

PIÓN ENTRA EN EL JUEGO TERESA TOMÁS



PIÓN ENTRA EN EL JUEGO

Edita

Fire Drill Ediciones
Galería My Name's Lolita Art

Textos

Enrique Andrés ©, A. Barberá ©, Juan Mocholí ©

Diseño

L3C

Fotografía

Paco Zárate

Fotomecánica

Fototipo, SL

Impresión

Federico Domenech

Deposito Legal: V - 2040 - 2001

Agradecimientos a:

Ramón García Alcaraz

Rosi Rubio, Jose Luis López

Susana Sanjuan, Paco Zárate

Adela Hernández, Paco de la Torre

Enrique Andrés, A. Barberá, Juan Mocholí

Marcos Botella, Isabel Ramallo, Mara Mira



Galería My Name's Lolita Art

Calle Salitre 7
28012 Madrid
91 530 72 37

Plaza Correo Viejo 3
46001 Valencia
96 391 98 48
Fax 96 391 13 72

lolitart@teline.es
<http://www.teleline.es/personal/lolitart>

PIÓN ENTRA EN EL JUEGO TERESA TOMÁS

Galería My Name's Lolita Art. Madrid. Mayo 2001

LA MUERTE DEL CLARO DE LUNA

Enrique Andrés Ruiz

1 Aunque su intención fundamental sea la contraria, las voces que no cesan de hablar de cierto arte del futuro nos parece que -no sin paradoja- lo hacen de un tiempo igual, de un tiempo como estancado, de un tiempo *mismo*. Debe ocurrir así desde que, en realidad, vivimos en el futuro, es decir, en la relatividad trascendental del tiempo que progresa, un tiempo cuyo sentido a punto está de coincidir con la sucesivas innovaciones tecnológicas que no se limitan a portar o a transportar ese sentido sino que, verdaderamente, aspiran a absorberlo.

Y desde que las imágenes, la muy sacralizada fábrica de las imágenes, nos dice que el futuro (o sea, eso cuya naturaleza consiste precisamente en su inaccesibilidad para cualquier voluntad de anticipación) se manifiesta en esos medios técnicos que absorben el sentido, la obra artística que *cuenta* con el tiempo y, sobre todo, con su irrepetibilidad, más bien parece que en esas manos (y para esas cabezas) se vuelve intercambiable, sustituible. No parece contar para esas voces (y esos dineros, y esos prestigios políticos, claro) la contradicción que supone el que las "obras" que *salen* de los nuevos artilugios se retrotraigan, en realidad, a la condición pre-artística de una herramienta, a la suerte menestral y premoderna de la obra como vehículo técnico de una finalidad, tal y como suponen los conceptualismos que ignoran la suerte orgánica de las obras artísticas como entidades irremplazables, definitivas, no sometidas a la finalidad instrumental ni a la renovación del parque

técnico. (Pensándolo mejor, veríamos incluso que el vocerío de las innovaciones expresivas, trasunto de la envidia humanista por el éxito de la ciencia y de la técnica, no se ofrece a cargar o a transmitir sentido o concepto alguno, sino a difundir que su sentido y su concepto coinciden con el dudoso placer especializado, como decía Robert Klein, de colmar el "deseo de saber cómo está hecho".

2 Por eso, el futuro nos parece siempre el mismo. Casi cien años hace desde que, en 1909, Marinetti lanzaba una de sus primeras proclamas -el "arte del futuro" es en gran medida el arte de las proclamas- con esta exhortación: ¡*Matemos al claro de luna!* La construcción del futuro -porque se trata, claro, de algo que previamente hay que construir- parece que exigía, y que exige, matar al claro de luna. Y quizá haya algo más, algo distinto en ese inicio de arenga que no es exactamente un mero propósito de abolir la literatura -que también-, la literatura y su tufo romántico, la subjetividad romántica, la verdad, la naturaleza románticas, el cosmos natural del romanticismo y su literatura, para mejor alcanzar... otra cosa, quizá otra verdad, o como decía un día Alberto Savinio, "las verdades": "Aumentar el número de verdades, hasta lograr hacer imposible la reconstrucción de la ver-

dad", de la sola verdad, de una verdad sola y única.

Pero quizá no sea sólo eso. La construcción del futuro es más bien una reconstrucción, como decía Savinio. Y así se la empezó llamando: *Ricontruzione futurista dell'Universo*; así la llamaron Balla y Depero en 1915. Y a esta reconstrucción le resulta imprescindible una tarea previa de allanamiento, de arrasamiento del lugar en el que antes se alzaba *algo* que al parecer también estaba construido; que no era, pues, natural y verdadero. Ese algo debía ser la verdad del claro de luna.

Pero no es eso sólo; eso ya los saben los historiadores. Es más viejo incluso. Ocurre que el claro de luna, además de haber sido una realidad, un fenómeno real, se había transformado en un símbolo para perdurar, quizá, un poco más. Y todo por la verdad, por la sola verdad de un *Cosmos* que se resistía a ser convertido en un *Universo*, un multiverso de muchas, fragmentadas y dispersas verdades. Unas verdades que funcionaban, sí, que *funcionaban*, es decir, que estaban puestas en marcha por una máquina misteriosa e inalcanzable que se complacía en hurtarnos la visión entera de esa realidad de aire y luz que había sido el claro de luna. Y esa máquina casi no existía; eran las cosas, cada una de las cosas, las que funcionaban por separado, como máquinas ellas mismas. Y eso es más viejo todavía. Cincuenta años antes del crimen alentado por Marinetti, los microscopios y los autómatas poblaban las exposiciones universales, las exhibiciones de ese nuevo multiverso de la ciencia positiva. ¿Cuántas briznas de hierba, cuántos pétalos, cuántas gotas de agua rodean a la *Ofelia* de Millais? Me lo imagino todos los días comprando en el mercado de Covent Garden flores nuevas que sustituyeran a las ajadas en su tenaz observación *científica*. Habrá allí tantas hierbecillas como hilos cruzándose en la red pilosa de una pata de mosca de las que fotografiaba Talbot con su microscopio. Pero no habrá flores, no habrá mosca; sólo habrá briznas, patas. Y luego, cincuenta, sesenta, ochenta años después, sólo habrá tubos, círculos, pliegues, como en el *Treno blindato* de Severini, como en los circuitos de Léger, como en ciertas

ondulaciones metálicas de Georges Valmier. (Cuando los trenes comiencen a atravesar el mundo en la pintura moderna, el mundo los detendrá en un instante enigmático, extraño, angustioso, un instante espectral en el que aparecerá congelada la soledad de la máquina ante la ausencia, precisamente, de mundo, de aire, de luz, de pájaros, máquinas ellos también para otras observaciones pintadas).

3 Las cabezas que hace unos años pintaba Teresa Tomás tenían ese aspecto de máquina fantástica. Unas máquinas un poco desquiciadas a su contacto con unos cuantos objetos encontrados surrealistas y otras tantas máscaras australes, bien que halladas ya en algún contenedor de los restos de una feria de atracciones. Aquellas reconstrucciones parecían guardar, sin embargo, una especie de melancolía, de recuerdo, acaso, siquiera del porte de algunas esculturas de, no sé, por ejemplo de Arturo Martini, de un imposible y fantástico Martini. (No, claro el Martini de *La Lupa*, el Martini-Martini, sino el de ciertos rostros, bustos, aristados y como compuestos por piezas, recompuestos para *funcionar* como una especie de máquinas incipientes). Como si la tímida mecánica clasicista de Martini (la mecánica todavía del claro de luna) hubiese acabado desquiciada a su contacto con esos otros objetos. Y a su contacto, sobre todo, con el futuro aquel. Y entonces cualquiera se puede preguntar por lo que fue de aquella abolición del cosmos y de su verdad.

A la vista de una buena y mejor parte de la pintura española del quicio entre siglos, cualquiera se puede preguntar por lo que fue, por lo que es de la mecánica reconstructora del universo, por el proyecto del futuro y su arte progresivo. Y hará bien en preguntárselo a la vista de un puñado de pinturas como las de Teresa Tomás, que vienen, *precisamente*, a rescatar, a liberar a unas avecillas mecánicas de su condición de objetos cibernéticos

producidos por un modelo de representación técnica que para muchos parece ser "el propio del arte de nuestro tiempo". Uno piensa, por ejemplo, en la fascinación de Marcel Duchamp por las hélices de los aviones, por la belleza que decía haber descubierto en esos artefactos; y, a la vez, en la enorme cantidad de pintores, de "pintores de pinturas", que, más o menos descreídamente y a partir de entonces, se fijaron en esos objetos y acabaron haciendo de ellos lo contrario de los que Duchamp pretendía, es decir, que acabaron... pintándolos. Pues bien, los pintores españoles lo pintan todo. Muy cerca de Teresa Tomás, Paco de la Torre se ha fijado en el Carrà de la *Parlata su Giotto* y, sobre todo, en el de *Il molino di Sant'Anna*. Pero sobre todo se ha fijado en ese Carrà para desquiciarlo, y, una vez desquiciado, para *pintarlo*. Lo han pintado casi todo; han pintado chistes, ideas, cuentos de lo que un día fueron verdades al margen de una vanguardia que creía poseer otra verdad solitaria. Y no es extraño que, por un prurito genealógico, se les haya llamado metafísicos. Pero, en realidad, han pintado la metafísica, y se trata de una metafísica despojada ya de su *gerrapittura*. Joël Mestre, tan adicto a Savinio, se ha fijado en los circuitos hipertecnológicos y en la luz sin luna del reflejo parpadeante de las pantallas electrónicas. Y lo ha pintado. Juan Cuéllar se ha fijado en otras máquinas, en ciertos artefactos recreativos, o en ciertas secuencias cinematográficas. Y las ha pintado.

Todos ellos, y Teresa Tomás entre ellos, conocen muy bien a De Chirico, a Carrà, a Savinio, a Magritte, y conocen aquella figura del *Arrivista* de Davringhausen, ese hombre preso en su cámara de ingenios mecánicos que Franz Roh seleccionó para su *magischer realismus*. Y era Roh quien venía a decir entonces que un arte, una etapa, un tiempo del arte se diferenciaba al cabo por la especialidad de sus objetos. Eso, llevado a su extremo, era otra inocencia: la inocencia del que ve el objeto, ve el "qué" sin reparar en el "cómo". "Pudiera intentarse -decía Roh- una historia del arte, que consistiría en enumerar los temas preferidos en cada época...". Y así diferenció él su post-expresionismo del expresionismo, es decir -creo que pensaba él- del romanticismo, de la... literatura. Eran, pues, los objetos los

que habían determinado *otra* realidad.

El huevo de la pintura y la gallina de sus objetos, o viceversa, siguen representado hoy una dramaturgia sin final. Para Franz Roh la prelación, la relación causal que empujaba la narración del progreso artístico, parecía clara. Primero estaba la novedad de los objetos. También para nuestros pintores -descreídos, irónicos- tarde o temprano parece que la suerte está echada. No deben pensar lo mismo quienes se obstinan en dibujar una cadena paralela, no de objetos, sino de, como ellos dicen, "medios expresivos". Para estos, la realidad no se renueva en la representación de la novedad de sus objetos; ellos debieran, según dicen, imponernos una novedad bien distinta, una novedad de lenguaje, de medio transmisor del concepto, puesto que esa realidad no se corresponde ya con el viejo instrumental. Y así se siguen organizando cursos y debates sobre "el arte contemporáneo y las nuevas tecnologías". (Habrà que decir también que, entre unos y otros, se oculta, ignorada, no la realidad sino la vida de una obra de arte, definitiva, criatural, que difícilmente progresa al pelo técnico o al socaire objetual).

4 A lo que se ve, y en un primer instante, Teresa Tomás, como sus compañeros, ha hecho caso más bien de Roh. Pión, el pájaro-guía, comienza aquí su aventura pictórica buscando a sus camaradas: Musici, el artista; Fantasma real, el filósofo; Galloina, el tiempo...; y está dispuesto a emprender con ellos el viaje de su liberación. (Pión tiene su cola hecha con la tapadera de una cafetera italiana). Cuando Teresa dice que los pájaros de su relato han comenzado por "ser" esculturas, y que esas esculturas le dejan, sin embargo, con el "sabor de la insatisfacción" por estar ancladas a "su fisicidad", no cabe entender sino que ha reparado en la angustia de su condición de objetos. "La pintura, por el contrario, da alas a lo físico", dice. El relato

trata de una liberación de los pájaros (habrá saltos en el vacío, habrá encuentros con magos, habrá duelos). Pero la pintura -lo sabemos ahora- no *trata de*; la pintura es la liberación de los objetos. Por eso, la pintura puede consistir en otra liberación, esta vez de los construido y, sobre todo, de lo reconstruido en cualquier futuro del universo a través de cualquier medio técnico en el que se quiera alcanzar a ver la novedad progresiva de la realidad.

El juego de los pájaros, de Teresa Tomás, más que adoptar "nuevos medios expresivos" procedentes del ciberespacio, del ciberparpadeo electrónico, convierte a lo que eran *allí* objetos en seres de la pintura. Y para alcanzar ese logro no hace otra cosa que... pintarlos. La obra de arte no ha dejado aquí de ser obra; no ha dejado de ser una manufactura de particularidad intransferible, cuyo vivo tiempo de realización ha quedado grabado en la manualidad resultante, bastante sorda al porte conceptual que parecía suministrarle únicamente el utillaje progresivo y futurista (para entendernos) de su representación. "La obra tiene su tiempo propio", decía Gadamer, porque para él, esa obra venía a ser un organismo, una criatura singular e insustituible, ante la que no cabía separar lo artístico (como hace el *kitsch*) o aislar lo conceptual (como hace la exclusiva visión estética).

Y más que de una desaparición del claro de luna, la pintura que narra la historia de los pájaros parece dar fe de un eclipse, del "eclipse de la obra de arte" del que hablaba Klein, que, como todos los eclipses, es pasajero. El ciberclaro de la ciberluna que ilumina las secuencias de esta ficción no es, claro está, el fulgor natural del astro nocturno; no es ésa su... literatura. Pero estos volátiles seres, formados con piezas inservibles, con restos de una arqueología sin memoria, de una vida envasada y electrodoméstica, por decirlo así, se vengán; planean la *vendetta* de su liberación y llaman en su auxilio a la pintura. La pintura los acoge, las manos de un artista los pintan, y, pintándolos, los rescatan del futuro anticipadamente pronosticado por el claro virtual de una luna virtual. Y, lo que es más importante, de la representación llevada a cabo por la pintura no cabe suponer

que los pájaros del juego de Teresa Tomás -unos pájaros que, para hacer más difícil su salvación y su rescate, declaran, además, su condición procedente de representaciones virtuales producidas por la tercera dimensión computerizada- no cabe suponer, digo, que pudieron haber aparecido a través de otro medio de representación intercambiable, o que la representación precisó de otros pájaros (si acaso los esculpidos) que, simplemente presentados, hubieran servido de referencia previa a la representación. Y esos pájaros manifiestan, en verdad, antes que todo eso, su hecho y su ser singular y particular, la corporalidad, la organicidad suya, que se constituye de un modo que hace indeslindable su "qué" y su "cómo".

5 En la luz de la pintura, los pájaros se desprenden del fulgor electrónico que no destella, verdaderamente, para nadie. Estas pinturas no son absorbidas por el significado técnico del utillaje que las ha llevado a la representación. Han sido, en realidad, rescatadas de él. Y también han sido salvadas de su primitiva condición de objetos. Estos pájaros, como todas las criaturas de la pintura, no estaban antes *ahí*, como el modelo al que sirve la copia. (Nadie parece pensar que la diferencia de la fotografía -otra innovación tecnológica- con la pintura, pudiera consistir, antes que nada, en cierta tesitura en la que interviene el tiempo: el carácter definitivo, sin pasado ni futuro, de una pintura verdadera, viene a decirnos que en ella el tiempo *está siendo*, y que no se inclina ante el tiempo anterior de ningún modelo previo. Mientras tanto, los otros artificios del tiempo progresivo, ineludiblemente parecen sometidos a un tiempo que fue o a otro que acaso no llegará a ser nunca).

Ni en el claro de luna ni en la luna virtual, los pájaros llegarían a su liberación definitiva si alcanzáramos a oír el canto para cuya escucha, antes debemos hacer hueco al silencio de los artificios.

[La trayectoria de la escultura a través de la pintura ha durado más de una década. Sólo utilizando las técnicas de aceleración de la memoria visual se puede apreciar cómo esta obra ha ido madurando en un fecundo silencio. La larga travesía de Teresa Tomás nos sorprende y alegra. Nos encontramos ante una implosión tranquila.]

[«[...] siempre dándome de bruces contra esta forma-tubo del relato que me resultaba desagradable».

Alberto Giacometti, *Le rêve, le sphynx et la mort de T.*]

HOY EL VERANO SE ADELANTÓ (O ALGO ASÍ)

A. Barberá

A TT, saliendo del tubo.

Una frase de Teresa Tomás: «*Libero a la escultura a través de la pintura.*»

¿De qué liberación se trata? La cuestión tiene trampa.

Eclipse del cuerpo: el cuerpo -como dice Luc Richir- se hunde en su propia visibilidad. La escultura aspira a suplantar la presencia del cuerpo en el mundo.

Es cierto, la escultura no se deja captar en un golpe de vista. La escultura no está sometida a lo que Baudelaire -hablando de la pintura- llama el punto de vista despótico.

El movimiento que propone Teresa Tomás no es un camino de vuelta. Tengo para mí que es un experimento de salida, una manera hartó audaz de llegar a la escultura.

El acta de nacimiento del proyecto *Juego de pájaros* es un juego de café diseñado para la exposición *Cabezas* (1998), objeto funcional con el que Teresa Tomás lleva trabajando más de diez años (*Lamparas de Aladino* (1986), *Juego de ajedrez* (1987)).

Sin embargo, al margen de unos asientos registrales que serán pasto de la Historia, la pluma perdida de un ángel que acabó depositándose sobre el ojo cerrado del pintor nos

cuenta otra historia. En efecto, con *Los ojos del ángel*, abre Teresa Tomás el camino de la cuestión. Los óleos en forma de ojo de aquella muestra eran ya esculturas invertidas en su camino virtual, especular y descriptivo hacia la pintura. Como si la escultura se diera ojos (órganos visuales) a través de la pintura.

Por otra parte, en *La casa de los ángeles* (1995) las figuras se instalan en una tridimensionalidad problemática, al tiempo que la figura de *El hombre que quiere ser ángel* (1995) pisa la tabla pintada, una metafísica tabla de Flandes en la que aparece un motivo pastoral.

En la serie *Cabezas* (1998) el paso a través de la pintura es todavía más explícito pues a cada escultura (de viva policromía) le corresponde aproximadamente un cuadro.

Sin embargo, las vicisitudes de una biografía no bastarían para elucidar el origen de estas formas tan familiares y extrañas que en bandeja nos sirve Teresa Tomás. (Si no lo impidiera el decoro, se esfumaría en un abrir y cerrar de ojos la paradójica línea que enlaza una abuela paterna con una cafetera.) El juego -o el rito, en palabras de Teresa Tomás- de



Lamparas de Aladino. 1986 • Juego de ajedrez. 1987 • Conectando con la 3ª edad. 1989

café proporciona los elementos básicos de una historia o de un lenguaje que no se agota en las posibilidades, ciertamente innumerables, de combinación.

Esos elementos o átomos de significación entran en un exilio de construcción, a medio camino entre el ideograma y el jeroglífico, alejados de manera controlada, nunca irremisible, de su hábitat originario (familiar). Allí entran en un juego (nunca mejor dicho) o matriz de correspondencias o encuentros que el artista utiliza como materia prima para un relato sin trama (la llegada de Pión, ave pionera), dándole literalmente alas a la figura. Porque es así: las alas de esas figuras (si se disculpa la redundancia) *aladas* son dadas, esto es externas, extrínsecas, extrañas, extemporáneas, son el sello y la garantía de un dispositivo de suspensión.

Dice Teresa Tomás que la escultura a menudo le deja un sabor amargo, el sabor de la insatisfacción, de un personaje creado para vivir en su mundo y anclado sin embargo -por su fisicidad- a una peana. Es curioso que toda reflexión sobre la escultura pase por esa fisicidad, que es el cuerpo de la escultura y el del propio espectador, ambos puestos en juego.

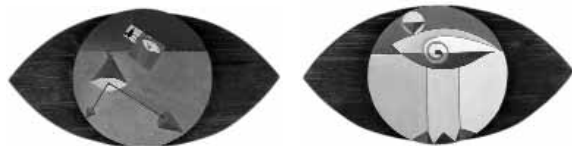
De la misma forma que Tuymans se sirve de la pintura para hacer cine¹, y al igual que Gordillo se ha servido del acrílico para "fotografiar"² ("congelar" – esa es su definición de la fotografía), se sirve Teresa Tomás de una manera inédita e intrépida de la pintura para modelizar esculturas.

Advierte Gordillo que utiliza la fotografía "como instrumento transformador de lo pictórico, revirtiendo los resultados al material de donde había surgido". Gordillo insiste en que el empleo de métodos automáticos de reproducción y transformación surgió de un deseo de liberarse de las gamas cromáticas tradicionales que repiten esencialmente los hallazgos del impresionismo.

Pues bien, la modelización digital cumple ese papel de "método de transformación" en la obra de Teresa Tomás.

La artista empieza por atribuir a la escultura lo que ella denomina el punto de vista único:

«El observador cuando se coloca frente a una escultura, lo hace siempre desde una posición única. El resultado de girar en torno a ella, generaría por ejemplo, 360 posiciones, pero siempre únicas. Desde la pintura el observador, podrá mirar



Los ojos del ángel. 1995 • La senda de los ángeles. 1995

la escultura desde cualquier punto de vista, es más, desde varias perspectivas a la vez. Sumando a todo esto, la infinitud de colores, texturas, luz y escalas.»

Es esto lo que permite decir a Teresa Tomás que la pintura le da alas a lo físico: *«Desde que utilizo las esculturas como modelos en la pintura, aparecen suspendidas en el espacio.»*

No se trata de un camino de vuelta sino de salida a otro espacio estructurado como una "suspensión".

¿Qué (se) suspende?

En primer lugar, la ley de la gravedad, de la que la peana es heraldo y notario. Es significativo que Teresa Tomás diga:

- "Si fueran móviles colgarían de un hilo."

Sí, el hilo es una forma sutil de peana. El hilo es la marca de la pesadez. ¿Y qué es la pesadez? El sello del cuerpo, el signo de aquello que vacía el volumen y oculta la visibilidad.

(Es curioso, la palabra 'pecado' no aparece en el Libro del Génesis. En su lugar, la mano escribió 'pesadez'.)

La suspensión es doble: suspensión de la vigencia de la ley de la gravedad; y suspensión del cuerpo sometido a esa ley. El experimento de Teresa Tomás tiene lugar en el espacio

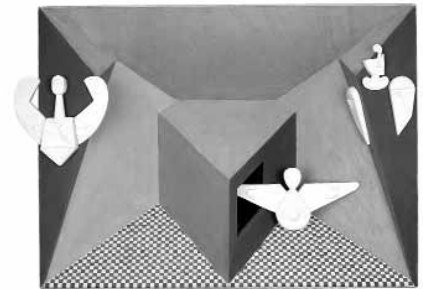
de la primera y para ello ha inventado un mundo -que no es el mundo del espacio o del volumen- en el que el peso cesa de operar. Sus esculturas son cuerpos sutiles.

Diríase que la escultora ha descubierto a los ángeles. No me parece arriesgado mencionar aquí la proximidad más que retórica que se establece entre "Juego de pájaros" y "Ángeles", el proyecto anterior a "Cabezas". Y no sólo porque un ángel sea un cuerpo que no pesa, sino porque ya en "Ángeles" planteaba Teresa Tomás el paso (en ambos sentidos) de la escultura a la pintura.

Una aproximación podría venir de la mano de uno de los pájaros, Fantasma Real, también llamado el filósofo. De él dice la escultora que atraviesa las paredes y que *«para él una puerta no tiene puerta»*. Es el pájaro más inmaterial. Pero al ser "real", como todos los de su linaje, luce un pesado plumaje, vestido de llaves.

¿Nos libra la llave (o la clave) Teresa Tomás con Fantasma Real? ¿Es una "imagen real"?

Me inclino a pensar que no. Fantasma Real es una etapa -acaso la más llamativa- de esa enigmática salida (entrada) del



El hombre que quiere ser ángel. 1995 • La casa de los ángeles. 1995

(en el) espacio que nos propone la escultora. Es cierto que esta figura es un punto de concentración: en ella hallamos la imagen (¡que es "real" y no "imaginaria"!)) así como la pesadez.

Hoy, en la suspensión, me acuerdo de otra descuidada Teresa (¿suspensión o descuido?) que tanto habló de una visión que no es «*como las imaginarias, que pasan de presto, sino que dura muchos días, y aun más que un año alguna vez*», visión que no se ve «*ni con los ojos del cuerpo ni del alma*» (cf. Las Moradas).

Pasemos ahora a examinar las piezas y los lienzos.

[Bisabuelo: mago, depositario de una cromosómica diferencia sexual (x, y, de la matriz), cabeza de captura, cabeza del juego de café.]

Teresa Tomás vive el proceso como una liberación. Seleccionemos por ejemplo la secuencia: *Señal de edad*, *El mago*, *Campanadas*, *Recetas*, *A las 7:00*. Tienen en común la presencia insistente, omnímoda de la rejilla del bisabuelo. En *Señal de edad*, la figura liberada de Pión es contemplada a través de una ventanilla de avión desde la que también puede

verse el ala. Pión está suspendido sobre ésta, pero la sombra que proyecta es la sombra de la rejilla cromosómica.

(Identificar las patas/pies con la diferencia sexual no deja de ser un acierto conceptual).

Acaso el título haga referencia a la presencia (señal) del bisabuelo (edad). La suspensión de los objetos no es real sino imaginal. El espacio no es todavía el espacio de la pintura (el de un punto de vista "despótico").

En *Campanadas*, Musici contempla a Galloina a través de la reja del Bisabuelo.

En *El mago*, el bisabuelo (de un amarillo muy intenso en el doble fondo azulado el fondo del espacio apenas insinuado por dos vibrocuerpos; el halo de un foco) está suspendido sobre un metonímico Pión (tapadera de cafetera, cucharas alargadas).

En *Recetas*, imagen casi planetaria, un bisabuelo de colores pastel, casi manchado, parece contemplar a Musici. Más alejado, hacia la izquierda, Migas aparece coronado por una @ y montado sobre una "A". Se diría que son campos de interacción. Hay también un halo delante de Musici que bien



Retrato de sirena. 1998 • Cabeza de sirena. 1998

podiera ser una "a" vista por detrás.

Por último, *A las 7:00* (alas siete). Sobre un fondo borroso de violáceas manchas hexagonales distribuidas sobre continentes, se adivina la rejilla provista de los cromosomas-patas, contemplada desde la derecha por dos pájaros que podrían ser Musici.

Otra selección: *Calor con Tres con frío, Irreconocible, El duelo, En la fuente, Amo de llaves, Desplumada*, "cuadros" todos presididos por Fantasma Real.

[Curioso estatuto el de Fantasma Real. También en Teresa de Ávila la imagen puede ser real y no imaginaria (apariciones y visiones). Visión intelectual: el alma descuidada siente cabe sí la Presencia, «*aunque no la ve ni con los ojos del cuerpo ni con los del alma*». «*No podía entender qué cosa era, pues no la veía*». «*Digo que estaba allí aquella visión*». Junto a esta visión "intelectual", está la "imaginaria", en donde se mete más fácilmente el demonio, "gran pintor". Admirable resplandor de la piedra «*más esculpida en su memoria*». «*Aunque digo imagen, entiéndase que no es pintada [...] sino verdaderamente viva y algunas se*

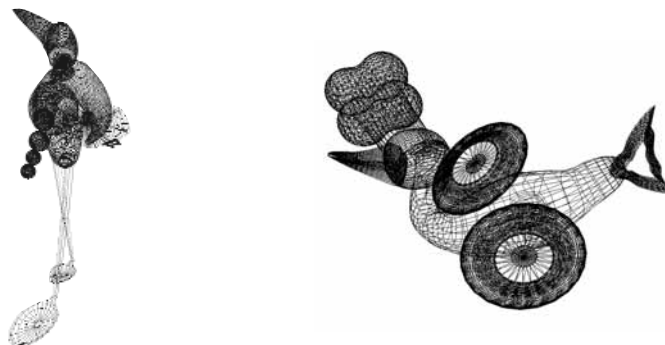
están hablando con el alma y aún mostrándole grandes secretos».]

De presto, Teresa tuvo una visión. No pudo decidir si era imaginaria o si era intelectual, si venía de la Presencia, de la imaginación o del demonio. Era un pájaro. ("Beso con el pico").

Una inquietud y una fascinación:

La inquietud: las llaves de la cola a menudo entran en la zona ambigua de la amenaza, al presentarse como tijeras. En *Desplumada* hay como un desplume que evoca un derramamiento de sangre. Dos de las llaves parecen tijeras abiertas. Asimismo en *Duelo*, Fantasma Real parece pertrechado de sus llaves, como si fueran armas. La proyección sobre la pared de la derecha confirma la proximidad icónica de las tijeras.

La fascinación: Fantasma Real contemplándose en un espejo hexagonal. Sus llaves son ahora anillos que parecen suspendidos en los extremos de una sábana o vela henchida. En el fondo del espejo, Fantasma Real (una imagen real, no imaginaria, es decir un cuerpo sin cuerpo que no puede



Pi3n 3D. 2001 • Migas 3D. 2001

aparecer en un espejo – *Tespéjame que tespejo*) no puede verse, es imposible. ¿Qué ve? Galloina. Doble imposibilidad: audacia conceptual: una imagen real reflejada en un espejo produce una imagen imaginaria.

El hexágono vuelve y vuelve. El hexágono anuncia la presencia tutelar de Pi3n, el guía. El hexágono retorna en *Irreconocible* (contemplación en el espejo). Aparece como fondo brillante en *Calor con Tres con frío*, por detrás (abajo) del Fantasma Real. El hexágono brillante parece haber puesto en movimiento la escena.

Y por último, un hexágono decisivo, paradójico e incompleto. Me refiero a *Amo de llaves*, en donde el hexágono brillante, similar al de *Calor con Tres con frío* (que también es incompleto) aparece cortado en una puerta.

Fantasma Real sobrevuela. *Amo de llaves*: ¿representación o imagen real?

*
* *

Un rápido examen de la obra aquí presentada nos devuelve a la pregunta inicial: ¿De qué liberación habla Teresa Tomás?

A mi modo de ver, con la presente muestra Teresa Tomás no llega a la pintura sino que la atraviesa. La liberación no es -ni podría ser- una destrucción o una sublimación del cuerpo esculpido. Se trata más bien de una transformación del "peso".

Después del "proceso", la escultura ya no pesa.

¹Ulrich Loock, *Of layers of sign-relations, in the light of mechanically reproduced pictures, from ten years of exhibitions*, in Luc Tuymans, Phaidon Press Limited, 1996.

²Véase el muy interesante texto de Gordillo, incluido en el catálogo de la exposición "El superyo congelado", (pp. 73-75).

HAGAN JUEGO

Juan Mocholí Martín

¿Imaginan cómo podrían ser una escultura, una pintura, si tuvieran vida propia? Si tuviesen, escultura y pintura, la capacidad de reaccionar a su entorno y autonomía para tomar sus propias decisiones de acuerdo con sus instintos, las cualidades y funciones esenciales de los de su especie (no me refiero a caracteres más o menos humanizados, de dibujos animados), ¿Cómo podrían ser estos? ¿Cuál sería la estructura de su sensibilidad siendo *ellas mismas*?

¡Pero si es este precisamente el problema que alienta el plan de Teresa! El plan tan felizmente llevado a cabo en el conjunto de la obra que presenta. Ella lo introduce silenciosamente en sus notas: "la escultura (...) un personaje creado para vivir en su mundo y anclado sin embargo por su fisicidad a una peana (...). La pintura por el contrario da alas a lo físico (...). La pintura facilitando la comprensión de la escultura (...)" (TT, email 18 oct 2000). Teresa Tomás explora sus personalidades diferenciadas a través de un diálogo en el que ambas quieren reflejarse, como en el espejo de "Irreconocible". Puede ser que la función narrativa de la pintura tenga la mayor envergadura del monumental conjunto. Mediante esta, la obra entera cobra vida.

La creación, por tanto. En la fase de "iniciación al juego" (fase constituida por los encuentros entre los siete pájaros) quedan "definidas las personalidades de los siete personajes y establecidas las reglas del juego" (TT: email cit.). "Las esculturas no sólo darán forma a los personajes, su significado y la combinación de significados será lo que genere la pintura". ¡La escultura como sistema generador de la pintura! La escultura aporta la semilla. Por esta, la obra nace.

Por tanto, creación. Un algoritmo: mediante combinatoria se establece un programa de interacciones entre los pájaros iniciadores. Estas interacciones (los significados y combinaciones) determinan nuevos significados por relación (pinturas, poéticas). Quizás a estas podríamos considerarlas al mismo tiempo como "reglas" que proponen un nuevo juego al espectador, elementos narrativos con los que construir historias (mitologías) y desvelar acertijos (misterios cósmicos), como un Tarot.

Nudos: En el juego de la interpretación (en el que estoy sumergido, por cierto), las pinturas definen las reglas que funcionan como un lenguaje básico y como un principio, el

inicio de la "partida", "Recetas" retrata autorreferentemente esta situación. Es el iniciador (y referencia) del juego interpretativo.

La creación es un juego, como en la "Sinfonía Turangalila", de Messiaen, de quien no olvidamos su "Catálogo de Pájaros", profundo tributo a la vida. Ambos -músico y artista plástica- comparten semejante preocupación por la algorítmia creativa. ("Lila" significa literalmente un juego, pero juego en el sentido de trabajos divinos en el cosmos, el juego de la creación, el juego de la vida y de la muerte. "Turanga" es "tiempo que vuela como un caballo a galope, tiempo que corre como la arena de un reloj" - Notas de Isabelle Battioni sobre Messiaen: *Turangalila Symphony*, Naxos). Bien, para hacer buena la analogía con el conjunto *Pión entra en el juego*, habría que eliminar una capa de trascendencia: dejemos que este juego contenga tan sólo algún impulso hacia lo general, alguna sugerencia de cosmos, de universal. Añadámosle factura poética: Un tiempo dinámico, pero no como un Saturno acumulador y avaro, sino como un Mercurio que juega con Venus, un tiempo viajero.

En todo juego, sólo por entrar se pone en suspenso el tiempo convencional y se sustituye por un tiempo diferente, a otra escala. ¿No consiste en esto los viajes en el tiempo? Hay una leyenda medieval que muestra a un mono en trance provocado por la melodía de un pájaro mágico. Cuando el pájaro, al cabo de unos minutos deja de cantar, el mono despierta y descubre que han transcurrido cientos de años (Clifford A. Pickover, *Time: a traveler's guide*, xiv). ¿No se refiere a esto la pintura "Pión entra en el juego"?

El truco del viaje en el tiempo debe consistir, entonces, en no notar la transición entre temporalidades excepto cuando se *sale* de este ("Hola y adiós"). Sólo entonces se percibe el drama *transcurrido* ("Campanadas"). Tarde. El juego es la fábrica de la creación dirigida a lo imperecedero. En su frontera acecha lo irreversible.

Queda el final de esta interpretación, pero prefiero dejarlo abierto una vez establecidas las pautas. Como Teresa en su *propuesta* llena de enigmas. Como hiciera J.S. Bach en los cánones de su *Ofrenda Musical*: "Quaerendo invenietis" ("Buscando encontraréis").

TERESA TOMÁS

www.teresatomas.com

Valencia 1964

Licenciada por la Facultad de B.B.A.A. Escultura. Valencia

Exposiciones individuales

Pión entra en el juego My Name's Lolita Art. Madrid. 2001

Flor My Name's Lolita Art. Valencia. 1999

Cabezas My Name's Lolita Art. Madrid. 1998

Los ojos del ángel Galería Der Reiter. Valencia. 1995

Usar o Tirar Galería Postpos. Valencia. 1989

Jaque Tate Galería Postpos. Valencia. 1987

Tespejame que Tespejo Galería Postpos. Valencia. 1986

Todos Somos Lagarpos Galería M². Valencia. 1985

Exposiciones con L3C

El Libro del Gobierno de los pies Crisol. Valencia. 1996

OIOM Universidad Literaria. Valencia. 1995

6 Mercaderes en Sábado CAM. Valencia. 1994

Sala de exposiciones de la CAM. Alicante. 1994

Cabeza llena de insectos Esto no es una Crisis.

Círculo de B.B.A.A. de Madrid. 1993

Entre ajo y zafiro Sala del Club Diario Levante. Valencia. 1992

El Gobierno de los Pies Galería Valgamedios. Madrid. 1991

Exposiciones colectivas

Arco 01 Stand Galería My Name's Lolita Art. Madrid. 2001

Arco 00 Stand Galería My Name's Lolita Art. Madrid. 2000

Área Industrial Instituto Cervantes y Consorci de Museus de la Generalitat Valenciana. Milan, Italia. 1999

Formalismos en los años Noventa Caja Murcia. Cartagena. 1999

XXVI Premio Bancaja P y E Sala de la muralla. IVAM.Valencia. 1999

Arco 99 Stand Galería My Name's Lolita Art. Madrid. 1999

Imágenes de Culto Sala Parpalló. Valencia. 1998

Arte en el Hotel Inglés My Name's Lolita Art. Valencia. 1998

Anónimos y Farsantes Sala Josep Renau. UPV. Valencia. 1998

Homenaje a Goya Galería Bat. Madrid. 1997

Frente al sida Arte Reale. Madrid. 1996

La casa que ríe Galería La Gallera. Valencia. 1995

3+3 Galería Der Reiter. Valencia. 1995

Memoria Industrial Fábricas Cross. Valencia. 1995

Progetti e Territori La casa que ríe. Abitare el Tempo. Verona, Italia. 1994

Bodegones Galería My Name's Lolita Art. Valencia. 1994

Arco 94 Stand IVAJ/Club Diario Levante. Madrid. 1994

Tiempo de Levante Espacio D. Bubión. Granada. 1993

Entre los 80 y los 90 Exposicion Universal de Sevilla. (Pabellón de la Comunidad Valenciana) Sevilla. 1992

Homenaje a Gil-Albert Palau de la Música. Valencia. 1991

Al Oeste Once perros. Valencia. Alicante. 1991

Interarte 90 Stand Galería Postpos. Valencia. 1990

Arco 90 Stand Galería Postpos. Madrid. 1990

Artistas Arco 90 Galería Postpos. Valencia. 1990

PostPos Presenta Galería Artual. Barcelona. 1989

Valencianos Galería Trajecte. Tarrasa. 1989

Interarte 89 Stand Galería Postpos. Valencia. 1989

Arco 89 Stand Galería Postpos. Madrid. 1989

Interarte 88 Stand Galería Postpos. Valencia.1988





		PIÓN			MUCICI			FANTASMA			MIGAS			TRES			GALLOINA			BISABUELO			
		1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	ENCUENTROS
PIÓN	1	■																					El guía
	2		■			■																	Pión entra en el juego
	3			■								■				■							Baños
MUSICI	1				■																		Bandada de artistas
	2					■															■		A las 7:00
	3						■												■			■	Campanadas
FANTASMA	1							■															Amo de llaves
	2					■			■														El duelo
	3			■						■									■				Desplumada
MIGAS	1										■												La gran cocina
	2		■									■											Paso
	3									■			■			■							Calor con Tres con frío
TRES	1													■									Ciencia
	2											■			■								Flechazo
	3									■						■			■				En la fuente
GALLOINA	1																■						Hola y adiós
	2									■								■					Irreconocible
	3															■			■			■	Dulce abstracción
BISABUELO	1																			■			El mago
	2		■																		■		Señal de edad
	3					■						■										■	Recetas

JUEGO DE PÁJAROS	Pájaros con cabeza de taza (o jarra) danzando en el rito del café. Construcción de personajes preparando un viaje. "Pión entra en el juego" es el resultado de los encuentros de los siete pájaros. 1º Encuentro de un pájaro (con él mismo) 2º Encuentro de dos pájaros 3º Encuentro de tres pájaros El testimonio de cada encuentro es una pintura. (21 cuadros)
---------------------------------	--

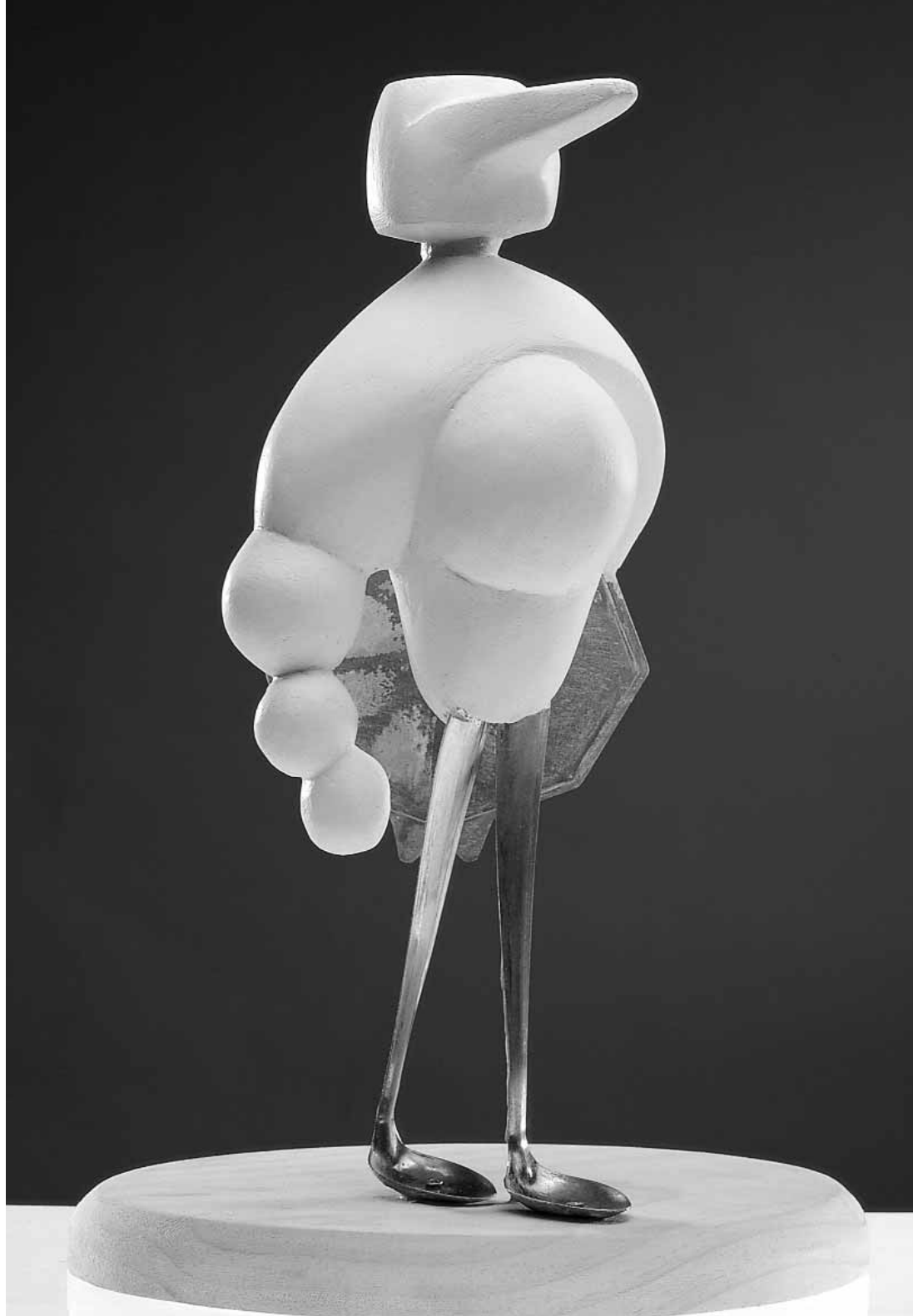
PIÓN EL GUÍA

Escayola, metal. 25 x 35 x 25 cm



Pío, pío, Pión. Pionero. Voz de ave.
Espíritu configurador de pájaros, guía, camina sobre el café.
Su cola, tapadera de cafetera italiana, perfila el mapa de lo que será un viaje.
Sus andares, tintineo de cucharillas, endulzarán ese sabor amargo del camino.

Piόν + Piόν	Piόν + Musici	Piόν + Migas + Tres
El guía	Piόν entra en el juego	Baños
Piόν, en un ambiente a punto de arder, sale despedido hacia las alturas. Entra en una forma hexagonal de cielo, provocando la iniciación al juego.	Piόν ha escuchado el canto de Musici. Sabe que busca el destino del viaje y le aconseja que no se precipite. El viaje es el juego. Solo podrá viajar si juega. Musici sobrevuela el espacio desplegado, y observa el hexágono en el que Piόν penetra.	Tres observa desde el cielo el agua. En la profundidad Piόν y Migas bañados en plata. En la superficie brillan como el oro.



MUSICI EL ARTISTA

Escayola. 25 x 35 x 25 cm



Artista, con ojos de cerradura.
Con cuerpo formalmente complementario al del filósofo.
Alas y patas, instrumentos con los que rastrear, pinceles, trompetas, compases ...
Es el pájaro con el físico más transformable, el más abstracto.

Musici + Musici	Musici + Bisabuelo	Musici + Galloina + Bisabuelo
Bandada de artistas	A las 7:00	Campanadas
Buscan la entrada, mutaciones de texturas, formas, color y ritmo. Cantos, movimientos dinámicos de la voz y la palabra. Cantos para ver al escuchar.	Musici piensa en aquel hexágono, ve esas formas en la luz. Y encuentra en el rastro del mago, un aviso. Debe amigarse con Galloina si quiere disfrutar de la aventura.	Musici se amiga con el tiempo. Comienza la maduración. En el cielo el tiempo se ve y se oye. El artista se balancea, se siente libre. Galloina ha sido encarcelada en el cuerpo del mago.



FANTASMA REAL EL FILÓSOFO

Escayola, metal. 25 x 35 x 25 cm ➤



El fantasma asusta.

Atraviesa las paredes, para él una puerta no tiene puerta.

Es el pájaro más inmaterial. Pero al ser "real", como todos los de su linaje, luce un pesado plumaje que los demás codiciarán. Llaves, que dan forma al mantel de su cuerpo.

Fantasma real + Fantasma real	Fantasma real + Musici	Fantasma real + Pión + Galloina
Amo de llaves	El duelo	Desplumada
Una luz hexagonal expone la fase previa a la del hallazgo difícil de encontrar.	Complementarios que se dan la espalda. Su encuentro se convierte en un duelo. El fantasma se niega a darle la llave, no es imprescindible. Musici compara este consejo con el de Pión, duda y se enfrenta ante un espacio blanco.	La filosofía como mantel del amanecer. Velo con el cual Galloina se oculta para desnudarse. Tiempo roto. Nostalgia. Desplumada, su corazón se divide. Pión observa el ocultamiento, se distingue velado.



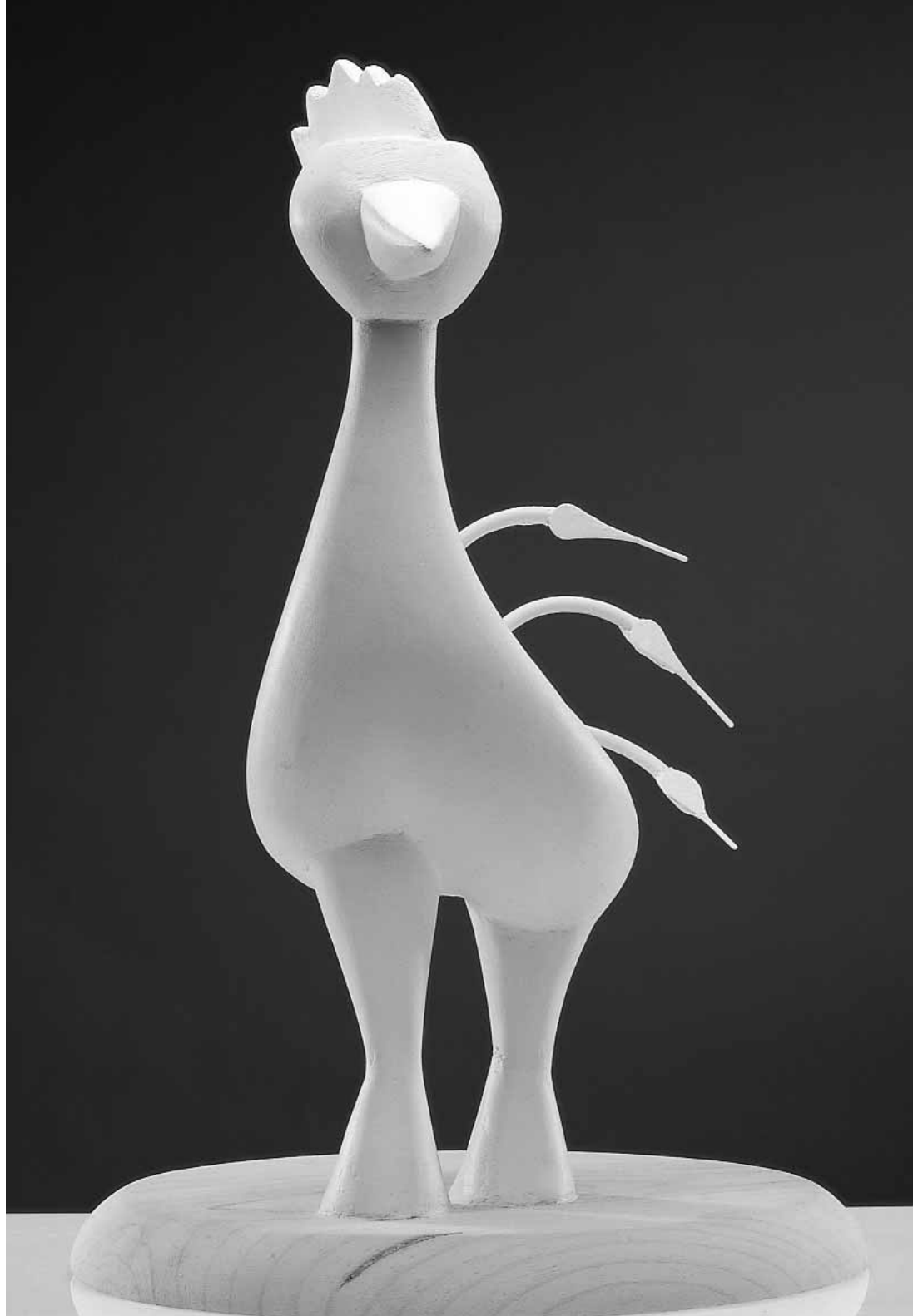
MIGAS EL COCINERO		Escayola, madera, cerámica. 25 x 35 x 25 cm >
	Creado a partir de lo que la hormiga porta en la cabeza. Migas. Típico alimento que el hombre hecha a los pájaros en un jardín. Es el cocinero, el que prepara los alimentos. El encargado del lenguaje, conoce lo que guisa, maneja el idioma de insectos, de peces, de agua... Hace migas con todos. Su cola de pez, favorece lo apatado de su forma. Sus platos son sus alas, nos los muestra luciendo su gran gorro. Nube a punto de reventar, señal del espacio a ocupar.	
	Migas + Migas La gran cocina	Migas + Pión Paso
Espacio infinito, cielo. Fogones, sol y luna. Agua marcando ritmo de grados.	Piόν, cansado de recorrer caminos entrelazados que parecen infinitos, se encuentra con una visión fascinadora. Desaparece la fatiga. Intuye que en ese nido, donde Migas ha colocado sus alas como ventanas, conocerá lo inesperado.	Migas + Fantasma real + Tres Calor con Tres con frío Tres entre. Rojo y azul. Infierno y cielo. Día y noche. Cocina y filosofía. Tres en un atardecer poligonal. El sol para ser estrella necesita del hexágono. Qúitale las puntas (triángulos) a una estrella.



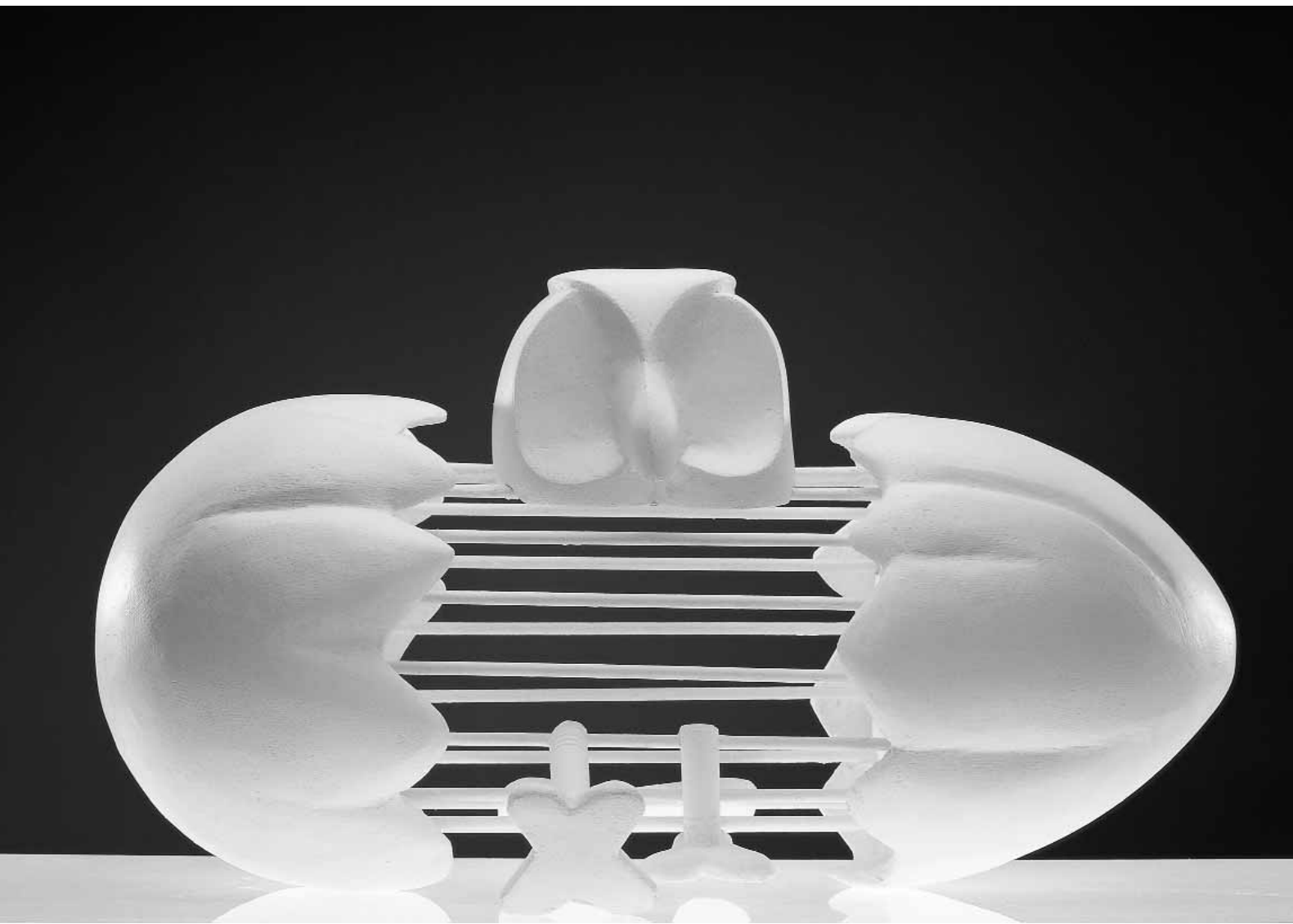
TRES EL CIENTÍFICO			Escayola, cañas, metal. 25 x 35 x 25 cm
	Metódicamente ordenado. Observa para conocer, distante y muy de cerca, como ave de presa. Sus patas, dos unos, que suman tres en sus alas. Su cuerpo, grano de café, se destila a través del filtro que es su cuello hacia la cabeza. Físico que participa en la naturaleza de los fenómenos.		
	Tres + Tres	Tres + Migas	Tres + Fantasma real + Galloina
Ciencia	Flechazo	En la fuente	
En un formato perfectamente cuadrado. Cuenta cuatro, desdoblando el triángulo. Tierra, agua y cielo.	Coincidencia en un punto del infinito. Gran quietud. Flechazo, máximo impulso. El científico es lanzado por Migas. La semilla late.	Galloina, el Fantasma real y Tres tienen sed. Esperan su turno en la fuente. Van a beber de la mujer botella. Fuente descorchada.	



GALLOINA EL TIEMPO			Escayola, metal. 25 x 35 x 25 cm >
	Gallo y gallina. El despertador de cualquier paisaje y la que corre, grita y pone huevos. Más puta que las gallinas. Su físico se construye por cuatro maneras de medir el tiempo. El corazón es su cuerpo. Las patas son relojes de arena. Sus plumas, saetas. La cresta, el humo de un buen café.		
	Galloina + Galloina	Galloina + Fantasma real	Galloina + Tres + Bisabuelo
Hola y adiós	Irreconocible	Dulce abstracción	
Galloina desplumada y encarcelada vuelve a presentarse. Repintando "El túnel de las sombras", espacio anunciado por un ángel. El tiempo presentándose y despidiéndose en un jardín , como en una ópera.	El Fantasma real se mira al espejo. Los fantasmas no se reflejan. Sin embargo en aquel hexágono brillan unos reflejos parecidos a Galloina de neón.	En la noche la escena de lo inexplicado. Los poderes del mago texturizan al científico con energía dulce. Momento referido a la abstracción. Las patas de Galloina son el telón de fondo.	



BISABUELO EL MAGO			Escayola, madera. 25 x 35 x 25 cm	➤
	Búho. Su cabeza, jarra con los ojos muy grandes, es la que sirve café a las seis tazas, cabezas del resto de las aves. Su cuerpo, huevo y cárcel (jaula), se mantiene pasivo sobre unas patas y cola muy dinámicas. X,Y,Z, coordenadas espaciales, últimas letras del abecedario.			
	Bisabuelo + Bisabuelo	Bisabuelo + Pión	Bisabuelo + Musici + Migas	
El mago	Señal de edad	Recetas		
Iluminado, vive en la oscuridad y aloja oscuridad. El revoloteo, casi imprescindible de los pájaros, señala el peso del antepasado.	Sobrevuela la magia. El bisabuelo, por segunda vez, en forma de sombra, da un aviso. Pión, como guía, debe realizar sólo la avanzadilla. La señal indiscutible de la edad, viaja en primera en dirección contraria.	Lenguajes. El bisabuelo vocaliza alfa. Migas juega con aes. Musici con el arco iris y una esfera. Principios, instrucciones que expresan el modo de hacer una cosa o los ingredientes con los que se compone.		





Juego de pájaros, 1998
Juego de café. Cerámica esmaltada.



El guía, 2000
Óleo sobre tela. 100 x 100 cm



Pión entra en el juego, 2000
Óleo sobre tela. 97 x 130 cm



Baños, 2001
Óleo sobre tela. 160 x 130 cm



Bandada de artistas, 2000
Óleo sobre tela. 100 x 200 cm



A las 7:00, 2000
Óleo sobre tela. 97 x 65 cm



Campandas, 2001
Óleo sobre tela. 97 x 130 cm



Amo de llaves, 2000
Óleo sobre tela. 97 x 130 cm



El duelo, 2000
Óleo sobre tela. 65 x 97 cm



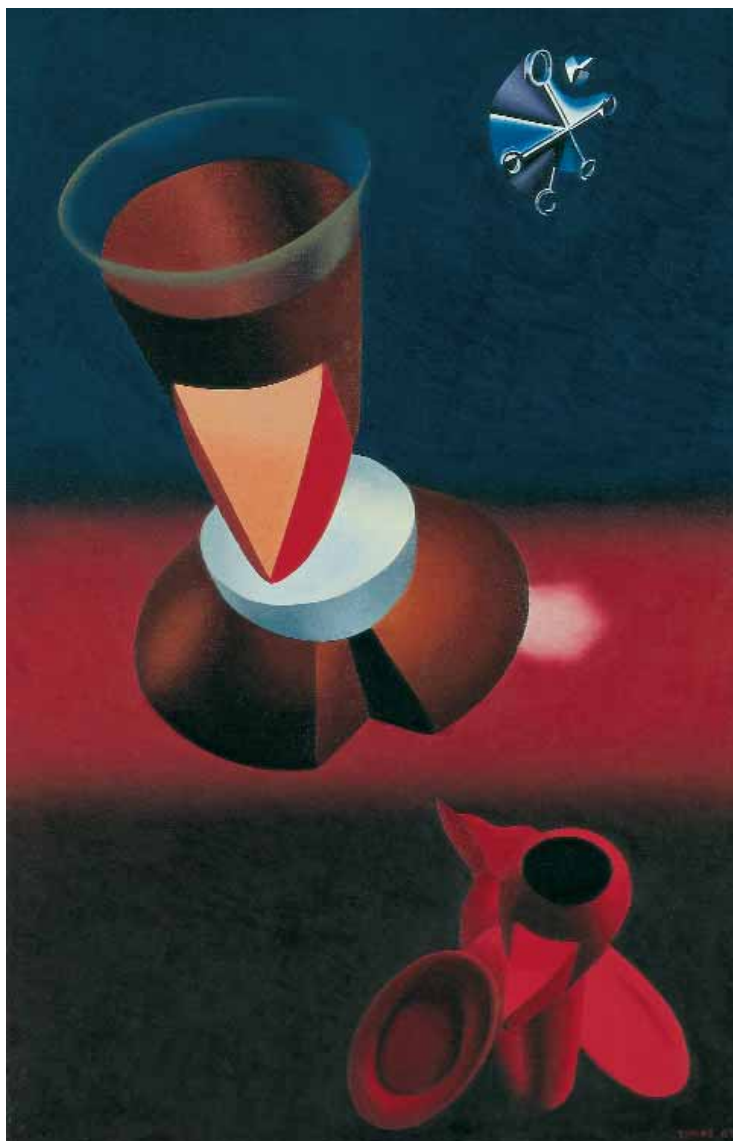
Desplumada, 2001
Óleo sobre tela. 130 x 160 cm



La gran cocina, 2000
Óleo sobre tela. 65 x 97 cm



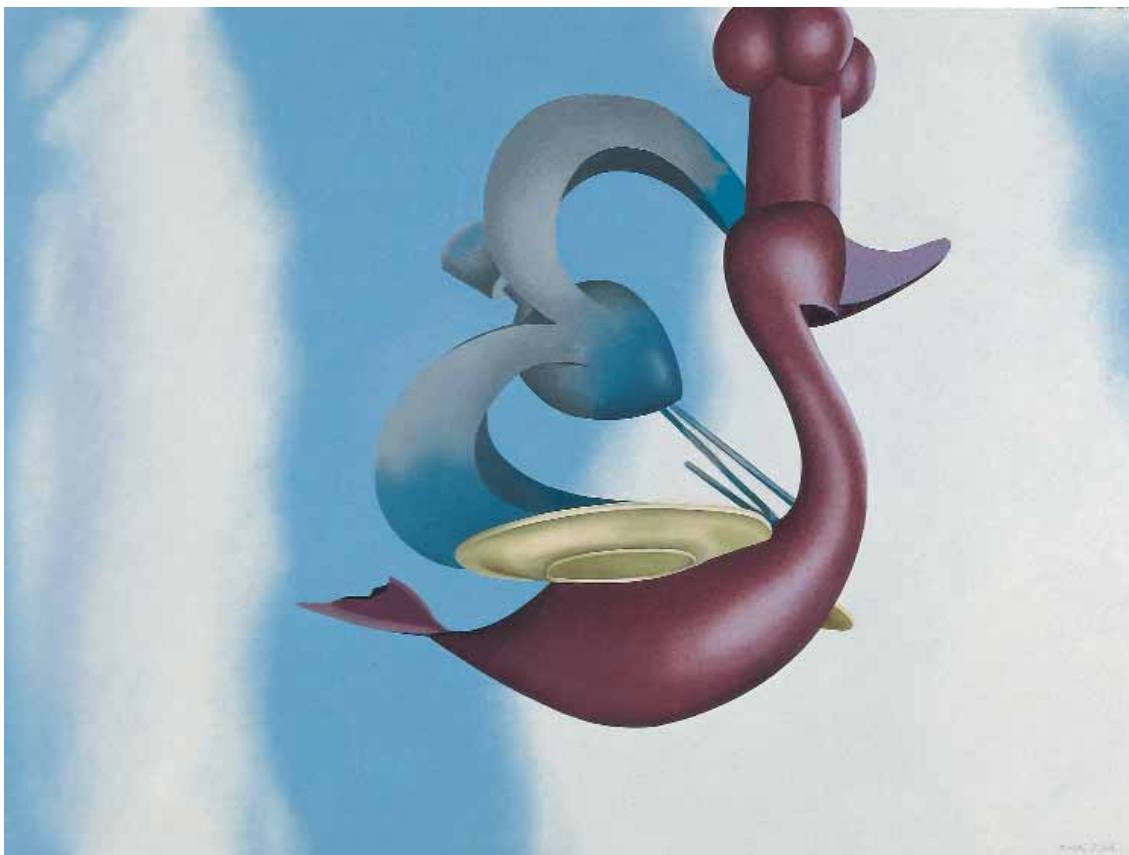
Paso, 2001
Óleo sobre tela. 92 x 60 cm



Calor con Tres con frío, 2000
Óleo sobre tela. 92 x 60 cm



Ciência, 2000
Óleo sobre tela. 100 x 100 cm



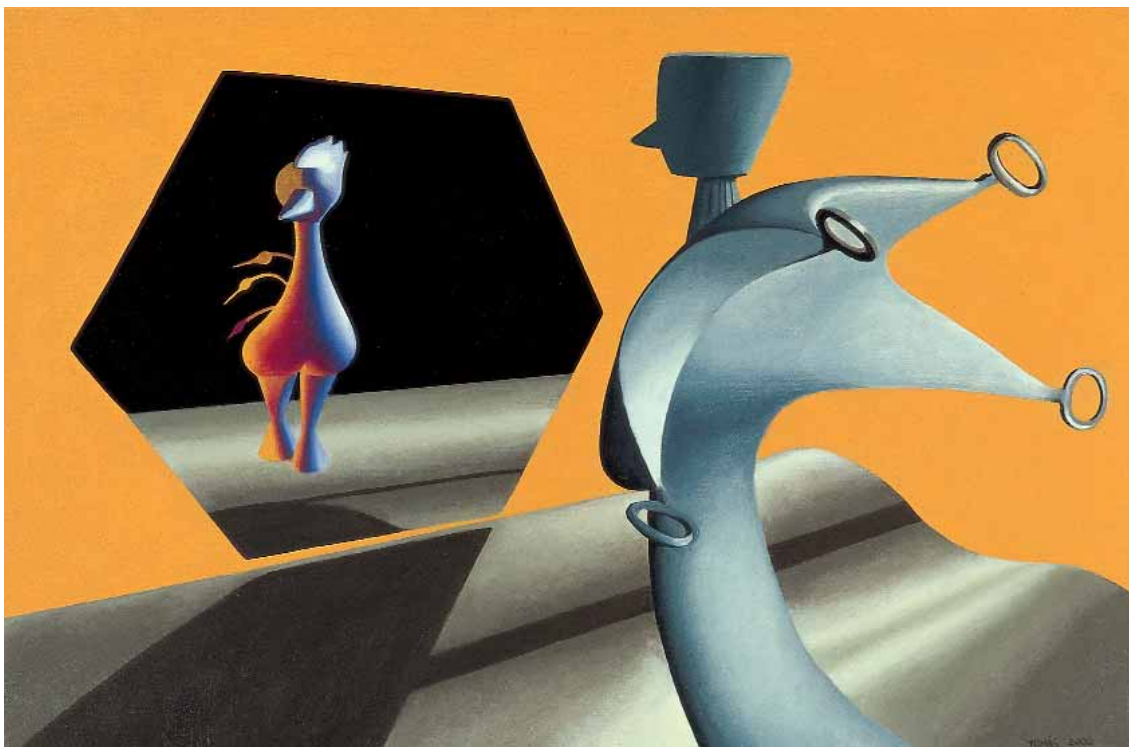
Flechazo, 2001
Óleo sobre tela. 97 x 130 cm



En la fuente, 2001
Óleo sobre tela. 130 x 97 cm



Hola y adiós, 2001
Óleo sobre tela. 92 x 60 cm



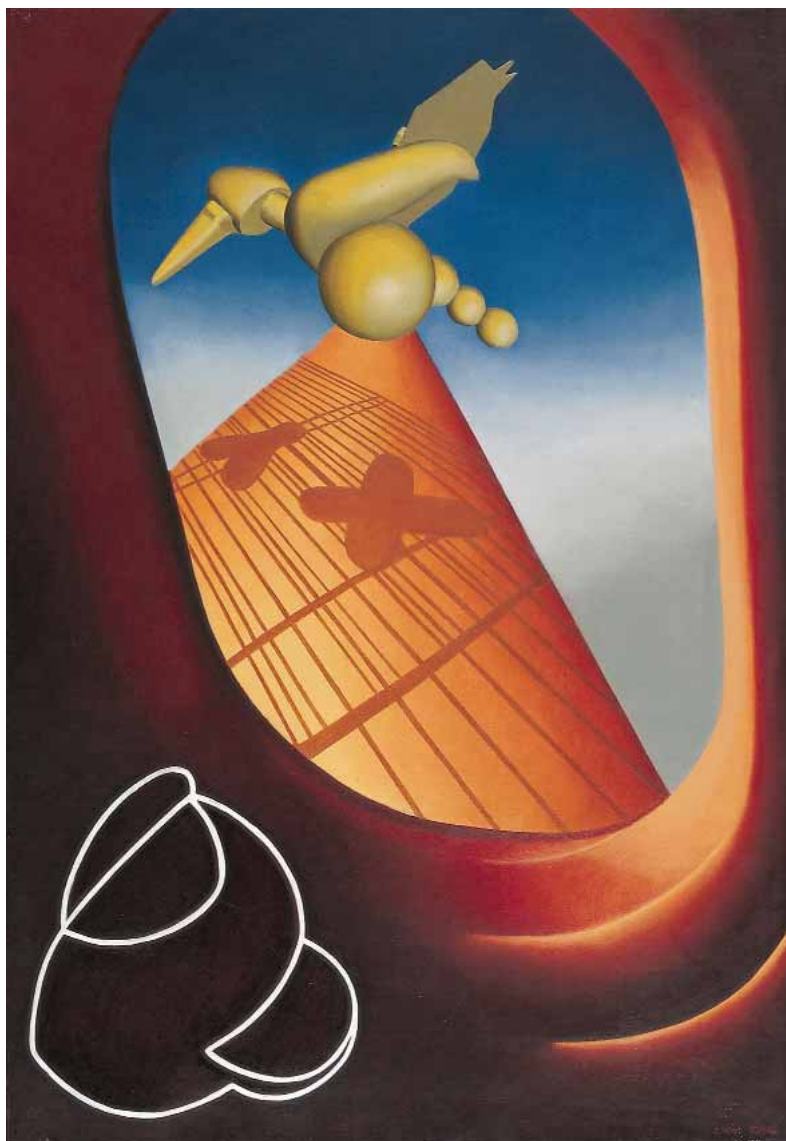
Irreconocible, 2001
Óleo sobre tela. 60 x 92 cm



Dulce abstracción, 2001
Óleo sobre tela. 130 x 97 cm



El mago, 2000
Óleo sobre tela. 130 x 97 cm



Señal de edad, 2000
Óleo sobre tela. 97 x 65 cm



Recetas, 2000
Óleo sobre tela. 60 x 92 cm

