Edrix Cruzado: De razón y sensibilidad

Veterano escritor sobre la singular y delicada obra de Edrix Cruzado, tras disfrutar de esta última exhibición de su trabajo –que, tal y como ocurre con muchos de los casos artísticos contemporáneos, deberíamos considerar un eslabón más en su carrera de investigaciones-, se me antoja rabiosamente social y comprometida con su presente. El autor del texto que presenta el tríptico de esta exposición, el Doctor D. Ángel Azpeitia, presidente de Honor de la Asociación Española de Críticos de Arte, y profesor por ejemplo de quien aquí escribe, ya advierte que esta dimensión no reside en la descripción temática a la vieja usanza decimonónica, sino a través de la vertiente propia del siglo XX y que hoy prosigue en el estudio plástico de los canales comunicativos: la materialidad, porque la exposición de Edrix Cruzado es una muestra de pintura y, en lugar de mostrarnos habilidades, malabarismos y estrategias conceptuales, desvela valores que esta sustancia ha ido adquiriendo en el transcurso de su sacralización histórica.

Frente a sus anteriores muestras –sobre todo las dos últimas, *La llama fría de la conciencia* (2007) y *Resortes de pintura sobre el olvido* (2008), ahora la fotografía comparte protagonismo con los objetos de producción seriada. Una fotografía encontrada, única, al revés de su propia naturaleza múltiple (la infinitud de la huella metálica), capaz de rivalizar con la pintura en su función de individualizar objetos industriales producidos en serie y encontrados en ferreterías y frías tiendas de ocasión, amenazadas hoy en día por una nueva generación de éstas, y anunciadas con el escalofriante apellido "Compro-oro". Estos objetos posan habitualmente desapercibidos frente a nuestras ocupadas atenciones. Envuelven nuestra realidad, la misma que hemos relegado a los más profundos estratos de nuestra conciencia para vivir excitantes entelequias de triunfos y fracasos monopolitanos. Por ello se suman o contagian el conjunto de objetos naturales que, como las delgadas ramas y sarmientos empleados por Edrix, su contabilidad se hace

tediosa y hasta imposible. Tal y como advirtió Juan-Eduardo Cirlot, tras la eclosión objetual propiciada por el desarrollo industrial moderno, las fronteras entre lo natural y lo artificial quedan por siempre diluidas.

Jean Pougny, bajo su propia concepción del suprematismo, ya explotó las facultades desfuncionalizadoras de la pintura, al ensamblar en 1915 un martillo sobre un mural rojo. La pintura, tras la eclosión fotográfica, ha llegado alzarse como el mejor símbolo de la singularidad. Es más, la serie fotográfica de retratos femeninos presentada por Edrix Cruzado en cajas de metacrilatos con diversos objetos o materias, adopta esta misma función. De esta manera, la autora deja de lado el gesto que experimentó en una primera fase de su carrera entre la década de 1990 y los primeros años de este siglo, para sustituirlo por un acto de nominalismo pictórico; y se alza como una transustanciadora alquímica, como una ilusionista no de las percepciones, sino del complicado laberinto de espejos constituido entre la atención, la conciencia y la memoria. Sus fondos pictóricos, lisos, sin accidentes, sin matices, sin diferencias de intensidad, como catálogos de muestras de tintes para el cabello, representan el *ethos* de sí mismos, incluso la mismidad misma. Por esta razón no respeta los colores primarios o complementarios, ni teoría alguna, dado que todas las aportaciones filosóficas al respecto no han sabido superar lo meramente sensorial o lumínico sin llegar a afirmar la existencia de un valor objetual del color. Sí, ni siquiera Goethe; quizás sólo el concepto “pigmento” pueda referir libremente a esta realidad.

Ésta es la propuesta personal de Edrix Cruzado. He preferido citar a Jean Pougny (o Ivan Puni, según se prefiera), porque creyó, en el fondo como su amigo Malevitch, en unos valores autónomos de los colores, frente a la apropiación subjetiva o humana de los objetos industriales por parte de Vordemberge-Gildewart , Schwitters, Rudolf Jans, Hans Nitzschke, Carl Buchheister, César Domela, Ben Nicholson, etc. (conocedores de la investigaciones rusas formalistas gracias a El Lissitsky), aunque la concepción pictórica de Edrix deba más a un legado posterior. Ya he citado en cierta manera el concepto de

“nominalismo pictural” que un greenbergiano canadiense –Thierry de Duve- desarrolló en 1984 a partir de quien se presentó como el más contrario a la singularidad pictórica en el mundo del arte: Marcel Duchamp, siempre que nos abstengamos a los argumentos benjaminianos de por ejemplo un historiador como Francis M. Naumann. Greenberg logró que la naturaleza agujerease la pintura y no al revés, a lo que contribuyó eficazmente la eclosión de las corrientes expresionistas y líricas de posguerra, de reafirmación artística sobre la anterior e histórica muerte del motivo anunciada tiempos atrás por Picabia.

La pintura de Edrix atrapa la naturaleza hasta transmutarla en modelo natural académico, en el cuerpo humano, el cual en nuestra modernidad resultó ser caprichosamente femenino. El modelo, como el valor pulcro de la pintura, a pesar de su presencia incuestionable, es de conformación histórica: el objeto natural que observamos en aras de imitarlo es femenino. La intervención artística es masculina. El resultado es el acoplamiento extático que, en el devenir, se solidifica en la monstruosa hibridez (en concordancia con las tesis defendidas por Gilbert Lascaux en *Le monstre dans l’art occidental*) del hermafrodita erigido de la conjunción de los dos sexos opuestos: la razón y el sentimiento. La mayoría pensará que la razón apresa los objetos escrupulosamente ensamblados, y que la pintura porta la emoción del color. Discrepo gravemente.