

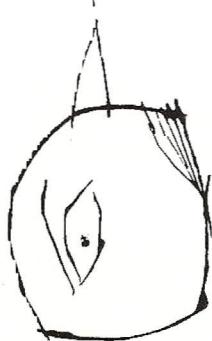
CARLOS VIDAL

LA ARENA DE LOS PATIOS

Del 3 al 31 de març 1998
Centre de Cultura "Sa Nostra"
Palma

**"SA
NOS
TRA"**
—
Obra Social
i Cultural

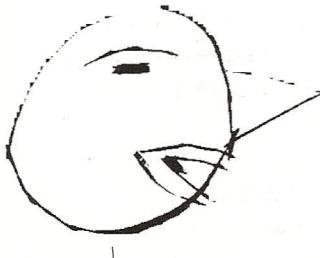
DIBUIXOS DAMUNT L'ARENA



Des de l'intens mestissatge que actualment confon els límits entre gèneres artístics, insistim en la conveniència de definir l'abast d'allò escultòric, en la necessitat de referir-se a les tres dimensions, o a recordar la convicció amb la qual molts d'artistes recorren a la fotografia com a mitjà afegit. En parlam poc, però, del dibuix. Admetem, per exemple, que el segle comença provocant una crisi en l'estabilitat de la pintura, i que es traspassa la seva primera meitat quan li arriba el torn a l'escultura. Ens referim a la imatge més física i externa de l'art. Amb excessiva freqüència oblidam el món en aparença fràgil del dibuix. Un mitjà condemnat a la confessionalitat, a la intimitat, a la veu sopsosadament baixa, tènue; un mitjà, però, capaç de suportar la intensitat més extrema. Jugant amb recursos mínims i l'inquietant buit delator del fons blanc del paper.

Evocar l'interior resulta inevitable durant sèries de dibuixos com *La arena de los patios*, de Carlos Vidal, en la qual, mesclant recursos de tensió i cautela, crea un subtil entorn de complicitat entre obres el discurs exterior de les quals s'intueix tamisat per referències intimistes.

Carlos Vidal és un pintor peculiar, diferent en la manera d'ajuntar llenguatge estètic i sensacions. Nascut a Mèxic, però afincat a Espanya des de fa vint anys, la seva pintura es caracteritza per la disposició de fons de color (mai pesats sinó encesos, dinàmics, vitalistes) damunt dels quals situa una sèrie de motius iconogràfics. Gairebé sempre fragments, a diferents escales, amb un fort suport en el dibuix i un desordre general només apparent. Perquè els motius semblen surar, mantinguts pel suport de color, i la composició acaba per marcar el seu sentit. Resulta lògic imaginar que té un sentit unir aquests motius, que són una mena de signes i el quadre un jeroglífic o una frase; potser l'eco d'una conversa, d'aquí el domini del fragment.

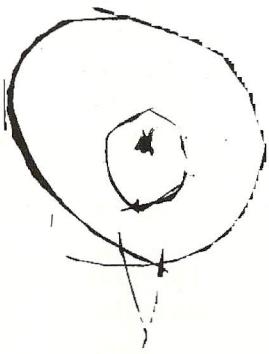


De vegades, Carlos Vidal ha confessat que la recurrència a un color per dominar el fons és una necessitat prèvia a l'exercici real, a l'aparició de la imatge. D'aquesta forma, es comportaria com aquells expressionistes que responen davant la tela i eviten la seva blancor com si fos sinònim de buit. Davant d'ells, però, es mostra selectiu, poc favorable a l'excés, tot i que amb exagerada freqüència se l'accusa de barroc o s'esmenta el suposat *horror vacui*. Tots dos detalls necessiten una explicació prèvia: l'actitud des de la qual pinta Carlos Vidal té un fort component intimista, tot i el que apunten la paleta triada o la recurrència gairebé ingenuista de les seves figures. S'aprecia amb el pas dels anys i ha definit un seguit de motius iconogràfics amb categoria de signes, gairebé un vocabulari, rere el qual és fàcil intuir claus personals, al costat d'evocacions i homenatges a alguns pintors. Ni els fons de colors són rígidament plans ni existeix un interès marcat per donar relleu a la qualitat de la matèria; es juga precisament amb aquesta mena de confusió intermèdia, com si s'habitàs una zona limítrofe. No és cap altra la impressió que s'obté davant les referències que poblen el seu món: els esvelts peus femenins amb sabates de taló alt, les cares simètriques dibuixades de front, els fragments de paraules tretes d'una cal·ligrafia escolar, el gest d'una mà reforçat amb color addicional...

Recordar alguns trets que defineixen la seva pintura serveix de preàmbul per parlar dels dibuixos. En mostrar-los, comenta la seva estranyesa davant l'aparició de motius que no són diàriament a la pintura, que no en procedeixen, com el pollastre (en realitat un encontre entre ànnera i pollastre), però que el trobam en un dels globus de *A la medida de su sueño*.

El procediment seguit en els dibuixos és diferent al de les teles: Carlos Vidal fa feina damunt papers de mides estàndard. Se suposa que ho fa d'una forma una mica agitada, gairebé automàtica. Treballa cada imatge independent, sense perseguir que hi dominin l'ordre o l'estabilitat. Uns dibuixos que s'acumulen cap a un costat, d'altres cap al contrari; en uns es multipliquen les imatges, en d'altres regna el buit; uns resulten més figuratius, d'altres queden en un terreny d'indecisions, sense referència precisa visible.

Si coneixem l'empenta autocrítica del pintor, es pot suposar que el feix inicial de dibuixos se sotmet a successives triadelles. Si jutjam pel que finalment queda, s'apre-

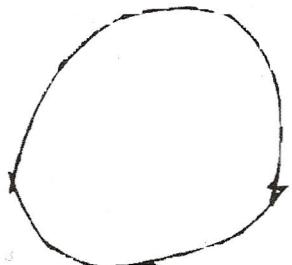


cia que no existeix un afany marcat o direccional, sinó una encoratjadora amplitud. Amb els que ha seleccionat, ordena imatges majors a la manera de *collages* compostos com si es tractàs d'una retícula de 4 x 4 dibuixos, que inevitablement entren en un diàleg i disputa que és necessari tensar. El sistema té alguna cosa de joc amb l'atzar, seguint una pràctica habitual dels surrealistes, però s'ha de suposar que aquest atzar és més present a l'execució dels primers dibuixos, en la rapidesa, en l'aparició de la imatge, que no en la *construcció* dels de gran format. No ha d'estranyar, fins i tot, que n'acabi algun posteriorment: importa poc. Resulta més interessant, sens dubte, el que aquestes composicions tenen d'*elogi del fragment*. Un exemple vàlid: del riu que travessa *Líneas de agua*, en percebem el curs tot i que els dibuixos que el componen proclamen amb un cert orgull el seu desordre, en un detall que es repeteix a *La arena de los patios*, el dibuix que dóna títol a la sèrie, més ple i amb alguna cosa de complementari de l'anterior, ja que en el solcs que en aquell són riu circumdant en aquest aparenen major solidesa i tendeixen cap a la zona central.

Dues figures de *Líneas de agua* varen tenir un pas esporàdic per la pintura (el pollastre a la referida *A la medida de un sueño*, i Pinotxo a *Como un río de polvo*), però el dibuix sintetitza les millors claus de la sèrie: l'atreviment amb què compon l'escena, unint les peces del particular puzzle amb un toc agitat en la seva disposició, o l'extrem i dinàmic atreviment dels espais buits.

A la sèrie, Carlos Vidal tendeix a resoldre els dibuixos des dels límits: *A orillas del alba* n'és el títol d'un en el qual els *personatges* (una maravillosa successió de pollastres, magistralment individualitzats per un tret, un gest, gairebé sempre una mirada) són a les voreres, com una processó una mica díscola, interrompuda. Convé no perdre de vista els ulls per entendre el còmplice joc de mirades i seduccions que s'hi entaulen. Des de les voreres també està resolt *Mapa de salitre*, amb un camí entretallat delimitant-ne un buit extrem. Entre els 16 dibuixos que componen l'obra, en trobam un d'especialment significatiu: una mena d'embull, de troca de línies, que transmet una idea de passió no tant física com mental. Una troca que delata la forma de dur la mà: el dibuix convertit en pols. L'artista, atrapat, assumeix el pols del dibuix.

Un motiu semblant adquireix un major protagonisme a *A la sombra de un árbol*, la part superior del qual ocupen bandes irregulars de pollastres i, des de la inferior,



es multipliquen troques amb centre, espirals, en el que sembla la imatge perfecta del *Maelström* de Poe. L'obra suggereix idea de naixement, de definició, potser per l'aparició d'aquests motius i la manera com estan presentats -inacabats- alguns pollastres. De nou la presència del fragment, visible també en la representació de l'arbre que aludeix el títol.

A part de l'aparició d'una figura humana completa, l'aportació que inclou *Ojos de agua* és el seu to més dramàtic, la seva extrema nuesa, al costat de resolucions encertades i lúdiques. Com el joc del pollastre sobre un vaixell que inverteixen la posició en el reflex, o l'aparició de símbols aïllats en qualitat de signes. A *La arena de los patios*, cada un dels dibuixos originals estoja un motiu, dels habituals a la seva pintura, especialment fragments del cos humà. La seva presentació resulta força clara, tot i que la posició d'alguns figuri invertida. On la definició és major és a *Sombra de la memoria* un dibuix que no és exagerat llegir com a jeroglífic, una mica a la manera dels cartells que il·lustraven els cantars de cec. Al títol, amb aquell aire poetitzat al qual és tan fidel el pintor, es mostra una altra de les claus de la sèrie: la presència de la memòria.

Els dibuixos vénen a ser el fruit d'un treball insistent i intuitiu, amb moments d'aquella eufòria resolutiva que permet que aflori la memòria interior encara que sigui amb forma de llampecs, de fragments. S'aprecia tant en els múltiples, presentats en gran format, com en els individuals, però és probablement en aquests on es percep millor la manera com Carlos Vidal treu partit dels recursos de què se serveix (la supressió de les lleis de l'espai únic, la multiplicació d'escales, la forma de suggerir visions múltiples o centrar l'interès en zones buides, o el de deixar inacabades algunes figures). D'especial interès resulta la recurrència a la tinta xinesa que marca l'obligada turpidat del gest entretallat i la inevitable diferència entre traços de diferent gruixa -segons l'acció i el pols- i els solcs sense omplir. Un recurs que, a més, estableix una metafora gairebé literal amb l'empremta que deixen els dibuixos damunt l'arena, imatges efímeres que responen amb freqüència a un impuls instintiu. Carlos Vidal es comporta com si dibuixàs contra el suport, però des d'una ferma intensitat en l'expressió i una ironia eloqüent. Com si cada dibuix fos el refermament del propi exercici.

Miguel Fernández-Cid

DIBUJOS SOBRE LA ARENA



Desde el intenso mestizaje que actualmente confunde los límites entre géneros artísticos, insistimos en la conveniencia de definir el alcance de lo escultórico, en la necesidad de referirse a las tres dimensiones, o en recordar la convicción con la que muchos artistas recurren a la fotografía como un medio añadido. Hablamos poco, sin embargo, del dibujo. Admitimos, por ejemplo, que el siglo arranca provocando una crisis en la estabilidad de la pintura, y que es traspasada su primera mitad cuando le llega el turno a la escultura. Nos referimos a la imagen más física y externa del arte. Con excesiva frecuencia olvidamos el mundo en apariencia frágil del dibujo. Un medio condenado a lo confesional, a lo íntimo, a la voz supuestamente baja, tenue; un medio, sin embargo, capaz de sostener la intensidad más extrema. Jugando con recursos mínimos y el inquietante vacío *delator* del fondo blanco del papel.

Evocar lo anterior resulta inevitable ante series de dibujos como *La arena de los patios*, de Carlos Vidal, en la que mezclando recursos de tensión y cautela crea un sutil entorno de complicidad entre obras cuyo discurso exterior se intuye tamizado por referencias intimistas.

Carlos Vidal es un pintor peculiar, distinto en la manera de aunar lenguaje estético y sensaciones. Nacido en México pero afincado en España desde hace veinte años, su pintura se caracteriza por la disposición de fondos de color (nunca pesados sino encendidos, dinámicos, vitalistas) sobre los que sitúa una serie de motivos iconográficos. Casi siempre fragmentos, en distintas escalas, con fuerte apoyo en el dibujo y un desorden general sólo aparente. Porque los motivos parecen flotar, sostenidos por el soporte de color, y la composición termina marcando su sentido. Resulta lógico imaginar que existe un sentido al unir esos motivos, que son una especie de signos y el cuadro un jeroglífico o una frase; tal vez *el eco de una conversación*, de ahí el dominio del fragmento.

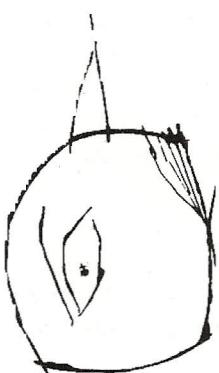


En alguna ocasión ha confesado Carlos Vidal que su recurrencia a un color para dominar -¿situar?- el fondo es una necesidad previa al ejercicio real, a la aparición de la imagen. De este modo, vendría a comportarse como esos expresionistas que responden ante la tela y eluden su blancura como si fuera sinónimo de vacío. Frente a ellos, sin embargo, se muestra selectivo, poco dado al exceso, por más que con exagerada frecuencia se le tilde de barroco o se mencione su supuesto *horror vacui*. Ambos detalles requieren una explicación previa: la actitud desde la que pinta Carlos Vidal tiene un fuerte componente intimista, pese a lo que apuntan la paleta elegida o la recurrencia casi ingenuista de sus figuras. Se aprecia con el paso de los años: ha definido una serie de motivos iconográficos con categoría de signos, casi un vocabulario, tras el que es fácil intuir claves personales, junto a evocaciones y homenajes a algunos pintores. Ni los fondos de color son rígidamente planos ni existe un interés marcado por realzar la calidad de la materia; se juega precisamente con esa especie de confusión intermedia, como si se habitase una zona limítrofe. No es otra la impresión que se obtiene ante las referencias que pueblan su mundo: los esbeltas figuras femeninas con zapatos de tacón alto, las caras simétricas dibujadas de frente, el esquematismo que domina en las de perfil, las espirales más sueltas, los fragmentos de palabras sacadas de una caligrafía escolar, el gesto de una mano reforzado con color adicional...

Recordar algunos rasgos que definen su pintura sirve de preámbulo para hablar de los dibujos. Al enseñarlos, comenta su extrañeza ante la aparición de motivos que no están *diariamente* en la pintura, que no proceden de ella, como el pollo (en realidad, un encuentro entre pato y pollo) que, sin embargo, encontramos en uno de los globos de *A la medida de su sueño*.

El procedimiento seguido en los dibujos es diferente al de las telas: Carlos Vidal trabaja sobre papeles de medidas estándar. Se supone que lo hace de un modo un tanto agitado, casi automático. Trabaja cada imagen independiente, sin perseguir que dominen el orden o la estabilidad. Unos dibujos se agolpan hacia un lado, otros hacia el contrario; en unos se multiplican las imágenes, en otros reina el vacío; unos resultan más figurativos, otros quedan en un terreno de indecisiones, sin referencia precisa visible.

Conociendo el ímpetu autocrítico del pintor, puede suponerse que el *taco* inicial de dibujos es sometido a sucesivas cribas. Si juzgamos por lo que finalmente queda se



aprecia que no existe un afán marcado o direccional sino una alejadora amplitud. Con los seleccionados ordena imágenes mayores a modo de *collages* compuestos como si se tratase de una retícula de 4 x 4 dibujos, que inevitablemente entran en un diálogo y disputa que es necesario tensar. El sistema tiene algo de juego con el azar, siguiendo una práctica habitual desde los surrealistas, pero hay que suponer que ese azar está más presente en la ejecución de los primeros dibujos, en su rapidez, en la aparición de la imagen, que en la posterior *construcción* de los de gran formato. No debe extrañar, incluso, que termine alguno posteriormente: poco importa. Resulta más interesante, sin duda, lo que estas composiciones tienen de *elogio del fragmento*. Un ejemplo válido: del río que atraviesa *Líneas de agua* percibimos su curso por más que los dibujos que lo componen proclamen con cierto orgullo su desorden, en un detalle que se repite en *La arena de los patios*, el dibujo que da título a la serie, más lleno y con algo de complementario del anterior, pues los surcos que en aquel son río circundante en éste aparecen mayor solidez y tienden hacia la zona central.

Dos figuras de *Líneas de agua* tuvieron un paso esporádico por la pintura (el pollo en la referida *A la medida de su sueño*, y Pinocho en *Como un río de polvo*), pero el dibujo sintetiza las mejores claves de la serie: el atrevimiento con que compone la escena, uniendo las piezas del peculiar *puzzle* con un toque agitado en su disposición, o el extremo y dinámico atrevimiento de los espacios vacíos.

En la serie, Carlos Vidal tiende a resolver los dibujos desde los límites: *A orillas del alba* titula uno en el que los *personajes* (una maravillosa sucesión de pollos, magistralmente individualizados por un rasgo, un gesto, casi siempre una mirada) están en las orillas, como una procesión un tanto díscola, interrumpida. Conviene no perder de vista los ojos para entender el cómplice juego de miradas y seducciones que entablan entre ellos. Desde las orillas está también resuelto *Mapa de salitre*, con un camino entrecortado delimitando un vacío extremo. Entre los 16 dibujos que componen la obra encontramos uno especialmente significativo: una especie de maraña, de ovillo de líneas, que transmite una idea de pasión no tanto física como mental. Un *ovillo* que delata el modo de llevar la mano: el dibujo convertido en pulso. El artista, atrapado, *asume* el pulso del dibujo.

Un motivo similar adquiere mayor protagonismo en *A la sombra de un árbol*, cuya parte superior ocupan bandas irregulares de pollos y, desde la inferior, se multiplican ovillos



con centro, espirales, en lo que parece la imagen perfecta del *Maelström* de Poe. La obra sugiere idea de nacimiento, de definición, tal vez por la aparición de estos motivos y el modo como están presentados -inacabados-algunos pollos. De nuevo la presencia del fragmento, visible también en la representación del árbol aludido en el título.

Aparte de la aparición de una figura humana completa, la aportación que encierra *Ojos de agua* es su tono más drástico, su extrema desnudez, junto a resoluciones acertadas y lúdicas. Como el juego del pollo sobre un barco que invierten su posición en el reflejo, o la aparición de símbolos aislados con calidad de signos. En *La arena de los patios*, cada uno de los dibujos originales guarda un motivo, de los habituales en su pintura, especialmente fragmentos del cuerpo humano. Su presentación resulta bastante clara, por más que la posición de algunos figure invertida. Donde la definición es mayor es en *Sombra de la memoria*, un dibujo que no es exagerado leer a modo de jeroglífico, un poco a la manera de los carteles que ilustraban los cantares de ciego. En el título, con ese aire poetizado al que es tan fiel el pintor, se desvela otra de las claves de la serie: la presencia de la memoria.

Los dibujos vienen a ser el fruto de un trabajo insistente e intuitivo, con momentos de esa euforia resolutiva que permite que aflore la memoria interior aunque sea en forma de destellos, de fragmentos. Se aprecia tanto en los múltiples, presentados en gran formato, como en los individuales, pero es probablemente en éstos donde se percibe mejor la manera como Carlos Vidal saca partido a los recursos de los que se sirve (la supresión de las leyes del espacio único, la multiplicación de escalas, el modo de sugerir visiones múltiples o centrar el interés en zonas vacías, o el de dejar inconclusas algunas figuras). De especial interés resulta la recurrencia a la tinta china, que marca la obligada torpeza del gesto entrecortado y la inevitable diferencia entre trazos de distinto grosor -según la acción y el pulso- y los surcos sin llenar. Un recurso que, además, establece una metáfora casi literal con la huella que dejan los *dibujos sobre la arena*, imágenes efímeras que responden con frecuencia a un impulso instintivo. Carlos Vidal se comporta como si dibujase contra el soporte, pero desde una firme intensidad en la expresión y una ironía elocuente. Como si cada dibujo fuese la reafirmación del propio ejercicio.

Miguel FERNÁNDEZ-CID