

SANTIAGO TALAVERA.

Debo confesar que el primer encuentro con la obra de Santiago Talavera fue del todo casual. Visitando al común amigo José Luis Serzo en su estudio, al bajar un tramo empinado que giraba sobre su izquierda me topé, en la pared frontera, con una obra de grandes dimensiones que me atrajo sólo por lo que podía intuir, ya que estaba enteramente cubierta por plásticos translúcidos. Tras estos parecía bullir un minúsculo universo, fragmentado y proteico. Entonces no lo sabía, pero aquella obra era "*La isla de los voraces*", tan importante por tantas y tantas cosas para la trayectoria del artista. Después me preocupé por buscar otras obras, ante las cuales me surgieron numerosas preguntas, que pronto le trasladé al artista utilizando el dinamismo y versatilidad que nos permitía internet. Lo que sigue es una relación de preguntas, respuestas y reflexiones sobre unas y otras:

**-Observando tus obras, es apreciable que existe una diferencia muy sutil, por no decir casi imperceptible, en la forma de entender indistintamente dibujo y pintura. De hecho la primera vez que vi "*La Isla de los voraces*" bajo los plásticos que la envolvían pensé que me encontraba ante una pieza con entidad de lienzo de gran formato. ¿Por qué crees que sucedió esto?**

Disfruto pintando como dibujante y dibujando como pintor. Intento que se diga que un cuadro es un cuadro por estar trabajado sobre tabla o lienzo, aunque el resultado tenga la plasticidad propia del dibujo. En algunos casos como el que comentas, el papel me permite mayor versatilidad para plasmar procesos largos y complejos, lo que provoca un pequeño cambio de roles. Sigue habiendo en torno al dibujo y la pintura ciertas ideas establecidas: resulta extraño que un cuadro sea el boceto para un dibujo, o que en una exposición un dibujo eclipse al resto de obras.

Pintar como un dibujante y dibujar como un pintor. ¡Qué certera definición! Si analizamos atentamente unos y otros, no será difícil descubrir la utilización poco ortodoxa pero muy efectiva -por ejemplo- del óleo sobre el papel mientras, por el contrario, se recrea en la abundancia de la línea y la textura sobre los lienzos.

**-Hay un placer que no escondes pero que utilizas muy sutilmente: el enfrentamiento de realidades divergentes, diferidas, o, más concretamente, la inclusión en una escena en 'apariencia' ortodoxa de un elemento discordante y paradójico que nos obliga a variar nuestras nociones de certeza. ¿Cuál es la finalidad?**

Todos realizamos miles de acciones diarias que consideramos incuestionables por nuestra lógica, guiados por creencias tan férreas que sonrojarían al más descreído, y no hablo de creencias religiosas sino, como tú dices, de *nociones de certeza*: la simple convicción de que el giro de la llave del coche encenderá el motor, el cual provocará una secuencia de movimientos que nos desplazará unos kilómetros. Creo que la frase de Ángel González, "*Las ideas sobran en pintura*", a mí me encaja bastante, desde la perspectiva de que toda idea, divagación o teoría viene dada por una creencia (certeza) que actúa ya en nuestro fondo cuando nos ponemos a pensar sobre algo. Ese placer en mi obra al que te refieres proviene de haber logrado traducir la realidad que ven mis ojos a través de la imaginación o la intuición, y no de la razón.

Cierto es que, aunque estos mundos sugeridos por Talavera puedan parecer, en una primera lectura, derivar de una fantasía desbordada, hay una cierta sensación de extrañeza, de espacio (re)conocido o por conocer. Estaríamos entonces, bien ante un *déjà vu*, bien ante una prefiguración, visibilizadas ambas por un visionario que se expresa con la imagen y la palabra.

**-En la misma línea, los títulos que impones a las obras -de honda poética- parecen tener un peso específico. ¿Surgen a priori o son una consecuencia de los resultados obtenidos? Esto es, ¿condicionan la pieza o son el resultado de ese resultado plástico?**

Me gusta que hables de "imponer". Es verdad que, pese a que cada espectador contrastará la obra con su circunstancia y visión únicas, poner un título no deja de ser una marca aclaratoria que señala caminos en la interpretación. Buscar una buena palabra o frase apropiada para una obra es un reto constante en mi trabajo, no importa si la obra pertenece a alguna serie o si va por libre. Intento *intervenir* las imágenes con expresiones que surgieron de conversaciones en el estudio, vocablos que simplemente suenan bien junto a la imagen, multiplicar las lecturas. La decisión final suele venir durante el proceso y casi nunca me conformo con una obra precedida por un título. Me interesa convivir con ella y, pese a tener clara la meta, activar la máquina de asociaciones que acaba modificando todo, incluso revelando el motivo real de dicha obra.

El título se convierte, en manos de Talavera, no en un adminículo expositivo del tema, sino en una extensión poética de la plástica, solo que ahora verbalizada, puesto que la palabra es su material y herramienta.

**-En algunas piezas pictóricas te nos muestras como un observador avezado de mundos miniaturizados que no esconden que lo son, como una especie de casas de muñecas sometidas al desastre y al análisis científico. Algo así sucede en obras como "El mundo de aquel lado". A mí, particularmente, me recuerda -sin establecer comparaciones- con alguna toma de postura similar de Curro González. ¿Qué piensas?**

Tienes razón, en sus obras también hay una extrañeza figurativa latente y un acercamiento parecido al paisaje, con esas escalas sutilmente modificadas.

En mi caso, obras como la que mencionas, o también "*Llegar a ser océano*", coinciden en mostrarnos interiores de casas recién desmoronados, lugares que han sido llevados por alguna inundación o seísmo simbólicos. Sin embargo, es la intención purificadora del concepto aristotélico de Catarsis la que me mueve, más que la visión romántica y sublime de la catástrofe.

Me interesa la acción de destruir como el movimiento fresco y liberador que a veces aparece como única vía para arreglar las cosas. Pienso mucho en la situación actual de la vivienda, en cómo miles de familias se hipotecan para alcanzar la comodidad y la independencia, quedando atadas a algo de lo que probablemente sólo la muerte las liberará. En esas inmensas ciudades de vacaciones y parques temáticos que nos traen a un mismo sitio la *Torre Eiffel* y la tumba de

Tutankamon. Todo parece pensado para que cada vez nos movamos menos, un tablero de Monopoly donde nos conformamos con réplicas de la réplica.

Es verdad, no recordaba "Llegar a ser océano", una casa de muñecas donde imperan, a partes iguales, tres conceptos que ya han salido en la conversación: "apariencia", "extrañeza" y "paradoja". De pulcro exterior, al comportarnos como mirones inadvertidos comprobamos los estragos de una catástrofe, de un accidente del que nada conocemos y que, tal vez, ha hecho huir precipitadamente a la familia que la habitaba. Nuestra sorpresa no terminará ahí, se hará mayor al descubrir, desde una de sus ventanas, la existencia de un mundo acuático, cromático y verdadero dentro de ella en forma de pecera gigante. Esta pieza me recordó las instalaciones con casas de muñecas -todas de su colección personal- de Rachel Whiteread.

Acierta también al establecer la referencia y comparación de la destrucción -o más bien de la tragedia liberadora- con los parques temáticos y las réplicas de las réplicas. Particularmente me atraen sobremanera Las Vegas, Benidorm y los parques temáticos, tal vez porque ante estos espectáculos de lo absoluto y de lo kitsch, siento una mezcla de horror que me libera de emociones y prejuicios. Pero estos espacios de *lo todo* en *la nada*, no hacen otra cosa que reaprovechar, en beneficio propio, los anhelos y las ansias de la sociedad y del individuo, siempre ávidos de tocar la maravilla con las manos, aunque esta sea una fascinación usada, de segunda mano, cuando no, directamente, un 'fake'. El hombre desea lo inalcanzable, aunque sea en forma de mentira embutida en un traje de cartón-piedra.

**- Hablas del Monopoly, que es una interesante manera de reducir las relaciones sociales y mercantiles a una escala lúdica pero también de someter al mundo a una miniaturización. Como decía en los textos sobre la obras de Javier Calleja y de Rodrigo Martín-Freire, creo que el primero lo has leído, es posible detectar hoy día como salida factible para la figuración, sobre todo para la figuración escultórica, la subversión de escalas, tergiversar los módulos dimensionales hasta lo enorme o reducirlo al maquetismo. ¿Qué piensas sobre ello? ¿Te identificas con estas derivas?**

Aunque en ocasiones estas derivas pueden buscar el desconcierto inicial y quedarse en la ternura y el gracejo de algo *pequeño*, hay propuestas como las de Jesús Calleja, Curro Ulzurum o la pareja Walter Martín y Paloma Muñoz que en mi opinión reavivan el interés en la escultura. Para quienes estamos desilusionados con la homologación de los espacios expositivos, una pieza miniaturizada nos fuerza a desechar todo aquello que no está en su escala, generando un espacio autónomo y protegido que traza sentidos nuevos en la figuración. De un modo parecido actúan las obras de Ron Mueck. Todavía recuerdo su "mujer embarazada" ligeramente agigantada, su expresión concentrada y la interacción tan extraña con el público, que se acercaba con cierto estupor.

En cuanto a mi trabajo, de alguna forma miniaturizo las cosas por la misma pulsión poseedora que el empresario que instala una versión a escala de su complejo turístico. Es una toma de conciencia, una apertura a la comprensión de lo que somos y lo que tenemos, ya que nuestro cuerpo es cada vez más pequeño en relación a un mundo que no abarcamos.

Podríamos traer a esta conversación también a Richard Stipl, a Zhou Xiaohu y a Adalberto Abbate. En el caso de Walter Martin y Paloma Muñoz -o de Sherri Hay- al trabajar con esas bolas de cristal que son mundos en sí mismos, esos 'espacios autónomos' generados de los que hablas son evidentes y muy interesantes...

**Vuelvo a una cuestión que ya ha surgido con anterioridad, ¿cómo es posible mixturar tan bien, hace congeniar a la perfección dos sensaciones tan diferentes -una lúdica, de juego infantil y otra de extrañeza, de expectativa de acontecimientos extraordinarios o dramáticos- en las mismas obras?**

En mi caso, ese paso de lo lúdico a la conciencia crítica surge de manera natural, ya que como individuo social y habiendo crecido en aquella generación "X" o "perdida", no puedo evitar cierta mirada desapegada. Éramos aquellos jóvenes aunque sobradamente preparados, que vimos la llegada de lo digital aunque en la calle jugamos a las canicas o la peonza y ahora recordamos todo lo analógico con nostalgia.

Jugué como muchos a ser rebelde, viendo cómodamente desde el sofá de casa la caída de la Unión Soviética, la muerte de Kurt Cobain, el desgaste de la capa de ozono y los atentados del 11 de septiembre. Y aquello al fin no era más inquietante que los interminables bloques publicitarios. Es cierto que en mis obras hay una incontenible expectativa de drama, heredera quizás de esta anestesia, de este final apocalíptico con el que nos agobian el cine y el todavía imperante nihilismo de las artes. Pero en realidad lo que intento alcanzar es un *distanciamiento* de la realidad que me permita *hurgar* con la frialdad de un cirujano. Para ello imagino y pulo los objetos hasta dejarlos limpios de sangre, en algunas ocasiones purificados, mirados con sencillez. Necesito partir desde cero y buscar cierta inocencia sin la cual no podría soportar el peso de tantos miedos infundados.

Todos los de nuestra edad nos sentimos desplazados y desterrados en alguna ocasión. El problema, la fractura está en que esa *transterración* se produce desde un territorio que sólo existe en nuestra memoria, un tiempo pasado, muy lejano, tan difuso como fascinante, al que es imposible volver porque ni las brújulas ni los mapas lo recogen.

Por otro lado, es curioso que vuelva a salir el término 'purificación' inherente al concepto de catarsis que líneas atrás empleabas para definir tus actuaciones... Parece muy revelador...

**Por último, hay una apelación muy intensa al paisaje en tu obra, apenas interiores. ¿Tiene esto algo que ver con ese sentimiento romántico del cual hablábamos el otro día? ¿Es un intento por controlar lo incontrolable, esto es, la naturaleza?**

Por desgracia ahora no existe un contacto directo con la naturaleza. Ese sentimiento tan profundo de necesitar controlarla es muy distinto al del siglo XIX y está ligado a fotografías de viaje, películas y medios de comunicación, que son mi fuente de inspiración. Aun así, hay un romanticismo latente en pintores actuales que admiro como Laura Owens o David Thorpe al que sí me siento conectado, que entiende e introduce la complejidad del momento que vivimos pero, lejos de planear una huida, busca nuevos espacios para la intimidad.

Al igual que no me gusta ceñir mi obra a una disciplina, trabajo para abrir el abanico de posibilidades que el paisaje tiene. Usarlo como un gran campo de pruebas. Al mirar a través de él surgen los símbolos y significados que manifiestan las agitaciones sociales coetáneas, y también recibes una fuerte carga de tradición, sobre todo pictórica, que opera sin que te des cuenta. De hecho, la maraña de perspectivas y escalas en "la isla de los voraces" ya se ha visto en la historia del Arte (tengo ahora en mente la escena de cacería en honor de Carlos V de Lucas Cranach, Patinir, Brueghel o el Bosco, por poner ejemplos...)

Esta última respuesta me ha llevado a recordar una de mis obras históricas preferidas, "La Batalla de San Romano" de Paolo Ucello. Desde pequeño visitaba con asiduidad los Uffizi y al llegar a la pequeña sala donde se exhibía -siempre vacía por ser la que antecedia a la dedicada al gran Boticelli- una y otra vez quedaba maravillado con ese choque de realidades que en la tabla tiene lugar. Resultaba tan incomprensible cuanto excitante comprobar cómo, a pesar del intenso fragor de lucha y muerte que estaba teniendo lugar en el primer plano, en el valle, un ágil joven -ajeno a cualquier otra preocupación- cazaba liebres en el monte con una ballesta. Ahora, años después, el conjunto me sigue epatando pero comprendo mejor a ese cazador solitario que va a lo suyo, sin importarle las tragedias que acontecen a sus pies...

Iván de la Torre Amerighi.  
Crítico e Historiador del Arte.