

# Sesenta años es un corto periodo de tiempo. Luis Gordillo y el amor al presente


Sixty Years is a Short Period of Time. Luis Gordillo and the Love of the Present

Juan Jesús Torres Jurado

Universidad Rey Juan Carlos, Madrid, España

Universidad Carlos III, Madrid, España

juanjesustorresjurado@gmail.com

 0000-0003-0987-0646

Recibido: 16/08/2021 | Aceptado: 12/07/2022

## Resumen

*Indispensable en toda retrospectiva del arte español de los últimos sesenta años, Luis Gordillo, a salvo de modas o poderosas tendencias destinadas a ser superadas, ha naturalizado una suerte de huida hacia delante, con cierta causticidad e irreverencia, para atreverse con caminos antes inexplorados en nuestro contexto. En muchos sentidos, su construcción de imágenes es pionera y fundacional hasta convertirse en referente en las nuevas perspectivas de la imagen pictórica y de naturaleza fotográfica. No obstante, en consonancia con los logros creativos del artista en los últimos años, resulta pertinente una ampliación de aquellos estudios para comprender la obra de Gordillo desde un plano filosófico menor, acaso psíquico; desde la inmanencia de una obra cargada de análisis, conquista y rebelión temporal.*

## Abstract

*In retrospect, Luis Gordillo's work is indispensable to Spanish art over the last sixty years. Gordillo kept himself distanced from movements and powerful trends destined to fade with time, naturalizing a kind of forward flight with a certain causticity and irreverence, to venture onto paths previously unexplored in our context. In many ways, his construction of images is pioneering and foundational, becoming a reference in the field of new perspectives of the pictorial image and photographic nature. Nonetheless, in line with the artist's creative achievements in recent years, it seems appropriate to amplify these studies to understand Gordillo's work on a philosophical, perhaps psychological level; from the immanence of a work of art filled with analysis, conquest and temporary rebellion.*

## Palabras clave

Tiempo  
Pintura  
Fotografía  
Estoicismo  
Presente  
*Amor Fati*

## Keywords

Time  
Painting  
Photography  
Stoicism  
Present  
*Amor Fati*

### Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Torres Jurado, Juan Jesús. "Sesenta años es un corto periodo de tiempo. Luis Gordillo y el amor al presente." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 28 (2022): 270-287. <https://doi.org/10.46661/atRIO.6149>.

© 2022 Juan Jesús Torres Jurado. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

## Introducción. En el estudio de Luis Gordillo

El comisario de exposiciones y crítico de arte Sema D'Acosta (Gerena, Sevilla, 1975) es un profundo conocedor de la obra y la vida de Luis Gordillo (Sevilla, 1934), que en el momento de abordar esta investigación tiene 87 años y que sigue alimentando su vigencia<sup>1</sup> como uno de los creadores más importantes del panorama artístico español, con una carrera artística que comenzó a finales de los años cincuenta del siglo pasado y que ha sido reconocida, con toda la razón, por su compromiso y lucidez formal<sup>2</sup>. En uno de sus textos que componen la publicación asociada a la exposición *Memorándum* que él mismo dirigió para el Museo de la Universidad de Navarra, D'Acosta nos acerca al día a día del estudio del pintor:

Se levanta a una hora cómoda y baja desde su casa al taller, situado a pocos metros (...) Allí, cada mañana observa los lienzos, papeles varios sobre las paredes o series en tanteo; escucha su pálpito, ausculta su respiración (...) De alguna manera, actúa como si fuese alguien que cuida un huerto y va atendiendo a sus plantas una a una. Riega en un sitio, arranca malezas o desbroza en otro, abona por aquí o poda e injerta por allá. Cuando la pieza ha madurado lo suficiente y considera que ha alcanzado su punto óptimo, recoge frutos<sup>3</sup>.

La descripción corresponde al retrato de un observador del acontecer presente, de la conjunción universal del ahora y sus resortes. En su estudio, refugio con referencias maternas, el artista es el libar del tiempo, de su degustación, el que decide el devenir de sus obras en proceso. En la paciencia, la sabiduría de dejar transcurrir, el artista toma perspectiva. Allí en su atelier, Gordillo sabe alejarse, dar aire e identificar cuáles de los componentes de la obra son dados a ser intervenidos. Es perfectamente consciente de que el impulso es mal consejero, que es la cautela y el constante y cotidiano repaso el que aleja la precipitación del fin. Gordillo va con calma, con el sosiego virtuoso de un modo accionado de un pensamiento menor, de profundas raíces, de un modo de hacer periférico, tangible y reposado.

1. En los últimos cinco años, se han inaugurado hasta cuatro grandes exposiciones dedicadas exclusivamente al trabajo de Luis Gordillo: entre 2016 y 2017, *Confesión General*, comisariada por José Antonio Álvarez Reyes y Santiago Olmo se pudo ver en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC) en Sevilla, en el Koldo Mitxelena Kulturenea de San Sebastián, en el Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAG) en Santiago de Compostela y en la Alhambra y el Centro José Guerrero de Granada. En 2018, *Fotoalimentación* se expuso en el Museo de Arte Contemporáneo de Alicante (MACA) y en el Centre del Carme de Valencia. En 2021, Sema D'Acosta comisarió *Memorándum*, en el Museo de la Universidad de Navarra, una de las exposiciones más importantes de la carrera del pintor sevillano. El propio D'Acosta organizó ese mismo año, *Genetic Island* en la Fundación canaria para el desarrollo de la pintura, la primera gran exposición de Luis Gordillo en las Islas Canarias. Al mismo tiempo, en 2019, el artista abrió la Fundación Luis Gordillo en el Espacio Santa Clara de su ciudad natal, Sevilla, y en 2020, con 85 años y en plena pandemia de Covid-19, Gordillo fichó por la prestigiosa galería berlinesa Carlier Gebauer.
2. Para un exhaustivo recorrido de la carrera de Luis Gordillo desde sus comienzos hasta la madurez de su trabajo creativo, véase: Francisco Calvo Serraller, *Luis Gordillo* (Madrid: De León Editores, 1986).
3. Sema D'Acosta, "Gramática Sintáctica," en *Memorándum*, ed. Sema D'Acosta (Pamplona: Museo de la Universidad de Navarra, 2021), 6.

El acontecimiento creativo, para Luis Gordillo, no es un acto fortuito, por mucho que su evidente informalismo pueda sugerir. Más bien corresponde a una decisión premeditada, a una profunda comprensión de lo que acontece en cada momento que conforma el presente. Fue Heidegger el que entendió que “el comprender se funda primariamente en el futuro (adelantarse o estar a la espera)”, al mismo tiempo que situaba la disposición afectiva en una repetición, o en un olvido, para que el resultado sea un derrame, una caída que “arraiga *tempóreamente* en el presente (presentación o instante)”. Para Heidegger, “el comprender es siempre un presente que *está-siendo-sido*”<sup>4</sup>. De esta manera, el filósofo alemán condicionaba la comprensión a dos procesos. En primer lugar, a una repetición, cronométrica y compuesta de instantes detenidos y, en segundo lugar, a una presentación, momento total en la que todo movimiento es resumido a un antes con su respectivo después. Esta dialéctica opuesta, de hecho, puede llegar a entenderse como el hilo conductor de toda la filosofía occidental desde Aristóteles hasta su desplazamiento posestructuralista. Un hilo que, *de facto*, puede ser entendido desde una perspectiva temporal. El filósofo español José Luis Pardo notaba que en la explicación heideggeriana ya existía una actualización de la *potencia* para abrir paso a un segundo movimiento, que sería algo así como un segundo tiempo, especialmente aplicable a la obra de Gordillo. La noción aristotélica de *potencia* evitaría la contradicción de, por ejemplo, decir que un hombre está sano y enfermo (no-sano) al mismo tiempo, o lo que es lo mismo, una contradicción que nos remite a que el hombre está sano y enfermo *en el mismo acto*. “Esto –*en el mismo acto*, en el mismo *ahora* o en el tiempo presente– es, en realidad, lo que significa la locución *al mismo tiempo*, lo cual prueba una vez más que, en este contexto, *tiempo* significa privilegiadamente *presente*”<sup>5</sup>.

Es de acuerdo con esta definición de *presente* que la pintura para Luis Gordillo deviene en una práctica cotidiana, un modo de vida construido a diario, una repetición de un dogma personalmente constituido por un exhaustivo y largo análisis, un duro entrenamiento disciplinario que alinea su propia práctica con los representantes que la afianzaron antes que él. El arte para Gordillo es una adhesión consciente, un tácito hilo que no permite dudas. Es, en definitiva, un camino vital, una posición, un compromiso, una forma de vida amorosa. Estas características sitúan la práctica creativa de Gordillo en una especie de huida metafísica, alineada con algunas filosofías *menores*, en palabras de Gilles Deleuze y Felix Guattari; dialécticas anacrónicas, inexplicables de acuerdo con la dictadura del progreso lineal del tiempo<sup>6</sup>. Es más, en la obra de Gordillo la representación no responde a un

4. Martin Heidegger, *Ser y Tiempo* (Madrid: Trotta, 2003), 338.

5. José Luis Pardo, *El cuerpo sin órganos. Presentación de Gilles Deleuze* (Valencia: Pre-textos, 2011), 29.

6. Gilles Deleuze y Felix Guattari, *¿Qué es la filosofía?* (Barcelona: Anagrama, 1999).

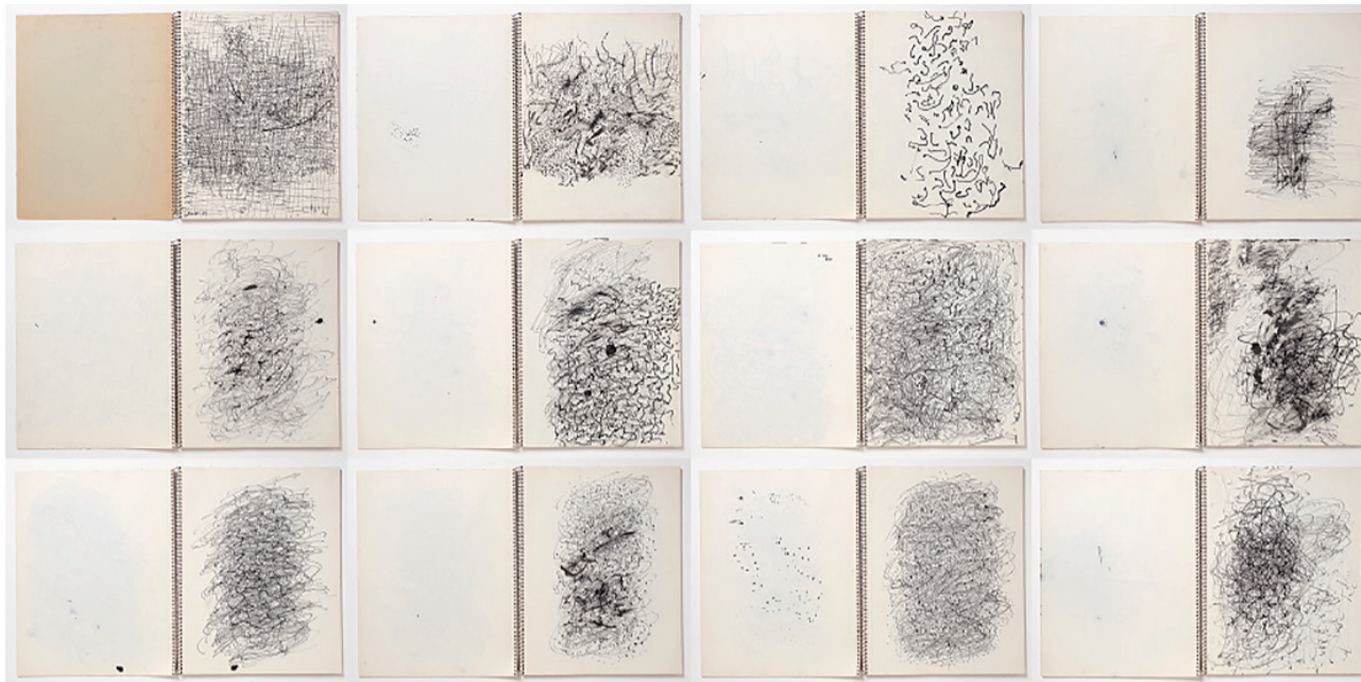


Fig. 1. *Abstracciones Informalistas*, 1960. 12 dibujos. Tinta china sobre papel. C. u.: 31,3 x 23,5 cm.

dictamen temporal; cualquier imagen es una separación de lo ya conocido, algo así como un movimiento descentrado, desacompasado. Que después de una larguísima carrera, el trabajo de Luis Gordillo siga manteniendo su entera vigencia responde, precisamente, a su imposibilidad de dejarse llevar por la tensión de los tiempos. Por eso la obra del artista sevillano, significativamente influenciada y atravesada por el lenguaje fotográfico, aparece en suspensión y, en cierto modo, debido a su anacronía, en un sin sentido, o al menos no en el esperado; "al no ir en el *buen sentido* del movimiento cíclico del reloj (es decir, de la potencia al acto), iría en los dos sentidos a la vez y por lo tanto perdería todo sentido"<sup>7</sup>. No es de extrañar que Gordillo, por tanto, no se identifique con procesos de cierres evolutivos. Algunos de sus logros formales, datados de más cincuenta años, aparecen y desaparecen de su trabajo sin una lógica aparente, o quizás, en un espacio ininterrumpido, el del presente en potencia (Fig. 1).

### Desavenencias temporales: el estoicismo de Luis Gordillo

Esta actualización del mismo acto, esta posible duplicidad del tiempo ha sido formalizada por Gordillo desde los inicios de su carrera, cuando quedó clara cierta bifurcación en su manera de crear. Esta bisectriz ha sido denominada por el propio artista como

7. Pardo, *El cuerpo sin órganos. Presentación de Gilles Deleuze*, 32.

Pintura Horizontal / Pintura Vertical. Gordillo lo sabe desde hace sesenta años y lejos de enfrentarse a esta dualidad, la ha aceptado como rizo- ma de su obra. A veces, el pintor se enfrasca en alguna obra única, in- cidiendo sobre ella, profundizando en las posibilidades formales y cro- máticas del referente, en una espe- cie de espera continua, como si el tiempo no operase en su linealidad. Entonces él mismo se siente en una corriente circular donde ninguna fuerza es tan fuerte como para co- mandar una dirección; el trabajo se vuelve obstinado y enfermizo, pero también intenso y enriquecedor. Son sus pinturas verticales (Fig. 2). Otras veces, el tiempo concentrado se di- lata hasta expandirse sin miramien- tos y es cuando la creatividad se de- rrama: "Me ponía a dibujar y no hacía un solo dibujo, sino diez, veinte... En



Fig. 2. *La isla cabeza de hombre*, 2015. Acrílico sobre lienzo. 240 x 175 cm.

un corto periodo de tiempo aparecía toda una serie con personalidad propia. Si me ponía a trabajar en otro momento, otro día, seguramente aparecía otra serie con personalidad distinta. Es este un fenómeno al que yo he llamado, ya al final de los setenta, narración o crecimiento en horizontal<sup>8</sup> (Fig. 3). Este modo de encuentro, de desbordamiento, re- cuerda, en cierto modo a los intentos automáticos surrealistas. La cercanía es evidente, *Abstracciones* (Fig. 4), acaso el primer intento horizontal de la obra de Gordillo, fueron desarrolladas en París entre 1959 y 1960, en plena simbiosis con la vanguardia aquí ini- maginable y, a nivel personal, en un proceso de introspección que a partir de 1963 se traduce en sesiones periódicas de psicoanálisis. En aquellas aleatorias tintas está, sin duda, el cimiento de su posterior lenguaje, "de hecho, incluso reconociendo en ellos algo sustancialmente distinto al tipo de trabajo que vendría después, ese modo evolutivo de

8. Luis Gordillo, 1960. *Guillermo de Osma* (Madrid: CSIC, 2003), 7.



Fig. 3. *Electro-amable*, 2020. 20 dibujos. Técnica mixta sobre papel. C. u.: 29,7 x 21 cm.

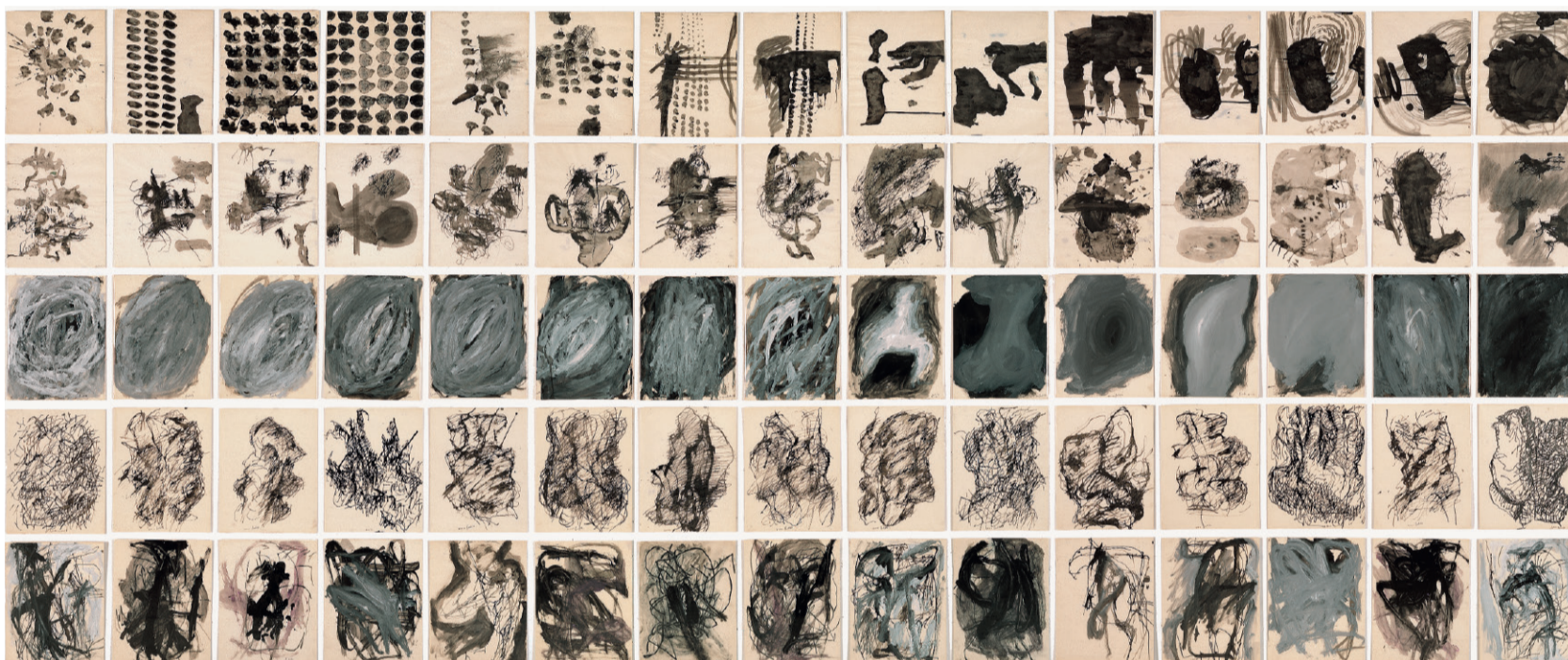


Fig. 4. *Abstracciones*, 1960. 40 dibujos. Tinta china sobre papel. C. u.: 31,3 x 23,5 cm.

permitir que un yacimiento productivo se dilate siguiendo la intuición, pervive hasta hoy después de haber pasado por varios estadios”<sup>9</sup>.

De esta manera, se deduce, el trabajo de Luis Gordillo no se explica como un despliegue de sus impresiones personales, tampoco como un devenir creativo propio de su reconocimiento del contexto artístico, incluso de su clara disposición vanguardista. A todo ello, habría que sumarle la posibilidad de que la obra de Luis Gordillo responda a un esquema preparado, a la soltura y despliegue de una serie de ejercicios infinitas

9. D’Acosta, *Memorándum*, 8.

veces practicados en consonancia con un modelo claramente determinado en un proceso previo. A partir de ese esquema, acaso situado en un plano no consciente, la expansión creativa de Luis Gordillo se trata, en fundamento, de la exploración de los verdaderos alcances de esas decisiones axiomáticas previas. Profundizando en esta suposición, podemos decir que Luis Gordillo es un artista *menor*, en aquel sentido deleuziano, es decir, en sintonía con una filosofía que no es netamente metafísica, sino una posición determinada a seguir vitalmente<sup>10</sup>. En este sentido, Luis Gordillo no tiene más remedio que ser un estoico, o mejor dicho, un caballero que abraza el estoicismo (Fig. 5). Porque, aún reconociendo que la obra de Gordillo es evidentemente un desplazamiento de los dogmas, sobre todo de los patrios, y que su arte pretende alcanzar cuotas de comprensión que superen la mirada única para situarse en los códigos de la vanguardia de la construcción de imágenes, no es menos cierto que el estilo de vida, su constante estar en la acción y la fe mostrada en su propio método, hacen de Gordillo un estoico.



Fig. 5. *Gentlemen's Stoicism*, 2007. Acrílico sobre lienzo y lona impresa. 307 x 245 cm.

Para entender esta relación, habría que superar la clásica perorata que ha explicado históricamente el estoicismo como la facultad de algunos antiguos griegos que abrazaban el Destino como la única de las posibilidades, que se refugiaban en la indiferencia hacia todo aquello que escapaba de su propia virtud, un *areté* construido a través de una ética individualista en línea con el desapego a cualquier forma de pasión, rechazándola en muchos casos como vicios que no vienen más que a quebrar las únicas tres reglas de la

10. Para profundizar en la relación entre Gilles Deleuze y el estoicismo: Amanda Núñez García, "Gilles Deleuze y la escuela estoica," *ÉNDOXA: Series filosófica*, no. 25 (2010): 347-363.



vida reconocidas, las tres disciplinas determinantes, a saber; el control exhaustivo sobre el juicio, el deseo y el impulso de la acción. Por supuesto, el estoicismo puede explicarse en estas características, aunque si bien es cierto que sería mucho más acertado definirlo bajo una metodología triple sobre la cual sí es factible la inclusión de la obra de Gordillo. En primer lugar, los estoicos proponen borrar la representación, la *phantasia*, para, en segundo término, apagar el deseo, o lo que es lo mismo, la resistencia a través de la disciplina para, por último, anteponer siempre el principio director, esto es, dirigir conscientemente el impulso de la acción. Es precisamente ese dominio del discurso interior, el que sitúa a Luis Gordillo en la tradición estoica. Si para el estoicismo el sentido de la vida depende en gran medida de su propia representación, de cómo la vida es narrada a uno mismo, es esencial el cuidado exhaustivo de cómo se dicen las cosas, de una selección exquisita del lenguaje. Luis Gordillo se expresa de una manera impoluta, desde una admirable tranquilidad, dejando la vanidad (*tuphos*) a un lado, delegando el juicio en el que mira. La constante vigencia de la obra de Luis Gordillo, incluso de él mismo como figura, se debe a su estoica concentración en el presente, al memorándum constante de su elección.

Más allá de las aplicaciones que la doctrina estoica pueda tener en la gestión de nuestras vidas en relación con el mundo, el apego a ella de Luis Gordillo tiene que ver, en realidad, con una cuestión temporal. Pierre Hadot, seguramente el más importante de todos los estudiosos del legado dogmático del emperador Marco Aurelio, ya notaba que "lo que más caracteriza la presentación de los tres temas de ejercicio en Marco Aurelio (...) es la insistencia con la que subraya que estos ejercicios se refieren al presente: a la representación presente, para la disciplina del consentimiento; al acontecimiento presente, para la disciplina del deseo, y a la acción presente, para la disciplina del impulso activo"<sup>11</sup>. En efecto, solo el presente puede controlarse; no vivimos más que el instante presente, por lo que tomar conciencia de él, es reconocer nuestra libertad. Luis Gordillo, en su cotidiano quehacer, en repetición, resuelve una suerte de limitación; lejos de entender la creación artística como un devenir descontrolado, se concentra en el acontecimiento presente, se deja arrastrar e influir por él. Su obra, por tanto, surge de manera independiente a través de la acción presente, y quizás por ello, su imaginario no corresponde a la linealidad propia de un tiempo entendido como consecuencia, sino que, al circunscribirlas al momento actual, se aíslan del pasado o del futuro como categorías, mostrando en realidad su humildad, su carácter efímero. Es así como la labor

---

11. Pierre Hadot, *La ciudadela interior* (Barcelona: Alpha Decay, 2020), 230.

cotidiana del pintor se hace soportable al mismo tiempo que parece intensificarse con la edad. Así lo expresó, hace casi dos milenios, Marco Aurelio:

No te conturbes la imaginación representándote de un golpe toda tu vida; no reflexiones a un tiempo cuáles y cuántas pruebas probablemente han de sobrevenirte; antes bien, en cada uno de los acontecimientos presentes, pregúntate: *¿Qué hay en esto que no sea soportable y llevadero?* Te abochornarías sin duda, de confesarlo. Haz luego memoria de que ni lo venidero ni lo pasado te son gravosos, sino siempre lo presente. Y todo menguará indeciblemente, si los circunscribes a tal presente y convences del error de tu inteligencia, cuando confiesa que no puede enfrentarse con una cosa tan leve<sup>12</sup>.

### La reducción al presente. El desarrollo creativo de Luis Gordillo

Podemos, ahora, entender aquellos desarrollos horizontales como el resultado de una insistencia, de una obcecación por lo intuitivo del presente, sin atender demasiado a la sucesión de los instantes. Su pista puede seguirse en diferentes momentos de la obra de Gordillo. En los setenta del siglo pasado, los desarrollos estuvieron estrechamente relacionados con lo fotográfico (Fig. 6). Mucho antes de la llegada de lo digital y la impresión *offset*, el artista ya pretendía, a través de la concatenación y la experimentación, la negación de la relación entre espacio y color que definía la gramática de un cuadro. Sin embargo, no eran más que elucubraciones de puertas para adentro. No será hasta los ochenta cuando estos procesos aleatorios acompañen definitivamente a las consideradas obras finalizadas. De hecho, dos exposiciones, que abren y cierran la década, también son las que aseguran la validez de estos procedimientos<sup>13</sup>. Los humildes intentos, ahora sí, se convierten en obras de gran desarrollo, donde "el argumento de la obra se desarrolla al mismo tiempo en general y de manera particular [de modo que] cada una de las celdas cuenta algo propio, pero sumadas, son otra cosa"<sup>14</sup>. Aunque contengan un principio y un final, como toda narración, lo cierto es que el resultado responde a un doble sentido; por un lado, la propia historieta de esos desarrollos filtra una sincronía que, no obstante, se derrumba en una suspensión anacrónica al acercarse a cada uno de los segmentos (Fig. 7).

El empeño en subvertir el orden sintáctico del cuadro no está exento de riesgo. Hemos visto cómo el propio artista tardó una década en reconocer en una exposición esos logros. Aquellos experimentos, intentos de ruptura a la vez que, de expansión,

12. Marco Aurelio, *Meditaciones* (Barcelona: Taurus, 2021), 109.

13. En el Museo de Bellas Artes de Bilbao, en 1981, se inaugura una progresiva introducción de las entrañas de la formación que acaba por asentarse en 1989, en la gran exposición organizada en la Torres de los Guzmanes de la Algaba (Sevilla).

14. D'Acosta, *Memorandum*, 9.



Fig. 6. *Serie Luna*, 1977. Acrílico sobre lienzo. C. u.: 140 x 117 cm. Colección MNCARS, Madrid.



Fig. 7. *Serie Limo*, 1991. 63 dibujos. Técnica mixta sobre papel. 250 x 399 cm. Colección IVAM, Valencia.

también eran deformaciones, desplazamientos del canon que, incluso con cualquier vanguardia superada, permanecía latente en la pintura española. De alguna manera, y en consonancia con los dogmas estoicos, Gordillo reconoce en las imágenes mecánicas una especie de poder creador de una Naturaleza situada al borde del canon.

En efecto, Gordillo entiende esos derrames iconográficos como consecuencias, “a la vez necesarias y accesorias, de los fenómenos naturales que se desprenden de la decisión inicial”<sup>15</sup>. Son desvaríos que *a priori* escapan de las intenciones lógicas, como las espinas de las rosas, que, sin embargo, albergan el mismo poder creador que lo establecido por el canon. Marco Aurelio reflexionó así sobre el atractivo de estas rasgaduras:

Hasta aquellas cosas que se sobreponen a las obras naturales tienen siempre un no sé qué de gracia y atractivo peculiar. Así, el pan se cuece, se agrieta en determinados lugares: y las hendiduras así formadas, contrariadas a lo que prometía el arte del panadero, ofrecen un cierto placer y excitan por modo particular el apetito. Del mismo modo, los higos, en plena sazón, se entreabren, y las aceitunas, reventadas de maduras, próximas a la corrupción, añaden al fruto una belleza especial<sup>16</sup>.

Al igual que el panadero, como la Naturaleza para el estoico, el mundo del arte pretende, a través de la asunción de lo novedoso, moverse de una forma totalmente racional. Sin embargo, a pesar del empeño dogmático de categorizar cada desplazamiento, también en el arte se producen concomitancias que se sitúan fuera del control de sus autoridades. “Y, como en el caso del pan, son estas anomalías, estas irregularidades, estas grietas de la corteza, las que nos hacen presentir que el pan es crujiente y despiertan el apetito”<sup>17</sup>. De alguna manera, Gordillo se sitúa en el plano del estoico, porque parte del extremo conocimiento de la Naturaleza, transpolable, en este caso, a los secretos de la creación pictórica; al descubrir el plan oculto, puede observar y trabajar la belleza de las formas imprevisibles que se esconden en su aparente gracia. Se trata, en todo caso, de una sustitución que responde a toda una construcción de las tradiciones; el paso de “una estética idealista que sólo consideraba bella la manifestación de la forma ideal, del canon de la proporción, [que] se sustituye, tanto en Aristóteles como en Marco Aurelio y a través de toda la época helenística, por una estética realista para la cual la realidad viva, en su desnudez, en su horror, quizá, es más bella que las más bellas imitaciones”<sup>18</sup>. Es de esta forma que las cosas más irreverentes, extrañas, incluso rechazables, se convierten a los ojos del entendido, del familiarizado, en un nuevo estrato de belleza, porque su existencia denota las verdaderas posibilidades de la disciplina.

15. Hadot, *La ciudadela Interior*, 284.

16. Marco Aurelio, *Meditaciones*, 26.

17. Hadot, *La ciudadela Interior*, 285

18. Hadot, 185.

## La imagen fotográfica y el amor al Destino



Fig. 8. *Nafragio*, 2020. 18 fotografías. Impresión digital. C. u.: 75 x 57 cm.

El uso que ha hecho Luis Gordillo de la fotografía, en muchos sentidos, ha sido premonitorio. Como ya se ha comprobado, sirvieron para resquebrajar el propio cuadro, sus entrañas cromáticas y espaciales, para abrir una posibilidad que no solo se mantenía en un plano formal, sino que alcanzaba una disposición conceptual. Además, en un plano mucho más cotidiano, y también en los años ochenta, el pintor comienza a tomar fotos obsesivamente de los cuadros en su proceso de configuración. Fotografías que sirven para rescatar del devenir normal del proceso creativo, momentos que son únicos, situaciones de la obra que no volverán a repetirse y que Gordillo consideraba que eran dignos de ser recogidos. Son, por supuesto, anotaciones visuales cotidianas que solo tienen valor privado<sup>19</sup>. En cualquier caso, esa relación diaria con el medio fotográfico ha tenido en la obra de Luis Gordillo dos recorridos esenciales; por un lado, estos escarceos mecánicos han situado, ya desde sus comienzos, la obra del pintor como una de las más rompedoras del panorama nacional, por otro, lo convirtieron en pionero de los nuevos movimientos de la fotografía en su estado póstumo, una línea que a partir de los últimos setenta y primeros ochenta del siglo XX, con los intentos de Victor Burgin o Allan Sekula, se asentaron definitivamente en el siglo XXI, sobre todo con el trabajo de Joan Fontcuberta y Erik Kessels (Fig. 8). Desde la inocencia del que se sabe fuera del tiempo, Gordillo sencillamente respondía a una de sus aficiones, coleccionar imágenes de prensa que, de algún modo, captaban su atención. Desde su concreción del presente, el artista no

19. Aunque en alguna ocasión, también fueron motivos de exposición, por ejemplo en la Galería Antonio Machón, en 1990, y en la Galería Salvador Díaz, en 1997.

ha hecho más que seguir la intuición del encuentro, a sabiendas del posible valor estético y referencial de esos encuentros fortuitos. En otras palabras, Gordillo demuestra cierto *amor al destino* (Fig. 9).

Es consabido que el latinismo *amor fati*, erróneamente atribuido al estoicismo, fue acuñado por Friedrich Nietzsche, algo que no es de extrañar si tenemos en cuenta que él mismo llegó a considerarse como el *último de los estoicos*, el último de una dispersa línea que, además de los clásicos, encontró adeptos en, por ejemplo, Spinoza y Leibniz. No es baladí, como demostramos antes, que estos filósofos atemporales fueran estudiados en profundidad, como el propio Nietzsche, por Gilles Deleuze. Así, las dos palabras latinas, *amor fati*, “no las emplea Marco Aurelio, que escribe en griego (...) La fórmula es de Nietzsche (...) haciendo alusión al amor del destino”<sup>20</sup>:

Mi fórmula para la grandeza en el hombre es el *amor fati*; no querer tener nada diverso de lo que se tiene, nada antes, nada después, nada por toda la eternidad. No sólo se debe soportar lo necesario y no esconderlo -todo idealismo es mentira frente a lo necesario-, sino amarlo. Lo que se da necesariamente también es lo útil, contemplado desde lo alto y en la perspectiva de una economía superior; no sólo se debe soportar; debe *amarse* (...) *Amor fati*: he aquí mi naturaleza más íntima<sup>21</sup>.

*No querer nada más que lo que es.* Para la doctrina estoica, el mundo se repite eternamente porque “el Fuego racional que se despliega en el mundo está sometido a un movimiento perpetuo de diástoles y de sístoles, la sucesión de las cuales engendra una serie de periodos idénticos, durante los que se repiten, de manera idéntica, los mismos acontecimientos”<sup>22</sup>. Para Nietzsche, dando un paso más, el *amor fati*, el amor al

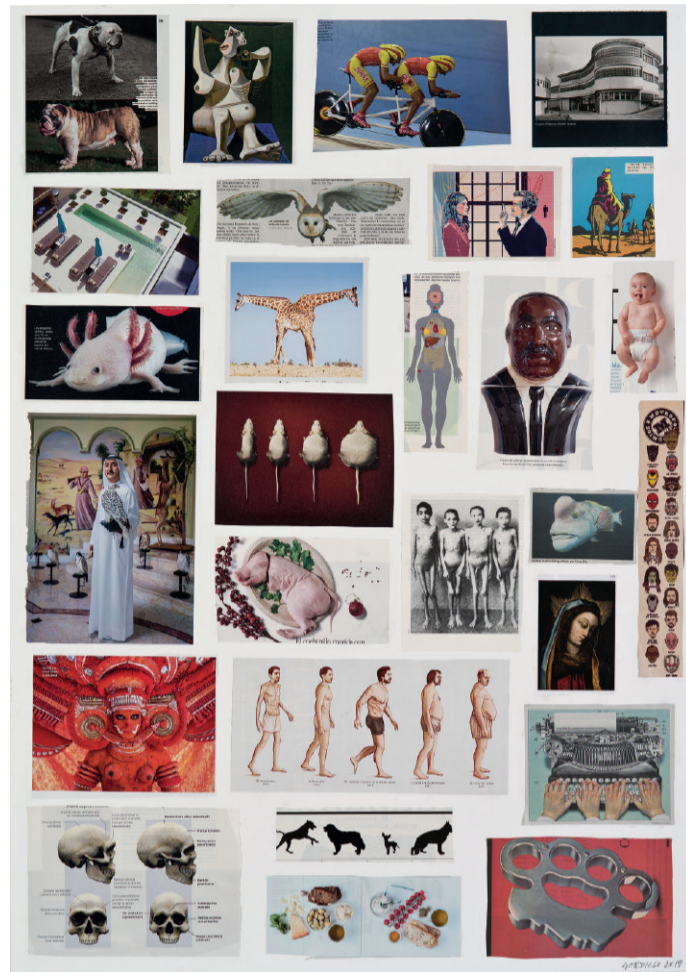


Fig. 9. Fotografías de prensa, 2019. Collage sobre cartulina. 118 x 89 cm.

20. Hadot, *La ciudadela Interior*, 247.

21. Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo, Por qué soy tan discreto*, en *Obras completas* (Madrid: Tecnos, 2020), 4: 678.

22. Hadot, *La ciudadela Interior*, 249.

Destino, se relaciona con el deseo de revivir lo que se hace en cada momento de una forma eterna, vivir el instante de manera que se quiera recrear eternamente. Si Marco Aurelio aceptaba lo repulsivo de la vida como complemento ineludible y ciertamente necesario, ya que al fin y al cabo, así lo había dispuesto la Naturaleza, Nietzsche va mucho más allá al afirmar que "hay que considerar los aspectos repudiados de la existencia no sólo como necesarios, sino como deseables: y no sólo como deseables en relación a los aspectos aprobados hasta entonces (...) sino también por sí mismos, en tanto que aspectos más poderosos, más fecundos, más verdaderos de la existencia, en los que se expresa con la mayor nitidez"<sup>23</sup>. Si la afirmación estoica es consentimiento a la racionalidad del mundo, la de Nietzsche, al contrario, es a la irracionalidad, a la voluntad del poder más allá del bien y del mal.

El eterno retorno es, entonces, "el resultado de la tirada, la afirmación de la necesidad, el número que reúne todos los miembros del azar, pero también el retorno del primer momento, la repetición de la tirada, la reproducción y la reafirmación del propio azar"<sup>24</sup>. Y es en este sentido como Luis Gordillo entiende la aparición de la imagen, como aquel *Golpe de dados* de Stéphane Mallarmé. Para Gordillo la imagen fotográfica se sitúa en el plano del azar, o de forma más exacta, en el plano de la asignación. Mucho antes de que esa situación desplazada de la fotografía se erigiese como nuevo dogma bajo la denominación de *postfotografía*, el artista sevillano ya ejercía una diferencia temporal entre el hecho pictórico y el hecho fotográfico. La circunscripción del presente que ejerce Gordillo es, en cierto modo, un tipo de consentimiento del Destino, algo que es esencial en la disciplina del deseo estoico. El azar, el golpe fotográfico de Gordillo, corresponde a un ejercicio atemporal que tiene un objetivo esencial: la elevación de la consciencia a un nivel cósmico. La fotografía para Gordillo no es una descripción del mundo, ni siquiera una codificación simbólica del devenir del tiempo. La imagen fotográfica es un proceso lúdico, desenfadado, en cierto modo desentendido, una deriva que permite el encuentro que no es más que la forma que tiene el presente de aparecer: "consintiendo en este acontecimiento presente que viene a mi encuentro y en el que el mundo entero está implicado, quiero lo que quiere la Razón Universal, me identifico con ella, en su sentimiento de participación y de pertenencia a un Todo que desborda los límites del individuo"<sup>25</sup>. La imagen fotográfica para Gordillo es, en suma, una *re-presentación*, un volver al ahora, el eterno retorno de aquellas fortuitas abstracciones que son el origen de todo su imaginario.

23. Friedrich Nietzsche, *Fragmentos póstumos* (Madrid: Tecnos, 2008), 4: 244.

24. Gilles Deleuze, *Nietzsche y la filosofía* (Barcelona: Anagrama, 1998), 44.

25. Hadot, *La ciudadela Interior*, 250.

## Conclusiones

En *La ilusión del fin* (2003), Jean Baudrillard recuerda a Elias Canetti cuando este fantaseaba con la posibilidad de que toda la historia, o lo que es lo mismo, todo el devenir aceptado y categorizado del tiempo, deje, de repente, de ser real. En *La provincia del hombre* (1973), Canetti afirmaba que “la totalidad del género humano de repente se habría salido de la realidad”, evocando a la velocidad de liberación que un cuerpo necesita para escapar de la fuerza gravitatoria de otro mayor, como un planeta. Baudrillard, sobre esta imagen, supone que “la aceleración de la modernidad, técnica, incidental, mediática, la aceleración de todos estos intercambios económicos, políticos, sexuales, nos ha conducido a una velocidad de liberación tal que nos hemos salido de la esfera de lo referencial de lo real y de la historia”<sup>26</sup>. La huida de la historia, en el imaginario del sociólogo francés, también puede ocurrir en un proceso inverso, desde la pesadez material del mundo; “la materia demora el paso del tiempo. Con mayor precisión, el tiempo de la superficie, el tiempo de la superficie de un cuerpo muy denso parece ir a ralentí. El fenómeno se acrecienta cuando la densidad crece”<sup>27</sup>. Es el tiempo acelerado, desorbitado más bien, el que Gordillo ha conseguido domar a lo largo de su carrera y que explica, en gran medida, la vigencia de su trabajo en medio de continuas proposiciones dogmáticas, conclusiones más o menos lógicas ante la sensación contemporánea de vivir un fin del tiempo. Una apariencia aún más aguda en tiempos de pandemia.

La obra de Luis Gordillo no rehúye de lo material, de la densidad existente del color, de la pintura, de la imagen visible y superficial. Contrariamente, se apoya en la presencia tangible, en la ineludible sensación de *estar en el presente*. Sus pinturas, ensambladuras de cuerpos cromáticos, derroches formales y superposiciones sintácticas, son, en cierto modo, inevitables. El lenguaje pictórico de Gordillo es un entramado complejo y profundamente visual. Sus resoluciones en el lienzo son equiparables a la sintomatología de los diseños de la mente, tan ocultos como obvios. Como el subconsciente, las pinturas de Gordillo aparecen de forma espontánea para modificar el tiempo del acto, al mismo tiempo que tras su velada gramática, precisamente lo explica. No hay más vigencia que versar sobre lo que no cambia, aquello que permanece siempre igual, a un tiempo de la experiencia que no pertenece a la medición cronológica, sino al baremo experiencial. La gramática pictórica de Gordillo es una filosofía práctica al modo que la entendían los antiguos estoicos, aquella parte de vida real que podemos rescatar

26. Jean Baudrillard, *La ilusión del fin. La huelga de los acontecimientos* (Barcelona: Anagrama, 2003), 9.

27. Baudrillard, 12



de todo lo demás, que no es más que tiempo. Ese espacio vacío pero denso, inmóvil pero deseado, el tiempo mismo, es aquel en el que se regocija la pintura de Gordillo. No espera su resolución, sino que toma partida de él; por eso es un filósofo *menor*, porque demuestra consciencia de aquel viejo alegato de Séneca a Paulino: "Vivís como si fueras a vivir para siempre, nunca recordáis vuestra fragilidad, no observáis cuánto tiempo ha pasado ya. Lo perdéis como si dispusierais de un depósito lleno y rebosante, cuando puede que precisamente ese día dedicado a un hombre o una cosa sea el último"<sup>28</sup>. Por supuesto, Luis Gordillo ni regala, ni pierde el tiempo.

Una vez ahí, en la absoluta consciencia de la materia, aceptando los caprichosos devenires de la mente, sin detenerse más de lo necesario en su imposible resolución, es cuando se produce el encuentro con la forma, con la imagen, con el momento presente, con el acontecimiento. El trabajo artístico de Gordillo responde a este reverso. Si la pintura es una resolución psíquica imposible, lo fotográfico es confluencia. Si el lenguaje pictórico responde a un dictamen de lo escondido, de las caprichosas formas del subconsciente, la convergencia de imágenes fotográficas es pura congregación amorosa, en el sentido de abrazar los acontecimientos como últimos en su arbitrariedad. Si la pintura de Gordillo, ya sea en su intención horizontal o en su desarrollo vertical, es anímica, de una resonancia recóndita, la imagen fotográfica es, de acuerdo con aquellas palabras de Gilles Deleuze, pura repetición, reafirmación del azar, eterno retorno del primer momento (Fig. 1).

## Referencias

- Aurelio, Marco. *Meditaciones*. Barcelona: Taurus, 2021.
- Baudrillard, Jean. *La ilusión del fin. La huelga de los acontecimientos*. Barcelona: Anagrama, 2003.
- Calvo Serraller, Francisco. *Luis Gordillo*. Madrid: De León Editores, 1986.
- D'Acosta, Sema, coord. *Memorandum*. Pamplona: Museo de la Universidad de Navarra, 2021.
- Deleuze, Gilles. *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- Deleuze, Gilles, y Felix Guattari. *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama, 1999.
- Gordillo, Luis. *1960. Guillermo de Osmá*. Madrid: CSIC, 2003.
- Hadot, Pierre. *La ciudadela interior*. Barcelona: Alpha Decay, 2020.
- Heidegger, Martin. *Ser y Tiempo* (Madrid: Trotta, 2003), 338.
- Nietzsche, Friedrich. *Fragmentos póstumos*. Vol. 4. Madrid: Tecnos, 2008.

28. Lucio Anneo Séneca, *Sobre la brevedad de la vida, el ocio y la felicidad* (Barcelona: Acantilado, 2013), 14-15.

- . *Ecce Homo, Por qué soy tan discreto*. En *Obras completas*. Vol. IV. Madrid: Tecnos, 2020.
- Núñez García, Amanda. "Gilles Deleuze y la escuela estoica." *ÉNDOXA: Series filosófica*, no. 25 (2010): 347-363. <https://doi.org/10.5944/endoxa.25.2010.5237>
- Pardo, José Luis. *El cuerpo sin órganos. Presentación de Gilles Deleuze*. Valencia: Pre-textos, 2011.
- Séneca, Lucio Anneo. *Sobre la brevedad de la vida, el ocio y la felicidad*. Barcelona: Acantilado, 2013.