

## **Beatriz Herráez**

### **VIOLETA – CYAN - MAGENTA**

**Ni siquiera creo que la pintura conceptual exista como tal... es una categoría inexistente y ridícula. Toda pintura es conceptual y en parte también impulsada por el deseo(1)**

Tres cuadros de 2 metros por 2 metros son el inicio del recorrido propuesto por Paloma Gámez en este nuevo proyecto expositivo presentado en los espacios del CAAC de Sevilla. Tres cuadros en torno a los cuales se originan, y agrupan, distintas imágenes materializadas en formatos tan diversos como el vídeo, la pintura mural o una serie de impresiones de tinta sobre papel, pero también en forma de proyecciones de luz natural filtrada a través de acetatos de color colocados sobre vidrieras en el lucernario de una biblioteca. Tres obras tituladas “Azul nº 1”, “Violeta nº 11” y “Magenta nº 21”, que surgen de añadir distintos planos de pintura acrílica, aplicados en cinco capas superpuestas, sobre la superficie de las telas. Un modo de proceder recurrente en la producción sistemática desarrollada por la artista desde hace ya algunos años, un conjunto de protocolos rigurosos que es, en palabras de Gámez, “la aplicación de una serie de leyes impuestas que van determinando el resultado final”(2).

En todos los casos, los títulos de las piezas expuestas coinciden con el color que predomina en las obras y, además, cada nombre lleva asociado un número que parece identificar un sistema de clasificación específico asignado a los lienzos, los vídeos o las impresiones. Números que añaden nuevos datos sobre lo mostrado y que parecen corresponder con procesos de seriación de las obras, o suministrar información cuantitativa sobre las proporciones de pintura incluidas en su fabricación. Títulos encadenados que remiten a listados, directorios, archivos o inventarios, y que sugieren asimismo distintas relaciones entre las piezas, en un juego de reflejos, dobles y espejos donde sus nombres se encadenan dando lugar a repeticiones y coincidencias continuas. Un sistema de expresión analítico que, paradójicamente, se convierte casi en inaccesible, en indescifrable, por la inclusión de variables que permanecen ocultas, desconocidas, con excepción de para aquel que lo ha ideado, para su autora.

Esta nomenclatura estará también presente en los cuadernos de trabajo de la artista, diarios con anotaciones precisas sobre las acciones llevadas a cabo en la construcción de las obras. Un registro, memoria, que contiene combinaciones complejas -tan solo una mínima parte de todas las “posibles”- entre colores y cifras, y que parecen obedecer a la multiplicidad de transformaciones físicas que se producen en la repetición de una actividad -casi idéntica-; la suma de distintas

veladuras de color suministradas sobre un plano- tela, papel o muro. En una operación mecánica y metódica, que ha sido calificada en repetidas ocasiones como de investigación minuciosa, Paloma Gámez hace uso de los colores -pero también de sus nombres- como ingredientes de fórmula que parece responder a una “Idea fija”, siempre presente en su trabajo. “Azul nº 1”, “Violeta nº 11” y “Magenta nº 21” surgen así del empleo de una metodología recurrente que tiene en los colores -pigmento / luz- sus componentes básicos, sus signos más elementales. Como en otros proyectos previos, Gámez restringe una vez más la carta de colores empleada en la construcción / definición de un nuevo capítulo / episodio de su personal vocabulario –de un fragmento del mismo.

Una primera lectura de estos trabajos en el espacio expositivo llevará a quien los contemple, inevitablemente, a intentar descifrar qué es lo que existe más allá de esta nomenclatura aplicada, a dilucidar cuál es el conjunto de principios señalados para emplear estos títulos (y no otros distintos). ¿Cuál es el conjunto de reglas (auto-impuestas) por la artista para nombrar lo mostrado, y para organizarlo?

Pero quizás esta cuestión no sea más que una distracción (“impertinente”), igual no lleve a una respuesta distinta que a la de que es (“simplemente”) un sistema de orden suficiente y necesario para la propia autora, una operación de catalogación, de guía para orientarse en una práctica que genera una pregunta de respuesta un tanto más compleja: ¿qué es lo que lleva a Gámez a idear y emplear una metodología tan precisa y obsesiva como en la que parece estar inmersa? ¿Cuál es el motivo/motor de la “ocupación del tiempo” que se traduce al enfrentarse a estas obras?

Porque si algo se hace evidente al contemplar este trabajo, será precisamente la actividad continua y sistemática de la que procede, de un “estar haciendo” ininterrumpido que podría apuntar justamente hacia esa “Idea fija” ya mencionada: la imposición de un ritmo, la inclusión del tiempo, de su gestión, como agente / material que afecta a la producción de todo su trabajo, tanto como el manual cromático empleado o cualquier procedimiento anterior trazado.

***“Pero ¿cómo producir el tiempo?”***

***(...)***

***- “¡Tengo el mal de la actividad! No puedo, no sé estar sin hacer nada... Pasar dos minutos sin ideas, sin palabras, sin actos útiles... Así que llevo a un rincón desierto estos accesorios, símbolos evidentes de la vacación del espíritu. Ellos imponen la inmovilidad, prescriben pausas de larga y ninguna duración”(3).***

En la exposición “Carta de color” presentada por Gámez en el año 2011 en La Casa Encendida (Madrid), se visibilizaban, por medio de una grabación en vídeo, las diferentes fases de producción de un lienzo. Gámez registraba entonces la transformación progresiva de una tela colocada en un espacio blanco que hacía las veces de estudio durante los días previos a la inauguración de la muestra. La tela, apoyada sobre una pared y dispuesta de manera frontal a la cámara, era modificada durante los 11 días de su ejecución. Nuevamente, añadiendo planos de color, veladuras y transparencias, superponiendo distintas capas de pintura acrílica, el cuadro-objeto iba adoptando apariencias dispares y provocando una sucesión de asociaciones imprevistas con obras de referencia de la historia del arte del s.XX; la pintura un día se parecía mucho a un “campo de color” de Mark Rothko, otro tenía el aspecto de un “Abstract painting” de Gerhard Richter, y al siguiente recordaba más a un Barnett Newman “rectificado”.

Imágenes / reproducciones de “obras maestras” fabricadas para ser borradas, construidas y tachadas de manera sistemática hasta completar el enunciado marcado como objetivo al comenzar el proyecto: construir una carta de color precisa a partir de la suma de 11 capas con un orden y duración pre-fijados. En la película, Gámez aparecerá siempre dando la espalda a la cámara, vestida con un buzo negro de trabajo, con una brocha y un pequeño recipiente de plástico que contiene el color “del día”. Una acción irreverente, de “desacato”, que revisita la pintura, y a sus protagonistas -hombres en su mayoría-, desde la repetición mecánica, rutinaria, provocando casi un cierto aburrimiento o “desánimo”. Uniformada, la artista impone un ritmo concreto a su puesta en escena. Un ritmo que viene marcado, que está regulado, por la negociación directa con el tiempo -de secado / de espera- que conlleva una acción sujeta a un proceso, “sujeta a horarios”.

Si en “Carta de color” la experiencia de lo temporal como principio que estructura el trabajo de Gámez se muestra de manera directa, en propuestas anteriores esa noción de tiempo -en este caso transcurrido, que tuvo lugar- se materializaba de un modo más sigiloso, velado.

En un catálogo publicado en el año 2008 con motivo de la exposición “Rojo”(4) se reproducen imágenes de la instalación de las piezas junto a una serie de fotografías de detalles donde se amplifican los marcos de los cuadros y fragmentos de las superficies de las telas. “Rojo” es un recorrido por 3 habitaciones contiguas donde los lienzos aparecen apoyados en las paredes o esparcidos por el piso, bajados al suelo. En la estancia central de la muestra la circulación del espectador es interrumpida por una serie de pinturas colocadas sobre el pavimento, desmontadas de los muros del centro. Una disposición de las piezas que se inscribe en esa genealogía iconoclasta de modos de repensar la práctica pictórica y el valor del objeto en el arte de las

últimas décadas; desde los monocromos y “vaciamientos” de espacios llevados a cabo por Yves Klein en los años 50 y 60, o las performances no-autorizadas de Christopher D’Arcangelo, descolgando lienzos de museos en los 70, hasta los nuevos usos y “funciones” formuladas por Martin Kippenberger al reciclar un monocromo gris de Richter en una de mesa para el café con solo añadirle cuatro pequeñas patas metálicas, ya en los 80.

Nuevas referencias y citas a un repertorio de acciones y gestos críticos -retirar los lienzos de las paredes, modificar el lugar que tradicionalmente les ha sido asignado, o desplazarlos hacia otro “lugar”, incluso fuera del marco- que forman parte de los debates sobre la especificidad del medio, y que han suscitado al tiempo la aparición de una terminología “expandida” que podría iniciarse con el *ready-made recíproco* de Duchamp al proponer hacer uso de un Rembrandt como tabla de planchar.

Depositadas sobre el suelo, adoptando la forma de un tablero, las 64 pinturas de Gámez son en este proyecto las casillas de un juego, una acumulación ordenada que contrasta con las paredes desnudas de la sala, sobre las que no hay “nada”. Un vacío ocupado por una luz rojiza, intensa, que es el reflejo de los cuadros en el piso y que tiñe toda la estancia.

Las piezas mostradas serán aquí, de nuevo, objetos que funcionan como “depósitos de tiempo”. Un tiempo en este caso ralentizado, que reposa en las distintas láminas de pintura solidificada en los márgenes de los lienzos, y en las gotas de color endurecidas que identifican las distintas fases acometidas por la autora en la ejecución de las obras. Derramada más allá del marco, rebasando sus límites, la pintura se desliza por los bordes del cuadro y permite distinguir momentos que ya han sucedido. “Errores” que son ampliados, aumentados, hasta dotar a la imagen de un carácter escultórico donde vetas imperfectas de materia roja, naranja y amarilla se entremezclan como estratos, como sedimentos de materia y tiempo, cuyo estudio proporciona nuevos datos a quien se entretiene en ellos, como la lectura de un palimpsesto.

**Hay que visualizar el ideal en la mente. Se asemeja a una memoria de la perfección. Espero que haya quedado claro que la obra versa sobre el concepto de la perfección que reside en nuestra consciencia, pero que las pinturas están muy lejos de ser perfectas —a una distancia insalvable, diría yo— al igual que nosotros mismos(5).**

El trabajo de Gámez se estructura nuevamente en esta exposición en torno a un mismo objeto de estudio —el color(es)-ensayado en soportes diversos. Un objeto de estudio que, a pesar de ser

formulado de manera casi idéntica a partir de la metodología empleada en cada “puesta en escena”, presenta variaciones -a veces imperceptibles- producto del error (sistemático) al que es sometido en su reproducción, con cada nueva repetición.

Un proceso sostenido en el tiempo casi de un modo automático – pero consciente- que incluye esa noción de error, de imperfección, producto de la intervención del factor humano en la elaboración de una serie de objetos que serán inexactos, que resultarán finalmente incompletos. Será precisamente esa “falta” necesaria, la consciencia de lo inacabado de las piezas, de que éstas serán siempre distintas entre ellas, “irrepetibles” –a pesar de la insistencia en una metodología de reproducción concreta- lo que este presente de manera recurrente en el recorrido de la muestra. Un repertorio de elementos “mecánicos y orgánicos” que tiene, justamente, en ese mal de la actividad mencionado, en la necesidad del uso, la ocupación y la “pérdida” del tiempo, su material más “rentable”.

**Texto de Beatriz Herráez sobre la exposición *Paloma Gámez. Violeta* (Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 12 de julio – 16 de septiembre de 2012)**

\*\*\*\*\*

1. Amy Sillman en conversación con Gregg Bordowitz . “Between Artists” A.R.T. Press.2007
2. “Carta de color” Una conversación entre Paloma Gámez y Tania Pardo. Casa Encendida, 2004.
3. La idea fija, Paul Valéry. La Balsa de la Medusa, 2004.
4. “Rojo” Centro Damián Bayón. Granada, 2008
5. Agnes Martin. “Reflections”, Artforum 11, 1973. Citado en “3 x Abstraction. New Methods of Drawing”. Drawing Center / Yale University Press, 2005.