

Nicolás Ortigosa
Trabajar en los límites

Ángel Calvo Ulloa

La idea es disociar del trabajo todo lo que no esté inmediatamente involucrado en la organización de los recursos funcionales; abstenerse de cualquier subjetividad o imaginación. Este tipo de trabajo es racional, no emocional, concentrándose en el equilibrio de la forma. Solo se puede ver desde esta perspectiva.

Arnulf Rainer

Releo la conversación que el poeta John Ashbery mantuvo con Henri Michaux y que ARTnews publicó en 1961. Ashbery habla en ella del lugar en el que Michaux vive, situado en París, en un distrito de palacetes desvencijados, y describe el andamiaje que se ha instalado en las escaleras para que estas no se vengán abajo. Ya en el apartamento, lo invade la sensación de que este ha sido desgajado de uno mayor, y recorre las estancias en las que pese a encontrarse algún mueble antiguo de gran belleza, impera un efecto neutro. Accede a un jardín abandonado, de aspecto fantasmagórico, y nuevamente en las estancias, sobre las paredes apenas dos cuadros sobre los que Michaux advierte: «No extraiga ninguna conclusión de ellos»¹.

Mi única visita a los estudios de Nicolás Ortigosa se produjo a comienzos de noviembre de 2018. El primero, una gran nave situada en un polígono semiabandonado a las afueras de su ciudad, sin luz artificial y con decenas de dibujos de gran formato que se apilaban vueltos sobre las paredes, salvando sus esquinas con grandes gomas de borrar. Su segundo estudio es una descuidada vivienda, situada en medio de un paisaje de grandes peñas y viñas, a la que se accede por una rampa imposible. A sus pies también un jardín dejado, presidido por una higuera bajo la cual se acumulan docenas de higos caídos que conforman ya un dulce magma viscoso para gloria de los insectos. La casa, formalmente sobria, guarda ese carácter de retiro estival olvidado, con sillas de plástico cuarteadas por el frío, la lluvia y, sobre esta, el sol de justicia con que el verano sofoca estas tierras.

El interior presenta una sucesión de estancias destartaladas, como si los muebles y objetos que algún día la ocuparon hubiesen sido retirados sin cuidado. Quedan la chimenea, algunos apliques y lámparas, y un par de imágenes religiosas torcidas sobre unas paredes cuyos papeles y pinturas son memoria última de aquel lugar. Tampoco deberían sacarse conclusiones al respecto. Al resto de cuartos se accede a través de un angosto pasillo sobre cuyos muros, apoyados, descansan decenas de lienzos de los más variados tamaños, repartidos de forma caótica a lo largo de estancias y corredor, y todos negros. La escasa claridad del atardecer que todavía se cuele por las ventanas y la luz tenue de las pocas bombillas de filamento que han sobrevivido, comienzan a influir en las superficies de cada una de estas pinturas, revelando una serie de formas y texturas que subyacen bajo esa capa de óleo negro aparentemente uniforme. Surgen

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

entonces una serie de particularidades que las diferencian, y no solo por sus variadas dimensiones, sino por los contrastes que el negro adquiere sobre cada una de ellas, lo que denota, ya no una intención en el gesto con que se aplica esa película de óleo, sino la evidencia de que bajo ella latían varios años de pintura enmascarada.

Más allá de esa primera toma de contacto, iniciar un análisis del trabajo de Nicolás Ortigosa obliga a tomar como referencia estos espacios en que todo está teniendo lugar. Ese ambiente de soledad autoimpuesta, de comodidades nulas y decisiones que afectan más allá del ahora. La totalidad de los lienzos pintados por Ortigosa entre 2002 y 2018, nunca expuestos, descansan ahora apilados sobre esas paredes, unificados bajo un denominador común, numerados y uniformados por medio de esa decisión irrevocable que supone el hecho de hacer de todos uno, negando en un primer momento cualquier particularidad.

Adscrito a procesos prolongados, a la par que su pintura iba ocupando cada uno de esos lienzos, lejos todavía de esa decisión inapelable, entre los años 2005 y 2014, Nicolás Ortigosa desarrolló una interpretación de la *Divina comedia* de Dante Alighieri que, lápiz en mano, decidió esbozar a medida que iba leyendo el texto. Ortigosa iniciaba entonces, mediante diferentes técnicas, una recapitulación de las imágenes mentales que le iban surgiendo según avanzaba en la lectura. La amplitud de formatos y soportes guardará relación con las anotaciones realizadas de un modo urgente sobre cualquier papel a mano, cobrando en conjunto un carácter más lírico que ilustrativo en el que Ortigosa toma el dibujo para descifrar una a una las escenas que cada canto iba sugiriendo. El modo en que este proyecto fue tomando forma sitúa su práctica en una tradición del dibujo vinculado quizás más a un lenguaje abstracto que a la solución figurativa a la que aparentemente remiten. Cuenta quizás más por lo que oculta que por lo que exhibe.

La *Divina comedia* de Nicolás Ortigosa plantea una escenificación que, pese a prefigurar una perspectiva por lo común apoyada en motivos arquitectónicos, superpone capas que no se corresponden con ese esquema compositivo, sino más bien con otro basado en el tipo de trazo o la presión que el grafito ejerce sobre el papel. Las arquitecturas que se plantean en ocasiones en forma de escalinata, de desfiladero o simplemente como una línea horizontal que cruza el plano semejan representaciones de sí mismas, estructuras planas que en ningún caso parecen querer aportar noción alguna de profundidad. En gran parte de los dibujos pertenecientes a la cántica del infierno con que Dante emprende el ascenso, la solución se presenta arrebatada sobre una escena inicial que incluye a Dante y a Virgilio, y que se repite permanentemente con mayor o menor protagonismo, en ocasiones centrando la escena y otras convirtiéndose en una presencia espectral. El modo en que Ortigosa resuelve el dibujo guarda relación con una aproximación casi romántica, de bloqueo frente a la inconmensurabilidad de la escena que Dante narra.

Lejos de esos referentes, su relación con el medio es indisociable del profundo vínculo que mantiene con la práctica del surf, y del modo en que él habla de ella. Las arquitecturas efímeras que brinda el mar para quienes saben penetrarlas permiten adquirir ese tipo de experiencias de memoria difusa, agitada, poseedoras de un carácter abstracto que, excepto en las escasas ocasiones en que la cámara lo registra, se convierten en cápsulas de tradición oral que dependen de la solvencia y la épica del discurso para alzarse como relatos válidos de la memoria de cada lugar. En cualquier caso, el dibujo posibilita siempre un acercamiento inmediato, algo que solo otorgan esas prácticas que nos acompañan desde la infancia y que nos permiten dar forma casi de un modo instantáneo a imágenes irrepetibles, proyectadas como *un flash* en nuestra vida diaria, o rescatadas quizás del subconsciente.

En una conferencia que el artista Terry Winters ofreció en la Menil Collection de Houston en 2017, frente a sendas imágenes de las cuevas de Lascaux y El Castillo, se refirió a la importancia del dibujo: «El dibujo es directo, rápido y fácil. La herramienta más accesible que tenemos: tiza, carbón y grafito. Los materiales secos facilitan el proceso y permiten una representación directa. El dibujo es previo a la escritura, es una forma de pensar y ver, un método para el descubrimiento».

Los dibujos de Nicolás Ortigosa que integran la *Divina comedia* guardan la frescura de esa inmediatez del grafito y de los formatos que la sostienen. Ese método al que se refiere Winters, el que sitúa

el dibujo en un escenario previo al de la expresión escrita, cobra valor en estos papeles que Ortigosa ejecuta a medida que desgrana canto a canto la obra de Dante. El lápiz y el papel funcionan aquí a modo de traducción simultánea que facilita la comprensión del texto y aporta una visión propia acerca de la relación con el más allá, con la vida y con la muerte. Esta *Divina comedia* supone una guía que ayuda a Ortigosa, y quizás solamente a él, a situar y comprender espacialmente lo leído, dando forma al amplio repertorio simbólico que Dante reúne en ella.

Terry Winters remarca la importancia y la amplitud infinita de posibilidades que otorga la página en blanco, y es en este plano donde la relación de Ortigosa con el surf adquiere especial valor y correspondencia con sus palabras. Lo cambiante del mar, la observación pormenorizada del escenario antes de decidirse por la manera de abordarlo, la incertidumbre que reina en medio de la confusión y el desarrollo nunca exento, por muy claro que parezca, de una leve carga de azar que pueda arrancarnos sin miramientos el éxito en la ejecución, configuran ese espacio incólume en que todo y nada es posible.

Durante mi breve encuentro con Nicolás Ortigosa, la mención a la práctica del surf apenas pasó de un par de frases, y en ningún caso puestas en relación con la pintura. Es ahora, meses después, dando forma a una serie de notas tomadas entonces, cuando entiendo que quizás sea esa práctica, que acompaña a Ortigosa desde la adolescencia, la que concentra buena parte de las claves que permiten abordar el análisis de su trabajo como artista. También por medio de unas viejas conversaciones, encontradas por azar, y en las que Ortigosa es preguntado en calidad de surfista, descubro en él una capacidad de abstracción que me permite entender su posición frente a todo esto, no sé ya si frente al mar o frente al papel.

Si los dibujos que componen la *Divina comedia* abarcan diez años de su producción y desembocan en la que él considera su primera exposición, la que entiende como iniciadora de su proceso de madurez como artista, su serie de pinturas tapadas nace tras haber tomado la decisión de cubrir con óleo negro toda su obra sobre lienzo hasta la fecha. Los ciento quince lienzos pintados desde 2002 se han convertido en una sola obra que plantea ese conflicto, ya viejo, entre lo oculto y lo revelado. El negro, por medio de una capa uniforme, termina por traer a la superficie gestos de la pintura anterior que despiertan la duda y nos obligan a mirar a contraluz, buscando formas, brillos y pistas acerca del porqué de esta decisión que adquiere casi un grado de epifanía. No se puede evitar pensar en otros ejercicios purificadores como el de John Baldessari quemando toda su producción pictórica en los setenta para después hacer galletas con las cenizas y prometerse a sí mismo no hacer más arte aburrido. Entre 1968 y 1972, Remy Zaugg tomó una serie de pinturas antiguas y las cubrió de una capa plana de azul celeste que eliminaba las texturas y colores de la superficie; sin embargo, algunos restos de la composición anterior fueron pretendidamente dejados en los bordes. Y no de manera intencionada, pero también una de las copias que Malévich realizó de su cuadrado negro terminó por cuartearse, dejando ver algunos rastros de color que dieron lugar a múltiples teorías. A propósito de ese suceso, dirá Ángel González: «El sol ha sido derrotado y con él las cosas que hacía visibles. Su derrota no es sino la derrota del mundo de los objetos; su derrota y su entierro»².

Sin embargo, la figura frente a la cual la evolución en los procesos de trabajo de Ortigosa se vuelve de un modo inconsciente más deudora, es quizás la de Arnulf Rainer. En el verano de 1951, Rainer viajó a París con la finalidad de conocer a André Breton, pero el encuentro resultó ser una decepción. Rainer, que había iniciado sus pasos en el arte mediante el surrealismo tardío, instalado con fuerza en Viena, descubrió sin embargo en París la corriente informalista, que cambió radicalmente la manera de afrontar su trabajo. A su vuelta a Austria vivió retirado lejos de Viena, entre 1953 y 1959, en una villa abandonada que había heredado de sus padres. De ese período surgirá su serie de repintes monocromos que él realiza sobre antiguos trabajos suyos y de otros artistas como Sam Francis o Victor Vasarely, que colaboraban con él cediendo obras. El resultado son enérgicas marañas de barra de óleo que nacen de una acción meditativa, ritualista, ceremonial, casi sacra, que él define como «ejercicios espirituales» o «pruebas de equilibrio».

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

Tapar tus cuadros uno a uno en el año 2018 es una decisión que puede encajarse en el apartado de acciones ya asimiladas, y Nicolás Ortigosa ha resuelto embarcarse en esta empresa sabiendo lo que el plano monocromo ha supuesto y supone todavía hoy para la historia, ya no tan reciente, de la pintura. No obstante, el hecho más reseñable, el que planea por encima de cualquier otro ejercicio similar, es el de tomar la determinación de convertir en uno todos los trabajos pintados hasta hoy, haciendo evidente el conflicto y recreándose mediante el proceso. Tras esto, el posible placer oculto de ver el pasado desaparecer poco a poco va ganando fuerza a medida que las estancias comienzan a parecerse. En todas el mismo cuadro, que ha exigido al pintor, y ahora al espectador, moverse a su alrededor, casi como si de una danza ritual se tratase y que permite ir hallando los detalles que la nueva capa va desvelando. Tapar para revelar, como un iniciático encuentro con la magia de la fotografía. Brillos, texturas, reacciones y tonalidades que dan como resultado que ninguno sea el mismo, que recuperen sus particularidades y que logren seducir en conjunto por lo inusitado de la tarea.

Al contrario que lo expuesto por Rainer, aquí la decisión no es únicamente física, pues poco importa en ese aspecto asumir la tarea de cubrir los lienzos uno a uno. El verdadero valor de lo que ahora se presenta bajo el título de *Cuadros tapados (2002-2018)* es la toma de conciencia de lo que supone de algún modo sepultar el pasado. Por eso, cuando Arnulf Rainer se refiere a esos ejercicios espirituales, es ahí donde Ortigosa desemboca con sus últimos trabajos, como *Grabados 2017-2018* o *Dibujos 2018*, en una expedición en busca de los límites de la expresión artística. Cuando ataca esos grandes papeles sobre los que se va adentrando por diferentes frentes, planta cara también a un descubrimiento que tiene más que ver consigo mismo, con descubrirse en lo físico y lo mental, en la capacidad de abstracción y en la fina línea que divide la extenuación del control a la hora de detenerse. La pintura guarda a buen recaudo esa llave que permite parar a tiempo, justo en el instante previo a estropearlo todo. Aquí el gesto no es alarde ni fruto de un proceso de aprendizaje, el gesto cobra el valor de representación en sí mismo, como lo es una firma sobre un documento o sobre el propio cuadro. Es esa palabra que ansía ser signo, significado y significante a la vez, como lo eran también los caligramas del poeta Uxío Novoneyra, cuando buscaba con palabras dar una imagen física y mental del bosque atlántico originario que él observaba desde Parada do Courel. «COUREL dos tesos cumes que ollan de lonxe! / Eiquí síntese ben o pouco que é un home...»³. También los grabados de Ortigosa recuerdan a eso, a la reivindicación del gesto como axioma.

Lo cautivador no es entender de dónde viene esa manera de dibujar, las posibles influencias que Ortigosa maneja, la capacidad para cubrir por completo el papel o detenerse en la primera línea y darlo por terminado. Lo perturbador son las razones que lo llevan a hacer eso hoy, a volver a dibujar de un modo que parecía superado, pero que si lo pensamos dos veces sigue remitiendo a un día a día en que las marcas sobre las paredes nos siguen ofreciendo información, del mismo modo que la ofrecían cuando Brassäi recorría las calles de París buscando grafitis en las paredes: «La belleza no es el objeto de la creación, es la recompensa. Su aparición, a menudo tardía, no anuncia sino que el equilibrio, roto entre el hombre y la naturaleza, vuelve a ser una vez más reconquistado por el arte. ¿Qué es lo que queda de las obras contemporáneas después de esta confrontación?»⁴.

El dibujo de Nicolás Ortigosa devuelve un gesto de posguerra, cercano a la obsesiva manera de trazar las líneas de Hans Hartung, o a la capacidad de tocar fondo como lo hizo Zoran Music al mostrarnos que *El aquelarre* o *La romería de San Isidro* de Goya también podían ser Dachau. Este tipo de gestos recuperan de algún modo a Paul Celan cuando dice, tras Auschwitz: «Cavamos una fosa en los aires, allí no hay estrechez». En todos ellos, en cada marca que todavía hoy se practica, directamente en el muro o sobre un soporte cuyo destino es el muro, existe un gesto disidente en base al cual se ejerce una violencia, más o menos controlada, que en ocasiones nos sobrevive siglos y se convierte en su testigo. «Todos los muros de

³ «¡COUREL de elevadas cumbres que miran de lejos! / Aquí se siente bien lo poco que es un hombre» en *Uxío Novoneyra, Os Eidos. O libro do Courel*. Árdora Exprés, Madrid, 2010.

⁴ Brassäi, «De la pared de las cuevas a la pared de las fábricas», en *Graffiti Brassäi*. Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2008.

una ciudad, que por tradición familiar me parecía tan mía, fueron testigos de todos los martirios y de todos los retrasos inhumanos que eran infligidos a nuestro pueblo»⁵.

El modo en que Nicolás Ortigosa interviene sobre el papel denota una necesidad obsesiva por determinar los límites del propio soporte, de las grandes barras de grafito y del espacio que pueden abarcar sus brazos. Dirá el crítico Michel Tapié en 1952 que «el camino del arte se nos presenta como el camino de la contemplación se presentó a San Juan de la Cruz: pendiente y accidentado, despojado de cualquier satisfacción accesoria». Tapié definirá que el arte surge, tras Nietzsche y Dada como «la más inhumana de las aventuras».

Intuyo en el modo de hacer de Ortigosa una cierta inclinación por esa introspección que lo mantiene aislado, preocupado nada más de lo que ocurre de puertas para adentro de su estudio. Interesado en hallar un vínculo quizás más estrecho con la palabra, el resultado de sus trabajos pasa por un arrebató poético que a menudo se presenta escurridizo, de difícil explicación. Es en ese caso en que entiendo que la práctica del surf actúa como actividad en que la organización impera: la observación, la espera, la toma de decisiones y la acción. En ningún caso el orden de los factores se altera, como tampoco en ninguno es el hombre sobre la tabla quien vence. El mar bate de igual modo, con sus tiempos y sus normas.

⁵ Antoni Tàpies, *Comunicación sobre el muro*. Rosa Cúbica, Barcelona, 2004.

Nicolás Ortigosa
Tener a 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 título que da nombre a este texto lo preside una cita literal de Ramón Gaya¹, que ilustra la manera en que Nicolás Ortigosa está en la pintura y el espíritu de los comentarios que pronuncia habitualmente en torno a ella, pero también alrededor de lo pictórico, la creación, o el deber al que está obligado el pintor ante su irrenunciable vocación y que, si uno no está atento, parecieran sacados de cualquiera de los escritos del lúcido Gaya. «En arte, que no es inventar, todo existe de antemano»², decía el pintor murciano, y difícilmente se puede discutir esta verdad que adquiere tintes tautológicos para cualquiera que haya intentado el arte y aún persista. Hoy más que nunca el muestrario de recursos de que disfrutaban los pintores es el más extenso que jamás hayan tenido a su disposición —y entre esos, como siempre, la historia del arte—. Pero, por desgracia, como si el pintor sufriera el castigo de Tántalo, sus «arduos tormentos»³, su hambre y sed de «la pintura» se le escapan por cielo y tierra incapaz de atraparla, aunque está sumergido «hasta el mismo mentón» en lo que parece un lago paradisíaco repleto de inagotables delicias.

Siempre que tengo ante mí un cuadro cuya superficie es negra y en apariencia impenetrable, como algunos lúgubres fondos de la pintura del siglo XVII —donde nunca he sabido reconocer si la oscuridad está en retirada o avanza a la conquista del motivo hasta su eliminación—, pienso que el pintor en cuestión sugiere algún tipo de referencialidad retrospectiva que pretende indagar de nuevo en ese supuesto origen de la pintura moderna. Y desde ese punto, instituido como triunfo y principio genealógico de la iconoclastia contemporánea, iniciar la enésima refundación de la pintura. Afortunadamente, el color negro que tapa los cuadros de Nicolás Ortigosa no está aquí presente como una falsa estratagema, un *déjà vu* deliberado para impulsarse a estadios de la pintura ya revisados, puede que agotados. Lo que no impide que hagamos una pronta relación entre sus Cuadros tapados y esa otra histórica pintura, igualmente tapada, cuadrada y negra, que puebla la imaginación, frecuentemente «eslabonada»⁴, de los pintores y la crítica desde que vio la luz. Y no solo pensemos en Malévich, porque apuntar una lista de las similitudes y rebrotes del negro

¹ Título extraído de «España, país de pintores», en: *Ramón Gaya, Obra completa. Tomo II. Pre-textos*, Valencia, 1992, p. 25.

² *Ibid.*, Gaya, p. 146.

³ Homero, *Odisea*. Gredos, Madrid, 2001, p. 186.

⁴ George Kubler, *La configuración del tiempo. Observaciones sobre la historia de las cosas*. Nerea, Madrid, 1988, p. 144. El autor se refiere a las «series eslabonadas de formas» de Göller, «que difieren gradualmente una de la otra hasta que se han agotado las posibilidades de la clase».

cubriendo la superficie pictórica a lo largo del tiempo es una tarea ardua: desde Ad Reinhardt, o Robert Motherwell, hasta Millares.

En los 115 *Cuadros tapados* de Nicolás Ortigosa el negro no se usa para cegar, sino para revelar, como se me antoja que lo hace la propiedad matérica de sus inmensos grafitos, en paredes y suelo, cuando la luz se desliza por sus escamas. Aclaremos desde este instante que el óleo negro con que tapa sus cuadros nada tiene que ver con ese tipo de espiritualismo que todo lo oscurece, con la excusa de tener así un escenario inmejorable ante la desconcertante contemplación de una luz salvífica, o el reflejo fortuito provocado por el deseo de ver más allá. Nicolás Ortigosa es consciente de que la simple apariencia de las cosas no ha hecho más que imponérsenos, obstruyendo el reposo necesario para profundizar en la pintura. Una apariencia construida sobre un perpetuo renacer, un gratificante estado del continuará que Cioran ya denunciaba con su acostumbrada exactitud: «Lo interminable es la especialidad de los indecisos. [...] Son idealmente aptos para la pesadilla»⁵. Y en este perverso estado de la sociedad y el arte nos encontramos, alargando una inmerecida agonía, mientras latimos en esta existencia episódica indefinidamente. Un tiempo en el que naufragamos mansamente, validando la queja que Donald Kuspit hacía cuando se lamentaba de que el arte se hubiese convertido en una «deprimente manera de pasar el tiempo y no de llegar más allá del tiempo»⁶.

Naufragar es un verbo traído aquí intencionadamente. Nicolás Ortigosa viaja por el mundo hasta dar con mares y océanos que comparten su furioso olear y en cuyas aguas permanece horas braceando⁷ con los sentidos alerta. Lleva a la práctica aquello que Novalis expresaba en franca posición dialéctica entre hombre y naturaleza y que le permite estar «entre dos mundos, gozando de la libertad más completa, y dulcemente consciente de su fuerza»⁸. Todo el tiempo que Nicolás Ortigosa no está en el estudio lo pasa en el mar. En definitiva, lleva una vida dedicada por completo a la lectura solitaria de las variables de la naturaleza y de la pintura. De alguna manera, se pasa la vida yendo de una soledad a otra; en ausencia de una, la otra. En conversaciones con el artista he llegado a entender la simbiosis entre pintura y mar, entre la perseverancia frente al lienzo y el salvaje vaivén de las olas. Cuando le pregunto cómo supo con certeza que debía actuar de la manera que lo hizo con los cuadros tapados, siempre obtengo una respuesta abstracta, como si aún los estuviera pintando y eso le impidiera concentrarse en la respuesta. Aplicar esa grasienta capa de brea, que a cualquier otro le hubiera conducido hacia la irreversible extinción de la obra, contribuyó metafóricamente a la flotabilidad del cuadro y la revivificación de sus imágenes. Un impermeabilizador —ese negro suyo—, surgido de una acción carente de premeditación e inserta en el continuo del pintar.

Frente a un cuadro negro forzamos la vista para que el ojo, desafiado, atravesase la superficie de la pintura hápticamente. Es entonces cuando percibimos quizás el mismo estupor que Tanizaki sintió en aquel interior japonés cuando «caía, como suspendida del techo, una profunda oscuridad, densa y de color uniforme, sobre la que rebotaba, como sobre un muro negro, la luz indecisa del candelabro»⁹. Esa luz «incapaz de reducir su espesura» es nuestro ojo frente a los cuadros de Nicolás Ortigosa. Cuadros que él mismo cubrió con la pesada negritud que ocultaría para siempre todo lo que en otro tiempo fue luminosidad recreada, color y perspectiva, abriéndolo a un mundo nuevo y no por eso monocromático. Preguntaba Tanizaki: «¿Ha visto usted alguna vez, lector, “el color de las tinieblas a la luz de una llama”?». Y él mismo respondía antes de que pudiéramos fijar la idea de que allí no habría nada más que una oscuridad

⁵ E. M. Cioran, *Del inconveniente de haber nacido*. Taurus, Madrid, 1998, p. 65.

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

⁷ Idéntica fascinación atrapó hacia 1866 a Mark Twain y a Jack London. Mark Twain, *Letters from Hawaii* (ed. A. Grove Day). University of Hawaii Press, Honolulu, 1975. Mark Twain, *Roughing It*. American Publishing Co, Hartford, Connecticut, 1872. De esta última existe versión castellana: Mark Twain, *Pasando fatigas. Un hilarante viaje por la fiebre del oro*. Interfolio, Madrid, 2010. Jack London, *Stories of Hawaii* (ed. A. Grove Day), Mutual Publishing, Honolulu, 1985. Y en Jack London, *El crucero del Snark*. Folio, Barcelona, 2004.

⁸ Novalis, *Los discípulos en Saís* (ed. Félix de Azúa). Madrid. Hiperión, 1988, p. 52.

⁹ Junichiro Tanizaki, *El elogio de la sombra*. Siruela, Madrid, 2018, pp. 78-79.

inobservable, antesala del infierno dantesco: «[Esas tinieblas] parecen estar formadas de corpúsculos como de una ceniza tenue, cuyas parcelas resplandecieran con todos los colores del arco iris».

Podemos especular si la primera reivindicación del artista al decidir tapar con pintura negra los cuadros fue ocultar a la mirada la obviedad del color al que estamos continuamente sobreexpuestos; o puede que intentara alejarse de los resabios de artista que transitan por la memoria de la historia del arte como fuente de su aprendizaje; o quizás, tras frenar el entusiasmo cromático, percatarse de que al cuadro aún le quedaba una vida por vivir, y exigírsela. No parece una mala elección si leemos la concluyente defensa que del color negro hace Odilon Redon: «El negro es el más esencial de los colores. [...] Debemos respetar el negro. Nada lo prostituye. No complace a los ojos y no despierta sensualidad. Es mucho mejor agente del espíritu que el más bello color de la paleta o del prisma»¹⁰, para terminar señalando que «l'austérité du noir» es una cualidad ineludible para el artista. Una austeridad similar a esa «obscuridad luminosa»¹¹ que el poeta Émile Verhaeren invitaba a descubrir para la pintura.

Aunque tapar la obra de negro pudiera imaginarse una acción precipitada, Nicolás Ortigosa llevaba años trabajando sobre la obra ya creada. Y es que en las pinturas tapadas no se entiende el cuadro como uno, único y accidental, sino como «cuadros», porque, tal y como dice: «Pienso la pintura más allá del cuadro mismo. La pienso como una labor que el artista hereda y cuyo deber es transformarla y legar. Por ello, el uso de la pintura, de existir alguno, es en sí misma la pintura; nada más. La pintura no tiene nada que ver con el cuadro: la pintura está en el cuadro. En mi caso, y bajo mis circunstancias, he encontrado a la pintura tapándola, jamás negándola. Y estos cuadros tapados me han dado la posibilidad de volver a ser nadie, otra vez». Tapar cuadros es una acción común en los pintores cuando el lienzo manifiesta desvíos incomprensibles o fracasos irresolubles: los estudios están llenos de ellos arrinconados a la espera de milagro. Tapar, bruñir, lijar, pulir, finalmente convertir las superficies en palimpsestos es algo en lo que todo artista se ha ejercitado desde sus comienzos. Pero de lo que hablamos aquí no es de la destrucción de una obra, sino de su acabamiento. Y es que percibo algo solanesco en la utilización del negro por parte de Nicolás Ortigosa, ya sea en pintura, dibujo o grabado. Quizás sea la aparente crueldad producto de la conciencia crítica que todo artista ejecuta contra su obra, o puede que el haber seguido al pie de la letra el consejo de Gutiérrez-Solana cuando apuntaba en el epílogo de su *España negra*: «[...] hay que romper con lo superficial y la bagatela; llegar al mismo crimen si fuera preciso»¹².

La última voluntad de Kafka sobre su obra literaria la llevó a término John Baldessari con *Cremation Project* (1970), donde el propio artista quemó la totalidad de su producción pictórica entre los años 1953 a 1966, para con los restos cocinar unas cookies. Como sucede repetidamente en el arte, a pesar de la eficacia del fuego y de su propósito destructivo, el producto de la combustión se convierte en materia de aprovechamiento artístico sin límite. El artista tiene un sinfín de motivos para promover los cambios que su trabajo requiera, actuando con enorme violencia hasta acabar con la obra y en ocasiones consigo mismo. Imagino a veces cómo el viscoso color negro avanza inclemente por el lienzo tapando la tela que en otro tiempo fue elogiada, y descubro desasosegado que el producto de esta suma metamórfica es la apoteósica inmolación del acto de ver hoy día. Un cuadro tapado, incluso una decena, hubieran constituido una anécdota litúrgica: 115 cuadros tapados constituyen, por su volumen y sacrificio, una inesperada hierofanía.

Apenas vislumbramos en los cuadros unas leves sombras de aquellas formas que se esconden bajo la pintura negra que las protege, resistiéndose de este modo a desvelarnos su enigmática presencia. Atrapadas ahora por esa insondable luz nocturnal, laten las pinturas que una vez fueron. Cuadros que convivieron en el estudio del artista junto a los dibujos y grabados nacidos de un silente diálogo entre lo sagrado y lo

¹⁰ Odilon Redon, *Confidence d'artiste. Janvier 1913*. L'Échoppe, París, 2011, pp. 9-10: «Le noir est la couleur la plus essentielle. [...] Il faut respecter le noir. Rien ne le prostitue. Il ne plaît pas aux yeux et n'éveille aucune sensualité. Il est agent de l'esprit bien plus que la plus belle couleur de la palette ou du prisme», [traducción del autor].

¹¹ Émile Verhaeren, Darío de Regoyos, *España negra*. Imprenta de Pedro Ortega, Barcelona, 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 José Gutiérrez-Solana, *Obra literaria (II)*. Fundación Santander Central Hispano, Madrid, 2004, p. 170.

profano, inducido por la perturbadora lectura de la *Divina comedia* de Dante. Durante años, y hasta que tuvo la convicción de haber culminado su propia Comedia, nada ni nadie se interpusieron entre Nicolás Ortigosa y la obra literaria de Dante Alighieri. El tiempo, nos demuestra Panofsky, siempre actúa como un «revelador»¹³ y no solo como un implacable «destructor». Por eso, lejos de intentar ilustrar el texto, ni siquiera insinuar que los cantos se correspondan con dibujo alguno, y mientras la obra plástica va creciendo a la par que los recursos gráficos se van perfeccionando, percibimos cómo el artista experimenta su propia vía ascensional. Por la *Comedia* de Nicolás Ortigosa no solo deambulan Virgilio, Dante y todos sus mundos y personajes, desde los tenebrosos y voluptuosos monstruos hasta la radiante y pura Beatriz, sino que además podemos encontrarnos con la corriente linearística¹⁴ de Botticelli, en contraste con el empastado blanco y negro picassiano de la Suite Vollard, la divina luminosidad de Rembrandt y las masivas composiciones de Doré. No parece una casualidad la elección del dibujo si tenemos en cuenta que en el tiempo en que fue escrita la *Divina comedia* su práctica alcanzaba la consideración de «fundamento dell'arte»¹⁵ debido, según señalaba en *Las Vidas* Vasari, a Cimabue y su discípulo Giotto¹⁶; tal y como referencia también Dante en el Purgatorio.

Pero los grabados y dibujos de la *Divina comedia* necesitaban de una escala mayor para desarrollar ampliamente el gesto del pintor. Mientras los primeros culminan en el Paraíso, los otros —los enormes grafitos sobre papel—, hacen el camino inverso condensando en sus tramas un paisaje inédito, con la pretensión de afinar un procedimiento que le adentre en el conocimiento del propio dibujo y de sí mismo. Dibujos, alguno apoyado escultóricamente en la horizontalidad del suelo, que piden al espectador asomarse desde sus bordes para abismarse. En sus grabados calcográficos recientes, en cambio, unas elegantes líneas dibujan sobre la cera en el metal una firma sin autoría, una gestualidad sin atribución que abre un espacio de personificación fingida. Una firma que simula avanzar distraída mientras crece hacia la representación soñada que jamás obtendrá; prueba inequívoca de los pliegues y repliegues de lo humano. Su poderoso dibujo en los grafitos de grandes dimensiones y la depuración de su grafía en los delicados grabados le sitúan cerca de los calígrafos orientales, incluso del propio Henri Michaux al elegir la ruta más inhóspita, aquella donde el signo tiene cortados «los puentes con el origen»¹⁷. Y aunque el impulso de cualquier artista es reconstruirlos, preservando el orden semántico que se le supone a cualquier signo gráfico inspirado en la comunicación humana, solamente se puede confiar en las herramientas que todavía conservan su vigencia de uso para, como describía Michaux, «abstrayendo cada vez más, captar la tendencia, captar el acento, la velocidad, el espacio. Captar lo que subyace»¹⁸. El grabado y el dibujo de Nicolás Ortigosa son las partes funcionales de dichas herramientas. Pero también el plano de actuación donde se propicia la reforma de una disciplina enferma de ensimismamiento. La obra gráfica de Ortigosa huye voluntariamente desde sus inicios de esa vana individualidad regida por una gratuita y simétrica gestualidad, que solo evidencia la resignación del artista ante la incapacidad para conculcar su propio amañamiento. Así, los grandes dibujos a base de tupidos trazos de grafito se erigen en barricada; y bien podríamos entenderlo como una reminiscencia de la pintura negra en los cuadros tapados. Un bellissimo impedimento para obstaculizar el paso a lo que se encuentre oculto tras la simbólica interpretación de la forma de la que, a menudo, el dibujo es su más hermosa nada. Es entonces cuando el dibujo aparece como un baluarte donde resguardarse y sentir su inspiradora¹⁹ energía, al margen de reconfortantes semejanzas.

¹³ Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*. Alianza, Madrid, 1972, pp. 106-107.

¹⁴ Usando la definición de B. Berenson citada en: Francesco Negri, Simonetta Prosperi, *Il disegno nella storia dell'arte italiana*. Caricci, Roma, 2003, p. 55.

¹⁵ *Ibid.*, p. 35.

¹⁶ Giorgio Vasari, *Las Vidas*. Cátedra, Madrid 2002, p. 109: «Por tanto, Cimabue fue, entre tantas tinieblas, la primera luz de la pintura, y no solo en el dibujo de las figuras, sino también en su color, siendo muy celebrado por sus novedades. [...] Y por eso su discípulo Giotto, movido por la ambición de la fama y asistido por el cielo y la naturaleza, llegó tan alto con el pensamiento que abrió las puertas de la verdad a los que han elevado este oficio al estupor y la maravilla que vemos en nuestro siglo».

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

¹⁸ *Ibid.*, p. 125.

¹⁹ «Mis dibujos inspiran y no necesitan ser definidos», escrito de Odilon Redon en «Odilon Redon à soi-même (journal 1867-1915)», citado textualmente en el catálogo de la exposición *Dibujos de los siglos XIV al XX*. Colección Woodner. Museo del Prado, Madrid, 1986, p. 276.

Nicolás Ortigosa, como de costumbre, se adentra en el estudio, o en el mar, con la seguridad que le da sentirse a salvo de cualquier ondulación cromática sobre las palabras de Ramón Gaya como tabla: «El primero y pequeño síntoma que tiene un futuro pintor de que posee vocación pictórica es un irresistible apetito por el color. El segundo y gran síntoma de su seria vocación pictórica es que el color no le importa ya»²⁰. Dicho y hecho.

²⁰ Ramón Gaya, *Óp. cit.*, p. 155.