La superposición de la pintura: Julia Dorado en A del Arte

Le masques, toujours fabriqués en secret et, après usage, détruits ou cachés, transforment les officiants en Dieux, en Esprits, en Animaux-Ancêtres, en toutes sortes de forces surnaturelles terrifiantes et fécondantes

Roger Caillois, *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige*, 1967

Si somos observadores, nos asombrará en la actual exposición de Julia Dorado en la *Galería A del Arte* de Zaragoza, el empleo del *collage* y de papeles reutilizados bajo un concepto tan puro de la pintura, expresado, exaltado y defendido además en los textos que ilustran las imágenes del catálogo. Pero, ¿cómo se entiende este concepto de pureza pictórica que parece presentarse como la antítesis absoluta de la realidad, cuyos fragmentos le sirven de modelo? ¿Acaso se trata, sino de un retorno a los sagrados marcos académicos, sí al purismo del formalismo norteamericano y greenbergiano? Así lo hace sospechar la idea de la pintura que ostenta como absoluta negación de la realidad, al constituirse como producto de su ilusión, lo que no resulta grave desde un punto de vista platónico, sino por el hecho de que por esa misma naturaleza suya está llamada a interponerse sobre ella, en tanto que la pintura desde sus orígenes prehistóricos se ha presentado como un mensaje, incluso a menudo un código que desea referir y, sobre todo, representar. La pintura es fundamentalmente superposición, máscara, y así fue reivindicada por ejemplo en 1961 por Jean Dubuffet para distinguir sus *assemblages* de los *collages* de la vanguardia histórica, dado que él superponía, untaba y no yuxtaponía. Esa cualidad, por el momento, no podía ser alcanzada por los medios de la reproducción mecánica.

Por todo ello la pintura de Julia Dorado debe ser entendida desde su proceso de constitución, -su verdadera profundidad- (su *Punto de fuga* de 2007 es en realidad un autorretrato gestual), el cual resulta de una absoluta inversión de lo que pudiéramos entender como productividad y

creatividad artística. Si bien ella subraya la oposición abierta entre la pintura y su modelo real, también entiende que aquella está totalmente ligada a la vida, y con ello no puede referirse a las formas pintadas, dado que por los títulos (*Aquí no me quedo*, *La barrera*, *Espejo*, *La escala de Jacob*, la deformación que sufren modelos como *El conejo blanco*, etc…) las entendemos como formas sin lugar ni materia, desfiguradas, tamizadas, entelequias imposibles de ser habitadas. El organicismo vital procede del pulso de la mano que ha sostenido el pincel, cuyas pinceladas y garabatos han querido registrarlo taquigráficamente a modo de firma antes que imitar la realidad. Este fenómeno es investigado por Julia de forma radical, al simplificar el proceso adoptando los modelos reales directamente, pintando sobre ellos, tratándolos por lo que son, simples soportes del gesto. Afincada en Bruselas hace aproximadamente veinte años, todas las mañanas recoge del buzón la prensa distribuida gratuitamente a diario, con el fin de leerla con un roturador, un pincel, etc. La creación comienza en esta singular lectura, un proceso de corrección que en verdad conduce a la configuración de un nuevo conjunto. De esta manera la pintura sólo puede ser erigida como constructiva, aunque únicamente durante el tiempo en que pertenece a este impulso necesario, lógico y hasta consciente, y en el cual consiste la corrección: una posesión de la realidad por el sujeto hasta dar como resultado un tercero. Por ello su pintura se plantea como el bloc de notas de un transcurso (la cantidad de libros pintados testimonian este concepto de necesidad de plasmar un recorrido, sin duda gestual) a través de fotografías y caracteres de la prensa, cuyas composiciones aún podemos adivinar en la dispersión compositiva de los temas resultantes tras los trazos y manchas de la pintora, para proponer al espectador un viaje por las entelequias de la virtualidad cromática e inmaterial. Se conforman paisajes que nunca han existido, los colores actúan por superposición: el azul profundo y transparente frente al sólido y opaco rojo. El blanco dibuja mientras borra lo anterior, y los negros imponen su construcción en una personal consecución del peculiar expresionismo constructivo aragonés de la década de 1960. No obstante, Julia Dorado representa un claro eslabón entre aquella generación con la posterior conformada en los años setenta y, de este modo, hasta el día de hoy.

La diferencia radica en que sus obras para ella todavía no han adquirido la categoría de pinturas. Necesitan de una segunda fase, quizá

más importante aún que la anterior: subrayar una distancia frente al impuso inicial que ha generado las múltiples series de pinturas en una drástica selección destructiva, tras la cual la mayoría son destruidas. Se trata de la definición necesaria que impone los verdaderos marcos a la pintura: no aquellos que la separan del resto de la realidad, sino del gesto que lo ha conformado.

Además de constituir el despliegue de toda una experiencia gestual, de series de consecuciones de vivencias, la mayoría imposibles de ser recordadas, por todo lo comentado la actual exposición de Julia Dorado, bajo el titulo *La viajera*, plantea una profunda reflexión acerca del propio gesto pictórico y genético, aprovechando el hecho de que esta realidad no es la misma para ella (el gesto) que para nosotros los espectadores (la virtualidad pictórica). De hecho, hoy el paisaje de Julia continúa conformándose. Quizás próximamente empezaremos a apreciar y dibujar en sus pinturas puentes nuevos, ventanas nuevas, mares nuevos, formas nuevas, tal y como nos depara el futuro. O, en todo caso, así debería ser.