

La práctica de la mirada Mariano Navarro

La mirada pasa por las paredes de la sala y éstas parecen haber perdido su anclaje en la ortogonalidad con el suelo. A la herida de los verdes y naranjas histriónicos, que cubren grandes rectángulos enmarcados por anchas bandas negras, se suman cuadrados concéntricos que al desplegarse por los muros constituyen un simulacro sicodélico de la vieja profundidad plana que desvelaba a los perspectivistas.



En otra ocasión, más reciente, el espectador venía a zambullirse en una orgía que forraba de color paredes y columnas. La capa mostraba un mismo desprecio por la estabilidad estructural y admitía en su seno, sin orden ni jerarquía, planos cortados a estilete, otros acumulados como piezas de un tetrís inacabado e inacabable, extensas superficies de lunares blancos contrastados contra fondos monocromos...

Se corresponden con dos intervenciones de Enrique Larroy. La primera en la ya desaparecida galería Lausín&Blasco de Zaragoza, una exposición que se extendió a la sala del Banco Zaragozano, en la primavera de 2002, para la que redacté un texto, "El campo cinematográfico del teatro espacio-dinámico total". La otra, concebida en 2002 y culminada en 2005, tuvo por título *Dos insistentemente mareados* y fue el plato más fuerte de los servidos en su muestra celebrada en la sala de exposiciones de la Diputación de Huesca en el verano de ese último año.

Los catálogos de ambas exposiciones, *El color invisible* y *La pista falsa*, antes de reproducir las obras expuestas, abrían sendos capítulos de mano del artista, que ahora describiré, que titulaba, a su vez, "Adaptador ocular. Corrector formal", y "Corrector ocular. Adaptador formal". Páginas y páginas en una sucesión de colores y de elementos formales que constituyen tanto un vocabulario propio del artista como la dicción desordenada de los vocablos que construye. Páginas saturadas de formas y cromías que ocupan los ojos del lector y le "preparan", en una doble dirección: transformando su mirada y educándola para lo que viene, que es la reproducción de las obras expuestas. De modo paralelo a como actúan los murales, lo hacen las páginas del catálogo: examinan, a la vez que mudan, las reacciones perceptivas del espectador.

Evidentemente existen en el mercado mecanismos ópticos que actúan como correctores o adaptadores oculares –del mismo modo que existen máquinas fotográficas¹ y máquinas tomavistas², tan caras a Larroy–, pero no hay, al menos que yo sepa ni correctores ni adaptadores formales que no sean el acto del pintor y el ojo mental del espectador.

Ya en fecha tan atrás como el año 1980, su exposición en la Galería Pata Gallo de Zaragoza, constaba de tres apartados, el más visible de los cuales eran tres murales planos, compuestos por 390 piezas individuales de pequeño formato (40 centímetros de lado) que componían flores y frutos, que sugirió a Juan Manuel Bonet escribir “resulta lógico que cien metros cuadrados de pintura no den como resultado una exposición retiniana, que decía Duchamp, sino un montaje conceptual. Cuestionando nuestros sistemas perceptivos, una y mil veces, Larroy hace tambalear muchos conceptos asentados en la experiencia.”³

Ciertamente, en su ya muy prolongado andar, la pintura ha estructurado y, a la vez, revolucionado, nuestro sistema perceptivo, tanto en la construcción de los simulacros de veracidad, como en la destrucción de los presupuestos que sustentan una visión cerrada de la realidad. Incluso desde fundamentos muy distintos a los que sustentan el trabajo de Enrique Larroy, la inclusión de elementos materiales y de otros incidentes tangibles al ojo o la asunción de lo inacabado, con su promesa de dilación, los pintores han tramado a la vez que puesto entre interrogantes la práctica de la mirada.

Ese compromiso con la ambigüedad de las sensaciones ha dictado muchas de las propuestas del artista, que conocedor a fondo de las que efectuaron las vanguardias racionalistas y los futuristas rusos, algunos de los pop menos populares, los abstractos estrictos y, también, ciertos expresionismos contemporáneos, no ha dudado en hacer de sus experiencias el territorio en el que el relato biográfico y la opción conceptual coadyuvan a la constitución de una superficie de proyección.

Por otra parte, Larroy ha mantenido imperturbable y sin acidez una ironía permanente ante el doble espectáculo de la pintura y sus invenciones y del mundo del arte y de sus pompas. No en vano, y hemos coincidido varios de sus comentaristas en señalarlo, ha incidido repetidas veces en las ideas de escenario –“un escenario previo a toda representación, el espacio eternamente anterior a la misma”, en palabras acertadas de Vicente Llorca⁴– o de *Bambalinas*, título de una de sus exposiciones de mediados los años noventa que llevó a Alicia Murría a escribir que aquellos cuadros “eran los más inhóspitos, los más inestables y

¹ “Me he planteado la concepción de mis cuadros como una doble visión fotográfica”, escribe Larroy en *56 Kilos de mercancías*, Zaragoza, Sala Taguara, 1973.

² “Tomavistas, palabra que se usa poco y que revierte a un tiempo en el que las imágenes se realizaban a otra velocidad”. Larroy en carta personal al autor, junio 2005.

³ Juan Manuel Bonet, “Diario de un equilibrista”, en *Enrique Larroy. Pinturas*, Zaragoza, Palacio de Sástago, Diputación de Zaragoza, 1987.

⁴ Vicente Llorca, “La casa de fórmica”, en *Casa de Velázquez 1994*, Madrid, Casa de Velázquez, 1994.

precarios, los más radicales en su ya larga trayectoria (...) Bajo una apariencia de inocente seducción son en realidad lugar de inestabilidad y desasosiego, un espacio tan difícil como lúcido.”⁵

Una *summa* de características que, con cierta dulcificación, procedente quizás de la eficacia de las dinámicas elegidas, se ha mantenido durante la última década, en la que, además, cabe elucidar cierta metodología. Así, la constitución de un espacio flotante en el que habitan las formas y que en el texto antes citado equiparaba con el que ocupan las figuritas de Klee, sólo que con una atmósfera explosiva.

También una mecánica de superficies superpuestas, que parecen abrirse huecos unas a otras y sin llegar a montar figuras o perspectivas imposibles, sí agilizan el equívoco juego de vacíos y llenos que se diría que orada la superficie del lienzo.

El establecimiento de volúmenes virtuales generados por la transposición de falsas formas geométricas recortadas y montadas unas sobre otras.

La preferencia por las fracciones, fragmentos de representación que no revelan una forma nítida y concreta, sino que se despliegan asertivas en la porción que ocupan y establecen una relación dialéctica con sus semejantes, pero no iguales.

Una sensación continua de que tanto el improbable fondo como las figuras están en perpetuo movimiento. En palabras de Hans Hoffman: “[una forma] que no deba su existencia a una percepción del movimiento... carece de espíritu y es inerte. La forma es el caparazón de la vida.”⁶

⁵ Alicia Murría, “Lugar de desasosiego”, en *Bambalinas*, Vera de Moncayo, Monasterio de Veruela, Diputación de Zaragoza, 1994.

⁶ Irving Sandler, *El triunfo de la pintura norteamericana. Historia del expresionismo abstracto*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.