

DIVAGANDO CON IGNACIO LLAMAS

PCM - Quizá en nuestra sociedad, aun sin quererlo, y muchas veces intentado renegar de ello, pervive mucho del mito romántico. En numerosos casos ha novelado las historias de personajes, relevantes por muy diversas razones, exaltando lo que de trágico había en ellos. El caso de los artistas es bastante claro, al convertirse en un personaje arquetípico que arrastrado desde su más tierna infancia por sus enormes dotes y su insaciable pasión sigue hasta sus últimas consecuencias esta vocación, incluso siendo y haciendo desgraciados a los que le rodean. Todo por "su arte", todo por "ser artista". Claridad en el inicio, claridad en la meta.

ILL - Nunca he tenido ni cualidades, ni vocación clara hacia el arte.

PCM - De pequeño le gustaba dibujar. Con la adolescencia se le olvida.

ILL - Cuando una amiga entró en la Facultad de Bellas Artes me planteé, ¿por qué no?. Aunque yo nunca había tenido mano. Tenía la sensación de que hubiera sido lo que yo había querido hacer siempre, y sin embargo, no me hubiera atrevido a dar el paso, quizá era demasiado arriesgado.

PCM - Comienza sin saber qué pretende de su formación en Bellas Artes. Al menos tener el grado de licenciado, y salir de Toledo.

ILL - Nunca en ese momento me planteé qué pretendía con la pintura, que quería, qué buscaba. Siempre he tenido inquietud por hacer mis

cosas. Prácticamente desde que empecé tenía mi estudio y trabajaba paralelamente a lo que se pedía en la facultad.

Durante los dos primeros años estuve bastante solo. No encontraba con quién estar a gusto, alguien que tuviera las mismas inquietudes que yo: ver galerías, visitar exposiciones, hablar de arte... Algo que me asombraba no fuera práctica habitual entre los estudiantes.

Logré encontrar esta gente. Gente aparentemente más normal, pero más profunda. Poder hablar de arte con ellos y divagar fueron de las cosas más importantes que hice en la facultad.

PCM - Quizá porque en realidad supuso el comienzo expreso y consciente del porqué del arte y su esencialidad, del porqué se encontraba allí.

ILL - Empecé a ser consciente de que la facultad y su enseñanza reglada era un trámite y un lugar en el que aprovechar el ambiente de determinados círculos para contrastar ideas.

Hasta ahora, nunca había leído mucho. Quizá porque inconscientemente me dejé llevar por un pensamiento muy generalizado en la facultad de que el artista debía sacarlo todo de dentro, que no necesita de nada ni de nadie. Pero fue enormemente importante para mi maduración la constante visita a exposiciones. Disfrutaba mucho viendo exposiciones.

PCM - Aquellas exposiciones le servían para cavilar. Pensar y pintar parecían ser dos cosas paralelas que no conseguía fundir.

ILL - Se necesita madurar mucho para que se mezclen.

PCM - Desde siempre ha pensado en el arte como comunicación. Al recurrir a la abstracción se preguntaba qué era lo que con ella se podía comunicar, pues no había en él, en su intención un planteamiento previo. La respuesta se hallaba en la propia práctica: la expresión del inconsciente que se revela con un carácter que se intuye mucho más auténtico pues no le estorban los condicionamientos de la razón. Conscientemente no hay elementos conceptuales previos que transmitir a través de la obra, pero ésta no escapa por ello al poder de comunicación. Una comunicación de corazón a corazón que dirían los maestros del budismo zen.

Aprovechando los talleres y el grupo de amigos fue consciente de que quería experimentar qué es el arte, aprender a expresarse: HACER ARTE, algo muy distinto de afirmar YO QUIERO SER ARTISTA. Nada de excentricidades, nada de afán de protagonismo personal, sino protagonismo de una obra que consiga tener vida propia, independiente de su creador.

ILL - Durante un tiempo me preocupó mucho saber si tenía cualidades artísticas. Necesitaba saber si valía para "crear".

PCM - Concluidos los estudios y cerrando tras de sí esa etapa de formación técnica y de confrontación que supuso su paso por la facultad, abandonó la pintura. Vivió intensamente la sensación de hallarse con las manos vacías.

Volver a las raíces, partir de lo más simple. Necesitaba algo rápido, directo, sencillo. En ese periodo el dibujo se perfila como la técnica más apropiada para un proceso de búsqueda. Es un momento sin

condicionamientos externos, donde no hay obligación de pintar y entregar trabajos. Es el pánico al abismo de la libertad, cuando no existen condicionantes de ningún tipo, no queda más que enfrentarse sin interferencias con uno mismo, interrogarse desde dentro. Descubrir el propio camino, forjar el propio lenguaje a través un vocabulario y una sintaxis basados en la razón estética (esa actitud que recoge, valora la comunicación a nivel sensible de todos los elementos que intervienen en los sucesos que forman esa trama a la que denominamos "realidad", siendo la realidad aquello en cuyas confluencias se va creando).

Un periodo de tres años (1993-1996) que algunos calificarían de crisis, pero que no es más que un punto de partida sincero.

Loneta blanca sin ocultar su trama, fotocopias transferidas, trazos negros encontrados de curvas de nivel, rastros arqueológicos, imágenes prehistóricas, de antiguas civilizaciones...Una mirada hacia el pasado del arte, una búsqueda de su esencialidad, de aquello que tiene de común con las creaciones del presente. El siglo XX ha intentado despojar a la plástica de todas aquellas vestiduras que la habían transformado en pura imitación, pretendiendo ser una réplica cada vez más fiel a la apariencia visual. Pero cuando dicha imitación es más perfecta a través de la máquina del fotógrafo que del pincel, el artista se detiene y se interroga, ¿qué le queda al artista?. Benjamín Palencia dice: "A la mano no se la puede dejar sola al servicio exclusivo de los ojos; esto es una inmoralidad del dibujante; es querer pasar gato por liebre. Quien tal hace, merece le saquen los ojos, para que las manos, que no saben hacer nada por sí mismas, se pongan a la voluntad del hombre que sabe elevar sus sentimientos (...) Una mancha de color y una raya, puestas con sensibilidad en una superficie, son más que suficientes para despertarnos sensaciones infinitas de las cosas. La pintura nació con el

primer hombre que necesitó dar forma exterior a un sentimiento" (Col. Nuevos artistas españoles. Madrid: Plutarco, 1932).

Desvestida la plástica de sus corsés y miriñaques, lo que queda, ¿tiene algo en común con las manifestaciones artísticas que se han ido dando el relevo a lo largo de los tiempos? Quizá la respuesta esté en que todas ellas son capaces de comunicarse y despertar emoción. El arte del siglo XX intentó descubrir cual era la esencia del arte, aquella sin la cual el arte deja de serlo. Revelando su núcleo

ILL - Considero que el artista es un canal de expresión de algo que le trasciende. El arte no reside en el artista, sino en la obra. Por ello, puede que el artista sea una persona mediocre en su vida diaria, que supuestamente no fuera capaz de comunicar nada elevado, y sin embargo su creación es potente, trasciende la realidad cotidiana. La respuesta podría estar en el inconsciente, que si en el momento de la creación está purificado, desapegado del yo, goza de la verdad, de una autenticidad que es capaz de transmitir.

PCM - Buscándose, interrogándose a través de la razón estética, va entrando en el mundo consciente formulando principios de "ideas abiertas", ideas abiertas al espectador, siendo un primer punto de referencia la "idea de la cultura", la propia y la ajena.

ILL - Primero lo inconsciente, lo consciente a veces aflora después de verlo hecho. Es en la mayoría de los casos a posteriori, y prefiero que sea así, porque de este modo me siento más libre.

PCM - "El neurobiólogo americano Michael Gazzaniga afirma que nuestro Yo consciente es el último en enterarse de lo que ocurre realmente dentro de nosotros. En un experimento del neurobiólogo americano Benjamín Libet mostró que el impulso eléctrico emitido para llevar a cabo un movimiento de la mano aparecía en la zona cerebral responsable del subconsciente casi medio segundo antes que la sensación de "querer" mover la mano (...) posteriormente los participantes declararon haber realizado ese movimiento, en realidad involuntario, porque tenían sed y querían coger el vaso. Nuestro intelecto está constantemente preocupado por dar explicaciones razonables a aquello que nos mueve." Ochmann, Frank. (2002). "¡El cerebro en Acción!". *Quo*. N° 85, octubre 2002.

17.10.2002

Hablando con él siento que es un espíritu sumamente inquieto y profundo, reflexivo, sereno e incluso calculador. Impulsado por su experiencia vital camina sin pretenderlo haciendo formulaciones plásticas y estéticas de sus interrogantes, ignorante de si dichas preguntas y respuestas servirán para impulsar, o al menos hacer su aportación a la sociedad de un mañana, tal vez lejano.

CREAR, más allá del mercado, más allá de los aplausos, sin negar por ello que el reconocimiento alienta a continuar, siempre y cuando éste llegue por la fidelidad al arte, a su ser artista, a su ser persona.

Primero fueron planos, curvas de nivel, acordes con su deseo de ubicarse en una sociedad en la que descubrir su papel. Una sociedad que parece empezar a vislumbrar que la belleza es una necesidad vital del hombre, que puede saciar a través del esplendor de la naturaleza o bien a través de la salida de las manos del hombre.

Formas naturales fosilizadas, restos arqueológicos, rastros del pasado del hombre actual. Andadura de búsqueda incluso más allá de la historia: pinturas rupestres, monumentos megalíticos... Descubriéndose en las raíces.

Imágenes superpuestas, traslúcidas o diluidas en el presente.

Adivinanzas, ausencias de rotundidades.

Insinuaciones, ausencia de certezas.

Imágenes del cerebro. ¿Busca acaso el funcionamiento de la intuición? ¿Dónde se esconde esa creatividad que en ocasiones se abandona al azar? Redes de conexiones...

Durante una estancia de investigación en Italia, nos describe su itinerario de viaje. Un diario plástico donde nos relata sus experiencias más próximas, metáforas de un viaje interior en busca del significado y la validez de la belleza como categoría estética.

¿Por qué el arte contemporáneo ha descartado en sus manifestaciones la idea de belleza frente a la agresividad o la provocación? ¿Por qué los valores morales acabaron imponiéndose sobre los plásticos? ¿Por qué la crítica social y la lucha contra las apariencias arte acabó imponiéndose a la belleza? No una belleza lánguida y repulida, sino de armonía. ¿Por que si desde lo que consideramos el arranque de nuestra civilización, Pitágoras consideraba que la verdad, la bondad y la belleza eran aspiraciones del hombre que participaban unas de otras, como en la fe cristiana el Padre, el Hijo y el Espíritu son uno y diferentes, la belleza ha quedado relegada hasta ser considerada como algo accesorio, una necesidad de la que el hombre puede prescindir? ¿Por qué la sociedad de un modo generalizado exige al arte que además de bello sea bueno y verdadero? ¿Es una exigencia justa y consecuente, o el inconsciente se revela cuando las personas necesitan huir de la ciudad al campo, o adentrarse en los pasillos de los museos?

A una buena acción se le exige que sea verdadera, pero ¿es necesario que sea bella? Continuando con el paralelo cristiano: si cualquiera puede llegar a vivir en la eternidad siguiendo a una de las tres personas

de la trinidad ¿será posible alcanzar un camino de perfección dedicando la vida a recorrer el camino de la belleza?

Son muchas las respuestas que se agolpan en las cuestiones éticas de este artista frente a su arte y su entorno. Puede ser que la solución esté en la concepción de esta trinidad pitagórica. Si el arte atrae al espectador, creo que no puede, ni debe ser atribuido exclusivamente a su belleza, al menos no a una belleza hueca donde no haya participación de la verdad y la bondad.

Si pensamos en aquellas obras ácidas, cargadas de dolor y de crítica, o en aquellas otras que intentan contarnos un misterio, una verdad, más allá del ritmo, la composición y la armonía de los colores –que indudablemente deben manejarse pues se trata de algunos de los recursos de las artes plásticas- estas obras tienen alma, tienen la capacidad de conmover, de suscitar interrogantes, de deleitarnos.

Ello nos debe hacer reflexionar que dependiendo del artista y de su entorno, cada uno de estos componentes, de estas categorías o necesidades, será combinado en su creación en una proporción diferente, pero siempre participando una de las otras dos. No existe una norma que nos pueda servir para medir la cantidad de verdad/ bondad/belleza que una obra ha de contener como la receta segura que nunca falla.

Y siempre el signo, desde palabras o imágenes de instrucciones, a códigos de barras, como afirmación de que la pintura es un lenguaje, de que es comunicación. Algo que más adelante conseguirá afirmar sin

la necesidad de mantener la presencia de la palabra. Haciendo poesía con sus imágenes.

Para él lo no nombrado carece de existencia. Es lo ausente, lo ignorado. Comunicar es dotar de vida, es intercambio, es representar para otros, es donar algo íntimo, en la confianza de que de la comunión de experiencias surja algo nuevo, diferente. Entrar en comunión con el otro potencia la vida interior de cada uno.

La escalera se convierte entonces en símbolo de esta comunicación, de la vida e intercambio que la circunda. Acompañada por símbolos de nuestra era industrial y mecánica, son obras donde economiza al máximo los recursos. Frente a la insinuación y lo difuso de momentos anteriores la frialdad de líneas sumamente limpias y la claridad de los planos. Su debate interior le exige certezas, claridad de ideas para poder seguir adelante.

Desciende entonces de la escalera para ir al encuentro de la poesía, para ponerse delante de las tradiciones artísticas y culturales de Asia Oriental. Y se produce entonces muy conscientemente esa comunión con el otro, con lo otro, que como afirmábamos potencia la vida interior del artista y por tanto su creación. Su economía de color encaja perfectamente con la tradición de la pintura a la tinta; experimenta con nuevos formatos como el de los *kakemono* o los *emakimo*, rollos verticales y horizontales que favorecen un desarrollo discursivo de la pintura, y que el artista despliega ante nosotros.

Al mismo tiempo descubre el *haiga*, la expresión pictórica de la emoción producida por un poema. La posibilidad de realizar un trabajo en colaboración con la escritora chilena Luisa Okaranza se revela como

la ocasión ideal para aceptar el reto del *haiga*. Los elementos de la naturaleza reaparecen en su obra. El árbol se convierte entonces en el protagonista. Si bien los poemas aparecen en las primeras telas de esta nueva serie, poco a poco se irán convirtiendo en fragmentos depurados, para desaparecer totalmente, cediendo los signos del alfabeto el paso a la emoción despertada.

Tengo la sensación de que hasta este momento el artista nos había contado, nos intentaba decir. Pero le urge dar un paso más y la superficie de la loneta se revela insuficiente. Había experimentado con volúmenes, utilizando mesas como cuerpos a los que recubre con la piel de su pintura. Y si bien alcanza notables soluciones, este intento de escapar del plano pictórico se revela insuficiente para sus necesidades. Que el espectador penetre en su intimidad es un paso más que el de contar. Dejar entrar frente a mostrar. Habitáculos frente a panorámicas. Invitaciones a compartir una misma experiencia: el diálogo intenso más allá de la pura materialidad, palpable en la ausencia tangible de interlocutores (silla y pantalla fluorescente); marañas de hilos y confusión de gran limpieza y armonía que no nos dejan ver con claridad aquello que intuimos; cajas como momentos en los que nos detenemos a preguntarnos por el sentido de las cosas, por la ausencia, por la inexistencia; tiempos y espacios a los que asomarnos, siempre acotados por la experiencia del momento presente.

Y todo ello bañado de una blancura inmaculada. Cualquier otro color distraería, se limitaría a ser referencia tan sólo de una de las líneas del arco iris. Pero el blanco concentra en sí cada una de ellas. Unidad y esencialidad son dos parámetros entre los que parece definirse la obra de Ignacio Llamas.

16.1.2003

PCM - La forma de pensar de los artistas es eminentemente plástica, por ello con frecuencia lo verbal llega después. Ignacio Llamas confía en que cuando sus significados se hacen palabra, éstas sean expresión de lo que se esconde tras las formas, más o menos inconscientemente elegidas.

ILL - "A veces la expresión verbal, o al menos una posible expresión verbal, viene de fuera, del espectador, pero al escucharle aquello resuena en mí como algo propio, algo que está en sintonía conmigo, algo que llevo dentro".

PCM - En su obra siempre hay formas y estructuras simples, sencillas, fáciles de captar y recordar tras una primera mirada, pero que se complican según te detienes y comienzas a recorrer la obra, enriqueciéndose paulatinamente su lectura. En cada obra varios niveles, y cada nivel en su sitio. Orden y limpieza son elementos claves en su obra.

Viajes de interior, Testigos fragmentado, Testigos ausentes, Códigos olvidados, Conceptos ocultos, Rituales fragmentados, Fragmentos presente, Fragmentos ausente, Fragmentos de una herencia

Son algunos de los títulos de obras realizadas entre mediados de 1996 y mediados de 1999. Una mirada hacia atrás en el tiempo y un interrogante sobre la propia identidad. Primero temas prehistóricos entre los que más tarde se deslizan imágenes de referentes egipcios, griegos o celtas.

ILL - "Yo soy lo que soy porque tengo un bagaje histórico y cultural, que es positivo y negativo a la vez, porque me hace como soy, pero me limita en mi experiencia y comprensión del otro".

PCM - Siempre en planos superpuestos se van sumando los fragmentos de pasado elegidos. Diferentes tonos que marcan las distancias, que se oscurecen conforme nos acercamos a la superficie, al rostro del espectador, y se pretende subrayar ciertos elementos.

El primer lienzo en el que trabaja con estos temas parece una auténtica confesión: *Fragmentos de culturas olvidadas* (1996). En un formato de 60 x 60 centímetros, la pequeña venus prehistórica de Willendorf cobra una impresionante monumentalidad al ser contemplada por el hombre contemporáneo. Tamaños trastocados por el sentir de quien pinta interrogándose sobre la relatividad de la grandeza y la pequeñez. Nunca lo olvidado estuvo tan presente como este fragmento del pasado en la memoria del artista.

La idea de una vida más allá de las fronteras de nuestros sentidos está presente en varias de las obras a través de las imágenes que de dichas creencias nos dejaron diversas culturas: barcas, carros funerarios...

Y textos. Textos que el artista afirma haber introducido sin interés alguno por su contenido, de hecho son transferidos de la fotocopia al lienzo del revés para que su lectura no entorpezca ni distraiga la percepción visual y plástica del espectador. El texto está presente como signifiante, por su juego de líneas, de espacios en blanco, por su expresión gráfica. Ello no impide que el espectador dejándose llevar por tan sugerente combinación de imágenes y textos ilegibles sienta la incapacidad de descifrar los verdaderos significados de lo que el pasado nos ha

legado, al tiempo que nos invita a fantasear sobre lo que es imposible de constatar.

Normalmente surge primero una idea todavía difusa, que se va aclarando conforme se plasma en el dibujo. La tercera fase sería el inicio de la pintura o la maqueta donde puede ir corrigiendo las soluciones formales. Sin embargo, con las escaleras y los árboles fue diferente. Estimulado por ideas externas: una canción, una conferencia sobre economía, surgió con gran fuerza la necesidad de querer pintar escaleras y de pintar árboles. Pero sabe que hay que esperar, dejar pasar el tiempo, hasta que salte la chispa.

"Vivir en la escalera" (1999)

Si la vida es obrar y la obra surge de la vida, ¿tiene todo lo que ocurre repercusión en la obra?

ILL - Sólo lo que te toca profundamente, las cosas más superficiales o puntuales parecen desvanecerse antes de tomar consistencia, porque si bien son incidentes de la vida, no son cosas vitales.

PCM - Una intensa irritabilidad y descontento consigo mismo le llevó a subirse en una escalera siguiendo la melodía de una canción de Pedro Guerra que hablaba de "vivir en la escalera".

Fue de las pocas ocasiones a lo largo de su trayectoria en que primero surgió el signo, el símbolo, y después devino su formulación plástica. El desarrollo de esta obra es en realidad un proceso de catarsis, de purificación. Representando las escaleras se va difuminando esa frustración de no ser el ideal que en nuestra mente, en nuestros sueños,

hemos ido perfilando. Porque vivir en la escalera significa que no estás a ras de suelo, pero llegar a lo más alto es salir del mundo cotidiano donde el caminar con nuestras limitaciones es lo "heroico".

Autorreflexión y afirmación en un estilo de vida.

Cuando Joan Miró pinta su escala de evasión, ésta apunta siempre a elevarse por encima de las limitaciones que nos atan a la tierra y escapar del mundo material hacia los reinos del infinito. Dice Roland Penrose que este símbolo fue empleado persistentemente en su obra "en virtud de la fuerza con que describe gráficamente su propio deseo de trascender la imperfecta condición de la vida cotidiana"¹.

También, al igual que Miró hace en su *Carnaval del arlequín* (1921-1922), en *Perro ladrando a la luna* (1926) o en *Una estrella acaricia el seno de una negra* (1928), Ignacio Llamas "no se propone incitarnos a que nos esforcemos por alcanzar el cielo o el infierno, sino que lo que pretende es, más bien, que ganemos una comprensión más verdadera de la coexistencia de ambos extremos y de nuestra inevitable relación con ellos"².

Cuando contemplamos la obra del perro ladrando a esa luna blanca colgada de un vacío de espesa negrura funciona como símbolo universal de la idea de lo inalcanzable, pero cuando Miró coloca una escalera está dándonos la posibilidad de que la tierra y el firmamento entren en comunión. **S** y **O** son dos letras que aparecen en algunos de los cuadros de escaleras de Ignacio Llamas. Elegidas al azar, reconoce después que encajan en su idea de **Sueño**. El sueño como perfección

¹ Penrose, R. (1991). *Miró*. Barcelona, Destino, p.193.

² Penrose, R. (1991). *Miró*. Barcelona, Destino, p.198.

absoluta, que identificado como tal frente a la realidad que vivimos no causa frustración, sino que nos permite colocar nuestras limitaciones en su justo lugar, sin nublar por ello nuestros anhelos.

ILL - "La obra debería ser como el contar una experiencia de vida, donde comunicas al espectador la luz conseguida tras resolver tus dificultades, ya sean plásticas o personales"

PCM - *Silencio vital* (1998)

Descubrir es una palabra cuajada de sorpresas, sorpresas que frecuentemente nos iluminan lo más cercano. Descubrir es limpiar lo que empaña esa mirada que se afana en grandes hallazgos e ignora lo más valioso por la humildad tras la que se esconde.

El árbol surge como símbolo potente en su obra a raíz de las palabras de un economista que hablaba de los bienes de la naturaleza.

Enseguida el deseo de hablar de este descubrimiento, y sin embargo pasará un año para conseguir expresarlo plásticamente.

Lo que le sorprende es haber visto siempre su forma, su materia, sin pensar hasta ese momento que el árbol da constantemente oxígeno, algo vital para todos y que no vemos. Que recibimos sin apenas ser conscientes de ello. El perfil con el que ahora el árbol es definido en su particular diccionario de símbolos es: "donación total". Humilde y desinteresada entrega.

En las telas donde nos cuenta su descubrimiento, el árbol resplandece como hermoso elemento visual. Testigo de la historia de los hombres: álamos, olivos, coníferas... árboles prehistóricos y árboles hoy ya desaparecidos, con su vertical repetición marca un ritmo horizontal que

se mantiene en los seis lienzos de la serie, creados para ser vistos en línea. La mirada descubre dos planos sobre la tela: uno evanescente de fragmentos que hacen referencia al mundo antiguo y prehistórico, y el de los árboles negros o casi negros que se recortan en importante dualidad, armonizada por el sentido del ritmo conseguido entre los elementos de ambos planos.

Pilar Cabañas Moreno