

## PINTURA DE PRECISIÓN

Por FRANCISCO BAENA

Galería Sen, Madrid, mayo 2004.

Catálogo de Exposición individual ÍNDICE DE LUGARES PERSONALES

---

Precisión. Si hubiera que escoger un lema para esta pintura no creo que ese fuera desacertado: Joaquín Peña-Toro, o la precisión. De modo que no ha de extrañar la elección de sus objetos (la arquitectura, la fotografía).

Ahora bien, eso que resulta tan claro se dibuja, en algunos perfiles, con cierta ambigüedad irresuelta, es decir, que tiene sus zonas de indecisión. Diríamos que esta pintura no refleja, a pesar de las apariencias, la obediencia ciega a un deseo que campe, soberano, en sus dominios. Diríamos que afloran las resistencias, cierto "complejo de culpa" por la tentación de la belleza obtenida en las imágenes.

En todo caso los mayores logros que uno encuentra en esta obra se explican por su precisión enunciativa. Y así esa brillante solución de discontinuidad, el corte sutilmente expuesto en *Quiebra de Aquiles* o, más explícitamente, en *Salto con giro imperativo*. Esos "saltos de eje", esos "fallos de raccord" dispuestos para evidenciar el montaje que precede o subyace a las imágenes, la naturaleza fotográfica de sus fuentes, el "principio collage", dejan también a las claras que en el *entre* se descarta la vida de la que fueron registro las fotos que el pintor trabaja en el estudio. Joaquín Peña-Toro filtra las huellas, la naturaleza propiamente *indicial* de la fotografía (descarta, para su juego, el "efecto *Blow up*")... aunque se beneficia de su retórica.

Como *el moderno Prometeo*, teje un nuevo órgano, pero a diferencia del doctor Frankenstein el texto que obtiene Peña-Toro no es tanto un cuerpo como, acaso, una máquina o sistema de percepción-consciencia. O sea, no produce directamente la imagen del nuevo cuerpo, sino que éste se deduce de una suerte de percepción descoyuntada, no sometida a una instancia simbólica unitaria.

Textos de dicha índole fragmentaria, después de todo, son naturales para la lógica cultural del capitalismo publicitario, y su genealogía es cosa ya bien estudiada y conocida. (Por nuestra parte, en otro sitio anotamos cómo la fotografía, cuya naturaleza describe González Requena en términos análogos a los de Jameson para caracterizar la esquizofrenia o a los de Borges para fabular el insomnio, se hermana con esos mecanismos en su común resistencia a la simbolización.)

Al fin y al cabo se trata de la operación cubista. Sólo que, y aquí está la novedad de Peña-Toro, sometida a su vez a las convenciones de la *perspectiva artificialis* (extraño viaje de ida y vuelta).

De tener que señalar en estas líneas un nombre del cubismo, no veo uno mejor que el de Juan Gris. Pintor, también, obsesionado por la precisión, como, por momentos, atormentado por la distancia en la que le quedaba el mundo, por su lejanía. Precisamente como resultado de uno de esos momentos críticos provocado por sus colaboraciones mundanas con Diaghilev, Juan Gris se sumió en un estado

introspectivo que le sirvió de marco para elaborar un bello texto que el 15 de mayo de 1924 leyó en la Sorbona ante el Grupo de estudios Filosóficos y Científicos fundado por el doctor Allendy, "De las posibilidades de la pintura". Allí, después de declarar las bases de su credo estético ("un cuadro es una síntesis, como sintética es toda arquitectura [...]). Un arte analítico es la negación misma del arte"), formuló, más concretamente, su poética:

*La pintura es un tejido continuo y homogéneo cuyos hilos serían, en un sentido, el lado representativo o estético, mientras que los del otro sentido significarían la técnica, el lado arquitectónico o abstracto de la obra. Estos hilos se sostienen mutuamente, y cuando los hilos faltan en un sentido, el tejido resulta imposible.*

No creo que dicha poética le quede lejos a Joaquín Peña-Toro, que, por su parte, cierra el círculo reservando el "lado representativo" para... la arquitectura.

Y por cierto que hay aquí otro viaje de ida y vuelta. Pensemos que, después de todo, antes de la arquitectura está el proyecto (que, en tanto tal, usa de sistemas de representación bidimensional). Después vendrá su materialización en las tres dimensiones, ocupando y configurando los espacios, la ciudad. Después todavía su habitación, y en el transcurso la progresiva adaptación del edificio a los usos de sus moradores. Y el tiempo (esa "cuarta dimensión" a la que se referían los vanguardistas en los años veinte). Su demorada labor de demolición. Entonces la mirada a esos vestigios. Luego su registro fotográfico (retornando las formas al soporte bidimensional). Después la traslación de los planos, las líneas, las luces y las sombras a la tela por medio de la pintura, o sea el transporte del diseño original, realizado en el espacio y en el tiempo, a un lugar apropiado para la contemplación. Y finalmente nuestra mirada, que... ¿qué ve de todo eso? Bueno, es como la metáfora del paleontólogo a la que se refieren los psicólogos de la percepción (Neisser): a partir de unas mismas huellas, y dependiendo de la subjetividad del observador, uno podría reconstruir un monstruo espectacular donde otro vería un animal parecido a alguno de los que conocemos.

Así que Peña-Toro pinta espacios vacíos, o mejor: vaciados, como acabados de dejar (ventanas, persianas, puertas todavía abiertas así lo testimonian), recién deshabitados. Como para hacer ver su condición de *escenografías*, y en ese sentido fuertemente narrativos. De hecho invitan al espectador al ejercicio de la memoria. O de la imaginación. En verdad resultan muy cinematográficos, como lo eran ya los de Edward Hopper, que podemos ver como el iniciador de esta tradición moderna. Aquí, sin embargo, no asoma el Hitchcock de *Psicosis*. Pero sí acaso el Kubrick de *El resplandor*, o incluso el Mankiewicz de *Mujeres en Venecia*, pues como éste, Joaquín Peña-Toro juega virtuosamente a "desmontar" los espacios de la ficción (recordemos cómo Mankiewicz primero atiborraba los espacios con decoraciones ostentosas, a continuación nos mostraba su espesor, sus pliegues, o más bien las desplegaba con toda suerte de pasadizos secretos y falsos tabiques, y en fin jugaba a disolver los palacios en puras escenografías). Se trata, en efecto, de decorados más que espacios naturales o "lugares comunes" (en lo que insiste el título ensayado para la exposición: "índices de *lugares personales*").

El punto de vista siempre es el del paseante, el del *flaneur*, o sea, a pie de calle (normalmente lo que vemos son bien bajos bien contrapicados que el pintor gusta de hacer muy violentos para enfatizar las diagonales, y siempre, en todo caso, solamente asfalto y cielo, muy raramente alguna vegetación [un árbol o arbusto puestos ahí como a desgana, como sombras, alguna mancha de césped]). Las únicas figuras que en realidad comparecen son las nuestras, las de los visitantes, siempre en tránsito. Nosotros "animamos" con nuestra presencia, es decir, prestamos nuestra vida a esos espacios. Pero si no comparecemos nada importa, pues no parece que nos necesiten.

¿Qué historias se arremolinan, pues, sobre esos fondos? No las del "común", como ha quedado dicho. Los fantasmas, si acuden, son los de cada cual. Aunque sí parece dominar, en general, un color: el de la melancolía (consustancial a la fotografía, según sentenció Barthes). La melancolía o acaso la nostalgia, una nostalgia reciente por... ¿por esos "lugares personales"? ¿Por esos espacios ficticios? ¿Por la pintura acaso?

Algo de esto último parece intuirse de algún modo. Peña-Toro se afirma con vigor en el momento histórico que le ha tocado vivir, y lo hace por medio de la pintura. Afirma la pintura, sí, y suma al repertorio de la misma, con gallardía, signos y sintaxis extraídos de otros medios. Y sin embargo, da la impresión de que la siente, a pesar de todo, como "disminuida" por sí misma (o sea, con los solos recursos del pasado) para representar nuestra experiencia contemporánea. Por eso se empeña una y otra vez en ampliar el catálogo de sus posibilidades técnicas y retóricas. De modo que, también en ese sentido, Peña-Toro obedece al impulso experimental moderno.

Aquí deben encuadrarse, entonces, sus sofisticados juegos conceptuales de escalas y genéticos (en los que predomina el par manual / mecánico [y, dentro de lo segundo, el par fotográfico / cibernético]). De ellos ha obtenido Peña-Toro algunos de sus significantes característicos, como esas "burbujas" que a veces pueblan, extrañamente, sus cielos.

La operación del pintor podría resumirse así: lo "orgánico" enfriado por la máquina, lo "técnico" templado por la mano. Peña-Toro demuestra con estos mestizajes *cyborg* su radical actualidad. La radical actualidad de su pintura de precisión.