

Barrabás Cruz me cita en su estudio de Woluwe-Saint-Lambert, en Bruselas. Son las 10:30 de la mañana del 19 de octubre y cae una lluvia fina, de esas que caen también en Galicia y que definen el carácter. Sobre la mesa descubro una maqueta del espacio de la galería Formato Cómodo. Conozco el lugar a la perfección y la minuciosidad de aquella reproducción sorprende, como también lo hace su manera de pintar. Sobre las telas se distinguen dos modos de trabajar bien diferenciados. Reparo en los fondos de dos grandes telas, cubiertos de un degradado que ocupa el lugar que originalmente correspondería a un paisaje que sin embargo figura en primer plano, convirtiéndose en personaje de ese escenario virtual. Charlamos y acordamos que en los días sucesivos iremos dando una forma más reposada a esas palabras intercambiadas. Entendemos la importancia de que sea él quien cuente qué hay detrás de esta exposición.

ACU | Recuerdo que en las primeras líneas que me enviaste acerca de este proyecto de exposición, me hablabas de Solaris de Stanisław Lem y lo ponías en relación con un viaje que habías realizado en los días previos al estallido de la pandemia. De pronto entendí que Solaris era una excusa para reflexionar acerca de aquel viaje, del paisaje que pronto había pasado del terreno de lo exótico al de lo cotidiano, y de todo lo que desencadenó a nivel personal aquella experiencia. Sin embargo, y aunque entiendo que como pintor hablas de aquello que te afecta y que de alguna manera lo abor das casi como quien se administra un curativo, no creo que lo personal tenga interés más allá de la pintura. Me refiero a que, si tu modo de enfrentarte a tu día a día es este, siempre ha de existir algo a lo que únicamente tengas acceso tú. Siempre ha de mantenerse el misterio. Revisando Solaris, me encuentro con esta frase de Snaut: "No necesitamos otros mundos. Queremos un espejo." Y corrígeme si me equivoco, pero yo creo que de lo que se trata es de eso.

BC | En mi caso no fue un viaje común, en principio lo era, pero a medida que avanzaba la pandemia me vi obligado a quedarme durante seis meses encerrado en una isla del golfo de Tailandia. Todo cambió con eso porque el motivo del viaje ya no era el ocio, era algo impuesto en una situación extraña. Las noticias que recibía no eran las normales, y lo que yo estaba viviendo allí era todo lo contrario de lo que experimentaba cuando hablaba con gente. Cuando regresé a Bruselas y percibí lo opuesto fue cuando empecé a pintar los cuadros, debido a este fuerte choque entre lo exótico y lo cotidiano. Tanto el tiempo que estuve en la isla como el tiempo que estuve encerrado en casa era consciente de esta imagen de espejo, sólo que la imagen que devolvía el espejo era una imagen muy deformada. El libro fue más bien una especie de ayeo o de temple que me ayudó, como al cantaor, a situarme antes de afrontar las pinturas.

ACU | Permíteme que me retrotraiga entonces a un momento previo a todo esto y recuerde una serie que empezaste en 2019 en torno a la baraja española y al juego del Mus. En mi visita a Bruselas pude ver algunas de esas pinturas en tu estudio, y en ellas surge también esa imagen deformada a la que te refieres. Algunos palos se vuelven blandos y la apariencia de otros recuerda al reflejo que emiten los espejos cóncavos y convexos. Creo que en ambos casos buscar una referencia histórica, aunque pueda resultar obvia, nos llevaría a Valle-Inclán, así como también a los fondos de Tanguy o Miró, luminosos y desprovistos de límites, que recuerdan de algún modo a los degradados sobre los que se recortan ahora esos paisajes o pieles tailandesas. Aquí afloran dos cuestiones, una acerca de la importancia de la nostalgia como motor de tu pintura, y la otra, ya desde una perspectiva formal, a propósito del contraste entre esos fondos y las imágenes. Existe obviamente la intención de aislar los motivos, de desconectarlos de lo terrenal, y eso remite inevitablemente a una cuestión onírica que nos permite entenderlo ya no como una imagen fotográfica, sino más bien como un recuerdo que flota en el subconsciente.

BC | Creo no poder negar que la nostalgia sea un motor en mi pintura, es una de las cosas que he descubierto en mi carácter gracias a ella. Me marché de casa muy pronto para la costumbre española, así que supongo que eso está ahí. Pero sí sé de los peligros de la nostalgia en la creación y estoy siempre ojo avizor para que no tome demasiado las riendas. Aun así, creo que puede establecer una base común bastante cálida y por tanto propicia para que el espectador entre en la obra pisando un terreno más amable. En cuanto a las figuras, esa manera de separarlas del fondo es algo que siempre hice y siempre me pregunté, pero no estoy seguro de haber llegado a ninguna respuesta que me satisfaga. Supongo que la historia visual de cada uno le lleva a decantarse más por un tipo de formas y colores que por otros. Indudablemente es una manera de poner el foco en la figura en sí, en la forma, que es mi principal interés, y me ayuda a

tratarla por separado. En cuanto sitúas algo en un espacio lo delimitas y acotas, lo defines de un modo más preciso, es por eso por lo que un fondo ambiguo me interesa mucho más. Quiero crear una imagen, y eliminando cualquier referencia al fondo o al movimiento consigo esa imagen estática con mayor precisión. La forma se presta más a ser usada a favor de la pintura de esta manera, no hay una intención surrealista, es puramente pictórica.

ACU | Al margen de la nostalgia, centrándonos en lo formal, no se puede obviar que cada una de estas pinturas, más allá de las texturas y de esa relación con los fondos que en un primer golpe de vista nos lleva a pensar en lo que de abstracto existe en ellas, devuelven imágenes que, aunque deformadas, son rápidamente reconocibles por nuestro cerebro. Existe, por ejemplo, y entre otros, un autorretrato que quiere confundirse con una de esas pieles, y que lo hace mediante esa deformación de la que ya hablamos. Pero existe también un deseo por crear unos límites físicos que tú estableces mediante zonas de contención, y por medio de un delicado trabajo de marquetería que encierra la mancha que uno ya duda si es mancha o si es figura.

BC | Cuando recorto o aílo estas formas en realidad lo que estoy haciendo es separar conceptos y contraponerlos, quiero presentar una imagen que pueda multiplicar exponencialmente sus discursos una vez alguien mira el cuadro. Eisenstein utilizaba los jeroglíficos y la escritura japonesa para hablar sobre montaje, veía una forma de que el espectador construyera un concepto presentando dos o tres elementos que no tuviesen que ver entre sí. De la misma manera cuando compongo mis cuadros estoy yuxtaponiendo elementos que funcionen para el espectador, claro que en mi caso no están al servicio de una historia, sino de la imagen fija. Deformar o alejar la imagen de la primera toma, ya sea una fotografía, un pantallazo de un videojuego, o un recorte de madera lo que me permite es crear nuevos significados entre ellas. Puedo ponerlas al mismo nivel, contrastarlas o camuflar unas con otras... Es este juego entre conceptos lo que me interesa.

ACU | Entiendo, es el fin el que justifica los medios. Sin embargo, esos medios, basados en un conocimiento y en un interés especial por los procesos manuales que se intuyen en una breve visita a tu estudio, o en una serie de conversaciones como las que tú y yo mantuvimos durante nuestro encuentro en Bruselas, dicen también mucho de lo que es tu pintura, de lo que son tus intereses y quizás tus obsesiones. Me resisto a creer que trabajar el soporte de ese modo responda únicamente a una cuestión que se mantiene ajena a esos modos de hacer que tú cuidas al detalle. Y podría poner como ejemplo la maqueta del espacio de la galería, sobre la que tú trabajaste para este montaje, y en la que reproduces la sala con el máximo detalle.

BC | El proceso que utilizo es algo imprescindible para poder llegar a la pintura final y para poder disfrutar del camino hasta ella. Con el tiempo he ido encontrando mi forma de trabajar, pasando por varias fases y formando la imagen poco a poco, se va gestando con el trabajo. Mi padre es carpintero de profesión y mi madre ama de casa, son ambos dos trabajadores y me han criado así. En el caso de los relieves, por ejemplo, que son obras que están directamente influidas por el trabajo de mi padre y por el tiempo que estuve trabajando con él en la construcción, hay varios caminos que seguí hasta la pintura final, utilizo dibujo, recortes de madera, fotografías, fichas de color, el ordenador... Tengo un gran respeto por el trabajo manual, porque soy consciente de la potencia o de la poética que puede desprender a favor de la imagen.

diálogo entre **ACU** - Ángel Calvo Ulloa y **BC**- Barrabas Cruz

Noviembre 2021