

La deconstrucción poética de las vanguardias abstractas en la pintura de José María Sicilia (1985-1987)

The Poetic Deconstruction of Abstract Avant-Gardisms in the Painting of José María Sicilia (1985-1987)

KRISTIAN LEAHY BRAJNOVIC*

RESUMEN

Este artículo estudia la obra de José María Sicilia de los años 1985 a 1987. A partir de la investigación sobre los cambios que se producen en el arte posmoderno, y dando las razones teóricas y los precedentes que primero deconstruyeron los estilos antagónicos de los diferentes movimientos de la modernidad, analizaremos la pintura abstracta redefinida de José María Sicilia y la deconstrucción poética de las vanguardias abstractas en su obra.

ABSTRACT

This article is a study of the painting of José María Sicilia from 1985 to 1987. On the basis of research made into the changes which came about in post-modern art, and enumerating the theoretical reasons and precedents of the early deconstruction of the various modern movements, we analyze the redefined abstract painting of José María Sicilia as well as the poetic deconstruction of the abstract avant-gardisms in his work.

PALABRAS CLAVE

José María Sicilia, deconstructivismo, Arte posmoderno, Pintura posmoderna, Abstracción redefinida, Pintura de los 80.

KEY WORDS

José María Sicilia, deconstructivism, Postmodern art, Postmodern painting, Redefined abstraction, 80's painting.

* Universidad de Navarra, Doctor.

En torno a 1980 nos encontramos con una encrucijada en la historia del arte contemporáneo donde la modernidad promulgada por Clement Greenberg se sitúa para los críticos y artistas en un aparente callejón sin salida. En la pintura se produce una reacción global a los trabajos conceptuales y al minimalismo, recuperándose la figura, el tema y lo narrativo a partir de una serie de creadores que convulsionan el panorama pictórico. Exposiciones como *A New Spirit in Painting* (Londres, 1980), *Zeitgeist* (Berlín, 1981) o la Documenta IX de 1982 demostraron la creciente consolidación de esa nueva tendencia. En aquellos años habían surgido prácticamente al mismo tiempo los neoexpresionistas alemanes con Baselitz a la cabeza, la *pattern painting* y la *bad painting* norteamericanas, la transvanguardia italiana de Paladino, Chia, Cucchi y Clemente, y la pintura posmoderna de Schnabel o Salle. Todos esos pintores jóvenes de entonces destacaron por sus temas libres inspirados en una estética cercana al estilo del último periodo de Picasso, el fauvismo de Matisse, los expresionismos alemanes, sobre todo Beckmann, y por la obra de Soutine. Además destacaron por la exploración de su pasado histórico nacional reflejado en temas míticos o literarios, y en un exceso de pintura, color y tamaño en los lienzos que reflejaba un nuevo optimismo en el panorama artístico internacional, alejándose de la frialdad, el formalismo y el concepto del arte anterior. Nuevas soluciones como la cita, el eclecticismo estilístico, el manierismo de las vanguardias y la libertad de lenguajes se desarrollaron en todos los cuadros de aquella época, como una nueva manera de crear a partir de las ruinas de la modernidad.

Este periodo pictórico que se ha denominado como posmodernidad se consolida en la década de los ochenta y no se puede entender sin tener en cuenta las teorías del postestructuralismo de los filósofos Michel Foucault, Jean-François Lyotard, Jean Baudrillard y sobre todo de Roland Barthes. Según Hal Foster el postestructuralismo «nos ha llevado a reflexionar sobre la cultura como un cuerpo de códigos o mitos (Barthes) o como un conjunto de resoluciones imaginadas de contradicciones reales (Levi-Strauss)»¹. La nueva cultura dejaba de ser lineal, es decir como parte de un desarrollo histórico, para cimentarse en una visión transversal. Para los nuevos pintores de comienzos de los 80 esta visión de la historia les permitía olvidar, no el pasado reciente de las vanguardias que era reinterpretado, sino un lógico devenir, y enfrentarse a un nuevo futuro puesto en la pintura a partir de las cenizas de la modernidad, incorporando temáticas y recursos cultos de las vanguardias en una misma pintura pero dispares e inconexos como la mitología, la literatura, el cine, el cómic o la historia bíblica.

Las continuas problemáticas, discursos y contradicciones entre críticos, artistas y filósofos sobre la definición de la pintura y el arte ecléctico y posmoderno de la

¹ H. FOSTER, *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Bay Press 1983, pág. X.

pintura de los años ochenta y noventa nos recuerda a la misma polémica que ocurrió antaño con los dadaístas. En el Manifiesto Dadá de 1918 Tristán Tzara exclamaba «Los que están con nosotros conservan su libertad. No reconocemos ninguna teoría. (...) el único sistema todavía aceptable es el de no tener sistemas. (...) Libertad: Dadá, Dadá, Dadá, aullido de colores encrespados, encuentro de todos los contrarios y de todas las contradicciones, de todo motivo grotesco, de toda incoherencia: la vida»². Brandon Taylor llegó a comentar, en este sentido, que la época de la pintura de los años ochenta era como revivir el espíritu revolucionario de las antiguas conflagraciones de 1789, 1848, 1917 y 1968 pero desde un cierto cinismo y dosis de humor³. Enrique Juncosa también declaró en este sentido que «los nuevos pintores abstractos, (...) posminimalistas y neoexpresionistas, ponen en tela de juicio los dogmatismos formales y las visiones unívocas de las cosas. Ninguno de ellos, seguramente, concibe su arte de forma militante, como tampoco cree en la posibilidad de crear pictóricamente un paradigma totalitario»⁴. Para todos los pintores de los 80 ya no existían reglas, manifiestos ni teorías, siendo la única limitación creativa la que habían dejado pintada en la tela sus predecesores de las vanguardias y de toda la historia del arte, ya que de sus logros podían apropiarse libremente para elaborar un trabajo propio.

Como respuesta a la crisis del pensamiento formalista de Clement Greenberg se produce de este modo un inconsciente liberalismo ideológico del concepto historicista de las vanguardias y una emancipación de sus monólogos dictatoriales, bajo la idea de un pensamiento postestructuralista que permitía la libre reinterpretación y diálogo con todas las creaciones anteriores. Como escribió Achille Bonito Oliva en su famoso texto sobre la Transvanguardia Italiana: «Superando la ideología del darwinismo lingüístico (...) el artista lleva a cabo un trabajo de neutralización, una nueva estética de la mirada que depura el objeto artístico de los halos existenciales de la vida y los proverbiales del arte»⁵. Esta liberación se produjo como reacción a un pensamiento formalista y lineal que conducía inexorablemente a un evolucionismo del arte hacia su fin, como alertaba Arthur Danto. Parecía que los lenguajes pictóricos se habían agotado en tanto que la primacía de la idea brillaba más que la calidad de un buen resultado material, y si existía un componente material éste se había quedado sólo en un deshecho de lo que conocemos como pintura.

A lo largo del siglo xx, las vanguardias se habían sucedido reaccionando unas contra otras y promulgando sus propias leyes y estrategias. Esta sucesión de es-

² M. DE MICHELI, *Las vanguardias artísticas del siglo xx*, Alianza Forma 2002, págs. 140-141.

³ B. TAYLOR, *The Art of Today*, Everyman Art Library 1995, pág. 118.

⁴ E. JUNCOSA, *Las Nuevas Abstracciones*, Ministerio de Cultura 1996, pág. 11.

⁵ A. BONITO OLIVA, *El Arte Moderno. El Arte hacia el 2000*, Akal, Madrid 1990, pág. 80.

tilos encerrados en su propio lenguaje, mostrando un estilo definitorio y unos manifiestos diferenciadores, entró ya en crisis alrededor de los años sesenta cuando se llegó al extremo de proponer el bastidor del lienzo por un lado y el concepto, por el otro, como obra de arte. Arthur Danto llegó a pensar que no existiría una solución al problema: «sería el fin —la muerte— de la pintura sólo en tanto la historia de la pintura moderna se viera exclusivamente como una historia de purgaciones. Por un razonamiento paralelo, la pintura (premoderna) habría llegado a su fin cuando no quedó nada que descubrir en cuanto a la representación de objetos en un espacio real»⁶. Las ideas formalistas promulgaban una obra de arte basada en la eliminación de referencias superfluas, sobre todo literarias, y ésta debía analizarse por sus características formales, es decir: formas, colores, superficies, etc.⁷ En contraste, las ideas de Harold Rosenberg, autor del término *Action Painting* y de la famosa frase de que la pintura era un *acontecimiento* subjetivo que vale más por su contenido existencial, más que por su objetivo resultado formal⁸, acabaron por imponerse en mayor medida en la pintura actual de un modo manierista y redefinido. Aunque los pintores italianos y alemanes de finales de los 70 y los 80 basaron su lenguaje en una nueva estética narrativa de corte expresionista, otros trabajaron bajo la idea de una imagen de fuerte carga existencial o emotiva, pero sin ningún tipo de evocación narrativa que pudiese interferir en su contemplación. Esta segunda mirada provenía de los logros del expresionismo abstracto o el constructivismo, y sería llevada a cabo, por ejemplo, por una serie de pintores españoles como José María Sicilia o Miguel Ángel Campano, cuando éstos realizaron unas pinturas en el límite de la abstracción y la figuración, en donde fondo y forma quedaban unidos en un solo plano.

La primera mitad de la década de los ochenta parece marcada por la influencia de las primeras vanguardias: desde el último Cézanne hasta el fauvismo o el expresionismo. En cambio, en el segundo quinquenio los autores se inspiraron más en los estilos abstractos como fueron el cubismo, el constructivismo o el neoplasticismo. Así se observa en las raíces expresionistas de la pintura de Barceló o Sicilia alrededor de 1983, el estudio por parte de Campano de las pinturas cezannianas ese mismo año, o los reiterativos homenajes a Matisse que habían abordado algunos pintores españoles años antes —precursores de la década—, como Carlos Alcolea, Juan Antonio Aguirre o Alfonso Albacete. La deriva hacia las llamadas temperaturas frías en la segunda mitad de los ochenta, como expuso en su momento Achille Bonito Oliva⁹, se muestra con claridad en los cambios de estilo

⁶ A. DANTO, «Lo puro, lo impuro y lo no puro: la pintura tras la modernidad», *Nuevas Abstracciones*, Ministerio de Cultura 1996, p. 18.

⁷ A. MOSZYNSKA, *El arte abstracto*, Destino 1996, pág. 189.

⁸ B. ROUGÉ, *Arte del Siglo xx*, Akal, Madrid 1997, pág. 555.

⁹ A. BONITO OLIVA, *Ob. Cit.*, pág. 62.

tanto en la pintura de José María Sicilia como en la de Miguel Ángel Campano, derivando el primero hacia una mirada poética del constructivismo y el neoplasticismo con su serie abstracta de *Flores* (1985-1988), y el segundo con su serie neocubista de *Ruth y Booz* a partir de 1989. Si Matisse había «apadrinado» la generación inmediatamente anterior (Albacete, Alcolea, Navarro Baldeweg), en ese momento los más jóvenes miraban más hacia las cimas sublimes del arte abstracto de Malevich o Mondrian, que inspiraron no sólo a los pintores mencionados sino también a jóvenes escultores como Txomin Badiola, Pello Irazu o Ángel Bados.

El pintor español que mejor define lo que fue la llamada década de los ochenta es José María Sicilia. Esto se debe a que el estilo de su pintura, no sólo fue sensible a los cambios de rumbo global de un neoexpresionismo a un neoconstructivismo, sino que es el único pintor español cuya obra deconstruye las vanguardias, sin perder además cuotas de lirismo ni caer en una supuesta autocomplacencia pictórica o un negativo cientificismo alarmante. Su pintura introducirá a partir de 1985 uno de los más importantes conjuntos pictóricos abstractos de la pintura española de fin de siglo.

En su juventud pictórica, hacia 1982, y tras unos titubeos en un estilo demasiado influido por la nueva figuración madrileña de Alcolea, Gordillo y Chema Cobo, Sicilia se sumergirá pronto en la realización de un corpus pictórico propio y original en temática y concepto, alentado por el libertinaje en los modos y estilos, coetáneo a las corrientes en boga de finales de los setenta, y deslumbrado por la recuperación libre de las vanguardistas pero que habían sido reactualizadas por el neoexpresionismo alemán y la transvanguardia.

Los primeros soportes originales que Sicilia utilizó en París en 1980 fueron los papeles pintados. El pintor nunca ha considerado estas pinturas como obras en sí sino como ensayos hacia el descubrimiento de un lenguaje propio. En esas investigaciones Sicilia aprovechaba los papeles decorativos de las paredes para experimentar con una pintura que jugaba y se entrelazaba con el fondo del entramado decorativo de éstos.

Es a partir del trabajo con estos materiales cuando el pintor comienza a interrogarse por una serie de cuestiones, trabajando con pinturas realizadas en cartones tridimensionales y cortinas, para cuya contemplación era necesario el movimiento alrededor de ellas. Según el pintor, estos trabajos trataban sobre el «desdoblamiento, del cruce de lo visto y lo oculto»¹⁰. Al pasar al soporte plano y vertical del lienzo, Sicilia comenzó a trabajar con temáticas figurativas pero incidiendo más en la construcción de la imagen pictórica, el acontecimiento que allí se

¹⁰ M. PAZ, «José María Sicilia. La imagen de lo cotidiano», *Lápiz* 21, Madrid diciembre 1984, pág. 51.

producía y que quedaba azarosamente resuelto por métodos de intuición, que la exaltación de los significados o la veracidad de la temática. Como explicó Kevin Power, a Sicilia «le interesaba la relación entre una pintura desarrollada sobre el recuerdo de los sentimientos procedentes de la realidad y otra clasificada como real, apoyada en la negación del modelo»¹¹, pretendiendo una pintura de contenido pero muda e incompleta pero veraz en su estructura, a partir de una temática aleatoria como un pretexto para la construcción del cuadro.

Los cuadros de su amigo Miguel Ángel Campaño, residente en París por aquellos años, influyeron de alguna manera en los primeros lienzos de Sicilia de 1983 aunque también existan rasgos procedentes de pintores extranjeros. Además de influencias claras como la recuperación de la imagen real procedente de la *bad painting* y la acción pictórica heredada de los expresionistas americanos encabezados por De Kooning, reflejada en los fondos de los cuadros, fue muy importante la presencia en su trabajo de la *New Image Painting*. Este estilo había surgido en la segunda mitad de los años setenta en Estados Unidos, encabezado por Susan Rothenberg y una de sus características formales era que «las imágenes quedaban visualmente incrustadas en campos de cuya superficie fluían»¹², uniendo fondo y forma o imagen y segundo plano en un solo campo visual. Si Rothenberg utilizaba —y lo sigue haciendo— la figura de un caballo como proyección de su yo, Sicilia proyectaba en el lienzo objetos diversos —incluso en algunos cuadros la imagen de un burro— los sentimientos propios vertidos hacia un objeto vulgar. Sicilia ha declarado en ocasiones algo muy similar a los planteamientos del manifiesto: «No pinto el objeto sino el sentimiento que me produce»¹³ o también «Pienso lo que decía Matisse, que él veía un objeto, lo sentía y después lo contaba»¹⁴. Otra de las influencias latentes en la pintura de Sicilia de esos años se refiere al modo de hilvanar las capas empastadas de colores por medio de pinceladas o brochazos horizontales y verticales, cruzados, formando una suerte de efectos de vibración, heredados de alemanes coetáneos como Baselitz o Kirkeby pero redefinidos de un modo abstracto. En la pintura de Sicilia no sólo se reflejarán las propuestas más contemporáneas. En sus pinturas resaltarán también, como también ocurrió en otros como Cucchi o Clemente, los cromatismos de los pintores venecianos del siglo XVI, y en el español las composiciones de los franceses Courbet, Daumier o Chardin, admirados por él en sus visitas al Louvre.

¹¹ K. POWER, «José María Sicilia: pintando lo que está», en *Three Spanish Artists*, Ministerio de Cultura 1986, pág. 52.

¹² B. ROSE, *American Painting: The Eighties. A Critical Interpretation*, Grey Art Gallery & Studio Center 1979, pág. 1.

¹³ G. PANEQUE y P. ESPALIÚ, «Ceci n'est pas un aspirateur. En el taller de José María Sicilia», *Figura*, nº 3, 1984, pág. 46.

¹⁴ *Ibidem*.

Sicilia comenzó a construir su propia definición de la pintura a partir de estos estímulos creativos contemporáneos, pero siendo un pintor que supo desvincularse directamente de éstos, al contrario que muchos pintores de su época que sólo se dedicaban a imitar el arte internacional. Sicilia trabajó enseguida con temáticas diferentes y originales, además de un modo de pintar único y diferente al resto. Las primeras series de 1983 fueron las *sardinias* (fig. 1) y los *troncos*: en estos cuadros grandes los motivos legibles quedan desvinculados de un contexto o una narrativa, lo que permite una lectura de exaltación de la pintura, al eliminarse todos los

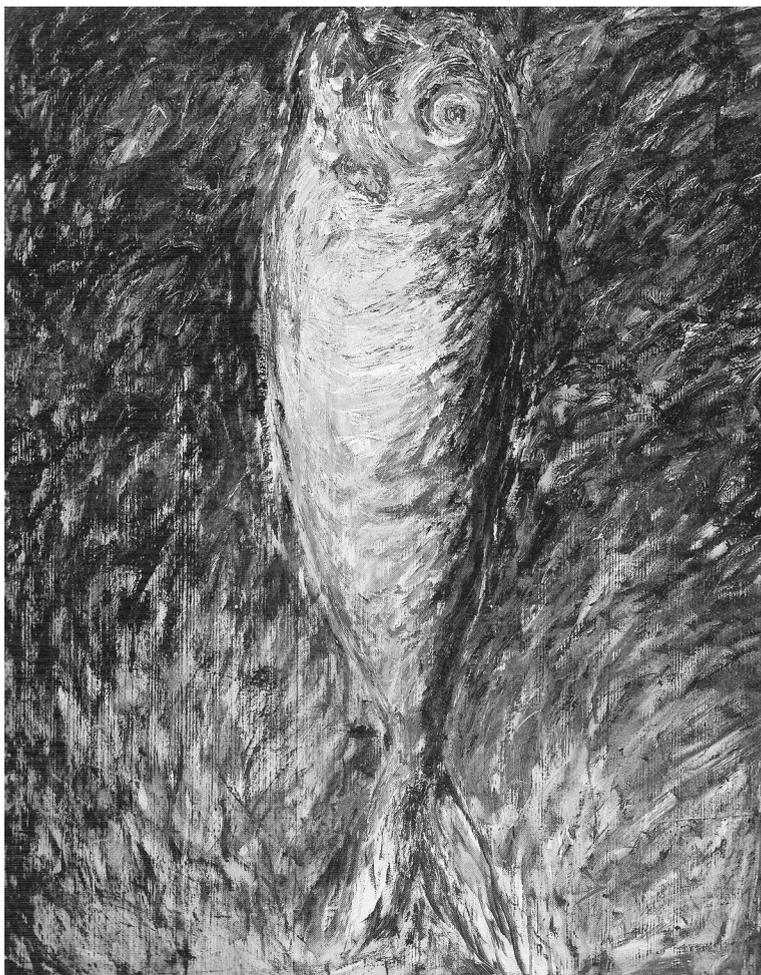


Fig. 1. José María Sicilia. *Sardine*. 1983. Óleo sobre lienzo 180 x 140 cm. Colección particular.

aspectos ajenos a ella misma. Las siguientes series de 1983 y 1984 fueron dedicadas a motivos de herramientas, cubos de basura, tijeras, etc., (fig. 2) y otros enseres de su propio taller, representándolos en la mayoría de los casos como siluetas o presencias, trabajando su esencia más que su apariencia, y ahondando en el sentimiento de esos objetos más que su comprensión, como si realmente no conociera a priori su sentido. A Sicilia sólo le preocupaba, en palabras suyas, «una pintura que se sostenga por ella misma, y no porque tenga detrás una idea o cuento alguna historia, o tenga un mensaje. No quiero que exista nada de eso, sino que,

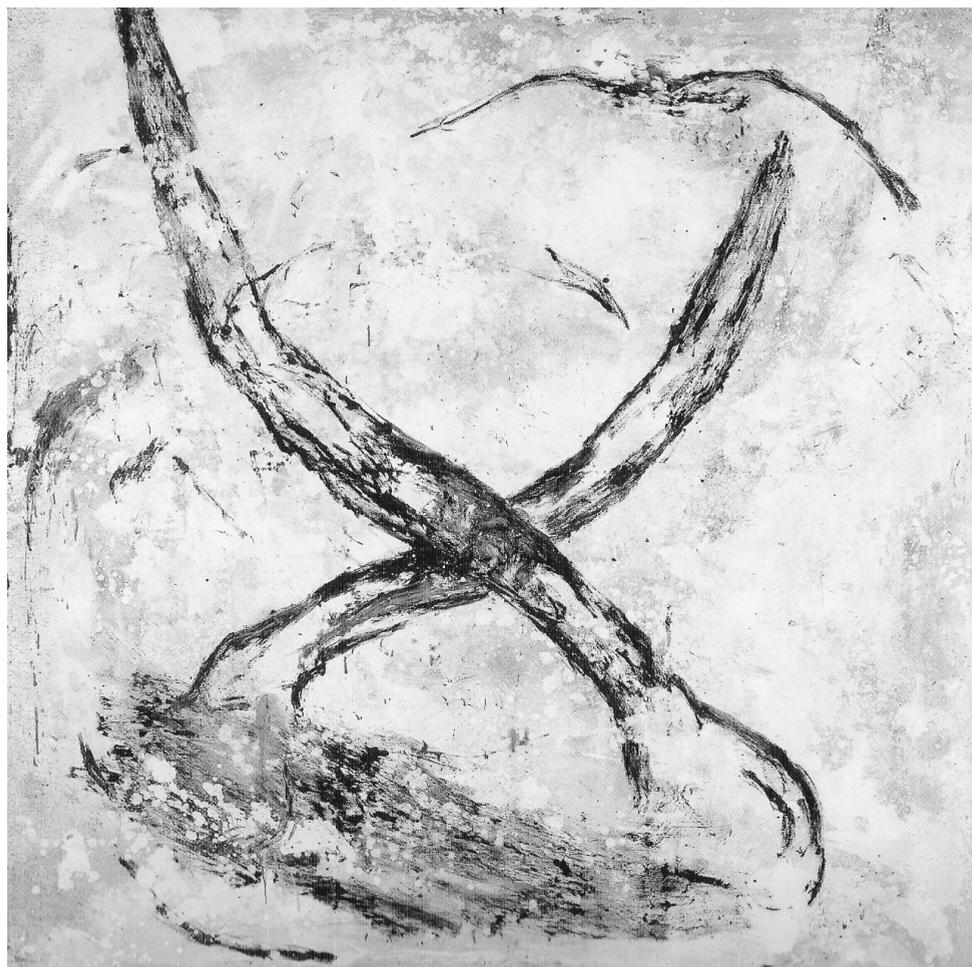


Fig. 2. José María Sicilia. *Tijeras blanco titanio*. 1984. Óleo sobre lienzo 243 x 244 cm. Colección Fundación Argentaria, Madrid.

si un cuadro se sostiene sea porque éste sea gris, o ese rojo al lado de ese gris, algo de ese tipo»¹⁵. Dichos objetos pintados presentan así una apariencia irreal en el lienzo, como si no hubieran querido ser entendidos por el artista, como si éste no hubiera pretendido comprender su utilidad o su función. De ahí que queden plasmados en el lienzo como velados, cruzados o integrados en un fondo indefinido y vibrante, y se presenten al espectador magnificados como objetos sagrados que en un ejercicio sinfónico de pintura y manchas quedan desvanecidos en el lienzo. Esa semitransparencia del objeto en el fondo pictórico ocasiona en estas imágenes una tensión que según el pintor era «producto de la reorganización del espacio del objeto en el del cuadro»¹⁶. En esta serie la figura (o la forma del objeto) y el fondo aparecen yuxtapuestos en el mismo plano; las imágenes o siluetas están insertadas en un campo del que sobresalen y se intercomunican, lo que no produce la dualidad técnica habitual fondo/figura sino una fusión lírica integrada. Así, las imágenes resultantes carecen de perspectivas o de contrastes de volúmenes acusados porque «se aparecen» en un espacio pictórico cuya profundidad es planteada por medio de las vibraciones cromáticas y las yuxtaposiciones de planos para lograr un conjunto desequilibrado pero armonioso en formas, planos y materias pictóricas.

A diferencia de los otros artistas posmodernos, la iconografía de Sicilia no muestra la figura humana. Los americanos David Salle y Julian Schnabel, por ejemplo, así como los transvanguardistas italianos, los neoexpresionistas alemanes y muchos españoles como Barceló, utilizaron la figura desde el punto de vista primitivo, narcisista y complejo, en su condición más existencialista pero también más irónica. Sicilia, a diferencia de estos, se recreó en una original poética visual de objetos o imágenes de paisajes o edificios, desprendidos de una historia, anécdota o sentido, transfigurando su realidad objetiva en otra estrictamente pictórica.

A partir de la serie de los *paisajes de montaña* de 1984 (fig. 3), Sicilia tampoco quiso trabajar a partir de imágenes reales sino que se basó en ilustraciones procedentes de anuncios publicitarios sobre viajes o postales. El pintor no se trasladó como hizo su amigo Campano a los lugares míticos de los pintores franceses clásicos como Aix, la Provençe o a la Montaña Sainte Victoire que Cezanne inmortalizó. Sicilia sólo necesitaba una imagen concreta como pretexto —de su imaginación o de la realidad— para su posterior abstracción en el lienzo, resaltando sus aspectos de color o forma más emocionales y descartando los condicionamientos previos de subjetividad propios del arte occidental de vista frontal y descripción objetiva. Sus paisajes se acercan a la visión mondrianesca dirigida hacia la abstracción a partir de la realidad, pero Sicilia convierte el cuadro resultante

¹⁵ M. PAZ, «Entrevista a José María Sicilia», *El Comercial de la Pintura*, 1984.

¹⁶ G. PANEQUE y P. ESPALIÚ, *Ob.cit.*, pág. 46.



Fig. 3. José María Sicilia. *Estación de montaña TV 4*. 1984. Óleo sobre lienzo 93 x 93 cm. Colección Miguel Marcos, Zaragoza.

en una sinfonía de manchas, barridos, goteos, es decir, en toda una acción pictórica cuya vivencia queda gozosamente plasmada en el lienzo. Sicilia pretendía de este modo elaborar transfiguraciones pictóricas de la realidad producidas por yuxtaposiciones de colores y formas. Las combinaciones de color, materias y formas de los cuadros eran así libres y procedían de una interpretación en el momento mismo del acto pictórico. Sicilia, además, no se recreó en la anécdota de la imagen captada, como haría Campano o Lacomba, sino que se desvinculó totalmente

del lugar elegido como tema para poder convertirlo así sólo en pintura, donde resaltarán tan sólo las características propias de ésta.

Ese automatismo y yuxtaposición de planos fue también una constante en sus cuadros abstractos, a partir de 1985 —que ya lo eran según el artista antes. Como conocemos, la elección temática de la flor —tan característica en la producción de José María Sicilia— la encontramos por primera vez en unas pinturas previas a su viaje a Nueva York: *Flores TV* y *Ramo de flores sobre una mesa* (fig. 4), de 1984, que constituirían el punto de partida de una serie que evolucionaría hacia la anulación de la figuración como motivo y la consiguiente consolidación de la abstracción en su obra a lo largo de la década. En el último cuadro citado Sicilia tomó el motivo de un simple ramo de flores hasta transformarlo en una pintura de corte informalista y gestual heredado de la «tradición» informalista española de «El Paso» y de los expresionistas abstractos americanos, pero con una dureza expresiva y una paleta de colores veneciana. A partir de estas dos primeras obras, Sicilia comienza una serie donde procede a deconstruir la imagen de un tulipán o una flor extraída de la memoria (figs. 5 y 6). En estos cuadros abstractos destacan las apropiaciones de la línea vertical temblorosa de los cuadros de



Fig. 4. José María Sicilia. *Ramo de flores sobre una mesa*. 1984. Óleo sobre lienzo.



Fig. 5. José María Sicilia. *Tulip 10*. 1985. Óleo sobre lienzo 256 x 241 cm. Fundación ICO, Madrid.

Barnett Newman (fig. 7), los espacios de meditación de campos de color de Mark Rothko o Clyfford Still. En algunas pinturas como *Flor 6* (fig. 8) Sicilia reúne fondos gestuales expresionistas abstractos con figuras heredadas de cuadros de Malevich (fig. 9) o Strzemiesky unidos a cercanos trabajos plásticos de John Cage, que Sicilia tanto admira, como *Dereau* de 1982 (fig. 10), uniendo diferentes lenguajes pictóricos que conviven con gran acierto. El motivo de esta tendencia al eclecticismo, más acusado en los pintores figurativos como Julian Schnabel o David Salle no po-

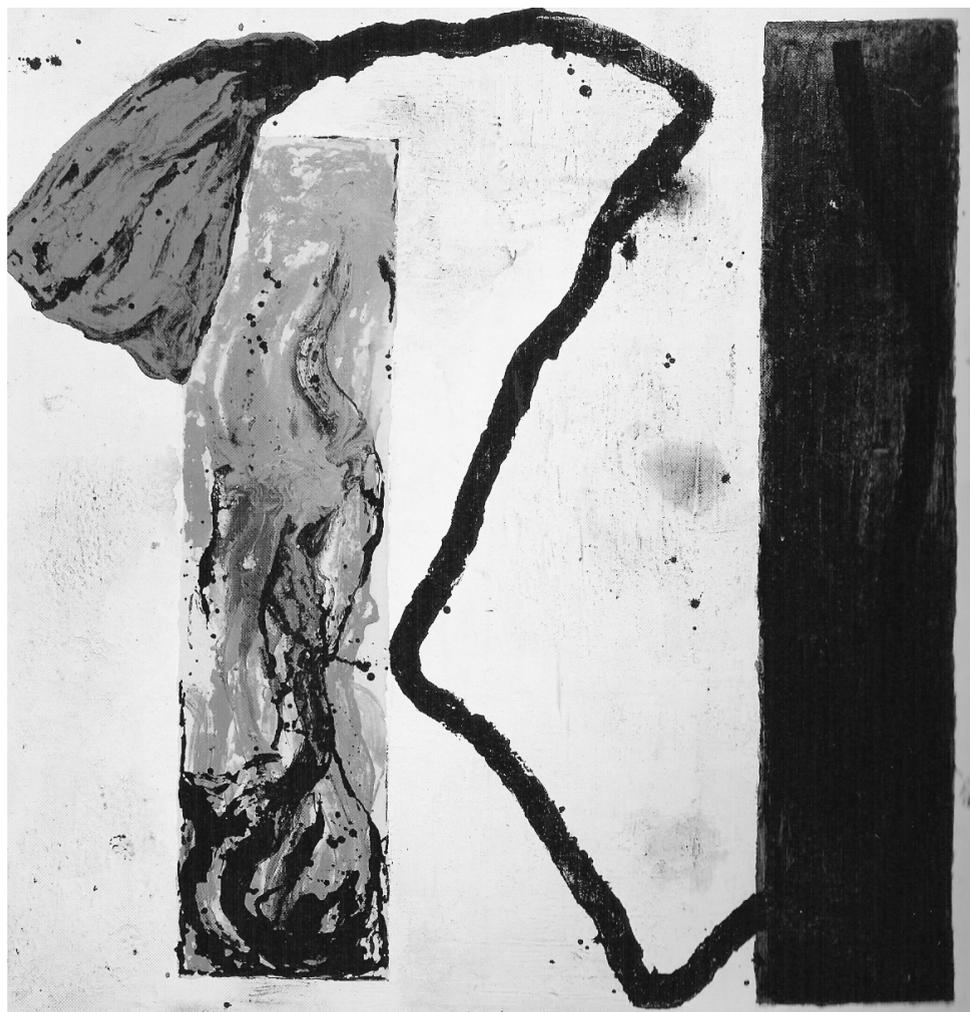


Fig. 6. José María Sicilia. Tulip 8. 1985. Óleo sobre lienzo 256 x 246 cm. Colección Mr. Alfred Ordover, New York.

dríamos entenderla sin unos precedentes prácticos en el trabajo de Robert Rauschenberg de los años sesenta, cuando realiza unos novedosos cuadros en los que hace un montaje inconexo de imágenes fotográficas, pictóricas y objetos. En estos trabajos se produce por primera vez lo que Gregory Ulmer ha descrito metafóricamente como *collage-montage*, es decir *collage* —transferencia de elementos de un contexto a otro— y montaje —diseminación de esos préstamos en un nuevo con-

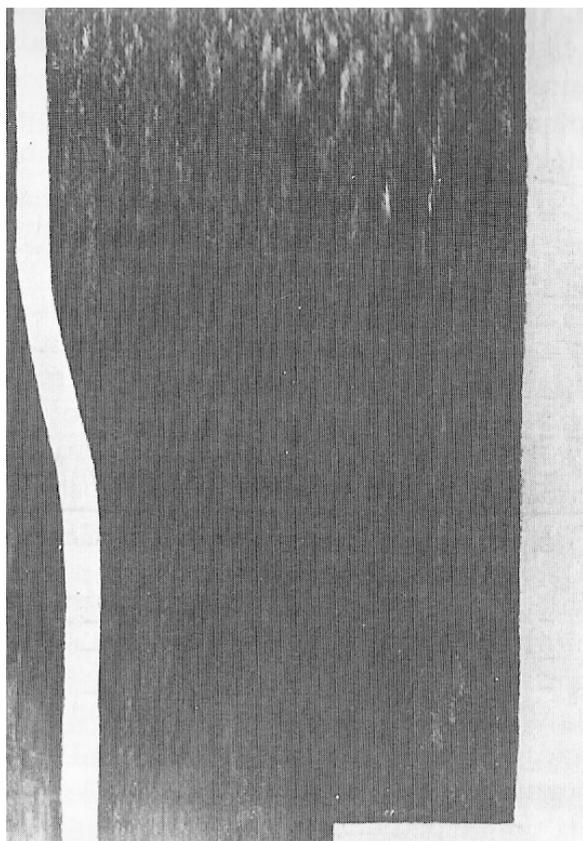


Fig. 7. Barnett Newman. *The Euclidian Abyss*. 1947. Óleo sobre lienzo. Colección Mr. Burton Tremaine, Meriden.



Fig. 8. Jose María Sicilia. *Flor. 6*. 1985. Óleo sobre lienzo (díptico) 300 x 100 cm. Colección particular.

texto¹⁷. En trabajos de Rauschenberg como *Crocus* de 1962 (fig. 11) podemos contemplar uno de los primeros ejemplos en el arte del siglo xx de elementos deconstruidos tanto abstractos como figurativos. A partir de estas imágenes del artista norteamericano que sientan prematuramente las bases de la posmodernidad artística, ya en 1968, en el ensayo *Muerte del Autor*, Roland Barthes declaró que una

¹⁷ G. L. ULMER, «The Object of Post-Criticism», *The Anti-Aesthetic*, Bay Press 1983, pág. 84.

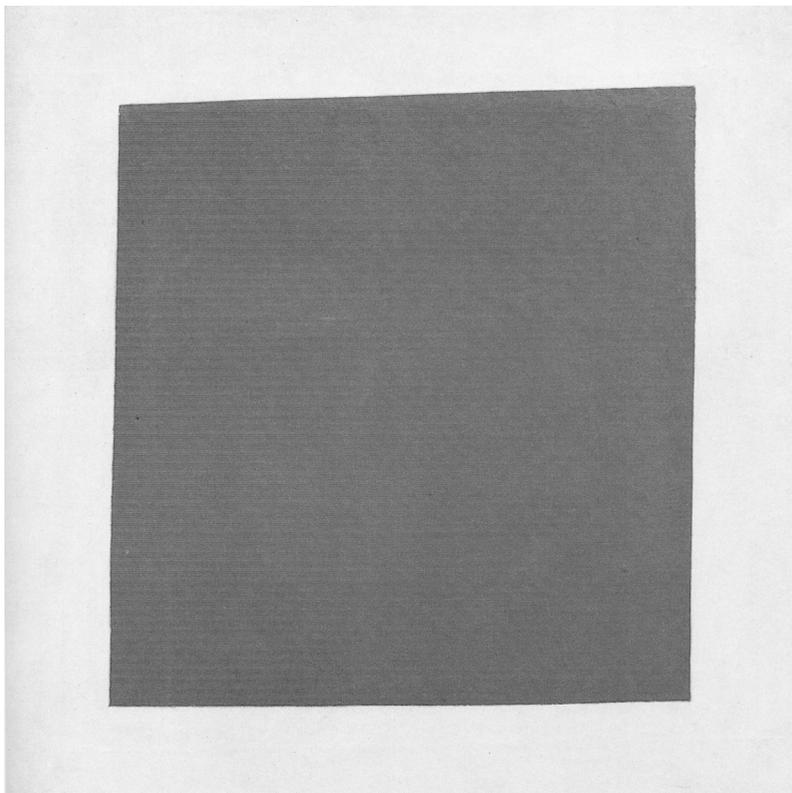


Fig. 9. Kazimir Malevich. Cuadrado rojo. 1915. Óleo sobre lienzo 53 x 53 cm.
Museo Ruso, San Petersburgo.

imagen «debe ser entendida como un tejido polisémico de códigos donde lo más importante no es el acto creativo, único, original e irreplicable, sino las acciones «menos ampulosas y grandilocuentes» de seleccionar, escoger y combinar»¹⁸. Esas acciones se hacen realidad en la obra de José María Sicilia entre 1985 y 1988. En aquellas pinturas el constructivismo de Malevich o Strzemiński dialoga con la pincelada gestual y bronca de Willem de Kooning, y la pintura veraz de Barnett Newman con la intuición pictórica sublime, perturbadora y turbulenta, de Clyfford Still, componiendo formas *hard-edge* que surcan quirúrgicamente una superficie matérica, produciéndose un equilibrado trabajo basado en los extremos de un

¹⁸ A. M. GUASCH, *El Arte Último del Siglo xx*, pp. 381-382 (recogido de R. BARTHES, *The Death of the Author* (1968), *Image-Music-Text*, New York, Hill & Wang, 1977, pp. 142-148).

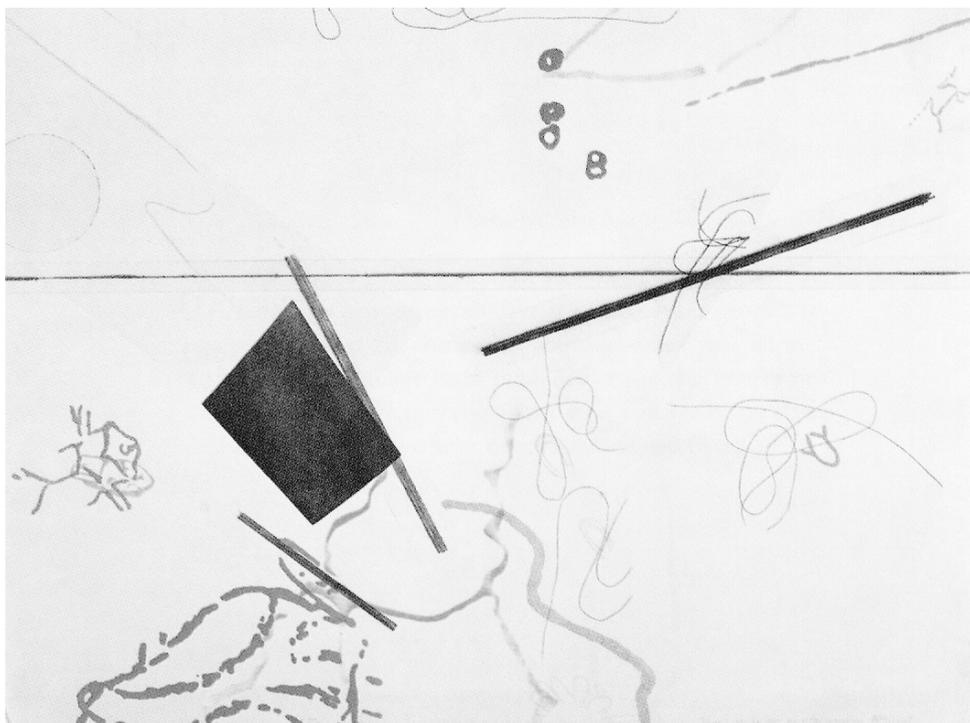


Fig. 10. John Cage. *Dereau*. 1982. Grabado sobre papel. Colección particular.

lenguaje expresionista abstracto analítico con las formas más puras. Se produce lo que ha proclamado Foster al hablar de lo —«ya escrito», cuando declaró que: «un poema o un cuadro no es necesariamente algo privilegiado y el artefacto es probable que sea tratado no tanto como una “obra” en términos modernistas —única, simbólica, visionaria— sino más bien como un texto en el sentido posmodernista —ya escrito, alegórico, contingente»¹⁹. En la década de los 80 no encontramos ningún otro artista que haya trabajado tan intensamente en la deconstrucción de las vanguardias abstractas de la modernidad como lo hiciera Sicilia. Dejando de lado las presiones dictatoriales de los diferentes «ismos» y los sentimientos y teorías de aquellos pensamientos, Sicilia pudo adecuadamente transformar su pintura a partir de las ruinas de la modernidad por medio de libres estructuralismos temporales. En aquellos momentos había toda una serie de artistas como Sherrie Levine, denominados apropiacionistas, que se dedicaban a visitar las imágenes icónicas del

¹⁹ Hal FOSTER (Ed.), *Ob.cit.*, pp. X-XI.

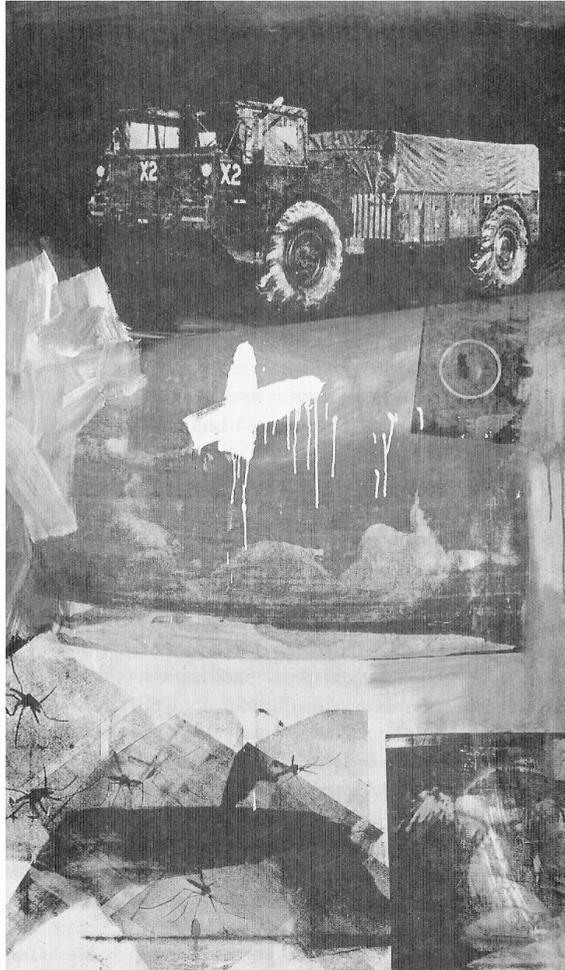


Fig. 11. Robert Rauschenberg. Crocus. 1962. Óleo y serigrafía sobre lienzo. Colección Linda & Harry Macklowe, New York.

arte del siglo xx procedentes de artistas como Kandinsky o Warhol, reproduciendo con calidad cuestionable a priori, sus célebres cuadros. La pintura de Sicilia no tenía nada que ver con aquel movimiento, ni tampoco con otro que fue denominado como neogeométrico, impulsado por el pintor y teórico Peter Halley. El estilo neogeo se basaba en la repetición de patrones, geometrías frías y duplicaciones ornamentales, y aunque en algunos momentos podemos encontrar formas en los cuadros de Halley que recuerdan a las supuestas «corolas» de forma cuadrada de

Sicilia, este parecido es sólo formal, ya que la pintura de Halley es plana, sin matices, industrial y *hard-edge* en toda su apariencia, y curiosamente su pintura sigue siendo así veinte años después, a diferencia de la evolución sorprendente y única de la pintura de Sicilia, cuya pintura de aquellos años fue, al contrario, lírica, expresiva, pictoricista y matérica.

A lo largo de los dos siguientes años, 1985 y 1986, Sicilia fue trabajando las abstracciones a base de polípticos que multiplicaban las posibilidades que le ofrecía la combinación de colores, formas y técnicas apropiadas. La tendencia fue acercarse a la forma del bastidor cuadrado, del cual surgía a su vez otro más pequeño que centraba la imagen y equilibraba la composición. A partir de 1987 el cuadrado central se libera del módulo central y se sitúa libremente en un espacio de la pintura, ahora de una sola pieza y sin construcción en polípticos. Los cuadros resultantes son una combinación técnica de contrastes entre superficies geométricas y expresionistas, rudas y suaves, costrosas y pulidas, desgarradas y lisas, como podemos observar en *Flor Rojo* (fig. 12) o *Flor Línea Roja* (fig. 13). Una imagen, en definitiva, en contraste entre el cuadrado perfecto *hard-edge* y el fondo brumoso, imperfecto, expresionista y de apariencia trágica, elaborando en una sola imagen todos los conceptos y técnicas de la abstracción del siglo xx de una manera redefinida.

Cabría señalar que la obra de Sicilia de estos años supone así un precedente a las ideas sobre la abstracción redefinida de Demetrio Paparoni, si tenemos en cuenta que el italiano escribió sobre este concepto años después, en 1996, al decir: «ha disminuido la necesidad de experimentar con nuevos lenguajes; es lo que permite a la poesía prevalecer sobre el concepto y encontrar de nuevo su papel primitivo (...) la luz, la profundidad, las relaciones entre la forma y el color, la viscosidad de los materiales, su misma materialidad, el espesor del soporte y la trama de la tela son, en suma, elementos que, actualizados hacen hincapié en el concepto de belleza y calidad de la pintura»²⁰. Bonito Oliva coincide con Paparoni al decir que el pintor abstracto actual trabaja con unos «estilos de la pintura que son recuperados como una especie de «objects trouvés», alejados de cualquier referencia metafórica. «Ready-mades» triturados en el proceso de elaboración de la obra que se convierten en el crisol que filtra su ejemplaridad»²¹. Podemos entender estas afirmaciones gracias a las ideas previas de Jacques Derrida, uno de los más influyentes pensadores de la posmodernidad con sus escritos de los años setenta sobre la teoría de la deconstrucción. Derrida promulgaba que sólo quedaba «destruir la tradición retornando a ella, deshacerla, desedimentarla, descomponerla, desmoronarla y deconstruir sus significados iniciales para arruinar los conceptos de

²⁰ D. PAPARONI, *Nuevas abstracciones*, Ministerio de Cultura 1996, pág. 30.

²¹ A. BONITO OLIVA, *El Arte Moderno. El Arte hacia el 2000...*, Akal 1992, pág. 46.

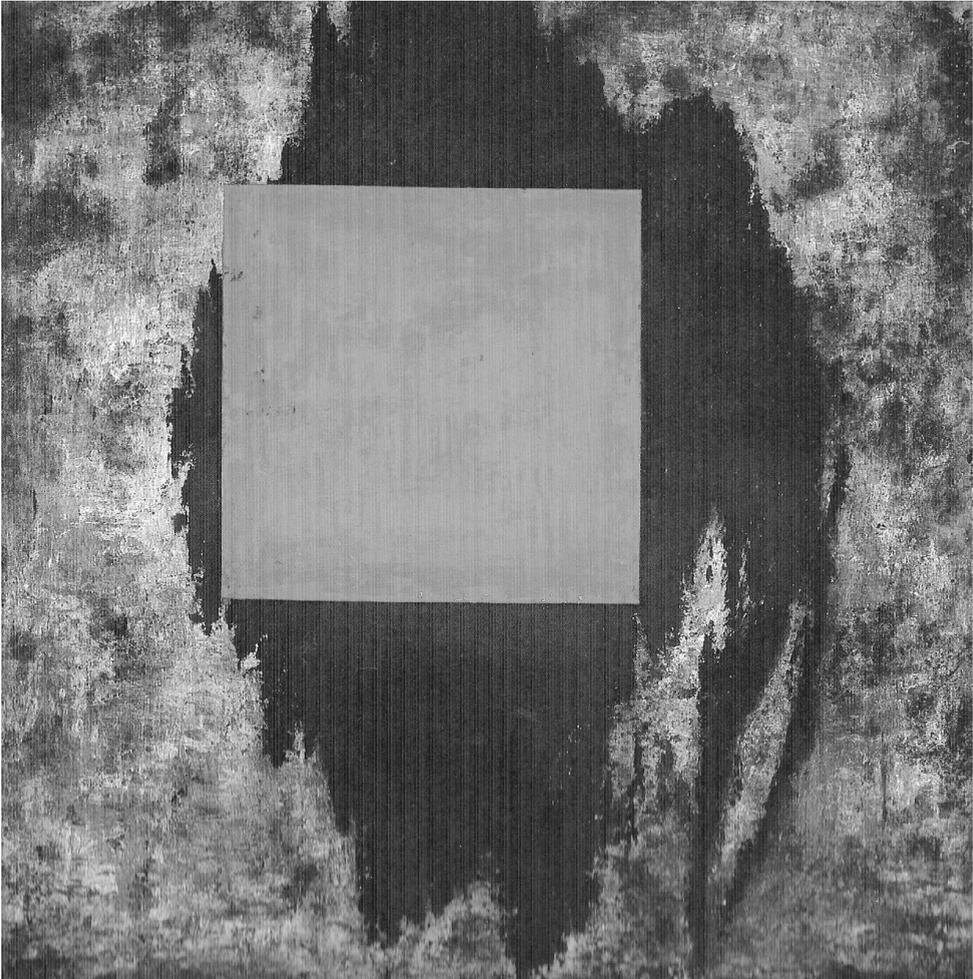


Fig. 12. Jose María Sicilia. *Flor Rojo*. 1987. Óleo sobre lienzo 300 x 300 cm. Colección Galería Soledad Lorenzo, Madrid.

verdad, razón, globalidad y totalidad»²². Sicilia parece seguir al filósofo francés, en su trabajo sobre la deconstrucción de la imagen de un tulipán, cuando expuso en su célebre texto *El sin (sentido) del corte puro* que «se puede saber todo sobre el tulipán, exhaustivamente, salvo por qué es bello (...) El no saber es el punto de vis-

²² A. M. GUASCH, *Ob. Cit.*, pp. 407-408.

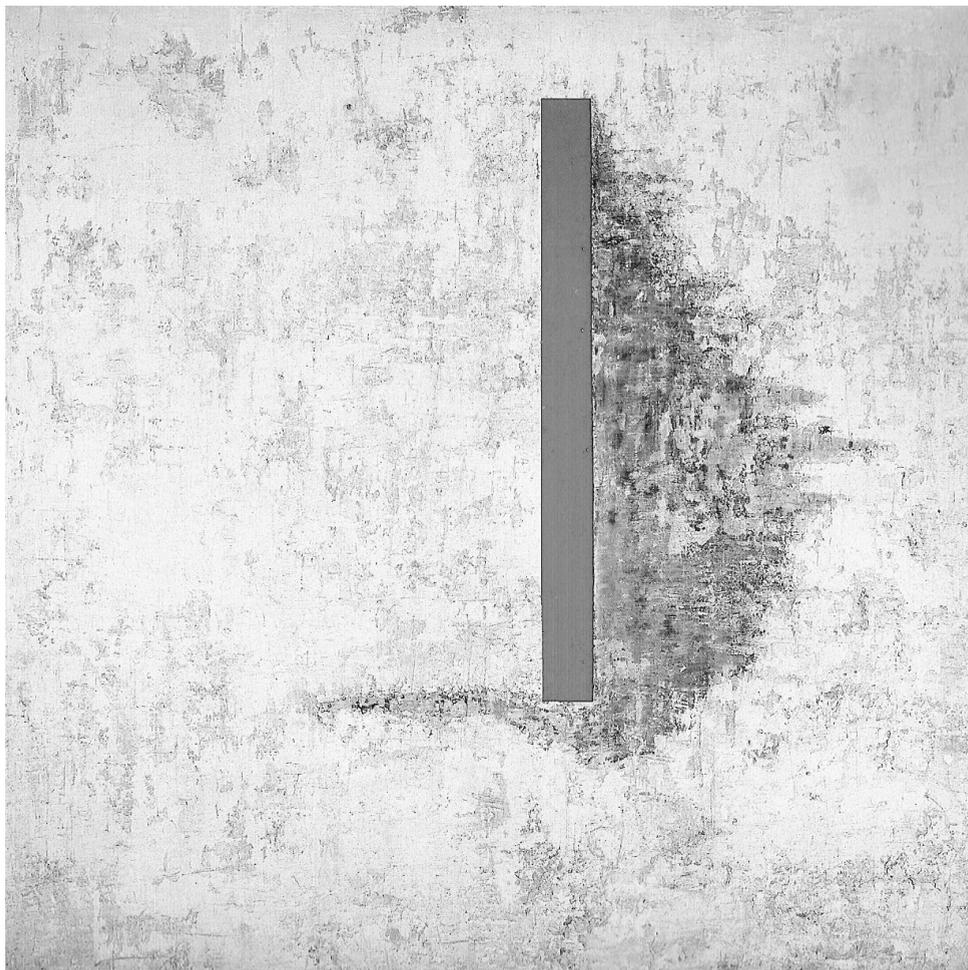


Fig. 13. José María Sicilia. *Flor línea roja*. 1987. Óleo sobre lienzo 300 x 300 cm.
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

ta cuya irreductibilidad da lugar a lo bello»²³ Ese no saber nos puede recordar al modo que tiene Sicilia de tratar la imagen, al no pretender una comprensión pre-determinada para no afectarle en su sentimiento hacia ella. Sicilia trata, como querría Derrida, de extraer de la imagen del tulipán lo que hay detrás de esa imagen y no se puede describir de una manera constructiva y razonada.

²³ J. DERRIDA, *La Verdad en Pintura*, Paidós 2001, pág. 100.

La pintura abstracta de Sicilia de 1985 a 1988 posee unos rasgos de sensibilidad y subliminalidad herederos de las cimas del arte no objetivo del siglo xx. Vale la pena, por ello, hacer unos paralelismos con las ideas detrás de su obra de los pintores que inspiraron a Sicilia en estos años, como Kazimir Malevich, Strzeminisky, Piet Mondrian, Barnett Newman o Brice Marden. En el Manifiesto del suprematismo de Malevich de 1915 éste declaraba: «Por suprematismo entiendo la supremacía de la sensibilidad pura en las artes figurativas. (...) Los suprematistas han abandonado por su propia iniciativa la representación objetiva para llegar a la cima del verdadero arte «no disfrazado» y para admirar desde allí la vida a través del prisma de la pura sensibilidad artística»²⁴. La representación objetiva, en la que Malevich había trabajado inicialmente, era algo superado y él buscaba un «desierto» donde nada fuera reconocible excepto la sensibilidad. Para Mondrian y Van Doesburg, por otro lado, lo espiritual residía en la forma, siendo el contenido de carácter material y por tanto innecesario: «La dualidad entre prosa y poesía, la dualidad entre contenido y forma, no pueden seguir existiendo. Por tanto, para el escritor moderno la forma tendrá un significado directamente espiritual; él no describirá ningún acontecimiento, no describirá en absoluto, pero escribirá. Recibirá en la palabra la totalidad de los acontecimientos: unidad constructiva del contenido y la forma»²⁵. Las formas resueltas en el cuadro por Sicilia se unen a su propio contenido, «escribiendo» o «describiendo una imagen de fuerte carga espiritual, al desaparecer la expresión de tipo narrativa o el contexto natural en favor de un equilibrio poético de formas y expresiones pictóricas.

La obra pictórica de Barnett Newman, deconstruída por Sicilia, también estuvo cimentada por ideas estéticas y espirituales, que pueden considerarse como un paso más en este sentido. Newman pensaba que la pintura de Piet Mondrian era un arte derivado más que un lenguaje directo y primario, y que la experiencia trascendente a la que aspiraba Mondrian no era posible realizarla en la Europa de la posguerra²⁶. Así, la abstracción, para Newman debía basarse en un arte nuevo en donde la forma pudiera ser informe sin tener nada que ver con la geometría perfecta sino con una especie de teoría propia en la que modificó el habitual adjetivo de bello para la obra de arte por los de misterioso y sublime, declarando que sólo la idea pura tenía sentido²⁷. El significado o vivencia latente en la contemplación o participación visual de los cuadros abstractos de Sicilia es sin duda sublime y romántica en su sentido más desacogedor. Sicilia trata de hacer convivir la ex-

²⁴ M. de MICHELI, *Ob.cit.*, pp. 327 y 331.

²⁵ *Idem.*, pág. 350.

²⁶ K. RUHRBERG y otros, *Arte del Siglo xx*, Taschen 1999, pág. 290.

²⁷ I. SANDLER, *El triunfo de la pintura norteamericana. Historia del expresionismo abstracto*, Alianza Forma 1996 (de B. NEWMAN, «The First Man was an Artist», *The Tiger's Eye I*, nº 1, octubre 1947, pp. 59-60), pág. 207.

perencia del pintor con la del espectador, posibilitando que la reflexión exterior o externa pueda ser sustituida por la participación directa en la intimidad de la pintura, cuyo mensaje estaría contenido dentro de la obra y no fuera de ella. Los grandes formatos de las obras de Sicilia permiten que el espectador responda a su contemplación inmediatamente, convirtiendo su mirada en un lugar de meditación dentro de la obra, de refugio del sentimiento y distensión del pensamiento, a diferencia de una analítica de la observación o sintética, de comprensión.

Otro precedente a tener en cuenta para comprender la pintura abstracta de Sicilia lo encontramos en las pinturas del norteamericano Brice Marden. En los años setenta, éste yuxtapone bandas paralelas *hard edge* de color al óleo con un recubrimiento de cera, lo que consigue animar a estas geometrías con un efecto de luz interior. Marden puede ser considerado en este sentido como un antecesor en la técnica de Sicilia de los años noventa. El americano utilizó la cera sólo en las superficies previamente pintadas al óleo sobre telas —siguiendo a Jasper Johns— y no, como lo hará Sicilia, utilizando la base de la cera para pintar sobre ella, en su interior o incluso durante el proceso de su solidificación. Según Ruhrberg, «lo que pinta Marden no tiene nada que ver con cosas existentes en el espacio real, aunque sí con la ilusión, entendida como la comprensión del carácter abstracto de las percepciones que tenemos de los objetos reales. Marden dice que no pinta «árboles y flores», aunque utiliza una imagen de paisaje. El cálculo racional y la sensibilidad religiosa se mezclan en su pensamiento y en su obra»²⁸. Al igual que Marden y Newman, Sicilia trata de trabajar con una espiritualidad sin imágenes, siendo los ritmos abstractos regulares e irregulares, la alternancia de colores claros y oscuros y la contraposición de campos formales e informales una clara correspondencia con las emociones humanas. Sicilia siempre se ha considerado a sí mismo como un intermediario, un «*médium*» entre lo que él ve y nosotros no vemos²⁹. En esta idea coincide también con Brice Marden, que considera *el papel* «del artista como un mediador entre el hombre y las fuerzas invisible y místicas que se encuentran detrás de todas las cosas»³⁰ y cuando declara: «el rectángulo, el plano, la estructura, el cuadro, no son más que tablas para el espíritu»³¹. Todos estos pintores abstractos, al igual que Sicilia, tomaron como base creativa la contemplación de la naturaleza. Como escribió Mondrián: «No necesitamos mirar más allá de lo natural, pero, de algún modo, debemos ver a través de lo natural»³², y en otra ocasión: «La naturaleza me inspira, despierta en mí la emoción que impulsa la creación»³³. Mientras el

²⁸ K. RUHRBERG, *Ob.cit.*, pp. 355-356.

²⁹ Entrevista del autor a José María Sicilia, Soller, abril 2001.

³⁰ K. RUHRBERG, *Ob.cit.*, p. 356.

³¹ A. MOSZYNSKA, *Ob.cit.*, pág. 187.

³² J. GOLDING, *Caminos a lo absoluto*, Turner 2004, pág. 22.

³³ *Ibidem*, pág. 33.



Fig. 14. José María Sicilia. *Flor Línea Negra*. 1987. Óleo sobre lienzo 300 x 300 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

pintor holandés basó su abstracción originaria a partir de la cristalización de imágenes de árboles, Sicilia se inspiró conceptualmente, para sus cuadros de 1985, en el tallo y corola de una flor o un tulipán, pero no en una imagen preestablecida como modelo, sino en el sentimiento de la fragilidad existencial de esa belleza natural, del paso del tiempo que marchita la realidad y apaga su esplendor. Sicilia siempre ha basado su obra en el azar, en el paso del tiempo y en su efecto sobre la naturaleza que nace y renace, es y no es al mismo tiempo. A partir de los años noventa, trabajará a fondo en esta cuestión, utilizando la cera como soporte pictórico, con su serie *La luz que se apaga* y posteriormente *Eclipses*.

Los cuadros abstractos de Sicilia de finales de los años ochenta suponen un conjunto sublime de obras que son elaboradas a partir de las ruinas de la moder-

nidad y la deconstrucción poética de los extremos estilísticos de las pinturas abstractas de los años veinte y los años cincuenta y sesenta. Sicilia puede ser calificado como el máximo representante en los años ochenta del postestructuralismo pictórico, de la deconstrucción posmoderna de la pintura abstracta. En sus magníficos cuadros de 1987, como *Flor Línea Negra* (fig. 14) del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, encontramos todos los elementos característicos de la historia de la abstracción reunidos en un solo cuadro, liberados los estilos y las teorías de los totalitarismos excluyentes de cada una de las vanguardias. Así vemos los contrastes en una misma imagen de los fondos trágicos y vibrantes del expresionismo abstracto en convivencia con las geometrías del suprematismo. En ese juego de dimensiones encontramos tanto unas pinceladas gestuales, broncas y azarosas como las líneas o estructuras organizadoras del espacio de Mondrian. La sensibilidad hacia la materia del informalismo queda reorganizada por la banda firme pero trémula de Newman o la veracidad geométrica de Ellsworth Kelly. La pintura abstracta de José María Sicilia de 1985 a 1988 supone así uno de los mejores ejemplos de la abstracción redefinida de la posmodernidad y uno de los conjuntos abstractos más importantes de la pintura del finales del siglo xx.

BIBLIOGRAFÍA

- BONITO OLIVA, A., *El Arte Moderno. El Arte hacia el 2000*, Akal, Madrid 1990.
- CALVO SERRALLER, Francisco, *José María Sicilia. Pinturas de 1987*, Ministerio de Cultura 1987.
- DANTO, A., «Lo puro, lo impuro y lo no puro: la pintura tras la modernidad», *Nuevas Abstracciones*, Ministerio de Cultura 1996.
- DERRIDA, J., *La Verdad en Pintura*, Paidós 2001.
- FOSTER, H., *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Bay Press 1983.
- GUASCH, A. M., *El Arte Ultimo del Siglo xx. Del Posminimalismo a lo multicultural*. Alianza Forma 2000.
- LEAHY, K., *La pintura de José María Sicilia (1980-2006)*, (Tesis doctoral s.p.), Universidad de Navarra 2006.
- MICHELLI, M. DE, *Las vanguardias artísticas del siglo xx*, Alianza Forma 2002.
- MOSZYNSKA, A., *El arte abstracto*, Destino 1996.
- PANEQUE, G. y ESPALIÚ, P., «Ceci n'est pas un aspirateur. En el taller de José María Sicilia», *Figura*, nº 3, 1984.
- PAPARONI, D. y JUNCOSA, E., *Nuevas abstracciones*, Ministerio de Cultura 1996.
- PAZ, M., «José María Sicilia. La imagen de lo cotidiano», *Lápiz 21*, Madrid diciembre 1984.
- PINHARANDA, Joao, «Tensión y límite en la pintura de José María Sicilia», *España en la XLII Bienal de Venecia*, Ministerio de Cultura 1986.
- POWER, K., «José María Sicilia: pintando lo que está», en *Three Spanish Artists*, Ministerio de Cultura 1986.
- ROSE, B., *American Painting: The Eighties. A Critical Interpretation*, Grey Art Gallery & Studio Center 1979.
- RUHRBERG, K. y otros, *Arte del Siglo xx*, Taschen 1999.
- SANDLER, I., *El triunfo de la pintura norteamericana. Historia del expresionismo abstracto*, Alianza Forma 1996.
- TAYLOR, B., *The Art of Today*, Everyman Art Library 1995.
- ROUGÉ, B., *Arte del Siglo xx*, Akal, Madrid 1997.
- ULMER, G. L., «The Object of Post-Criticism», *The Anti-Aesthetic*, Bay Press 1983.