



**Jean-Michel BOUHOURS**

## Reflexiones en un jardín imaginado

A Lourdes

La mayor parte de las exposiciones dedicadas a José Antonio Sistiaga insistían en el efecto de adición entre pintura y cine para caracterizar su obra. Sin embargo, la interdisciplinariedad de su obra no funciona mediante superposiciones, sino mediante “reflexiones”.

La reflexión es un fenómeno que se produce cuando un cuerpo dotado de cierta velocidad se encuentra con otro que le obliga a seguir otra dirección diferente, nos dice la enciclopedia.

Esta exposición no desea ilustrar una supuesta adición de episodios de la carrera del artista, sino mostrar cómo las obras se reflejan entre sí. Es interesante que en francés el sustantivo “Réflexion” al igual que en castellano “reflexión” tiene una doble acepción, al mismo tiempo antropológica (“giro del pensamiento sobre sí mismo con miras a examinar en mayor profundidad una idea, una situación o un problema y que requiere una buena capacidad de autocrítica y de autocontrol”) y física (cambio de trayectoria de una partícula).

“... *mi vida entera no ha sido otra cosa que una larga ensoñación dividida en capítulos por mis paseos cotidianos*” escribía Jean-Jacques Rousseau en el preámbulo de *Las ensoñaciones del paseante solitario*.

Las Reflexiones de Sistiaga rehúsan los caminos sinuosos de un mundo onírico o irreal, que considera demasiado cerrado sobre sí mismo, en favor de la trayectoria de una metafísica del espacio y del tiempo.

### El paisaje

“*Reflexiones en un jardín imaginado*” se impuso rápidamente como título de esta exposición; no solo porque retomaba en parte los títulos de obras de José Antonio sino, sobre todo, porque la noción de “jardín” como microcosmos parecía útil para tratar de identificar esta metafísica. El jardín de José Antonio Sistiaga puede ser, al mismo tiempo, el de su casa de Ciboure/Ziburu, jardín de las Hespérides (que, según la mitología se encontraba en un lejano rincón de occidente) en donde la inmortalidad se adquiere en esos momentos de sosiego entre los setos de exuberantes hortensias, o cualquiera de esos lugares que el artista ha visitado durante sus diversos periplos – las Tuillerías, Ibiza, el valle del Nilo, el Pacífico.... o esos paisajes de Euskal Herria vizcaínos, guipuzcoanos, navarros y labortanos que Victor Hugo describía en su viaje de 1843 mediante este ditirambo:



Gipuzkoako Foru Aldundia  
Diputación Foral de Gipuzkoa  
Kultura eta Euskara Departamentua  
Departamento de Cultura y Euskera

*“En ningún lugar he visto al viejo Neptuno arrasar a la vieja Cibeles con más fuerza, alegría y grandeza” (pag. 45)\**

En un incisivo texto, Julien Alvard, uno de los principales observadores del arte francés de la posguerra, describía la evolución del Arte mediante una alternancia casi inmutable a lo largo de los siglos entre dos ciclos: el de la civilización urbana (iniciada con la Roma de Virgilio) y el de la civilización de las “cimas”, de los “castillos encaramados, de las acrópolis y de las torres desde donde la mirada descubre una especie de infinito, por no decir el verdadero infinito”.<sup>1</sup> Desde la cumbre del monte Jaizkibel, Victor Hugo describía el panorama *“allí vegeta, florece y palpita una naturaleza refugiada que vive aparte. Allí se emparejan, en una especie de himeneo misterioso, lo arisco y lo maravilloso, lo salvaje y lo apacible. El hombre está lejos, la naturaleza está tranquila (...). En la montaña el alma se eleva, el corazón se sana; el pensamiento participa de esta paz profunda. Uno cree sentir muy cerca el ojo abierto de Jehovah.”*<sup>2</sup>

Trasladado a la situación artística contemporánea, objeto del estudio de Julien Alvard – situación a la que José Antonio Sistiaga se ve confrontado cuando llega a París en 1955-, el crítico constata que las pinturas informales o nubistas<sup>3</sup> iban contracorriente respecto a los movimientos triunfantes del Pop Art y del Nouveau Réalisme si bien, resaltaba Alvard, cada asalto de la urbanidad racional provocaba su reacción, una necesidad imperiosa de representar el paisaje.

El Sistiaga viajero, el Sistiaga expatriado, siempre ha regresado al punto de partida. No ha escapado al tropismo de sus orígenes: Donostia-San Sebastián, su ciudad natal, donde se encuentra su taller actual; Hondarrabia, donde vivió en los años 60-70 en medio de una comunidad de artistas vascos que incluían a Oteiza, Chillida, Basterretxea, Amable, Balerdi y Mendiburu; Ciboure-Ziburu, por último, donde vive y trabaja, en particular en su última película de largo aliento, *Han*, en una estancia-taller cuya vista de la bahía de Sokoa es ya en sí misma una fuente de eterna juventud.

Sistiaga pertenece al ciclo de los observadores de las cimas, en la estirpe de Claude Lorrain o de Monet.

Los títulos de las obras de José Antonio Sistiaga frecuentemente hacen referencia a la noción de paisaje, ya sean los del País Vasco o los de un jardín interior o, incluso, como heredero de Turner, hacen referencia a los elementos naturales: la luz, el agua, el viento que determinan nuestras impresiones del espacio.

Sistiaga descubre en 1956, en París, la obra de Vassili Kandinsky a través de la exposición *Kandinsky: Período dramático 1910-1920* de la galería Maeght. Esta exposición le inspira una serie de obras de paisajes entre los que se encuentran *Paisaje Vizcaíno* y *Tuileries*. Estas composiciones abstractas tienen una estructura basada en

<sup>1</sup> Julien Alvard « Pourquoi nous combattons », cat 8 peintres, 1966, Arc et Senans.

<sup>2</sup> “En voyage, Alpes et Pyrénées”, in Victor Hugo, Oeuvres complètes, tomo II, Paris, 1910, Imprimerie nationale/Librairie Ollendorff, p 352. Edición española: “Los Pirineos”. Traducción del francés de Victoria Argimón, Palma de Mallorca, 2000, p 90.

<sup>3</sup> Un encuentro importante: Sistiaga conoce en París a Manuel Duque, pintor andaluz nubista, que Alvard presenta en la exposición *Antagonismos*, en 1960, en el Musée des arts décoratifs.



una sucesión de planos y de líneas determinadas por la topografía del paisaje de referencia: una línea de cumbres, un fragmento de cielo azul recortado, una perspectiva, una cadena montañosa.... La abstractización de los elementos del paisaje permite una doble lectura, al mismo tiempo como composición abstracta y como representación depurada de un paisaje. Aquí el color es extraordinariamente expresivo y se aplica de manera uniforme, según un principio de armonía casi perfecta entre los tonos cálidos – los rojos, los anaranjados y los amarillos – y los tonos más fríos, del ultramar al pálido azul del cielo. La interpretación dinámica de estos colores hace patente una armonía universal. Sistiaga toma prestado del ruso el concepto no formalista de la abstracción que prevalecía a comienzos de los años 10, y que consistía en representar el mundo sin una “interpretación vinculada a los objetos”<sup>4</sup>. En Kandinsky se reafirma el vínculo con la naturaleza; los indicios superficiales se abandonan en beneficio de la otra vertiente de la realidad verdadera, en donde reside lo que Nietzsche denominaba “la esencia íntima del mundo”. Los trazos negros, a veces blancos, independientes de las formas coloreadas, flotando en una especie de contrapunto visual, y el desbordamiento de la composición más allá de la superficie del cuadro, con el marco pintado en continuidad, terminan de evocar el mimetismo que Sistiaga ha reivindicado como punto de partida con la obra del Kandinsky del *Blaue Reiter*.

### El Sistiaga Informal, un arte “orgiástico o místico”

Tras su período kandinskiano, de 1958 a 1961 en París, Sistiaga pone entre paréntesis la pintura al óleo para realizar una gran cantidad de obras sobre papel. La razón invocada por el artista es la calidad y el bajo coste de este material. Estas obras gráficas son, en general, ejecutadas rápidamente y marcan los comienzos informales de Sistiaga, coincidiendo con su encuentro con el pintor nubista andaluz, Manuel Duque.

Michel Tapié había utilizado el término *art informel* por vez primera para referirse a los dibujos de Camille Bryen y, después, en su obra *Un Art Autre* publicada en 1952. Antoni Tàpies introducirá el arte informal en España bajo el nombre de Informalismo y este movimiento será muy influyente a este lado de los Pirineos por medio de grandes figuras como Millares o el hispano-argentino Alberto Greco. La definición que de este arte hace Tapié: “*El arte se ejerce en otro lugar, en otro plano de esta realidad que percibimos de otra manera, el arte es otro...*”<sup>5</sup> enlaza con las que fueran las preocupaciones de Kandinsky cuando éste se encontraba en los caminos de la abstracción, hasta tal punto que Julien Alvard integrará las *Improvisaciones* y las *Composiciones* de Kandinsky de 1912-14 en su antología de la abstracción no construida, en el Musée des arts décoratifs en 1960<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> Vassili Kandinsky « über die Formfrage », in *Der Blaue Reiter*, editado por V. Kandinsky y Franz Marc, Munich, Piper, 1912. Trad. francés « Sur la question de la forme », in *L'Almanach du Blaue Reiter*, trad. del alemán por Ph. Sers y C. Heim, Paris, Klincksieck, 1987, p 215

<sup>5</sup> Tapié « Un art autre », París, 1952, ed Gabriel-Giraud & fils. Citado en “Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Hª del Arte, t. 11, José Ignacio Gómez Alvarez, 1998, p 449

<sup>6</sup> Exposición Antagonisme, Musée des arts décoratifs, París, 1960



Los “Dibujos negros” de Sistiaga se basan en la dialéctica del blanco y del negro, de la luz y de la oscuridad<sup>7</sup>; los realiza en tinta china y se basan en la ausencia de intencionalidad. *Sombra* (1958) recuerda los gouaches o los pasteles más antiguos de Jean Fautrier, realizados en 1928, mediante su principio de garabateo en torno al centro de la hoja de papel. Estos dibujos experimentan una verdadera “rabia”; Fautrier hablaba de “rabia informal” que sería la expresión de la exigencia interior del pintor. El contacto delicado de la mina o del pincel ha sido sustituido por gestos coléricos en donde la mano repite el mismo gesto, tacha, superpone, rasca con altivez la superficie del papel, extiende la tinta sobre la hoja ayudándose de un trozo de madera, aplasta la punta del pincel para dejar el rastro del contacto y del desplazamiento rápido de la herramienta. Con las ceras, Sistiaga desliza la barra entera sobre el papel. Mediante frotamiento, crea una verdadera superficie de contacto entre el papel y el instrumento, que cambia la naturaleza del trazo; el recurso a esta misma técnica en sus Dibujos eróticos de los años 70 permite vincularlos formalmente con ciertos dibujos negros del comienzo (*Nudo*, 1959), perfectamente abstractos.

Sistiaga vuelve así a las técnicas más ancestrales donde el hombre, en su caverna, utilizaba fragmentos de carbón para trazar siluetas de sombras. Después, a partir de 1961, el artista introduce de nuevo el color. Son líneas de colores que se entremezclan; algunas tienen el aspecto de filamentos de ADN desenmarañados. Los trazos se entrecruzan pero los colores no se mezclan, sino que conviven y participan de una polisemia de figuras caligráficas. En algunos dibujos, mediante la aguada, el color aparece en forma de huellas sutiles pero irreductibles de rojo, de verde o de amarillo. El color se afirma muy rápidamente en los dibujos siguientes; los trazos son pinceladas que forman un fondo azul recubierto de trazos que dibujan arcos de potentes rojos y amarillos que dan estructura al conjunto. A partir de ese momento, Sistiaga entra en una expresividad informal a la que ha permanecido muy unido. Los gouaches de los años 60 ponen el acento en la acción o el gesto, la intensidad, la rapidez, la velocidad, la fulguración, el movimiento de la luz... anunciando el paso al cine, en 1968.

« En mayo de 1968, abandoné todas mis actividades y responsabilidades directas de cara a los demás para volver a experimentar con la pintura, pero a través del cine »<sup>8</sup>.

El cine es, en primer lugar, una experiencia pictórica; por consiguiente, *Ere Erera baleibu...* realizada como un inmenso cuadro de 35 mm de altura y más de 2.000 metros de largo, no constituye en modo alguno una ruptura. Al mismo artista le gusta comparar y describir sus películas a la escala de sus cuadros; a propósito de *En un jardín imaginado*, declara: “c’est un seul tableau qui mesure 24 centimètres de haut sur 50 mètres de long”<sup>9</sup>. En este sentido, sería legítimo mostrar sus películas en situación de proyección cinematográfica, pero también como un cuadro de dimensiones particulares, para así imponer una doble lectura. Sistiaga pintó pacientemente la banda de celuloide

<sup>7</sup> Una obra se titula « Espacio casi negro », 1959. cf cat Sistiaga 1958-96. Bilbao, 1996, Rekalde, p 68

<sup>8</sup> JA Sistiaga entrevistado por Michel Maingois in revista L’Art vivant, n°16, París, diciembre-enero 1971, reproducido in .....ere erera baleibu izik subua aruaren.... Donostia, 2007, Tabakalera

<sup>9</sup> JA Sistiaga, Entrevista, in *Revue et corrigée*, febrero 1994

N. del T. : “Es un único cuadro que mide 24 centímetros de alto por 50 metros de largo”



sin ninguna experiencia previa cinematográfica, salvo la de haber visto diez años atrás un film de Norman MacLaren. La experiencia renovaba la que vivió en el Palais de la Découverte al ver las macrofotografías de las estructuras cristalinas. Estos cristales de sales, tan comunes, después de ser ampliados escondían mundos geométricos insospechados. Estas investigaciones constituían el avatar científico de la experiencia de Claude Monet quien, con sus últimos trabajos sobre los *Nenúfares* fue hasta el detalle infinito, como ampliado a través de la lupa de un paisaje del que hubiésemos perdido la visión de conjunto<sup>10</sup>. A partir de este momento, con la experiencia de *Ere Erera...*, Sistiaga podía ver la materia pictórica desde el interior, entrar en el interior de cada gotita de tinta que, ampliada millares de veces, desvelaría una estructura compuesta e irregular. Acordándose del Palais de la découverte, utiliza agua de mar que, al secarse al sol sobre el celuloide, reproduce la estructura reticular. El artista trabaja durante dos años sin siquiera tratar de ver el resultado a través del proyector; signo éste que evidencia no una negación del cine, sino una obsesión pictórica fundamental. En la fase última y aleatoria del proceso de creación de *Ere erera...*, la proyección cinematográfica actúa como un endoscopio, instrumento gracias al cual podrá adentrarse más allá de las apariencias del mundo inmediato

A partir de esta primera película, José Antonio Sistiaga entra en un proceso epistémico y su pintura tomará un nuevo rumbo. Los formatos de sus obras se hacen muy generosos y, en general, toman prestadas sus proporciones al formato del cinematógrafo. La especialización de la pintura sugerida por la experiencia del cine alcanza su punto culminante con la realización de los dos frescos de 17 metros de ancho (uno de ellos) del edificio de Torres Blancas<sup>11</sup> construido por el arquitecto Sáenz de Oiza en Madrid, en 1970.

En adelante, Sistiaga representa en su pintura el universo de « la matière et des corps en mouvement, des orages passionnels ou magnétiques, des pluies et rayons cosmiques »<sup>12</sup>. Es este mundo el que existe y no el malentendido de la manzana, del pan o del paisaje, argüía Edouard Jaguer en 1958<sup>13</sup>.

La «macrovisión» del cine prevalece en la serie de cuadros que incluyen ‘*Uhain Eta Odei*’ o ‘*Llamarada. Homenaje a mi padre*’, contruidos con una poderosa red de líneas paralelas en tonos rojos y azules. Muy específicas en la producción del artista, estas obras evocan la imaginería científica de la máquina de humo del fisiólogo francés Etienne-Jules Marey, o los plegamientos geológicos que aprisionan en sus movimientos limitados zonas de colores puros. El gesto de la mano del artista que va a esbozar un trazo en un lienzo parece ampliado hasta el detalle y se desmultiplica. En las obras realizadas en grandes cartones mientras surcaba el Pacífico y con los que Sistiaga calibraba el efecto del balanceo en su dibujo, la mano que dibuja, el gesto inicial del trazo se convierten en el tema principal de estas obras.

<sup>10</sup> La galería Katia Granoff de París presentó los *Nenúfares* durante los años parisinos de Sistiaga, entre 1957 y 1958

<sup>11</sup> Este edificio fue financiado por Juan Huarte.

<sup>12</sup> N. del T.: “ La materia de los cuerpos en movimiento, de las tormentas pasionales o magnéticas, de las lluvias y rayos cósmicos”

<sup>13</sup> E. Jaguer « Etat d’urgence », in revista *Edda* n°1, verano 1958, París



La iconografía particular de *Ere Erera...* produce también una serie de obras basadas en trayectorias dinámicas de puntos coloreados realizados con un gesto muy rápido, donde el pincel se detiene abruptamente en el lienzo (*Ráfaga*, 1970), que se asemejan a las imágenes obtenidas con un microscopio en un laboratorio de biología.

## El cosmos

Regresemos al argumentario de Alvard, muy útil para nuestro propósito. El siglo XX ha supuesto una urbanización sin precedentes de la humanidad; hoy más de la mitad de la humanidad vive en las ciudades. La consecuencia es, evidentemente, el retroceso de la naturaleza, mientras el sentimiento de naturaleza sigue siendo una pulsión metafísica constitutiva del Hombre. Alvard describía este fenómeno en 1960 para legitimar en los pintores informales los paraísos de regiones no colonizadas por el Hombre: las tierras vírgenes de los fondos marinos evocados por el pintor René Duvillier, las volutas de nubes de Pierre Graziani o, incluso, el cielo descubierto por los extractos minuciosos de las nubes de John Constable, que se abre hacia la infinitud del cosmos; espacios en los que la consciencia puede aún anonadarse. Con su segundo film pintado, *Impresiones en la alta atmósfera*<sup>14</sup>, Sistiaga recrea con los mismos ingredientes pictóricos (tintas proyectadas o aplicadas sobre la película) la vida de una estrella en plena actividad nuclear, entrando así en el ámbito de las Cosmogonías intuitivas.

Entre las cosmogonías intuitivas que se anticiparon ampliamente a la investigación científica y que fueron proféticas, hay que citar la cosmogonía de Descartes, enunciada antes del descubrimiento de la gravitación universal y que presentaba el universo bajo el aspecto de grandes sistemas que forman torbellinos de materia que, a su vez, dan forma mediante concentración de materia a una estrella central y mediante dispersión de esta misma materia a planetas en la periferia de dichos sistemas; igualmente hay que citar la de Emmanuel Kant, más estrictamente conceptual, pero que esboza el principio hoy admitido de los “universos-islas”<sup>15</sup>. La cosmogonía de Vincent Van Gogh con *La Noche estrellada*, a quien Sistiaga dedicó su film, con su representación de un cielo dramático salpicado de bolas luminosas constituidas por círculos concéntricos muy marcados, es una de las más célebres de la historia del arte moderno. A finales del siglo XIX, la cosmogonía de August Strindberg que, con sus *Celestografías*, estaba convencido de haber impreso en la placa sensible los fenómenos celestes, reposaba en la autosugestión; y por último, más cerca de nosotros, las cosmogonías de Yves Klein para las que el cuadro es una zona de sensibilidad pictórica, intentando captar o transformar pictóricamente fenómenos físicos naturales.

<sup>14</sup> El título es una alusión a la película de José Montes Baquer, con la colaboración de Salvador Dalí, *Impresiones de la Alta Mongolia*, en la que Dalí describía a través de un bolígrafo de plástico sus visiones interpretativas paranoicas de mundos desconocidos.

<sup>15</sup> Cf Stéphane Deligeorges « Les échelles de l'univers. Du fini à l'infini », in Jean Clair *Cosmos. Du romantisme à l'avant-garde*. Montreal, 1999, Museo de Bellas Artes.



El proceso de una cosmogonía intuitiva en José Antonio Sistiaga se acentúa tras la realización de *Impresiones en la alta atmósfera* y, en particular, con su nuevo proyecto cinematográfico, *Han* en el que el artista marca un retorno explícito a la figuración representando una estrella central con su actividad solar, acompañada de una galaxia en espiral que podría ser *La vía láctea* o *Andrómeda*.

Los paisajes inspirarán sucesivamente la plenitud de la meditación y de la ensoñación en *En un jardín imaginado* (1990-91) y su reverso aterrador en *Paisaje inquietante*. Pocas cosas separan a las dos, a imagen de nuestros propios sentimientos hacia la naturaleza, capaz de inspirar sentimientos de plenitud y de terror.

Sistiaga inaugura a comienzos de los años 90, un período muy productivo de grandes frescos que parecen hechos en honor de lo que Kant llamaba el “caos perfecto”. Reanuda la libertad de sus enmarañamientos de líneas de colores que caracterizaban sus obras de los comienzos, pero las composiciones se “cargan” nuevamente y de manera inquietante (los astrofísicos hablan de hundimiento gravitacional en los famosos ‘agujeros negros’ cuyo devenir desconocemos), se densifican hasta los límites físicos del cuadro (composición “all over”). La intrusión de formas construidas en las que es posible identificar las reminiscencias de los sistemas reticulares vistos en el Palais de la Découverte se acompaña de un trabajo pictórico sobre el polvo, con millares de gotitas de pintura proyectadas sobre el lienzo. La pulverulencia de estas últimas obras remite sin duda a un estado cósmico no organizado de la materia pero también a una etapa última de su itinerario pictórico informal.

Si las obras de finales de los 90 como *La sortie au jour (Homenaje a Maurice Ravel)*<sup>16</sup> (1998) o *En el jardín* (1998) confirman la teoría del tropismo, emplean un lenguaje informal muy violento basado en la heterogeneidad, que demuestra una permanencia en Sistiaga, al mismo tiempo, del tema del paisaje y de un lenguaje abstracto liberado de los objetos, al que Kandinsky apelaba en su obra “De lo Espiritual en el Arte”.

<sup>16</sup> Maurice Ravel nació en Ciboure/Ziburu y su casa se encuentra muy próxima de la de Sistiaga.

