

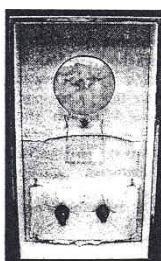
MARTÍNEZ DEL RÍO

El cuerpo del dolor

Galería Malone
Pelayo, 50. Madrid
Hasta el 7 de marzo



Refiriéndose a esta misma obra, Ignacio Castro manifestaba que «estos entes semejan ser testigos de algo no revelado, algo que tal vez para nosotros sólo pueda ser monstruoso aunque chapotee en el limo de la inexpressión». Este comentario me trae la imagen de ese trozo de algo, efectivamente ocultado, efectivamente teratológico, a que ha sido reducido el cuerpo del soldado Johnny en el relato de Dalton Trumbo «Johnny cogió su fusil». Bajo aquellas sábanas blancas o envuelto en gases, un pedazo de carne era sometido al impío experimento científico sobre una vida asistida e impúdica para siempre para la verdadera vida, con el agravante de que esa masa conservaba la conciencia, lo que necesariamente implicaba un aumento del dolor, una nueva especie de martirio de signo contrario, constituido



«Lao sirio»,
caja de
32 x 51

menos por el suplicio de la carne que por el «dolor indoloro» del cableado y del entubamiento, nueva forma de eternidad ligada a la asepsia.

No es por recrear gratuitamente la desventura del soldado que me empleo con cierto énfasis, sino por su proximidad con estas esculturas: al fondo de la parábola antimilitarista, traslucía la crítica del complejo militar de la vigilancia en que hoy se ha convertido el arsenal técnico que encuentra en el cuerpo, sano o herido, un campo de maniobras para obrar, en el plano ontológico, sobre la memoria y la identidad, descuartizándolas. Y no olvidemos que el cuerpo es el territorio soberano de la autonomía del individuo y que su manipulación constituye su mejor forma de control.

El cuerpo es, así, el bastión en el que la conciencia moral libra su batalla y donde se reafirma nuestra soberanía de hombres libres. Aquí reside, en parte, el sentido de estas esculturas, construidas por Martínez del Río (Nava del Rey, Valladolid, 1946), como respuesta catártica de un aldo, y de otro como ensayo crítico resumido en cuatro apartados: el cuerpo desacralizado, el cuerpo distanciado, el cuerpo manipulado y el cuerpo del dolor. E. CASTRO

JUAN CARLOS ROBLES

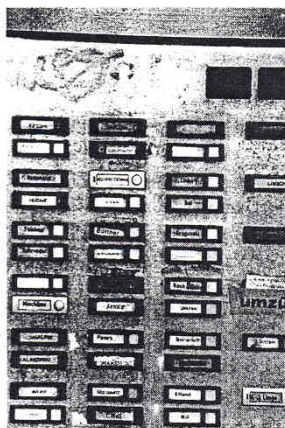
Cuidado con el silencio

Galería Oliva Arauna
Claudio Coello, 19. Madrid
Hasta el 25 marzo



Anteriormente, tan sólo en otra ocasión ha podido ver el público madrileño obra de Juan Carlos Robles (Sevilla, 1962): hace cuatro años en el Círculo de Bellas Artes, donde el artista participó en la muestra colectiva «Subjetivos». Ahora, este sevillano de nacimiento, que vive y trabaja entre Berlín y Barcelona, bajo el título de «Viaje a la luz» presenta su primera individual en Madrid, dentro de ese espacio ajustado y exigente a la precisión como es el de Oliva Arauna, galería que también ha mostrado alguna obra suya en la recién finalizada edición de ARCO.

José Luis Brea proponía, en el ensayo introductorio a la exposición «Anyos 90. Distancia zero» celebrada en el Centre d'Art Santa Mònica de Barcelona en 1994, en la que estaba incluido Robles, una hipótesis operativa según la cual «el arte actual se encuentra en lo que, en el contexto de la teoría de las catástrofes, se denominaría un punto de «histéresis». Dicho de otra forma, que el estado de máxima tensión y complejidad que podría estar viviendo el sistema del arte sería al mismo tiempo un estado de neutralización, de caída total de la energía en el sistema global del sistema, de éxtasis fa-



15 imágenes fotográficas de la serie «Berlin.net»

tal -que tendría entonces en sí mismo su máximo reposo-. Como si en el progresivo aumento del fragor de la tempestad, al llegar al centro mismo de su estruendo, hubiéramos justo alcanzado un ojo de silencio -en el que el sumatorio vectorial de las fuerzas enfrentadas determinara un extraño punto inerte, ciego y mudo, de resultante cero-.

Vale esta suposición y, sobre todo, el ambiente turbador de sus imágenes profundamente pregnantes que la acompañan, como introducción al espíritu de estas obras últimas de Robles en cuanto que mensajeros estáticos y silenciosos en extremo de un mensaje oculto que se sospecha profundamente inquietante más allá de toda la reflexión y crítica social sobre cuestiones de identidad que las acompaña.

Así, escenas en un principio cotidianas, incluso banales, abordadas sin pasión ni exceso de subjetividad, se convierten en la antesala de un fenómeno desconcertante, inédito, o de un verdadero acontecimiento para las sensaciones. Como en ese conjunto alineado de ocho cajas de luz con transparencias fotográficas donde, comenzando la secuencia narrativa con una sobrepuesta completamente blanca, el artista narra un viaje con billete de retorno en el trayecto regular del ferry Manhattan Staten Island («Pague a la vuelta», 1996), tan aparentemente intrascendente; o en la serie fotográfica de quince primeros planos notablemente ampliados de porteros electrónicos de Berlín, regularmente encuadrados y nitidamente enfocados («Berlin.net», 1999), que, a la vez que reveladores de toda una historia en torno a los nombres de los propietarios, permanecen inevitablemente mudos. Aunque más valdría, como nos advertía De Chirico, «desconfiad, amigos, del silencio que precede a tales acontecimientos». O. ALONSO MOLINA

PETER HALLEY

Vil geometría

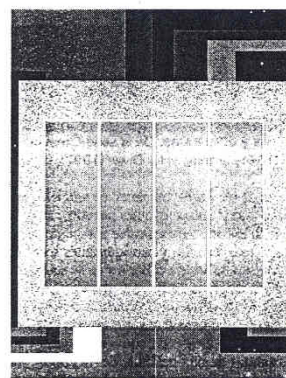
Galería Javier López
Manuel González Longoria, 7. Madrid
Hasta el 25 de marzo



«Aunque mi obra sea aparentemente geométrica, su significado pretende ser antitético del significado del arte geométrico anterior. El arte geométrico suele estar aliado a los diversos idealismos de Platón, Descartes y Mies. Mi obra es en realidad una crítica de tales idealismos». Este texto, escrito en 1983 y recogido en el catálogo de su exposición individual de 1991 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, viene a ser una adecuada declaración de principios de Peter Halley (Nueva York, 1953) con respecto al significado e intenciones que han dirigido su obra. Precisamente este tipo de escritos, junto con una activa presencia como teórico del arte -cóctel demasado inusual en el panorama contemporáneo de la plástica- se han venido desarrollando paralelamente a su producción pictórica. Halley saltará a la palestra a principios de los ochenta como uno de los pintores

más representativos del llamado movimiento neo-geo, en el que también se enmarcan artistas como Ross Blecker o Philip Taaffe. Pero desde un primer momento se distinguirá de estas nuevas estrategias que retomaron las formas geométricas abstractas al subrayar el carácter «figurativo» de su pintura. A través de una sintaxis icónica de celdas, conductos y prisiones -el mismo señalará que, «informado por Foucault, veo en el cuadrado una prisión y tras las mitologías de la sociedad contemporánea, una red velada de celdas y cañerías- construirá una crítica del modernismo formalista.

La muestra que ahora presenta en Madrid incide igualmente en estas características: Son obras sobre lienzo trabajadas con su peculiar técnica textural de Roll-a-Tex y con el empleo de campos planos de un color encendido y en ocasiones fluorescente que construyen espacios cromáticos diferenciados, en los que las severas líneas ortogonales nos remiten a referentes arquitectónicos, habitáculos y/o barrotes conectados por circuitos y tuberías. Mundos confinados por una geometría en la que podemos percibir también ecos del minimalismo y del arte-pop, así como una cier-



«Sonic Schedule», acrílico
(216 x 165) de 1999

ta dosis de lúcida parodia. Estos cuadros -de los que hubiésemos deseado una mayor presencia en número- se complementan con un «site-specific», una instalación de pinturas serigrafadas que cubren totalmente las paredes de la galería, como si se tratase de un papel pintado. Son motivos más organicistas, formas menos geométricamente rigurosas que buscan traspasar, de una manera ciertamente teatral, los límites estrictos de la pintura. F. CAPIJO