

EMMANUEL GUIGON
UN PINTOR VIAJERO

Ni en sus dibujos, ni tampoco en sus pinturas, es José Morea un productor avaricioso. No especula sobre la rareza de los productos. Hacer más, siempre más, no limitarse. Y también no ser prisionero de sus propios hábitos, no aceptar interdictos, emprender a cada instante nuevos desafíos. Constantemente sus obras constituyen una manifestación y un elogio de la energía. Todo parece desarrollarse como si para él la pintura fuera un combate, como si cada nuevo lienzo o cada nuevo dibujo fuese una nueva oportunidad para descubrir energías ignotas, hábitos desconocidos, aptitudes para organizar de otro modo el campo pictórico. Semejante concepción lleva al artista a vivir su actividad como una serie de enfrentamientos, de riesgos, como una búsqueda de algo que no se sabe muy bien qué es. Sí existe un estilo propio de Morea, más o menos evidente según qué obras y según qué épocas, bastante difícil de definir, y que a veces está relacionado con técnicas pictóricas, con un imaginario, con lo que podríamos denominar su material iconográfico, con un concepto muy personal de lo múltiple, de los detalles. Existe, por ejemplo, una predilección real por los objetos de la vida moderna: el teléfono, el secador, el parasol, el muñeco Michelin, la guitarra eléctrica. La predilección hacia ciertos objetos se debe por lo general a su poder evocador o de asociación. Todos los objetos están ligados a su uso, a su utilidad, y pueden dar lugar a una ficción. Sin embargo no le confieren a la obra su significado. No sabrían remitirse a ninguna historia concreta, con una trama y un final. Por lo demás, en su obra hay incesantemente intenciones renovadas, investigaciones siempre insatisfechas, un juego de variantes y de variaciones. Variaciones a veces ínfimas sobre un tema reiterado, pero siempre reinventado, como en el jazz, donde la improvisación, aunque urdida por un motivo musical concreto, nunca se repite exactamente, donde la sorpresa es cada vez total y se conjuga con el placer de volver a encontrarse con el tema. La *variación*, es decir (de forma análoga a lo que sucede con la música, que para él ocupa un lugar importante en sus momentos de creación, o en ciertas formas muy antiguas—o modernas—de la literatura), la repetición de lo idéntico, mediando cada vez una diferencia. Repetición, pues, de lo mismo, que a todas luces se ve necesariamente inducida por lo que podríamos llamar, a falta de otro término mejor, el hecho artístico.

Hay que intentar pensar como él pinta y como él dibuja, como zigzaguean su toque y su trazo, pensar del mismo modo en que robamos un beso, nos enamoramos, o como cuando morimos de placer; pensar en la velocidad del viento que sopla entre los árboles o entre las telas—este era el tema, hace unos años, de su exposición de dibujos en la galería Charpa. Así acaso podremos atrapar y comprender el instante. Morea es un pintor de instantes. En su pintura, en sus dibujos, los trabajos se hacen y se sustraen. Aparecen personajes. Se urden astucias, maquinaciones. Nadie descansa nunca. Si alguno descansa es para entregarse mejor a sus actos de voyeur. Aparece así un universo entre dos aguas. Entre luz y tinieblas, entre crueldad y ternura, entre miseria y esplendores. La desmesura reina en este universo, que no es ni paraíso perdido ni infierno, donde la idea de verosimilitud no es realmente lo que preocupa. No sorprende que haya una cierta atracción hacia los volcanes: Autorretrato volcánico, La chica de los volcanes, Paisaje del Etna y conexión forzada, Corazón eruptado. Esta elección está ligada a una energía gestual, al surgimiento y a la transformación incesante de las apariencias. El universo de Morea es un universo de tifones. Se desarrolla en un registro de exultación. Se interesa por las nebulosas, los planetas y la dispersión de las estrellas. Para él el cielo es tumulto, el infinito se revela turbulencia. Vean como por todos lados las líneas arrastran la mirada en un movimiento que titubea y luego se decide, que da vueltas y retrocede, hace rizos, ondulaciones. Y estas líneas se recortan ellas mismas o cortan otras líneas igualmente errantes, de modo que las formas terminan por tomar cuerpo. Vean: esas líneas recorren, bordean o penetran las manchas de color, donde la mirada se detiene y persiste. Es entonces cuando las formas esbozadas se convierten en lugares, en objetos y, a menudo, en figuras. Pero éstas parecen estar en continua metamorfosis. Donde antes veía un rostro pronto veo un cuerpo-monstruo y, poco después, tal vez un paisaje.

Las materias que el artista produce y proyecta a menudo son espesas, granuladas—en algunos dibujos la lava del Vesuvio—como un mortero en el que cada grano de arena guardara su individualidad. En el célebre texto *Estilo, artista y sociedad*, el historiador del arte Meyer Shapiro subrayó la importancia, en la pintura, de la preparación de un campo liso: "Por el cerramiento y la igualdad de la superficie pictórica preparada, la imagen, alzándose a menudo sobre un fondo de otro color, adquiere un espacio propio definido, en contraste con las imágenes murales de la prehistoria, que debían luchar con los accidentes y las irregularidades (como ruidos de fondo) del campo, el cual no estaba menos articulado que el signo y podía realizar una intrusión en él." Muy a menudo Morea rechaza el liso, multiplica los "ruidos de fondo", las irregularidades del soporte que constituyen perturbaciones. Le gusta, en sus dibujos, utilizar papeles o cartones de recuperación. Y actúa, avanza, erra sin cesar. A ras de calzadas y de calles, lee los suelos; encuentra formas circulares propicias al estampado. Recoge los relieves de una tapa de alcantarilla. Aflora. Recuerda el estremecimiento a flor de piel, a flor de memoria. Multiplica los dibujos.

Son ese retraso, ese margen de libertad, de reflexión, ese margen de error, de vagabundeo. La hoja de papel, con su grano, es también la piel del cuerpo que se figura: *la trina-cría*. El trabajo artístico está aquí concebido como el invento de pieles, la producción de lugares suaves o ásperos al tacto o a la vista. Permitiría ciertamente enriquecer lo que podríamos llamar una sensibilidad a los fluidos, una puesta en contacto de las superficies, un conocimiento por rozamiento. Conocemos también la fascinación que sobre Leonardo da Vinci ejerce una materia habitualmente menospreciada: el polvo.

"Digo [escribe Leonardo] que cuando golpeamos una mesa en distintos lugares, el polvo que la cubre se dispone según, diferentes figuras de colinas y montículos [...] El polvo que, cuando la mesa se ve percutida, se divide en varios montones y desciende por su hipotenusa, penetra bajo su base y se eleva de nuevo alrededor del eje de la base del montón, moviéndose a la manera de un triángulo rectángulo [...]" Una materia humilde lleva, pues, a Leonardo da Vinci a tentar una minúscula cosmogonía, a imaginar también una geometría nómada de los triángulos paseadores. Verán aquí como el artista, en estos tiempos en los que nuestra cultura carece de referencias comunes, debe primero asegurarse de las coordenadas fundamentales de su arte. Toma en consideración por sí mismo el material que es el suyo. Todo esto se encuentra en un lugar del cuadro, a menudo se agarra a la granulación espesa del lienzo, pero siempre está recubierto por el juego de colores. Este proceder de Morea no proviene solamente de sus imágenes recientes, sino que atañe a todo el conjunto de su obra. En ella el ojo se encuentra constantemente obsesionado y seducido por los rastros que se disciernen, bien o mal, sobre materias informes.

Lo aterrador es que en ocasiones el arte se convierte en una especie de efemérides de las que el artista arranca una o varias páginas cada día y cada año de su vida. La vida, la experiencia que nos hacemos de la vida, nutre la obra artística pero lo contrario también se vuelve cierto: la vida es esa producción de obras que no remiten más que a una sola vida. De ahí la idea, que germina desde hace tiempo pero que se impone, de que el arte, el interés del arte está ligado al interés con el que afrontamos la vida. "Hago siempre una pintura autobiográfica", me dice en mi primera visita a su taller. Como si su pintura constituyera una especie de autorretrato del artista o, mucho mejor todavía, como si fuese una puesta en forma de su autobiografía. Si el pintor se toma a él mismo como modelo, en ocasiones es casi a su pesar y ello no está exento de reticencias. Tales retratos no nos tranquilizan. No podemos pretender leer evidencias en ellos. No son nunca reconocibles, idénticos a su modelo. El rostro se enturbia, se embrolla. Los órganos se extravían, se pelean, tienden a devorarse los unos a los otros. Muestran unos trazos casi borrados por completo. ¿Acaso pintar no sería, en definitiva, pintar para dejar de tener rostro? ¿Pintar sería examinar - examinarse? De hecho, en muchos de sus cuadros trata la realidad como un recuerdo del que no puede surgir el secreto: reelaborando continuamente su imagen para acercarla mejor al escalofrío original en el que se le ha aparecido, soltando, desplazando, involucrando nuevamente todas sus fuerzas en la batalla. Esta especie de embrollo y de borradura de lo visible ilustra un aspecto fundamental de su arte.

En el arte, el gesto siempre anhela tales violencias. A decir verdad, difícilmente podemos hablar de autorretrato. ¿Qué tipo de "retrato" puede anunciarse bajo semejante apertura? ¿De quién es realmente ese cuerpo representado? "...un buen retrato siempre se me presenta como una biografía dramatizada o, más bien, como el drama natural inherente a todo hombre" (Baudelaire, *El arte romántico*). Todo retrato es una especie de espejo. Todo espejo (de cristal, de pintura) es un artificio. Si el espejo es plano (si la imagen pintada está en perspectiva) la visión que tengo de mí mismo es tranquilizadora, está sometida a una medida normalizada del espacio que atenúa las incoherencias reales del espacio vivido.

Pero ¿qué retrato? ¿Qué obsesión se apodera del arte del retrato que, con extraña frecuencia, parece querer pensar por dos? Y entonces ¿quién se parece a quién? ¿Se parecen las imágenes a los modelos (si es que existe un modelo) o se parecen los modelos entre ellos mismos? Semejante doblaje del redoblamiento que pretende ser el retrato de parecido confirmaría la inexistencia de todo modelo. El parecer sería este trucaje en el que uno remite al otro sólo porque el otro remite al uno. En resumidas cuentas, la imagen como redoblamiento en forma de retrato (puesto que toda imagen que redobla es retrato de personajes, de lugares construidos), no tendría otro fundamento de "verdad" que el propio redoblamiento. El doble es el primero; la pintura, la que "hace visible", es el doble anterior de lo que representa. En esta especie de vértigo efecto de desorden en el orden de lo pintado, veremos que nos sobrevienen algunas de nuestras obsesiones, algo que sería el retrato de cada uno de nosotros.

Tiene razón la metáfora al decir que en el acto de pintar, el deseo del cuerpo del otro de algún modo entra en juego. Y esta es realmente la metáfora originaria del arte: la que asimila cualquier superficie de inscripción de marcas a la piel sensible de un cuerpo. De modo que en estas obras la superficie sensible de la imagen se vuelve tan provocadora como un cuerpo desnudo. Las obras de Morea remiten a situaciones eróticas que incriminan realidades que podrían ser actuales, sin duda las suyas propias, o relatos mitológicos. Uno se adentra, tal vez con escalofríos, en la cámara de los misterios de la Villa de los Viñadores de Pompeya. En semejante mundo las cosas no dejan de celebrar nupcias y orgías siempre reanudadas. Debemos pues mirar esto de cara, el sexo, su representación, que nos trabaja el pensamiento por imágenes. La imagen por excelencia es, para cada cual, la representación del otro sexo o la representación del sexo propio, se muestre o no en acción. ¿Acaso toda imagen no es un rapto de la vista? ¿No es toda imagen, en el fondo, un objeto de "fascinación"? ¿El Fascinus latino no es acaso el Fallo griego divinizado? ¿No es el *fascinum* la ambivalencia—atracción y temor—que en todos suscita la vista de un órgano sexual? Y siempre hay en sus obras un claro placer por la enumeración. Hay miradas francas y miradas veladas, miradas cariñosas y miradas amenazadoras, miradas que nos sostienen como un constante estímulo. Y también miradas ardientes, guiños provocadores. Que esconden a veces la perversidad bajo un exterior engañoso. Miradas celosas, indiscretas, escrutinadoras, miradas frías, hostiles, incrédulas, obstinadas, cerradas o, al contrario, miradas abiertas, confiadas, cálidas, llenas de inteligencia o de simpatía.

Qué duda cabe de que en esta enumeración hay más vista, más visión visionaria, más vista por encima del presente visible. Una especie de sobrevista que nos invita a ver solamente. Que nos pide que nos olvidemos de todo lo que hay alrededor, que no esperemos nada más. Que no miremos nada más.

En 1992 José Morea concibe una serie de doce Retratos ideales de El Fayyum. Sabemos que esos rostros se colocaban en la parte externa de los sarcófagos, en el lugar de la cabeza del difunto. En, su mayoría han sido halladas muy al sur del Cairo, en la región de El Fayyum, de la que toman su nombre habitual. Se remontan a los siglos I y II después de J.C. Extrañeza y seducción, tal es la impresión que nos producen estos retratos hoy en día.

La primera ambigüedad es que estos retratos tan vivos están ligados a la muerte, que estas imágenes vivas se destinaban al embalsamamiento, que esas miradas vueltas hacia todas las cosas del exterior acababan en las sombras del enterramiento. Nos enfrentan a rostros que nos miran como desde un lugar neutro que no es ni la muerte ni la vida, y lo hacen desde un pasado muy lejano que, casi por milagro, alcanza nuestro presente. Ambigüedad nuevamente en el encuentro entre las figuras, las cajas-ataúd diseñadas por Antonin Artaud al final de su vida, *Revolución de los ángeles* salidos del limbo, el Teatro de la crueldad. Y también estas palabras de Artaud: "El rostro humano es una fuerza vacía, un campo de muerte." Naturalmente, evocamos los cuerpos momificados, el lento deslizarse del cuerpo embalsamado sobre el río subterráneo, tal como lo imaginaban los egipcios. La parte escondida es aquí también una parte preservada de todas las alteraciones que conlleva la vida, de la exposición al aire libre. Se trataría pues de una de las funciones de la pintura, la de acoger, recoger esta muerte y representar el lugar de la muerte. Podríamos evocar oportunamente la costumbre de maquillar la piel de los cadáveres que no queda cubierta por las telas, antes del embalsamamiento. Acaso sea este el gesto simbólico de pintar: embalsamarnos o envolvernos de velos y finalmente hacernos una piel. Con una curiosa manera de confundir órganos y despojos, germinación y descomposición, la pintura tiene en cuenta esa violencia que en el mundo ataca directamente al cuerpo y, mediante la tortura, quiere hacerlo hablar. Sin duda, como dice Bellmer, porque la expresión es un dolor desplazado. Desplazado hacia otro cuerpo, a la manera de lo que dicen los mitos antiguos: un cuerpo que, para tomar forma, debe someterse a la prueba del abismo, del caos.

Antes de despertar, Heri Michaux vive su cuerpo como una acumulación de nubes redondeadas. El sueño lo vuelve curvado, inmenso y flotante: "Si se me pudiera percibir conforme a mis impresiones, parecería como un mar de nubes, un mar globuloso de masas de copos, un inmenso objeto sin duda confinado a la estratosfera." Y para salir del sueño debe imaginar pseudópodos, múltiples patas de contornos curvados: "Cuando empiezo a echar brotes, a formar patas que son incluso demasiado burdas, como muñones, es que he empezado a entrar el camino de la liberación." Conozca o no este texto, Passages, José Morea se une a este imaginario.

Veremos sin duda a un brujo en el pintor. Para él pintar sería atravesar extraños devenires: devenir-rata, devenir-insecto y devenir-elefante. Los animales evolucionan a veces de forma extraña bajo el lápiz de José Morea. Se van de una manera y vuelven de otra. No se sabría muy bien qué o quién. Evocaremos también aquí una de las definiciones de la belleza en el sexto de los *Cantos de Maldoror*, de Lautré-amont, una de las definiciones que rara vez se menciona: "Bello [...] como una ratonera perpetua, retensada siempre por el animal capturado, que sólo puede coger ratas indefinidamente y funcionar aún escondida bajo la paja." Todo esto inquieta, pero no excesivamente.