

CERCA.

RODRÍGUEZ SILVA: PINTURA MUY SENSIBLE.

Definir y conceptualizar, con relativa claridad y certeza, el carácter y perfiles paramétricos que animan el impulso creativo, las metodologías de trabajo y los procesos de búsqueda de Miguel Ángel Rodríguez Silva, con el objetivo de ofrecer al espectador un marco de situación y un herramental válido de acercamiento a su obra, transita, inexcusablemente, por plantear más interrogantes que afirmaciones, más reflexiones que respuestas... Interrogantes y reflexiones que deben ser dosificados en formato de apuntes furtivos, sutiles bocetos para un paisaje futuro, piezas de un rompecabezas que el lector deberá componer según su criterio.

NOTA 1. PREÁMBULO.

Rodríguez Silva parece sólo un pintor. Pero no lo es. Frente a la acción creativa podremos distinguir claramente en él dos cualidades distintivas. La responsabilidad del artista, por un lado, que se despliega paralelamente en tres procesos administrativos: la administración de la mirada, la administración de la dimensión y la administración de la materia. Y la conciencia como artista, en la que pueden ser distinguidas, consecutivamente, la conciencia del creador como mediador entre pares de categorías antagónicas (Reflexión-Acción, Visualidad-Tactilidad, Estética-Ética...); la conciencia de todo autor de hallarse situado en una eterna posición de deseo insatisfecho, que le hace transitar por una situación de permanente esclavitud sólo a partir de la cual puede hallar su realización personal y creativa; y la conciencia de que todo proceso propedeútico artístico es, a un tiempo, aditivo y adictivo.

NOTA 2. CERCA. TÍTULO E INTENCIÓN.

Cerca. Delimitación y frontera. Asimilamos la cerca con un vallado que delimita un espacio. Una enmarcación que otorga carta de naturaleza a lo que queda dentro de sus márgenes y discrimina todo lo que se extiende fuera de ellos. Pero a veces la cerca se rompe, se derrumban algunos de sus tramos. Es entonces cuando el temor a lo desconocido anida al tiempo que las oportunidades para ampliar horizontes aumentan. El granjero lo sabe, el Estado lo sabe, los artistas lo saben.

Cerca. Contacto. Estar cerca. Mirar de cerca. Auscultar nuestro entorno desde la mínima cercanía. Otros sentidos se activan: el olfato, el tacto, el gusto, el oído. Lo que miramos en nada se parece a lo que mirábamos. Lo que mirábamos ahora lo olemos, lo tocamos, lo lamemos, lo escuchamos. Y la pintura deja de ser pintura. O lo es tal vez más.

Cerca. Lugar y proyección. En ciertas zonas del Aljarafe sevillano, al menos entre Sanlúcar la Mayor y Olivares, se denominaban "cercas" a pequeños terrenos con arboledas de sombra, huertas con frutales y albercas con una pequeña casita donde las familias se desplazaban durante el tiempo de verano a combatir la canícula. Lugares sencillos, lugares hoy hacia donde proyectar la memoria para generaciones de niños del ayer.

APUNTE #1. ADMINISTRACIÓN DE LA TERCERA DIMENSIÓN PICTÓRICA.

Una de las inquietudes que significan el trabajo del artista es aquella de gestionar que la pintura (físicamente bidimensional y conceptualmente tridimensional) alcance a conquistar esa tercera dimensión física mediante una estrategia creativa que no apele a procesos de ficcionamiento de sus contenidos visuales, sino que la meta sea alcanzada por un proceso de independización, a partir de

mecanismos de avance y retroceso, tanto del plano-soporte cuanto del contenido-materia soportado.

Estas estrategias se apoyan en dos tácticas de modulación física de los soportes, fundamentalmente cuando éstos son metálicos: movimientos de avance, edificando un volumen al exterior (Pintura-Objeto-Casa), o dinámicas de repliegue, recreando un volumen hacia el interior (Pintura-Idea-Cueva).

APUNTE #2. LEY DEL CONTRASTE.

Contraste entre lo orgánico y lo tectónico. Contraste entre los elementos sustentantes y los elementos sostenidos. Contraste entre la apariencia visual y la materialidad textural.

Las obras de Silva permiten siempre una lectura formal, donde la elección de los materiales (sustentantes y sustentados) gira alrededor de procesos experimentales que indagan en la empatía o no de los mismos, así como en torno a la capacidad de alcanzar resultados sorpresivos e inesperados a partir de ese encuentro.

APUNTE #3. FLUENCIA, MODULACIÓN, INSTALATIVIDAD.

Fluencia. Percepción de lo sólido como fluido. Tendencia de lo sólido a fluidificarse. Tendencia de lo fluido a solidificarse. Registros y rastros que en la memoria de los materiales quedan de esos procesos de conversión.

Modulación. Modularidad. Tendencia de las partes que integran un todo tienden a pasar de una condición subsidiaria a una función preponderante, sin alcanzar la individualidad. Tendencia de la obra individual a funcionar grupalmente e integrarse en un todo.

Instalatividad. Los módulos de un todo deben ser ordenados y reordenados sin fin, adaptándose a distintos objetivos en momentos determinados. Esos módulos son instalados en el espacio. Tendencia de lo pictórico a mutar hacia lo escultórico.

APUNTE #4. FIN Y MARCO.

Pregunta conceptual: ¿Cuándo está terminada una obra? Pregunta física: ¿Dónde termina la obra? Si antes el borde era el límite activo que había que subvertir y poner en cuestión, ahora esa frontera es el lugar en el que surge la forma y, por qué no, también donde avanza la idea.

Históricamente podemos establecer tres momentos históricos. En un primer movimiento el marco es un límite dentro del cual establecer un espacio sometido a reglas de ficcionamiento [espacial, narrativo, simbólico...]. Un segundo movimiento abarcaría desde que durante las primeras vanguardias la ficción conquista el marco poniendo en cuestión las fronteras entre lo real y verosímil, lo irreal y plausible (Delaunay, 1911), hasta que el marco se conforma como el único protagonista material de lo pictórico (Deleuze, 1967). Finalmente, hoy, soporte y marco difuminan fronteras y delinean una tierra de nadie en la cual emergen los encuentros y las sorpresas.

APUNTE #5. INDEPENDENCIA Y EVOLUCIÓN.

Independización de la acción creativa y de la evolución vital de la obra creada. En los dibujos de Rodríguez Silva sobre papel, el aceite sigue avanzando, desplazándose. La obra no finaliza y sigue evolucionando más allá de la voluntad de su creador.

Los materiales y sus componentes, por lo tanto, son agentes activos. La temporalidad de esa actividad es difícilmente controlable por parte de quien impulsa y desencadena el proceso.

APUNTE #6. DINÁMICA DEL MOVIMIENTO.

Ante obras tan silentes en apariencia, y dado que el silencio es equiparado en múltiples ocasiones dentro del ámbito plástico con una

situación de inmovilidad e inacción, puede resultar paradójico justificar la idea de la existencia de una tensión dinámica implícita contenida en estas obras. Y sin embargo, no lo es. Lo dinámico está presente también en los títulos (toda *intitulación* nunca es arbitraria). La latencia del movimiento opera en los procesos de atracción entre espectador/obra, obra/espectador. Conceptualmente, la obra provoca y convoca. Físicamente, por sus cualidades táctiles, por su modularidad, o por su estructura compositiva, el público se ve impelido al acercamiento/alejamiento.

APUNTE #7. DINÁMICA DE LA VIBRACIÓN.

El movimiento trasmuta, en cierto momento, en sutil vibración. La vibración se reconoce en profundidad, late en la grieta, en el surco, en un instante en el cual somos incapaces, como espectadores, de evaluar si esa agresión al soporte pictórico ofrece como resultado un alto o un bajorrelieve en la superficie, todo lo cual nos obliga al acercamiento censor y notarial.

APUNTE #8. ESTATUTO DE APARIENCIA.

La información percibida y recibida no es únicamente retiniana y ante muchas de sus obras, inopinadamente, nos vemos impelidos a tocar. Y ello ocurre por la sorpresa de ese mirón aventajado que espera en la lejanía la pulcritud de una aplicación fabril y aséptica y se encuentra con un trabajo pictórico, atormentado y soterrado, que emerge en las distancias cortas.

CODA Y FINAL.

Hoy, cuando la primacía en los procesos de información, la ostentan las técnicas aditivas -y, más aún, las ideas aditivas-, la senda extractiva emprendida por Rodríguez Silva resulta un camino demasiado agreste y solitario. Parece lógico y, sin embargo, resulta también alentador. Bombardeados por imágenes, acuciados por la irrefrenable necesidad de consumir, perdido todo valor por lo objetual y lo material -aunque esta sociedad nuestra se cimente en la acumulación, he ahí la causa de esa defección en los parámetros de apreciación-, resulta muy sencillo crear por aglutinación, por acarreo, por revisión y recuperación, por apropiación más o menos indebida, siendo mucho más difícil -por requerir una capacidad crítica mucho mayor- el hecho de ir eliminando capas de brillos superfluos hasta alcanzar un estado de esencialidad poco abundante hoy día. La concisión, la sensibilidad, la emoción, la concreta eliminación de lo coyuntural constituyen unas opciones arriesgadas que deparan cierta incompreensión en el círculo mercantil y endogámico en el que han quedado aprisionadas, desgraciadamente, las artes plásticas..

Iván de la Torre Amerighi

Hacienda San Antonio
19 de Junio de 2015