre todo en su propio estudio. El lugar de la entrega, el tiempo y lugar de la pintura. Lo dicen todas las fotos de taller. El de Bacon, pequeño, austero y violentado en su desorden; el de Matisse impoluto, casi virgen. Carlos Maciá rompió irónicamente con el segundo de ellos en aquella primera cita. Ahí tomo partida, sin dejar de lado una de sus obsesiones: el color. Años más tarde declarará: “Mi estudio es un desastre, os lo aseguro. Lucho contra el desorden. Contra la suciedad y el ruido. He llegado a pensar que jamás podré controlarlo, ni tan siquiera organizarlo”. La opción semeja evidente: perseguir la pintura. El propio artista reconoce que aunque algunas de sus series se nos presenten limpias algo debería hacernos desconfiar: saber cómo y dónde se construyen. El estudio, *su estudio* (una foto de Martin Kippenberger, una reproducción de aquel perro semihundido de Goya, un aparato mecánico que pone Air Click, muchos colores, diferentes formas de asiento manchadas de pintura y muchos de los materiales que rápidamente reconocemos como básicos para pintar). Todo está preparado para *aprehender el fallo*, para (de)construir el error. Maciá comienza por conocerse a sí mismo y reconoce *ese (su) lugar*, sabe como vibra.

Desde ese primer detalle de tiempos facultad, esa suerte de iconoclastia matissiana, queda clara una cosa en la que no dudaré en insistir: Carlos Maciá persigue la pintura. Lo hace sin esconder sus referentes, lo que sin duda habla de una personalidad lo

suficientemente armada como para no ocultar lo aprendido, tratando de destilar esas esencias para llegar de una manera más sólida a su propio imaginario. Creo que en esta última serie, Sakura (nombre que recoge de la misma marca de los rotuladores que utiliza para pintar), ya consigue destilar esos referentes de una manera más interior, más propia de quien conoce lo viejo como clave inevitable para llegar a algo nuevo; una evolución natural que han seguido todos los grandes artistas; pienso en Picasso o en Malevitch, por poner dos ejemplos significativos de artistas que asumieron -para posteriormente destilar- esas referencias con rigor y naturalidad al tiempo.

Algo muy importante en un artista joven reside en valorar el sentido de sus elecciones. Así, mientras muchos se pueden quedar en las obvias similitudes formales que una pintura como la de Maciá pudo tener con artistas como Katharina Grosse, particularmente prefiero asumir esa referencia para preguntarme qué es lo que lleva a Carlos Maciá a interesarse por una pintura de spray capaz de violar las características del soporte para dejar que la tinta desborde las fronteras preestablecidas buscando su propio lugar. Porque si algo asimila Maciá en el momento de trabajos como *Four Hundred Dollars*, *¡Ten cuidado, no vayas a matar a alguien!* o *Time Goes Back* es ese sentido de desbordamiento del lugar, buscando ese deslizamiento de la pintura por muros, esquinas y techos; una entropía pictórica que ha interesado a artistas como Federico Herrero o Richard Wright.

En *Time Goes Back*, Maciá interviene sobre los muros de una nave industrial. La decrepitud del espacio era visible previamente, sobre todo a partir de las manchas de humedad que fluían por los muros de un modo aleatorio y caprichoso. Tras cubrir con color todo el espacio, a partir de una pintura gestual, de rapidez infernal, reveló la memoria del lugar, ese universo de desconchones, sombras y asperezas, a partir de una pintura negra que coincidía con las manchas de humedad, un rastro temporal con forma de advertencia de luto: la destrucción literal del espacio. El retrospectivo título (*Time Goes Back*) resulta significativo al respecto. Como también lo es *Four Hundred Dollars* (que equivale al dinero de producción para la realización de la obra) o *¡Ten cuidado, no vayas a matar a alguien!* (intervención sobre los muros del patio del espacio A Chocolaría, a la que siguieron otras acciones -de borrado- sobre la intervención original).

Definitivamente, lo que procura Carlos Maciá es reflexionar sobre *el lugar de la pintura*. De ahí su intención por generar *otro lugar* capaz de desintegrar la realidad arquitectónica en un todo. También su intención de caminar por el soporte tridimensional, por dejar los restos del montaje (*Tirarlo todo por el suelo* fue el título de su individual en la galería Cubo Azul) o los cuadros apoyados directamente al suelo. Es precisamente esa opción de burlar lo bidimensional de la pintura al apoyar los cuadros sobre el suelo de la galería, tornando difusos los límites de la pintura y tornándola escultura, lo que evidencia una insistencia expansiva; lo vemos en su más reciente exposición en el MACUF, en *Miopía* (galería SKL), en *Shake Well for Best Taste* (Galería Casaborne) o incluso en aquella primera acción iconoclasta de *A propósito de Matisse*.

En el fondo, lo que está en juego es el sentido de huella, un reflejo del tiempo -la acción de pintar y borrar, esa insistencia del antes y el después...-. Lo vemos más tarde en su pintura de spray azul que casi a modo de parásito se expande y repliega por el espacio de la galería SKL. Como las manchas de humedad que crecen casi sin querer pero desbordándolo todo como remedio contra el poder del impactante dominio del mundo de la imagen. Como si mirásemos tan de cerca que el campo de visión no fuera suficiente, tornando borrosa y obvia nuestra miopía. No lo duden: Tiempo, proceso y campo expandido (o ausencia de límites), serán claves de lectura futura en la pintura *-con o sin pintura-* de Carlos Maciá; independientemente de los medios utilizados serán parte importante de las tensiones barajadas.

La obra de Maciá trata de generar asociaciones tiñéndolo todo de pintura. Sería algo así como escribir por encima de la arquitectura un texto manchado de pintura y que al mismo tiempo reflexiona sobre ella. Seguramente por ello todos sus títulos nos ofrecen pistas de algo concreto. Porque es precisamente ese *perseguir* la pintura lo que le otorga a ésta cierta inmediatez, una especie de recuerdo de que el artista ha estado allí y de que esa pintura no siempre seguirá en ese lugar. Definitivamente, es ese sentido de lugar común, esa pintura capaz de enmarcarlo todo, ese tiempo convertido en superficie pictórica, esa relación de lo interno y lo externo, y esa sensación final de que el espacio pictórico creado por la superficie de la pintura es radicalmente diferente al espacio arquitectónico en sí mismo, lo que verdaderamente

emparenta a Carlos Maciá con artistas preocupados por esas mismas cuestiones, como Katharina Grosse, Federico Herrero, Helmut Dorner o Martin Kippenberger. Por eso, insisto, en esa idea de persecución. Así podemos entender aquella canción de Camarón titulada *La leyenda del tiempo*, apresurándose para alcanzar el ritmo trepidante, delirante y pulsional que la conforma. El tema de Camarón, compuesto a partir de un poema de Federico García Lorca, parece precipitarse al abismo, como sucede en la pintura de Maciá. Se trata, además, de su disco más iconoclasta, lo que refuerza ese título de esta última entrega expositiva a modo de homenaje, ya que en ese transcurrir del tiempo en la pintura de Maciá, como señalamos, cobra tanta importancia el construir como el destruir la memoria, la historia de lo pintado. Si seguimos a Baudrillard, éste señala como el arte se ha vuelto iconoclasta, pero en un sentido distinto al resto de la historia. Ahora el tema no es destruir la imagen, sino el fabricarla, el saturarla en un momento en que la profusión de imágenes en las que no hay nada que ver está a la orden del día. La pintura de Maciá sería algo así como la pintura del arrepentido, o mejor, de aquel que no quiere dejar huella pero las deja (esa sensación iconoclasta que sí reconocemos en su primer trabajo *A propósito de Matisse*). Seguramente por eso jamás hace bocetos, y por supuesto que es ahí donde cobra sentido un gesto repetido en toda su pintura: forzar el error para apropiárselo y tomarlo como punto de partida.

Aunque si hablamos de error tenemos que volver a su lugar natural: el estudio. Carlos Maciá recoge y exporta a sus exposiciones todo aquello que le huele a pintura, un olor que viene de ese lugar tenso, de trabajo. Si posa los cuadros en el suelo es por el citado afán expansivo, sí, pero también porque se ha familiarizado con ellos en esa posición en el lugar de la entrega diaria, en el verso cotidiano con forma de taller. Tal vez, de ahí proceda la acumulación y cierta estrechez de alguna de sus intervenciones. También ese recurso del fallo y la posterior pintura correctora, el grado 'tipex' de la pintura.

La pintura de Maciá no encuentra soluciones, espera agazapada para emerger y ahogar toda la superficie. Su logro es conseguir determinadas (re)soluciones que sí dan respuesta a lugares y situaciones concretas. Cada forma se resuelve como consecuencia de otra, seguramente de ese error, de esa impureza que torna insoluble el mismo proceso de pintar. Ahí radica, y se da, su conexión con lo híbrido, con ciertos

lugares de sombra que desvelan el envés de la trama, la huella, el resto. Para Maciá, como para Derrida, el resto *es* siempre lo que puede desaparecer radicalmente; bien podríamos tomar nociones como las de *espaciamento*, o la *différance* derridiana para aplicar en la *diseminada* pintura de Carlos Maciá, pero dejaré esas asociaciones para otro capítulo, para otra entrega.

Lo que resulta revelador es que todas estas características que venimos comentando son fácilmente aplicables a sus fotografías, que mimetizan los movimientos de la pintura. Lo hacen a partir de un gesto rápido, casi inmediato. Como quien escribe su propia firma, sin tener tiempo para pensar el gesto. El resultado muchas veces se acerca al deseado, en otras será el azar, ese pensamiento que emite una jugada de dados según Mallarmé, quien defina totalmente la forma final. Carlos Maciá trata de aprehender los errores del proceso y en ese desorden dibujar definitivamente cada propuesta.

Sus series fotográficas, (re)construcciones del universo de luces que vomitan los barrocos *trompe l'oeil* de Las Vegas y Atlantic City, suman un paso más dentro del interés de Maciá por conformar una práctica pictórica coherente en ese anhelo por todo lo que signifique hibridación y límite entre medios. En este caso, los efectos de luz y color, alimentan la paradoja de la imposibilidad de la mal llamada fotografía abstracta: si la fotografía retiene y reproduce la luz de una cosa real, ¿dónde encontramos la abstracción? El engaño vuelve a asomar por la superficie de la pintura fuera de la pintura de Maciá. Pero, por otro lado, es cierto que no existe una sola fotografía que no implique abstracción. La incertidumbre, por tanto, domina estos trabajos que remarcan, una vez más, el interés expansivo de su trabajo, al tiempo que enlazan con las breves acciones de la serie *Sakura*.

Si pensamos en el resultado formal. Algunas son de tono lírico y otras más secas; otras se ofrecen compactas, evocando su germen figurativo. Pero siempre asisten a esa suciedad del estudio si lo vemos sin lentillas, en toda su *borrosidad*. Algunos pintores como Albert Oehlen también han insistido en ensuciar: “no mantengo nada limpio”, declaró en varias ocasiones. Y ese gesto ‘sucio’, esa violencia, se da también en las propuestas más limpias de Maciá: ya sea ahogando el pulido soporte de sus aluminios blancos con pintura negra; destrozando a martillazos el poliespán de sus icebergs recubiertos con resina plástica en un *trompe l'oeil* que otorga cierta

presencia a modo de maquillaje -efecto que refuerza al darle la vuelta a esos icebergs- a lo que no debería tenerla; o en su negra intervención específica para el MACUF, agresiva, nerviosa.

Por último, me gustaría apuntar alguna consideración sobre sus pinturas de madrugada en formato vídeo: *Late Night Paintings*. En Nueva York los cambios de temperatura entre subsuelo y la calle provocan a menudo un chorro de humo que se aparece en la superficie y flota a modo de interferencia física en plena calle.

Cualquiera que haya visitado Nueva York seguramente se habrá fascinado por alguna situación semejante -que naturalmente no es propia sólo de Nueva York-, o incluso en alguna de las muchas películas que han tomado esa situación incluso como punto de apertura. El cine nos ha familiarizado con esa nocturnidad neoyorkina y Carlos Maciá, que ha estado en Nueva York disfrutando de una Beca de la que ahora recoge los frutos, capta estos momentos de plasticidad para coquetear con todo el misterio -muy cinematográfico- que rodea ese proceso. Color y movimiento. Orden y desorden.

Obliteración del sonido. Sin artificios, otra vez el accidente se deja notar en la pintura de Maciá, como ese poliespán disfrazado de iceberg, como esas manchas maquilladas de su pintura posteriormente borradas o como esa iconoclastia matissiana que es más un homenaje al color que le fascinaba y con el que pretendía llegar más allá.

Las acciones pictóricas de Maciá se conforman una vez asumidas las interferencias, que dan pie al proceso y son asumidas por éste. *La leyenda del tiempo* reflexiona sobre esa condición temporal de la pintura. Lo hace desde casi todos los ángulos, tratando de ordenar lo generado en el estudio, conjugando el grafismo violento con una caligrafía más medida, con tachones, garabatos y acción destructiva. Puntos de extrañeza que conforman una idea sobre pintura, una simulación de lo no intencionado.

Carlos Maciá avanza pensando la pintura, persiguiéndola, manejando sus tensiones. Buscando un orden en su propio caos. Por eso me veo tentado a finalizar casi como empecé. Hablando de quien fue su maestro directo y que recientemente nos ha dejado, esfumándose en silencio, como si se hubiese escondido tras un gesto que en cualquier momento podría emerger detrás de cualquier lienzo. Recuerdo que en la última gran exposición de Alberto Datas comencé el texto con unas palabras de Karel Appel; creo que éstas se ajustan perfectamente, a modo de cierre, a las tensiones de la pintura de

Maciá: “Supongamos que el primer color que aplico a la tela es el rojo. Ahora bien, esta acción determina todo lo demás que sucederá en el cuadro. Después podría ponerle amarillo, y algo de azul; a continuación quizás podría eliminar el rojo con negro, y el azul tal vez se convertirá en amarillo, y el amarillo en púrpura, mientras que el negro se transforma en blanco. Evidentemente, puede suceder cualquier cosa. Pero todo este proceso fascinante empezó con ese primer rojo, y si no hubiera empezado con el rojo, todo el cuadro habría sido diferente. ¿Hay un sistema, hay un orden en este caos?”.