

Nicolás Ortigosa
Tindre la pintura

Julio Hontana Moreno

*Te conocí en la tormenta.
Te conocí, repentina,
en ese desgarramiento brutal
de tiniebla y luz,
donde se revela el fondo
que escapa al día y la noche.*

Pedro Salinas

El títol que dona nom al text ix d'una citació de Ramón Gaya,¹ que il·lustra la manera en què Nicolás Ortigosa *està* en la pintura i l'esperit dels comentaris que pronuncia habitualment entorn de la pintura, però també al voltant d'allò pictòric, la creació, o el *deure* al qual està obligat el pintor davant la seua vocació irrenunciable i que, si u no està atent, pareixerien trets de qualsevol dels *escrits* del lúcid Gaya. «En art, que no és inventar, tot és anticipadament»,² deia el pintor murcià, i difícilment es pot discutir eixa veritat que agafa caires tautològics per a qualsevol que haja intentat l'art i encara hi persistisca. Hui, més que mai, el mostrari de recursos que tenen els pintors és el més extens que mai hagen tingut a disposició seua –i entre eixos, com sempre, la història de l'art. Però, per desgràcia, com si el pintor patira el càstig de Tàntal, els seus «ardus turments»,³ la fam i la set de «la pintura» que té se li escapen per cel i terra incapaç d'atrapar-les, encara que està submergit «fins al mateix mentó» en el que pareix un llac paradisiac ple de delícies inesgotables.

Sempre que tinc davant meu un quadro amb la superfície negra i en aparença impenetrable, com alguns fons lúgubres de la pintura del segle XVII –on no he sabut reconèixer mai si la foscor està en retirada o avança a la conquesta del motiu fins a eliminar-lo–, pense que el pintor en qüestió suggerix algun tipus de referencialitat retrospectiva que pretén indagar de nou en eixe suposat origen de la pintura moderna. I des d'eixe punt, instituït com a triomf i principi genealògic de la iconoclàstia contemporània, iniciar l'enèsima refundació de la pintura. Afortunadament, el color negre que *tapa* els quadres de Nicolás Ortigosa no està ací present com un fals estratagema, un *déjà-vu* deliberat per a impulsar-se a estadis de la pintura ja revisats, pot ser que esgotats. Cosa que no dificulta que fem una relació ràpida entre els seus *Quadres tapats* i eixa altra històrica pintura, igualment tapada, quadrada i negra, que pobla la imaginació, sovint «encadenada»,⁴ dels pintors i la crítica des que va veure la llum. I no nomésensem en Malèvitx,

1 Títol extret d'«España, país de pintores». En: GAYA, Ramón. *Obra completa*. Tom II. València: Pre-textos, 1992, p. 25.

2 *Ibid.*, p. 146.

3 HOMER. *Odissea*. Madrid: Gredos, 2001, p. 186.

4 KUBLER, George. *La configuración del tiempo. Observaciones sobre la historia de las cosas*. Madrid: Nerea, 1988, p. 144. L'autor fa referència a les «sèries encadenades de formes» de Göller, «que es diferencien gradualment una de l'altra fins que s'han esgotat les possibilitats de la classe».

perquè apuntar una llista de les similituds i rebrots del negre cobrint la superfície pictòrica al llarg del temps és una tasca àrdua: des d'Ad Reinhardt, o Robert Motherwell, fins a Millares.

En els cent quinze *Quadres tapats* de Nicolás Ortigosa el negre no s'usa per a encegar, sinó per a revelar, com se m'antulla que ho fa la propietat matèrica dels seus grafitos immensos, en parets i en terra, quan la llum llisca per les escates. Aclarim des d'este instant que l'oli negre amb què tapa els quadres no té res a veure amb eixe tipus d'espiritualisme que tot ho fa fosc, amb l'excusa de tindre així un escenari immillorable davant la contemplació desconcertant d'una llum salvífica, o el reflex fortuït provocat pel desig de veure més enllà. Nicolás Ortigosa és conscient que la simple aparença de les coses no ha fet altra cosa que imposar-se'ns, obstruint el repòs necessari per a aprofundir en la pintura. Una aparença construïda sobre un renaixement perpetu, un estat gratificant del *continuarà* que Cioran ja denunciava amb la seua acostumada exactitud: «Allò interminable és l'especialitat dels indecisos. [...] Són idealment aptes per al malson». ⁵ I en este pervers estat de la societat i l'art ens trobem, allargant una agonia immerescuda, mentre bateguem en esta existència episòdica indefinidament. Un temps en el qual naufraguem mansament, validant la queixa que Donald Kuspit feia quan es lamentava que l'art s'haguera convertit en una «depriment manera de passar el temps i no d'arribar més enllà del temps». ⁶

Naufragar és un verb portat ací intencionadament. Nicolás Ortigosa viatja pel món fins a trobar mars i oceans que compartixen el seu furiós onatge i en les aigües dels quals roman hores bracejant ⁷ amb els sentits alerta. Porta a la pràctica allò que Novalis expressava en franca posició dialèctica entre home i naturalesa i que li permet estar «entre dos mons, fruit de la llibertat més completa, i dolçament conscient de la seua força». ⁸ Tot el temps que Nicolás Ortigosa no està en l'estudi el passa a la mar. En definitiva, fa una vida dedicada per complet a la lectura solitària de les variables de la naturalesa i de la pintura. D'alguna manera, passa la vida anant d'una soledat a una altra; en absència d'una, l'altra. En converses amb l'artista he arribat a entendre la simbiosi entre pintura i mar, entre la perseverança davant del llenç i el vaivé salvatge de les ones. Quan li pregunte com va saber amb certesa que havia d'actuar de la manera que ho va fer amb els quadres tapats, sempre obtinc una resposta abstracta, com si encara els pintara i això li impedira concentrar-se en la resposta. Aplicar eixa greixosa capa de *brea*, que a qualsevol altre l'hauria conduït cap a la irreversible extinció de l'obra, va contribuir metafòricament a la flotabilitat del quadro i la revivificació de les seues imatges. Un impermeabilitzador –eixe negre seu–, sorgit d'una acció sense premeditació i inserida en el continu de pintar.

Davant d'un quadro negre forcem la vista perquè l'ull, desafiat, travesse la superfície de la pintura hàpticament. És llavors quan percebem potser el mateix estupor que Tanizaki va sentir en aquell interior japonés quan «queia, com suspesa del sostre, una foscor profunda, densa i de color uniforme, sobre la qual rebotava, com sobre un mur negre, la llum indecisa del canelobre». ⁹ Eixa llum «incapaç de reduir la seua espessor» és el nostre ull davall dels quadres de Nicolás Ortigosa. Quadres que ell mateix va cobrir amb la pesada negritud que ocultaria per sempre tot el que en un altre temps va ser lluminositat recreada, color i perspectiva, obrint-lo a un món nou i no per això monocromàtic. Preguntava Tanizaki: «Ha vist vosté alguna vegada, lector, “el color de les tenebres en la llum d'una flama”?». I ell mateix responia abans que poguérem fixar la idea que allí no hi hauria res més que una foscor inobservable, antesala de l'infern dantesc: «[Eixes tenebres] pareixen estar formades de corpuscles com d'una cendra tènue, les parcel·les de la qual resplendiren amb tots els colors de l'arc de Sant Martí».

Podem especular si la primera reivindicació de l'artista en decidir tapar amb pintura negra els

5 CIORAN, E. M. *De lo inconveniente de haber nacido*. Madrid: Taurus, 1998, p. 65.

6 KUSPIT, Donald. *El fin del arte*. Madrid: Akal, 2006, p. 131.

7 Fascinació idèntica va atrapar cap a 1866 Mark Twain i Jack London. TWAIN, Mark, *Letters from Hawaii*, Honolulu: ed. A. Grove Day - University of Hawaii Press, 1975; TWAIN, Mark, *Roughing It*, Connecticut: American Publishing Co, Hartford, 1872; LONDON, Jack, *Stories of Hawaii*, Honolulu: ed. A. Grove Day, Mutual Publishing, 1985; LONDON, Jack, *The Cruise of the Snark*, Nova York, The Macmillan Company, 1913.

8 NOVALIS. *Los discípulos en Sais*. Madrid: Hiperión, ed. Félix de Azúa, 1988, p. 52.

9 TANIZAKI, Junichiro. *El elogio de la sombra*. Siruela: Madrid, 2018, p. 78-79.

quadres va ser ocultar a la mirada l'obvietat del color al qual estem contínuament sobreexposats; o pot ser que intentara allunyar-se dels vicis d'artista que transiten per la memòria de la història de l'art com a font del seu aprenentatge; o potser, després de frenar l'entusiasme cromàtic, adonar-se que al quadro encara li quedava una *vida* per viure, i exigir-li-la. No pareix una mala elecció si llegim la defensa concloent que del color negre fa Odilon Redon: «El negre és el més essencial dels colors. [...] Hem de respectar el negre. No res el corromp. No complau els ulls i no desperta sensualitat. És molt millor agent de l'esperit que el més bell color de la paleta o del prisma»,¹⁰ per a acabar assenyalant que «*l'austérité du noir*» és una qualitat ineludible per a l'artista. Una austeritat similar a eixa obscuritat lluminosa¹¹ que el poeta Émile Verhaeren convidava a descobrir per a la pintura.

Encara que tapar l'obra de negre poguera imaginar-se una acció precipitada, Nicolás Ortigosa feia anys que treballava sobre l'obra ja creada. I és que en les pintures tapades no s'entén el quadro com un, únic i accidental, sinó com a «quadres», perquè, tal com diu: «Pense la pintura més enllà del quadro mateix. La pense com una labor que l'artista hereta i que té el deure de transformar-la i llegar. Per això, l'ús de la pintura, si n'hi ha algun, és en si mateix la pintura; no res més. La pintura no té res a veure amb el quadro: la pintura està en el quadro. En el meu cas, i en les meues circumstàncies, he trobat la pintura *tapant-la*, mai negant-la. I els quadres tapats m'han donat la possibilitat de tornar a ser ningú, una altra vegada». Tapar quadres és una acció comuna en els pintors quan el llenç manifesta desviaments incomprendibles o fracassos irresolubles: els estudis n'estan plens, arraconats a l'espera de miracle. Tapar, brunyir, escatar, polir, finalment convertir les superfícies en palimpsestos és una cosa en què tot artista s'ha exercitat des dels seus començaments. Però del que parlem ací no és de la destrucció d'una obra, sinó de l'acabament. I és que percep quelcom *solanesc* en la utilització del negre per part de Nicolás Ortigosa, ja siga en pintura, dibuix o gravat. Pot ser que siga l'aparent crueltat producte de la consciència crítica que tot artista executa contra la seua obra, o pot ser que el fet d'haver seguit al peu de la lletra el consell de Gutiérrez-Solana quan apuntava en l'epíleg d'*España negra*: «[...] cal trencar amb allò superficial i la bagatel·la; cal arribar al mateix crim si fa falta».¹²

L'última voluntat de Kafka sobre la seua obra literària la va portar a terme John Baldessari amb *Cremation Project* (1970), en què el mateix artista va cremar la totalitat de la seua producció pictòrica entre els anys 1953 i 1966, per a cuinar amb les restes unes galletes. Como ocorre repetidament en l'art, a pesar de l'eficàcia del foc i del seu propòsit destructiu, el producte de la combustió esdevé matèria d'aprofitament artístic sense límit. L'artista té una infinitat de motius per a promoure els canvis que el seu treball requerisca, actuant amb violència enorme fins a posar fi a l'obra i a vegades a si mateix. Imagino a vegades com el viscós color negre avança inclement pel llenç tapant la tela que en un altre temps va ser elogiada, i descobrisc desassossegat que el producte d'eixa suma metamòrfica és l'apoteòsica immolació de l'acte de *veure* hui en dia. Un quadro tapat, fins i tot una desena, haurien constituït una anècdota litúrgica: cent quinze quadres tapats són, pel volum i sacrifici, una hierofania inesperada.

A penes albirem en els quadres unes ombres lleus d'aquelles formes que s'amaguen davall la pintura negra que les preserva, es resistixen així a revelar-nos la seua presència enigmàtica. Atrapades ara per eixa insondable llum nocturnal, bateguen les pintures que una vegada van ser. Quadres que van conviure en l'estudi de l'artista al costat dels dibuixos i gravats nascuts d'un diàleg silent entre allò sagrat i allò profà, induït per la lectura pertorbadora de la *Divina comèdia* de Dante. Durant anys, i fins que va tindre la convicció d'haver culminat la seua pròpia *Comèdia*, res ni ningú es van interposar entre Nicolás Ortigosa i l'obra literària de Dante Alighieri. El temps, ens demostra Panofsky, sempre actua com un «Revelador»¹³ i no només com un implacable «Destructor». Però això, lluny d'intentar il·lustrar el text,

10 REDON, Odilon. *Confidence d'artiste. Janvier 1913*. París: L'Échoppe, 2011, p. 9-10.

11 VERHAEREN, Émile; REGOYOS, *Darío de. España negra*. Barcelona: Imprenta de Pedro Ortega, 1899, p. 47. «¡Oh! ¡la luna –exclamaba– ¡qué poco se ha comprendido en pintura! [...] quedan la noche y su luz oscura o mejor su oscuridad luminosa».

12 GUTIÉRREZ-SOLANA, José. *Obra literaria (II)*. Madrid: Fundación Santander Central Hispano, 2004, p. 170.

13 PANOFSKY, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza, 1972, p. 106-107.

ni tan sols insinuar que els cants es corresponguen amb cap dibuix, i mentre l'obra plàstica va creixent a l'una que els recursos gràfics es van perfeccionant, percebem com l'artista experimenta la seua pròpia via ascensional. Per la *Comèdia* de Nicolás Ortigosa no només passen Virgili, Dante i tots els seus mons i personatges, des dels tenebrosos i voluptuosos monstres fins a la radiant i pura Beatriu, sinó que, a més, podem trobar-nos la *corrente linearistica*¹⁴ de Botticelli, en contrast amb l'empastat blanc i negre picassià de la Suite Vollard, la divina lluminositat de Rembrandt i les composicions massives de Doré. No pareix una casualitat la tria del dibuix, si tenim en compte que en el temps en què es va escriure la *Divina comèdia* la pràctica assolía la consideració de «*fondamento dell'arte*»¹⁵ degut, segons assenyalava en *Le Vite* Vasari, a Cimabue i el seu deixeble Giotto;¹⁶ com referencia també Dante en el Purgatori.

Però els gravats i dibuixos de la *Divina comèdia* necessitaven d'una escala més gran per a desenvolupar àmpliament el gest del pintor. Mentre els primers culminen en el Paradís, els altres —els grafitos enormes sobre paper— fan el camí invers i condensen en les seues trames un paisatge inèdit, amb la pretensió d'afinar un procediment que l'endinse en el coneixement del dibuix i de si mateix. Dibuixos, algun recolzat escultòricament en l'horitzontalitat del terra, que demanen a l'espectador *aguaitar* des de les vores per a abismar-se. En els gravats calcogràfics recents, en canvi, unes línies elegants dibuixen sobre la cera en el metall una firma sense autoria, una gestualitat sense atribució que obri un espai de personificació fingida. Una firma que simula avançar distreta mentre creix cap a la representació somiada que no obtindrà mai; prova inequívoca dels plecs i replecs de l'humà. El seu poderós dibuix en els grafitos de grans dimensions i la depuració de la seua grafia en els gravats delicats el situen prop dels cal·lígrafs orientals, fins i tot del mateix Henri Michaux en triar la ruta més inhòspita, aquella on el signe té tallats «els ponts amb l'origen».¹⁷ I encara que l'impuls de qualsevol artista és reconstruir-los, preservant l'orde semàntic que se li suposa a qualsevol signe gràfic inspirat en la comunicació humana, només es pot confiar en les eines que encara conserven la vigència d'ús per a, com descrivia Michaux, «abstraient cada vegada més, captar la tendència, captar l'accent, la velocitat, l'espai. Captar el que subjau».¹⁸ El gravat i el dibuix de Nicolás Ortigosa són les parts funcionals d'estes eines. Però també el pla d'actuació on es propicia la reforma d'una disciplina malalta d'abstracció. L'obra gràfica d'Ortigosa fuig voluntàriament des dels inicis d'eixa vana individualitat regida per una gratuïta i simètrica gestualitat, que només evidencia la resignació de l'artista davant la incapacitat per a conculcar el seu propi amanerament. Així, els grans dibuixos a còpia d'espessos traços de grafit s'alcen en barricada; i bé podríem entendre'ls com una reminiscència de la pintura negra en els quadres tapats. Un impediment bellíssim per a obstaculitzar el pas al que es trobe ocult darrere de la interpretació simbòlica de la forma, de la qual, sovint, el dibuix és el seu més bell no-res. És llavors quan el dibuix apareix com un baluard on resguardar-se i sentir-ne l'energia *inspiradora*,¹⁹ al marge de semblances reconfortants.

Nicolás Ortigosa, com de costum, s'endinsa en l'estudi, o en la mar, amb la seguretat que li dona sentir-se resguardat de qualsevol ondulació cromàtica sobre les paraules de Ramón Gaya com a taula: «El primer i xicotet símptoma que té un futur pintor que té vocació pictòrica és un apetit irresistible pel color. El segon i gran símptoma de la seua seriosa vocació pictòrica és que el color ja li té igual».²⁰ Dit i fet.

14 Usant la definició de B. Berenson. Citada en: NEGRI, Francesco; PROSPERI, Simonetta. *Il disegno nella storia dell'art italiana*. Roma: Caricci, 2003, p. 55.

15 *Ibid.*, p. 35.

16 VASARI, Giorgio. *Las Vidas*. Madrid: Cátedra, 2002, p. 109. «Per tant, Cimabue va ser, entre tantes tenebres, la primera llum de la pintura, i no només en el dibuix de les figures, sinó també en el color; va ser molt celebrat per les novetats. [...] I per això el seu deixeble Giotto, mogut per l'ambició de la fama i assistit pel cel i la naturalesa, va arribar tan alt amb el pensament que va obrir les portes de la veritat a qui ha elevat l'ofici a l'estupor i la meravella que veiem en el nostre segle».

17 MICHAUX, Henri. *Ideogramas en China: captar mediante trazos*. Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2006, p. 15.

18 *Ibid.*, p. 125.

19 «Els meus dibuixos inspiren i no necessiten ser definits», va escriure Odilon Redon en *Odilon Redon à soi-même (journal 1867-1915)*, citat en el catàleg de l'exposició «Dibujos de los siglos XIV al XX. Colección Woodner» (Madrid: Museo del Prado, 1986, p. 276).

20 *Op. cit.*, Gaya, p. 155.

Nicolás Ortigosa
Treballar en els límits

Ángel Calvo Ulloa

La idea és dissociar del treball tot el que no estiga immediatament involucrat en l'organització dels recursos funcionals; abstindre's de qualsevol subjectivitat o imaginació. És un tipus de treball racional, no emocional, que es concentra en l'equilibri de la forma. Només es pot veure des d'eixa perspectiva.

Arnulf Rainer

Rellig la conversa que el poeta John Ashbery va mantindre amb Henri Michaux i que ARTnews va publicar en 1961. Ashbery hi parla del lloc on viu Michaux, a París, en un districte de palauets desgavellats, i descriu la bastimentada que s'ha instal·lat en les escales perquè no caiguen. Ja a l'apartament, l'envaïx la sensació que ha sigut esgarrat d'un altre de més gran, i recorre les estances, en les quals, tot i trobar algun moble antic de gran bellesa, impera un efecte neutre. Entra a un jardí abandonat, d'aspecte fantasmagòric, i novament en les estances, a les parets, a penes dos quadros sobre els quals Michaux fa saber: «No n'extraga cap conclusió».¹

La meua única visita als estudis de Nicolás Ortigosa es va produir a començament de novembre del 2018. El primer, una gran nau situada en un polígon semiabandonat als afores de la seua ciutat, sense llum artificial i amb desenes de dibuixos de gran format que s'apilaven contra les parets, amb les puntes salvades amb unes gomes d'esborrar ben grosses. El segon estudi és una vivenda descurada, situada enmig d'un paisatge de grans penyes i vinyes, a la qual s'arriba per una rampa impossible. Als peus també hi ha un jardí deixat, presidit per una figuera davall de la qual s'acumulen dotzenes de figues que han caigut a terra i que ja conformen un dolç magma viscos per a glòria dels insectes. La casa, formalment sòbria, guarda eixe caràcter de retir estival oblidat, amb cadires de plàstic quarterades pel fred, la pluja i, a sobre, el sol fort i ardent amb el qual l'estiu sufoca eixes terres.

L'interior presenta una successió d'estances desgavellades, com si els mobles i objectes que algun dia la van ocupar s'hagueren retirat sense cura. Queden la ximenera, uns quants aplics i llums, i un parell d'imatges religioses tortes sobre unes parets amb els papers i pintures que són memòria última d'aquell lloc. Tampoc haurien de traure's conclusions sobre el tema. A la resta d'habitacions s'arriba a través d'un corredor estret sobre els murs del qual, recolzats, descansen desenes de llenços de les grandàries més variades, repartits de manera caòtica al llarg d'estances i corredor, i tots negres. L'escassa claredat del vespre que encara es cola per les finestres i la llum tènue de les poques bombetes de filament que hi han sobreviscut comencen a influir en les superfícies de cada una de les pintures, i revelen una sèrie de formes i textures que subjauen davall d'eixa capa d'oli negre aparentment uniforme. Sorgixen llavors una sèrie

¹ ASHBERY, John. «Una entrevista con Henri Michaux». *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, 4, 2007, Madrid.

de particularitats que les diferencien, i no només per les dimensions variades, sinó pels contrastos que el negre adquireix sobre cadascuna, la qual cosa denota, ja no una intenció en el gest amb què s'aplica la pel·lícula d'oli, sinó l'evidència que davall bateguen diversos anys de pintura emmascarada.

Més enllà d'eixa primera presa de contacte, iniciar una anàlisi del treball de Nicolás Ortigosa obliga a prendre com a referència els espais dits, on tot té lloc. Eixe ambient de soledat autoimposada, de comoditats nul·les i decisions que afecten més enllà de l'ara. La totalitat dels llenços que pintà Ortigosa entre el 2002 i el 2018, mai exposats, descansen ara apilats sobre eixes parets, unificats davall d'un denominador comú, numerats i uniformats per mitjà de la decisió irrevocable que suposa el fet de fer-ne de tots un, negant en un primer moment qualsevol particularitat.

Adscrit a processos prolongats, alhora que la seua pintura anava ocupant cadascun d'eixos llenços, lluny encara d'eixa decisió inapel·lable, entre els anys 2005 i 2014, Nicolás Ortigosa va desplegar una interpretació de la *Divina comèdia* de Dante Alighieri que, llapis en mà, va decidir esbossar a mida que llegia el text. Ortigosa iniciava llavors, mitjançant diferents tècniques, una recapitulació de les imatges mentals que li sorgien segons que avançava en la lectura. L'amplitud de formats i suports guarda relació amb les anotacions fetes d'una manera urgent sobre qualsevol paper a mà, i cobra en conjunt un caràcter més líric que il·lustratiu en el qual Ortigosa pren el dibuix per a desxifrar, una a una, les escenes que cada cant suggeria. La manera en què el projecte va prendre forma en situa la pràctica en una tradició del dibuix vinculat potser més a un llenguatge abstracte que a la solució figurativa a la qual aparentment remetien. Conta, pot ser que més, pel que oculta que pel que mostra.

La *Divina comèdia* de Nicolás Ortigosa planteja una escenificació que, a pesar de prefigurar una perspectiva comunament recolzada en motius arquitectònics, superposa capes que no es corresponen amb eixe esquema compositiu, sinó més aïna amb un altre de basat en el tipus de traç o la pressió que el grafit fa sobre el paper. Les arquitectures que es plantegen a vegades en forma d'escalinata, de congost o simplement com una línia horitzontal que travessa el pla pareixen representacions de si mateixes, estructures planes que en cap cas pareixen voler aportar cap noció de profunditat. En gran part dels dibuixos pertanyents al càntic de l'Infern, en què Dante mamprén l'ascens, la solució es presenta arrabassada sobre una escena inicial que inclou Dante i Virgili, i que es repeteix permanentment amb més o menys protagonisme, a vegades centrant l'escena i altres convertint-se en una presència espectral. La manera en què Ortigosa resol el dibuix té relació amb una aproximació quasi romàntica, de bloqueig enfront de la incommensurabilitat de l'escena que Dante narra.

Lluny, la seua relació amb el medi és indissociable del vincle profund que manté amb la pràctica del surf, i de la manera en què en parla. Les arquitectures efímeres que brinda el mar per als qui saben penetrar-les permeten adquirir eixe tipus d'experiències de memòria difusa, agitada, posseïdores d'un caràcter abstracte que, excepte en les escasses ocasions en què la càmera el registra, esdevenen càpsules de tradició oral que depenen de la solvència i l'èpica del discurs per a alçar-se com a relats vàlids de la memòria de cada lloc. En qualsevol cas, el dibuix possibilita sempre un acostament immediat, alguna cosa que només atorguen eixes pràctiques que ens acompanyen des de la infància i que ens permeten donar forma quasi d'una manera instantània a imatges irrepetibles, projectades com *un flaix* en la nostra vida diària, o rescatades, potser, del subconscient.

En una conferència que l'artista Terry Winters va oferir en la Menil Collection de Houston, en el 2017, davant de sengles imatges de les coves de Lascaux i El Castillo, es va referir a la importància del dibuix: «El dibuix és directe, ràpid i fàcil. L'eina més accessible que tenim: clarió, carbó i grafit. Els materials secs faciliten el procés i permeten una representació directa. El dibuix és previ a l'escrit, és una manera de pensar i de veure, un mètode per al descobriment».

Els dibuixos de Nicolás Ortigosa que integren la *Divina comèdia* guarden la frescor d'eixa immediatesa del grafit i dels formats que la sostenen. Eixe mètode al qual fa referència Winters, el que situa el dibuix en un escenari previ al de l'expressió escrita, cobra valor en estos papers que Ortigosa executa segons que

desgrana cant a cant l'obra de Dante. El llapis i el paper funcionen ací a manera de traducció simultània que facilita la compressió del text i aporta una visió pròpia sobre la relació amb el més enllà, amb la vida i amb la mort. Esta *Divina comèdia* suposa una guia que ajuda Ortigosa, i pot ser que només a ell, a situar i comprendre espacialment el que llig, donant forma a l'ampli repertori simbòlic que Dante hi aplega.

Terry Winters remarca la importància i l'amplitud infinita de possibilitats que atorga la pàgina en blanc, i és en eixe pla on la relació d'Ortigosa amb el surf pren un valor especial i correspondència amb les seues paraules. El que té de canviant el mar, l'observació detallada de l'escenari abans de decidir-se per la manera d'abordar-lo, la incertesa que regna enmig de la confusió i el desenvolupament mai exempt, per molt clar que parega, d'una lleu càrrega d'atzar que puga arrancar-nos sense miraments l'èxit en l'execució, configuren eixe espai incòmode en què tot i no res és possible.

Durant la meua breu trobada amb Nicolás Ortigosa, l'esment a la pràctica del surf no va passar d'un parell de frases, i en cap cas posades en relació amb la pintura. És ara, mesos després, donant forma a una sèrie de notes preses llavors, quan entenc que pot ser que siga eixa pràctica, que acompanya a Ortigosa des de l'adolescència, la que concentra bona part de les claus que permeten abordar l'anàlisi del seu treball com a artista. També per mitjà d'unes velles converses, trobades per atzar, i en les quals Ortigosa és preguntat com a surfista, descobrisc en ell una capacitat d'abstracció que em permet entendre la seua posició davant de tot això, no sé ja si enfront del mar o enfront del paper.

Si els dibuixos que componen la *Divina comèdia* abasten deu anys de la seua producció i desemboquen en la que ell considera la seua primera exposició, la que entén com a iniciadora del seu procés de maduresa com a artista, la seua sèrie de pintures tapades naix després d'haver pres la decisió de cobrir amb oli negre tota la seua obra sobre llenç fins llavors. Els cent quinze llenços pintats des del 2002 s'han convertit en una sola obra que planteja eixe conflicte ja vell entre allò ocult i allò revelat. El negre, per mitjà d'una capa uniforme, acaba portant a la superfície gestos de la pintura anterior que desperten el dubte i ens obliguen a mirar a contraclaror, cercant formes, lluentors i pistes sobre el perquè de la decisió, que pren quasi un grau d'epifania. No es pot evitar pensar en altres exercicis purificadors com el de John Baldessari cremant tota la seua producció pictòrica en els setanta per a després fer-ne galletes amb les cendres i prometre's a si mateix no fer més art avorrit. Entre 1968 i 1972, Remy Zaugg va agafar una sèrie de pintures antigues i les va cobrir d'una capa plana de blau celeste que eliminava les textures i els colors de la superfície; no obstant això, algunes restes de la composició anterior van ser pretesament deixades a les vores. I no de manera intencionada, però també una de les còpies que Malèvitx va fer del seu quadrat negre va acabar clevellant-se, i deixà veure rastres de color que van donar lloc a moltes teories. A propòsit del succés, Ángel González digué: «El sol ha sigut derrotat i amb ell les coses que feia visibles. La seua derrota no és sinó la derrota del món dels objectes; la derrota i l'enterrament».²

No obstant això, la figura enfront de la qual l'evolució en els processos de treball d'Ortigosa es torna d'una manera inconscient més deutora és, pot ser, la d'Arnulf Rainer. A l'estiu de 1951, Rainer va viatjar a París amb la finalitat de conèixer a André Breton, però la trobada va ser una decepció. Rainer, que havia iniciat els passos en l'art mitjançant el surrealisme tardà, instal·lat amb força a Viena, va descobrir a París, no obstant, el corrent informalista, que li va canviar radicalment la manera d'afrontar el treball. En tornar a Àustria va viure retirat lluny de Viena, entre 1953 i 1959, en una vil·la abandonada que havia heretat dels pares. D'eixe període sorgí la sèrie de repintades monocromes que fa sobre antics treballs seus i d'altres artistes com Sam Francis o Victor Vasarely, que col·laboraven amb ell cedint-li obres. El resultat són embolics enèrgics de barra d'oli que naixen d'una acció meditativa, ritualista, cerimonial, quasi sacra, que ell descriu com a «exercicis espirituals» o «proves d'equilibri».

Tapar els quadros propis un a un l'any 2018 és una decisió que es pot encaixar en l'apartat d'accions ja assimilades, i Nicolás Ortigosa ha resolt embarcar-se en l'empresa sabent el que el pla mono-

² GONZÁLEZ, Ángel. *El resto. Una historia invisible del arte contemporáneo*. Bilbao, Madrid: Museo de Bellas Artes de Bilbao - Museo Nacional Centre de Arte Reina Sofía, 2000.

crom ha suposat i suposa encara ara per a la història, ja no tan recent, de la pintura. No obstant, el fet més ressenyable, el que planeja per damunt de qualsevol altre exercici similar, és el de prendre la determinació de convertir en un tots els treballs pintats fins al moment, fent evident el conflicte i recreant-se mitjançant el procés. Després d'això, el possible plaer ocult de veure el passat desaparèixer a poc a poc guanya força tall a tall que les estances comencen a semblar-se. En totes el mateix quadro, que ha exigut al pintor, i ara a l'espectador, moure's al voltant, quasi com si d'una dansa ritual es tractara i que permet anar trobant els detalls que la nova capa revela. Tapar per a revelar, com una trobada iniciàtica amb la màgia de la fotografia. Lluentors, textures, reaccions i tonalitats que donen com a resultat que cap siga el mateix, que recuperen les particularitats i que aconseguisquen seduir en conjunt per com d'inusual és la tasca.

Al contrari del que exposa Rainer, ací la decisió no és únicament física, perquè importa poc en eixe aspecte assumir la faena de cobrir els llenços un a un. El valor verdader del que ara es presenta amb el títol de *Quadres tapats* (2002-2018) és la presa de consciència del que suposa d'alguna manera sepulcrar el passat. Per això, quan Arnulf Rainer fa referència a eixos exercicis espirituals, és ací on Ortigosa desemboca amb els seus últims treballs, en una expedició a la recerca dels límits de l'expressió artística. Quan ataca eixos grans papers sobre els quals s'endinsa per diferents fronts, planta cara també a un descobriment que té més a veure amb si mateix, amb descobrir-se en allò físic i allò mental, en la capacitat d'abstracció i en la línia fina que separa l'extenuació del control a l'hora de parar. La pintura guarda en lloc segur la clau que permet parar a temps, just en l'instant previ a desbaratar-ho tot. Ací el gest no és parencia ni fruit d'un procés d'aprenentatge, el gest cobra el valor de representació en si mateix, com ho és una firma sobre un document o sobre el mateix quadro. És eixa paraula que anhela ser signe, significat i significant alhora, com ho eren també els cal·ligrames del poeta Uxío Novoneyra, quan cercava amb paraules donar una imatge física i mental del bosc atlàntic originari que ell observava des de Parada do Courel. «*COUREL dos tesos cumes que ollan de lonxe! / Eiquí síntese ben o pouco que é un home...*».³ També els gravats d'Ortigosa recorden això, la reivindicació del gest com a axioma.

El que captiva no és entendre d'on ve eixa manera de dibuixar, les possibles influències que Ortigosa maneja, la capacitat per a cobrir per complet el paper o detindre's en la primera línia i donar-ho per acabat. El que pertorba són les raons que el porten a fer això hui, a tornar a dibuixar d'una manera que pareixia superada, però que si hi pensem un parell de vegades continua remetent a un dia a dia que les marques sobre les parets ens continuen oferint informació, de la mateixa manera que n'oferien quan Brassai recorria els carrers de París buscant grafitis a les parets: «La bellesa no és l'objecte de la creació, és la recompensa. La seua aparició, sovint tardana, no anuncia sinó que l'equilibri, trencat entre l'home i la naturalesa, el torna a reconquistar una vegada més l'art. Què és el que queda de les obres contemporànies després d'eixa confrontació?».⁴

El dibuix de Nicolás Ortigosa retorna un gest de postguerra, pròxim a l'obsessiva manera de traçar les línies de Hans Hartung, o a la capacitat de tocar fons com ho va fer Zoran Music en mostrar-nos que *El aquellarre* o *La romeria de San Isidro* de Goya també podien ser Dachau. Tipus de gest que recupera d'alguna manera Paul Celan quan diu, després d'Auschwitz: «Cavem una fossa a l'aire, allí no hi ha estretor». En tots ells, en cada marca que encara hui es fa, directament al mur o sobre un suport la destinació del qual és el mur, hi ha un gest dissident sobre la base del qual es practica una violència, més o menys controlada, que a vegades ens sobreviu segles i n'esdevé el testimoni. «Tots els murs d'una ciutat, que per tradició familiar em pareixia tan meua, van ser testimonis de tots els martiris i de tots els retards inhumans que eren infligits al nostre poble».⁵

La manera en què Nicolás Ortigosa intervé sobre el paper denota una necessitat obsessiva de determinar els límits del suport, de les grans barres de grafit i de l'espai que poden abastar els seus braços.

3 «*COUREL de tesos cims que ullen de lluny! / Ací se sent bé que poc que és un home...*». NOVONEYRA, Uxío. *Os Eidos. O libro do Courel*. Madrid: Árdora Exprés, 2010.

4 BRASSAI. «De la pared de las cuevas a la pared de las fábricas». En *Graffiti Brassai*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2008.

5 TÀPIES, Antoni. *Comunicació sobre el mur*. Barcelona: Rosa Cúbica, 2004.

Digué el crític Michel Tapié en 1952 que «el camí de l'art se'ns presenta com el camí de la contemplació es va presentar a sant Joan de la Creu: rost i accidentat, despullat de qualsevol satisfacció accessòria». Tapié definí que l'art apareix, després de Nietzsche i Dada, com «la més inhumana de les aventures».

Intuïsc en la manera de fer d'Ortigosa una certa inclinació per eixa introspecció que el manté aïllat, preocupat només del que ocorre de portes cap a dins del seu estudi. Interessat a trobar un vincle potser més estret amb la paraula, el resultat dels seus treballs passa per un arravatament poètic que sovint es presenta esmunyedís, difícil d'explicar. És en eixe cas en què entenc que la pràctica del surf actua com a activitat en què l'organització impera: l'observació, l'espera, la presa de decisions i l'acció. En cap cas l'orde dels factors s'altera, com tampoc en cap és l'home sobre la taula qui venç. El mar bat igual, amb els seus temps i les normes pròpies.