

**Iñaki Cerrajería, "Un instante... La pintura",  
Sala América, Vitoria-Gasteiz, 1996**

**El placer de la mirada  
Santiago B. Olmo**

**Catálogo exposición individual**

De alguna manera, inevitablemente, la pintura encamina y reconduce, hoy más que nunca, hacia los márgenes del arte actual. Son estos los márgenes en los que se formulan las preguntas por el sentido que tiene seguir creando y donde toman cuerpo las dudas la conciencia de la incertidumbre, del goce y el placer de ejercitar los sentidos que cada vez con más urgencia y voracidad reclama el ojo que ve y observa.

Pintar ya no significa simplemente pintar, sin más. Pintar es algo más que utilizar determinadas técnicas sobre una superficie de lienzo, madera o muro preparado para el fresco, pintar es mucho más que imaginar o proyectar, va más allá de la voluntad de representar...

En el fondo pintar empieza a significar asumir los límites del arte, y de la propia pintura, en una cultura, como la nuestra, basada en la visualidad y en el poder de las imágenes.

A este respecto resulta muy sugerente reflexionar o analizar las conexiones que se pueden establecer entre el declive de la pintura como representación de la realidad y la consolidación de una cultura de consumo que ha ido transformando sutilmente los mecanismos de



Pintura (IN. 1/3.9) óleo sobre lienzo. 195 x 200 cm. 1996

nuestra sensibilidad sensorial y simbólica.

El consumo necesita la afirmación de una cultura eminentemente visual y se sustenta en una publicidad omnipresente que permanentemente idealiza tanto los productos como la realidad que inevitablemente se articula en el consumo de esos mismos productos y objetivos, que son convertidos finalmente en señas de identidad, en tótems que indican la pertenencia a un grupo.

Si la fotografía, el cine, la imagería de la publicidad y de lo gráfico, que se canaliza en cualquier soporte de los medios de comunicación de masas, desde las revistas hasta la televisión, configuran una imagen precisa y a la vez analítica de la realidad cotidiana del presente, el territorio que le queda a la pintura no solo se reduce, su papel queda irremediamente amenazado, herido de muerte. La pintura se vuelca sobre sí misma, se analiza, revuelve en su tradición buscando las herramientas que le permitan seguir viviendo y pensando. En este panorama de crisis la abstracción se convierte en un terreno fértil en el que la pintura se concentra para ofrecer lo que desde ningún otro lugar puede plantearse con mayor radicalidad: su propia crisis y su especificidad.

La abstracción ofrece a la pintura las miserias y las riquezas de su propia condición, la pintura misma sin ambages, sin aditamentos, sin máscara... adornada de todos los trucos y afeites, pero en una visión directa y desnuda.

La obra más reciente de Iñaki Cerrajería se desarrolla precisamente en el marco de las condiciones que acabamos de definir. Estas últimas obras se sientan en un terreno de límites y de márgenes, donde la pintura se cuestiona a sí misma para poder reafirmarse.

Es precisamente ese territorio de lo incierto, en el que el artista se enfrenta con las dudas con las suyas, con las del arte y las de la pintura. Pintar implica cada vez más sumergirse en dilemas, a menudo de carácter hamletiano, que obligan a un cuidadoso ejercicio de distinciones, precisiones y acotaciones; estableciendo y asumiendo los límites del propio trabajo; dosificando e integrando la energía de los impulsos y las pasiones, para acabar construyendo una actitud reflexiva.

Sin embargo no es esta una reflexión ni puntual ni reciente en la trayectoria de Iñaki Cerrajería. Se trata más bien del resultado, por ahora provisional, de un largo proceso, cuyo inicio arranca a finales de los años 70. Desde entonces de una manera lenta y callada, siempre



Alrededor de Fernando óleo/ lienzo 200 x 200 cm. 1986

circunscrita al propio trabajo, se han ido explorando las posibilidades de realizar una pintura experimental, que expresara tanto las inquietudes del presente como todo aquello que pudiera quedar fuera de los ámbitos propiamente pictóricos.

La pintura misma aparece al cabo del proceso como una herramienta de infinitas posibilidades, que es utilizada para abordar problemáticas todas ellas conectadas con lo comunicativo y lo sensorial.

La figuración empleada en los años 80 es el vehículo más apropiado de una narración, basada en la oposición entre imaginación y contemplación que busca el punto de vista como elemento singularizador de la visión pictórica. En estas directrices se desarrollan por ejemplo la serie de estudios de artistas e interiores.

El espacio es abarcado simultáneamente por varios puntos de vista situados en los ángulos del techo. De esta manera se despliega sobre la tela del cuadro la totalidad del espacio interior, cerrado entre cuatro paredes y un suelo, incluyendo las distorsiones propias de una óptica fotográfica de extremo gran angular pero adaptadas al registro pictórico de la expresión. Allí, en el interior de los estudios se desarrolla la contemplación de los lugares de trabajo de otros artistas, como una narración contemplativa; en otras obras, por el contrario, el interior es “imaginado” como el espacio de un crimen en la cotidianeidad de una cocina, en clave de ficción narrativa.

La mirada, el ojo, pueden situarse en todas partes, en cualquier lugar y desde allí escrutar, imaginar...

Posteriormente la mirada se concentra en un registro visual diametralmente opuesto: los símbolos gráficos de la contemplación, como en la instalación pictórica “Símbolo y seña para un lugar pintoresco” (1989) que delinea la configuración topográfica, alegórica e ideal de las condiciones del paisaje.

Estas señales simbólicas, junto a otras nuevas, van a configurar un vocabulario visual imaginario que articulará como un eje de repeticiones inscritas en la diferencia de cada pintura las sucesivas series y proyectos.

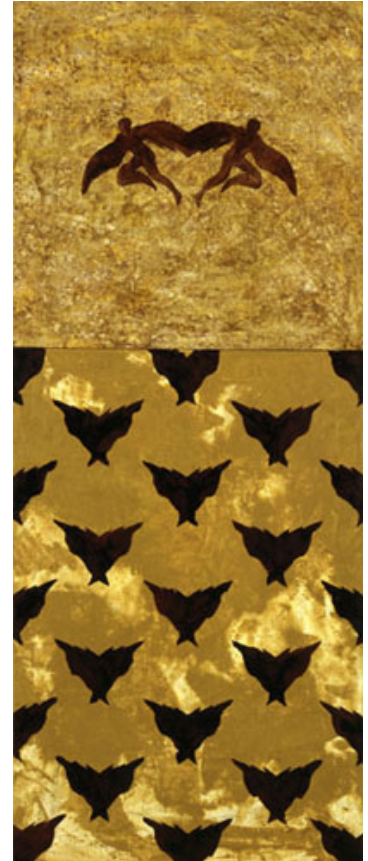
Ya en trabajos anteriores, como el que centraba la imagen del animal, Iñaki Cerrajería había



Un hombre llamado Carvalho óleo sobre lienzo. 200 x 170 cm. 1986

abordado lo ornamental como un punto de referencia ineludible para una visión pictórica. Pero es a principios de la década de los 90, cuando lo ornamental por un lado y la seña, el símbolo gráfico, por otro, se entrecruzan y se combinan, organizando una pintura reflexiva, que medita sobre sus limitaciones y sobre sus posibilidades, investigando desde una perspectiva personal en la línea de la “pattern painting”.

La relación entre fondo y forma se entiende como una manera de penetrar en la creación de nuevas imágenes que a su vez configuren campos de patrones seriados, mediante la contraposición en sobra sobre un fondo pictórico de una imagen tópica, dando lugar a series extremadamente sugerentes como “Tenante” (1990), u obras como “Signo” (1990), “El predominio de lo inferior” (1990), en las que el hueco que se destaca sobre el fondo de la imagen central origina una nueva forma capaz de crear un campo ornamental. En la serie “Espiral” (1990) e vértice del tiempo se entrecruza con el del espacio, haciendo rotar las siluetas de peces en el movimiento esencial del devenir de lo vivo. La serie que utiliza siluetas de camaleones como hilo conductor y que conduce a la instalación “Estanque Camaleón” (1991) abre el camino a mundos de mayores complejidades pictóricas como el que toma cuerpo en “Señuelo” (1993), un proyecto con un carácter muy vivencial ligado a su experiencia de pescador accidental en los ríos. Lo ornamental deja paso a una secuencia en la que vuelven a entrecruzarse los planos temporales con los espaciales, generando una pintura procesual, en la que aflora una relación básica con la pintura desde el placer del color, la hondura de las superficies y la texturación de los planos.



Tenante IV Óleo/lienzo 162 x 65 cm. 1990

En el fondo se trata de una aproximación al paisaje desde una perspectiva más cualitativa, fundamentalmente vivencial, y aunque analítica, desligada de cualquier conceptualización como las que aparecían en “Símbolo y señal para un lugar pintoresco”. La pintura se muestra como la mejor de las herramientas posibles, como el medio en el que se entremezclan la reflexión, el análisis, la conceptualización y la expresión subjetiva de las variaciones, los cambios y las calidades. “Señuelo” configura una instalación sin límites aparentes; el río y más precisamente el fluir de sus aguas, es el paisaje y en tanto que permanente fluir es la metáfora del cambio de la sucesión siempre idéntica a sí misma y siempre diferente. Si las conocidas palabras de Heráclito que nos transmite Platón en “Crálito” hablan de que nuestros cuerpos no pueden sumergirse dos veces en el mismo río, la visión tampoco puede atrapar o percibir el mismo río dentro de un proceso temporal, nuestra propia miradas es cambiante, y la pintura refleja tanto en su nivel de expresión como de contemplación la misma imposibilidad de permanencia.

El trabajo se estructura en dípticos, trípticos y acumulaciones de fragmentos que entre sí van dando cuenta de las semejanzas y de las diferencias, asumiendo prioritariamente la espectacularidad de la visión. Se introducen fotocopias y campos de color en forma de patrones que se tratara de volver nuevamente a saborear un gusto desde hace tiempo olvidado o descuidado.

No hay propiamente formas que contrasten o se destaquen sobre los fondos, en realidad la pintura se funde en una totalidad en la que son los fondos los que marcan alternativamente las pautas atravesados por destellos, transparencias y brillos, propios de la luz de la transfiguración. La pintura parece desnuda, para que todos los recursos de la técnica se muestren con la claridad de una primera experiencia.

Desde “Señuelo” se mantienen en vigor las calidades acuáticas, pero han sido rescatadas del mundo paisajístico del río, y transportadas a un mundo de ensoñación y de deseo de nuevas sensaciones en la plenitud de la mirada.

El color se ha abierto a lo artificial, de un modo mucho más pleno y rotundo, pero conserva sin embargo toda la moderación del color naturalista, haciendo compatible las raíces impresionistas de la abstracción de las ninfas de Monet con el uso libre y atrevido del color como eje de la pintura. Las gamas cromáticas se han liberado de la contención y de la rica austeridad que mantenían en “Señuelo”, del mismo modo que el cuadro se ha independizado del fluir de una serie articulada y compacta.



Señuelo exposición Trayecto Galería Vitoria-Gasteiz 1993

El color de la pintura y la pintura misma se convierten en el contenido privilegiado de cada cuadro. Si en “Señuelo” el brillo de los barnices forzaban o acercaban hacia lo artificial al color naturalista, en estas últimas obras el destello surge de la propia pintura. La luz no necesita golpear las superficies, surge más bien desde el fondo último de los colores superpuestos, donde se han ido acumulando, unos sobre otros, cuadros diferentes. Todos han desaparecido entre barridos y superposiciones contaminantes, para dejar que sean uno solo.

Pero la pintura no es solo superficie bidimensional: el cuadro adquiere grosor y anchura al ser dotado de cantos recuperados, adopta a través de lo objetual una cierta fisicidad que le eleva y distancia de la pared.

Cada movimiento en esta serie de abstracciones de Iñaki Cerrajería está meditado y medido



Pintura (IN. 1/4.0) 200 x 200 cm. 1996

en los más mínimos detalles, para constituir una profunda reflexión en curso sobre las problemáticas más acuciantes que pesan sobre la pintura actual. La autoconciencia de crisis de la pintura podría resumirse en la pregunta por el sentido que tiene el acto de pintar y por el cuestionamiento de identidad o de la especificidad estética y perceptiva de la propia pintura. Evidentemente la obra actual de Iñaki Cerrajería no pretende como proyecto artístico dar cumplida respuesta a esas cuestiones, pero constituye un intento de aproximación a una adecuada formulación de los problemas, mientras incide en el estímulo gozoso y placentero de la percepción visual de la mirada.

Los registros que aparecen en esta obra, desde la superposición y la inclusión fusionada de múltiples cuadros sobre una misma superficie, la reivindicación de una fisicidad para el cuadro, los juegos de relación entre fondo y forma por un lado y fondo y fondo por otro, hasta el planteamiento del color como eje de la función representativa, la contraposición entre color naturalista y color artificial, y la voluntad de desencadenar una sensualidad en la visión, no son exclusivas invenciones de su pintura (hace tiempo que parecen haber periclitado la época de las invenciones en el arte) pero constituyen una relevante aportación, magníficamente ejecutada, al debate pictórico actual

En el ambiente se percibe la consolidación de una nueva sensibilidad, que centrada en la abstracción se enfrenta a la pintura como una mirada profundamente autocrítica pero a la vez predispuesta a disfrutar.

Es significativo que en el propio País Vasco otros artistas pintores, como Darío Urzay, Prudencio Irazábal, o José Ramón Amondarain, hayan abordado en los últimos años estas mismas problemáticas sobre la pintura desde la abstracción.

La abstracción de hecho es la herramienta estilística y la sensibilidad que utiliza Iñaki Cerrajería para enfrentarse a la pintura situándose en los límites y trabajar con absoluta libertad con aquellos elementos que caracterizan a la pintura en su estado más primario y básico. La abstracción ofrece un lenguaje y un abanico de posibilidades que permiten reformular, reconstruir, un discurso y un territorio perceptivo para la pintura. Quizás como el lugar de la representación de la sensualidad de la mirada.



Pintura (IN. 1/3.54) óleo/lienzo 177 x 200 cm. 1996