

# Heart-shaped box

José Fiol

La pintura de José Fiol se nos ofrece como un fragmento de muchas cosas. Algo así como si el artista se dedicase a medir el tiempo mirando por el retrovisor tratando de auscultar algunas tensiones e historias que permanecen suspendidas. No se trata de lo que sobra sino de lo que falta. Esa pintura como resto de la que hablaba Ángel González. Porque si fuese necesario aproximar la pintura de José Fiol a otros artistas contemporáneos lo tendríamos relativamente fácil a la hora de establecer analogías: los encuadres de Eberhard Havekost; la restricción cromática y suspensiva de Michaël Borremans; algunas dosis de la subjetividad con que Elizabeth Peyton retrata a sus celebridades, entre ellas, el propio Kurt Cobain; etc. Podríamos continuar la lista con una serie de artistas que siguen una línea de influencia que Jordan Kantor definió como “El efecto Tuymans” en un texto publicado en Artforum en 2004. Para Kantor, Tuymans siguiendo el hilo de Richter – inaugura un modo especial de ver y representar que tendrá una gran resonancia en pintores posteriores como los citados y otros como Magnus von Plessen o Wilhelm Sasnal, que como Fiol oscila de forma radical la escala de sus pinturas. El modo crudo de ilustrar, la utilización de fuentes fílmicas y fotográficas, el uso de técnicas de reducción, su inclinación por temas históricos o el compromiso por un tema que le lleva a investigar y conocer en profundidad antes de pintar, son “maneras” compartidas por estos y muchos más artistas que, lejos de situarse en una suerte de manierismo, nos hablan de preocupaciones comunes –esos restos– desde el cambio de siglo hasta hoy.

La mirada de José Fiol permanece, por tanto, presa a otras miradas pictóricas, con las que comparte inquietudes y fórmulas. Conviene aclararlo para quien no domine bien la historia de la pintura: todos los grandes pintores de la historia son astutos observadores capaces de fagocitar lo mejor de sus predecesores. José Fiol no es una excepción, pero es que además es ese uso de la apropiación como modelo quien nos deja ver su manera de dominar la pintura, auscultando sus problemas internos, su composición, su encuadre o su relación con el universo de otras disciplinas. Hablamos de uno de esos artistas que trabajan el sentido emocional de la incorporación de la fotografía a la pintura. Porque se vale de la realidad como apoyo para introducir la ficción. En José Fiol existe una intención de representar lo irrepresentable de una temática que, siendo realidad, no puede más que sustentarse objetivamente en la ficción del propio artista. Porque en la fotografía es la realidad la que se convierte en imagen, pero cuando ésta se pinta es la imagen la que se convierte en realidad. Parece una obviedad, aunque no lo es. Ahí se inserta la radicalidad de Andy Warhol y sus fotografías serigrafadas en tela. Gerhard Richter va un paso más allá al hacer fotografía con la pintura, pero sobre todo al hacerlo buscando la borrosidad y lo incómodo, difuminando los contornos y deformando la realidad, que en muchos casos elimina y emborrona. Es en ese enigma donde se asienta la pintura de José Fiol, que siempre trata de dar rodeos, procurando la latencia de la imagen, la suspensión de su historia. Lo cotidiano y lo histórico se entremezclan para convertirse en huellas que se conjugan en una suerte de representación. No se trata de un “regreso al orden”, sino de concederle al virtuosismo y a la calidad pictórica un tiempo propicio para sedimentar una temática, en este caso en forma de particular homenaje a algunas de sus afinidades electivas.

Es por todo ello que Luc Tuymans habló de la pintura como un medio de expresión retardado. También como una “falsificación auténtica”. En ambos casos intuimos una cercanía a lo que José Fiol busca, aproximándose al misterio de lo real, a la realidad movediza que muestra al tiempo que oculta y omite, condensando la imagen, suprimiendo el color, sesgando el encuadre. Entiendo que no se trata de aprehender el carácter realista de la imagen fotográfica sino su carácter fotográfico intrínseco. En otras palabras, más que una composición, José Fiol pinta el recorte de esa composición previa de la fotografía y ese supuesto retardo del que habla Tuymans deriva en una temporalidad diferida más propia de lo cinematográfico.

El proyecto Heart-Shaped Box recoge un pequeño hecho histórico a modo de punto de partida: cuando el líder de Nirvana, Kurt Cobain, fue a conocer a su ídolo William Burroughs a Kansas. En ese encuentro, que ocurrió en 1993, el cantante le propuso al escritor participar en el videoclip que da título a esta muestra, aunque este último declinó la propuesta. José Fiol, también músico y nada ajeno al legado de ambos, así como a las derivas de muchas de las propuestas artísticas contraculturales que les unen –no podemos olvidar que Burroughs tiene fans confesos como Patti Smith o David Bowie–, toma este momento para unirlos en una circunstancia que marcará sus vidas: la adicción a los opiáceos y los efectos que pueden producir, en concreto la protanopia que conlleva la pérdida de la visión del color rojo y el predominio de verdes, azules y amarillos, algo que lleva literalmente a la pintura en esta serie, eliminando la gama de rojos, naranjas, etc. José Fiol parte de las fotografías de ese encuentro –imágenes que no saldrán a la luz hasta que años después de la muerte de Kurt Cobain las diera a conocer su mujer, Courtney Love– y las deforma y estira con la pintura. Así, en lo literario podríamos acercarlo a Agustín Fernández Mallo y a esa idea del pasado como residuo activo capaz de proyectarse en el presente para construirlo. Es ahí donde se construye lo metafórico y lo poético. Porque uno de los aspectos que me resultan más atractivos de la pintura de José Fiol es la particular manera de traducir la realidad en algo denso, incorporando los registros documentales para generar una atmósfera elástica y velada, pero también absurda, valiéndose de cierto humor para desenfocar la realidad y su linealidad histórica.

En esta serie pinta, entre otras cosas, el set de rodaje del citado videoclip, pero también algunas de las guitarras de Kurt Cobain, consciente de la rocambolesca historia que sucederá en torno a algunas de ellas a la muerte del artista. Porque lo narrativo en la pintura de José Fiol es más un eco que propiamente una voz. Es una pintura que nos hunde en los detalles, que no se basa en una imagen de lo real sino en esa realidad mediada de pantallas y lentes, de películas y mitos. Una pintura después de la pintura que puede nacer en la pregunta de para qué necesitamos más pintores. Aunque claro que necesitamos la poliedría de la pintura en un mundo como este plagado de imágenes, porque en artistas como José Fiol la pintura no puede definirse como una reflexión de la realidad sino como una realidad que surge de una reflexión, si parafraseamos a Godard. De ahí que le interese tanto la ficción y lo inquietante, con una atmósfera próxima a otros pintores como Kaye Donachie, pero también al barroquismo de Velázquez; basta pensar en el Bufón Calabacillas y en su desenfoque, que para nada es un inacabamiento de la pieza, sino que esa borrosidad velazqueña representa la deficiente visión del protagonista y su retraso mental. José Fiol, como este, juega con esa transposición visual. Como espectadores nos vemos retados a afrontar la dificultad de percepción.

Pienso así en David Lynch y en cómo concentra la tensión en la yuxtaposición de elementos temáticos, consiguiendo diferentes capas de sentido. También en la falta de linealidad de sus historias, sus diversas temporalidades, más propias del tiempo de la recepción que de la trama, o los planos de detalle que interrumpen tanto como enriquecen el flujo de la historia. Lynch también es un manierista que fagocita con humor sus afinidades para destilarlo todo en una suerte de kitsch, pero sobre todo un maestro de cómo aprehender la densidad dramática del color, abrazando los grises, los espacios vacíos.

Pero también podríamos hablar del escritor clínico Oliver Sacks, que en su libro *Un antropólogo en Marte*, relata cómo recibió la carta de un pintor ciego al color que le describía esa ceguera cromática: "Mi perro marrón es gris oscuro. El zumo de tomate es negro". En una ocasión le deprimió un arco iris, que vio sólo como un semicírculo sin color en el cielo. Más tarde descubrió que podía hacer cuadros en blanco y negro, y hacerlos muy bien. Sacks nos revela cómo el color no es un asunto trivial. No lo fue para Goethe, ni para Spinoza o Schopenhauer, ni para Wittgenstein. Y mucho menos en la pintura, lo que nos ocupa. De ahí que José Fiol se adentre en sus ausencias y dominantes como elemento clave para dar hilo a una historia.

Un buen ejemplo es *Blue*, de Derek Jarman. Una película en la que la única imagen consiste en un azul monocromo, constante de principio a fin, sobre el que se recita un texto autobiográfico del propio autor, que había contraído SIDA y desarrolló este proyecto cuando se encontraba en una fase muy avanzada de la enfermedad. Se produce así una mezcla entre el rigor formal y la ira político-existencial, entre el cine estructural de los sesenta y lo confesional. Sin imagen, el azul las contiene todas. Como en la serie de pinturas recientes de José Fiol podemos ver más allá y reconstruir una historia desde la metáfora cromática, una acertada simbiosis entre forma y contenido. Si el azul en Jarman es metáfora de su ceguera, aquí la pérdida del color rojo es una metáfora de la adicción, pero también de los atractivos excesos de más de una generación. Siempre ocultando la pincelada, borrando el origen de la pintura, velando la historia para asumirla como rumor, como enigma, como discurso solapado.

Texto por David Barro