



J o r g e
Cano

T r a p o s
sucios

Al igual que las aguas estancadas que filmara Tarkovski en *Stalker* parecían contener todo el lento sedimentar del tiempo [¿Lento? ¿sí? ¿es que esta gente no ha visto lo rápido que cambia, por ejemplo, la fisonomía de una ciudad con una breve huelga de servicios de limpieza? ¡¡incluso cuando ésta es boicoteada!!] **y casi aguardaban a que alguien las contemplara con la actitud adecuada** [¿Objetos exhibicionistas? ¡lo último que me quedaba por oír!] **a la espera de que éstas desvelaran el relato de su devenir** [Si yo fuera ellas esperaría sentado.] **y así, en cierto modo, redimieran su pasado de abandono,** [qué pesadas son las historias de fantasmas.] **la pintura de Jorge Cano es un intento de redención de algunos espacios olvidados, urbanos ahora, que tienen al tiempo y al azar como únicos administradores.** [No, si resultara que la ciudad necesita ahora de redención a través del arte, de otro melindres como James Lord –porque pobre Giacometti, él tampoco se lo merecía– dando cuenta de lo que se pierde como si de un concejal de desperdicios o un Funes metido a contable se tratara... «¡Aquí no se tira nada!,» parece la frase de esos pusilánimes ventanillas. ¿Y yo que no veo ninguna tarea de redención ni nostalgia patrimonial alguna en estas pinturas? Es más, veo más muestras de destrucción que otra cosa. Desde

luego, voluntad de relatar no veo ninguna. Aunque igual es cosa mía. Lo que sí veo es que este Cano ha sabido percibir bien la forma de proceder del azar y el tiempo en...] **...al tiempo y al azar como únicos...** [¡Calla!, ¡esto no es un diálogo! ¡Le parecerá poco convocar al tiempo y al azar juntos! No recuerdo quién hablaba de generar estrategias de encuentros azarosos –si no Nacho Criado, alguien cercano a él seguro; Miguel Copón, de hecho–, pero me parece que estas pinturas son precisamente eso: espacios acotados de encuentros azarosos. Y, claro, en tanto azarosos, tienen una lógica, osea, lógica en el sentido de una *razón razonante*. Y la lógica de estas pinturas es la misma que opera, por ejemplo, en un Puente de Vallecas, casi en crónica construcción, en esos milagrosos solares que todavía se ven por Lucero, en los cientos de edificios en ruinas,



dispersos como setas, que en su desmoronamiento forman extrañas figuras, en el Manzanares, más que un río, un lienzo en perpetuo movimiento... ¿Acaso no son lógicas poderosísimas todas estas? ¿y no es verdaderamente poderoso tratar de operar con ellas?] **...administradores.** [Pobre insulso... No se trata de reproducir la ciudad en un lienzo. ¿Tan difícil resulta de entender? Quizá tampoco lo entienda yo muy bien.]

El ritmo de producción del capitalismo multiplica exponencialmente los sedimentos, que se acumulan, también exponencialmente, a cada momento: [Bueno, eso sería con un capitalismo de producción, ¿no? Pero, ¿no este un capitalismo ya más bien especulativo?] **todo espacio es un profundo palimpsesto. Da igual que algunas de las capas ya no estén allí.** [...pues vaya palimpsesto.] **De algún modo siguen ahí: «Esto antes era una almoneda.» «Aquí había un bar donde ponían unos torreznos cojonudos.» También: «De pequeños entrábamos a este edificio a jugar. Lleva abandonado desde entonces.» No se trata de ponerse espirituales, sencillamente, operan inmaterialmente, como ausencias.** [Ya, o con placas conmemorativas... Siempre en el modo de la nostalgia, claro, y, claro operarán como lo hace la nostalgia: con resignación.]

También en la pintura de Jorge Cano operan las pérdidas, el trabajo que no luce; [Tampoco veo nada ni parecido a la resignación allí] **en su pintura –en su pintura como proceso– constantemente se vislumbran figuras para inmediatamente perderse, se**

sacrifican materiales, pero cada sacrificio deja una huella. [¡Vale ya!: ¿por qué esta melancólica visión del residuo?: «siempre nos quedará un residuo», «todo deja un residuo, un signo». Es difícil aceptar que la mayor parte del trabajo es en vano –no solo lo sabía Robert Johnson–, quizá por eso hay cantores del desperdicio, para reciclar hasta el último Newton posible del trabajo. Aunque quizá, en el arte, este ánimo tiene muchas veces más una forma de «ánimo de lucro». A servidor le hacen gracia esos artistas vagamente conceptuales que junto al resultado final de su trabajo aportan dos buenos centenares de fotos que documentan el proceso. Si, por ejemplo, un fontanero hiciera lo mismo, ¿qué pensaríamos de él: «Ahí lo tiene: su nuevo grifo ya instalado y un dossier que documenta todo el proceso. En total son 800 euros.»] **Sus técnicas son agresivas –no hay otro modo de representar lo que Cano se propone representar–** [ya hablaremos más de esto de la



representación... Con respecto a lo de la agresividad, es evidente] **y no todo lo que se practica sobre el cuadro, como en esos palimpsestos insondables que citábamos, acaba siendo perceptible en el resultado final.** [Sencillamente porque no está... Estos hijos de Blanchot han construido una metafísica de la ausencia que huele a cristianismo que echa para atrás. En estos cuadros se ve lo que ve, ¡y para nada es poco lo que se hace visible en estos cuadros! Pero parece que cuesta mirar. Mirar requiere un ritmo que no es de la nostalgia. El nostálgico ve lo que había allí donde no lo hay, pero nada más.] **Quedan, sin embargo, las señas del exceso, las marcas en forma de**



ausencias. [Migajas, claro. A ver, el proceso de estos cuadros es un proceso de construcción, claro, pero toda construcción –toda– es destructiva. No estoy diciendo nada raro. Es de sentido común, ¿no? Además, muy bien eso de fijarse en los signos de lo que ya no está y dejarse llevar de vez en cuando por la nostalgia de unos torreznos bien fritos, pero, ¿qué hacemos entonces con todo lo que hay ahí? ¿Y qué más da lo ausente? En cualquier estatua –en cualquiera– existen esos signos de violencia, esas marcas de ausencia. Esculpir no es otra cosa. Y ya supongo que algún meapilas habrá hecho una oda al mármol caído, a esas poéticas lascas que posiblemente dejaron tuerto a más de un incauto curiosete.]

Porque la obra de Jorge Cano versa sobre el abandono. Evidentemente, su obra no habla directamente de los procesos de gentrificación, pero estos están ahí en tanto el abandono es el paso inicial de toda gentrificación: primero se depaupera un barrio a través del abandono y después se entra a especular en él. [Vamos que, en breve, alguno de sus cuadros se va a convertir en un bonito *loft*, ¿no? ¡Que tiemble Criado, ahora los agentes colaboradores de los cuadros son especuladores inmobiliarios! Aunque, espera... esto último tiene su gracia. Tomo nota. Bueno, en verdad claro que los procesos de transformación de la ciudad espejean en estos cuadros, pero ¡qué fácil sería interpretar todo desde la perspectiva de la gentrificación! Además, haciéndolo, dos pájaros de un tiro: lograrías de paso justificar algo que de cinco años a esta parte parece condición de posibilidad de cualquier arte: que sea un arte político, comprometido. No tengo nada contra el arte político (cuando es político), incluso me gusta el arte militante, pero no veo que se haya de entender esta pintura relacionándola con el aburguesamiento de los barrios. Me parece que para leer el implacable proceso de





aburguesamiento ya hay otras formas. La lógica del abandono, que efectivamente rige sus cuadros, no es un corolario del aburguesamiento –¡vale ya de utilizar la otra palabrita!–. El abandono se puede encontrar en lugares «ya gentrificados», incluso en lugares pura y completamente abandonados. El abandono no es patrimonio únicamente del tardocapitalismo. Si bien –tampoco quiero negárselo todo a este pobre pusilánime– los abandonos en nuestras ciudades –sus necrosis– son absolutamente peculiares, e, innegablemente, cualquiera que mire estos cuadros encontrará esa peculiar lógica del abandono, y en ella, claro, los procesos de pauperización y especulación. Pero no es ese el punto.] **En ese sentido la pintura de Cano es local** [...y sostenible, no te jode...] **puesto que en ella se percibe el pasar del tiempo, pero no de cualquier tiempo, sino de un tiempo concreto. No en todas partes se envejece igual. Es más, no todas las ciudades envejecen igual. No es lo mismo Oporto que El Cairo, Madrid... o Albacete.** [Mira que ocurrencia tan moderna: dejar un lienzo en blanco durante un año a la intemperie en distintas ciudades a ver qué pasa... ¡Aaay! Esta es la pintura de un caminante. No son postales de sus paseos. No son tampoco apuntes al natural. ¿Agustín García Calvo?, en unos de esos momentos en los que roza lo pedagógico, diferencia entre dos tipos de memoria. Una, que él llama *noética*, es la que conocemos como memoria fotográfica, gracias a la cual «recuerdo lo que tengo sabido», pero habla también de otra –*hiponoética*, la llama–, más relacionada con «lo secuencial, e incluso rítmico, fluctuante, sensible». Con ella se recuerdan cosas que no se tienen sabidas. ¿García Calvo? dice que esa memoria es el *logos*, la razón razonante; antes le llamaba yo lógica a esa cosa. Esa es la memoria de la que este caminante está servido y la despliega acompasada –a compás– sobre algo tan frágil como los procesos de desmoronamiento, de

desgaste. Lucha con esos procesos como se lucha un cante. Y para ello, prácticamente tiene que desaparecer el gesto del pintor (el manido sujeto), porque si el gesto toma posición sobre la pelea entre la memoria y una lógica tan frágil como la del abandono o el desmoronamiento, se pierde la tensión, así de sencillo, y la cosa se convierte en exhibición técnica. Quizá venga bien traer a colación a Giorgio Colli y entender a este pintor en tanto objeto (o igual no es este tampoco el





lugar...). Cuando uno ve, por ejemplo, los cuadros grises dan ganas de tirar de fraseología flamenca y decir: «Ese cuadro está peleado».]

En cierto modo, esta pintura que tenemos entre manos es figurativa. [¡Uy, uy, uy! Nos estamos haciendo un lío entre figuración y representación, ¿verdad? Parece que la pelea por el concepto de representación la ganaron los que decían que una representación se legitimaba por la adecuación entre la cosa y el modelo, pero resulta que no es la única forma que ha habido de entender la representación. Sin ir más lejos, Tatarkiewicz distingue cuatro concepciones distintas del concepto *mímesis* que llegaron a convivir, más o menos, en la Grecia clásica. Una de ellas nos llamó la atención poderosamente. Según Tatarkiewicz, sus más destacados defensores fueron Demócrito, Hipócrates y Lucrecio, y tiene mucho que ver con esa memoria *hiponoética* de antes. Para estos, al parecer



(Manolete, Manolete, si no sabes torear...) la representación consistía para estos en la imitación de los modos de proceder de la naturaleza (y ojo con el dichoso término éste de naturaleza, que ahora parece que ya es sinónimo de lugar con pasto y margaritas). Una buena representación era la que *operaba cómo* (¡Mierda! Me había prometido no volver a utilizar la palabra operar) y no la que se *parecía a*. No tengo ni la más remota idea de cómo trasladaban estos griegos al campo de la pintura estas cosas. Acaso el caminante lo sepa.] **Evidentemente, ya no se puede representar del modo en que lo hacía Velázquez,** [O quizá lo que no se pueda seguir haciendo es pensar que Velázquez se guiaba por el servil criterio de representación de un Antonio López o su curia. Igual los grandes pintores «figurativos» tenían más que ver con Lucrecio que con algún aburrido santo padre que siquiera había leído a Platón] **pero ya pasó la etapa adolescente del arte que fueron las vanguardias (por supuesto, necesarias en su tiempo) y ahora el artista puede realizar un juego con la representación sin las exigencias de una iconoclastia ya fuera de lugar en un mundo globalizado.** [Maldito ecumenismo. Maldita socialdemocracia metida a crítica de arte.]

Carlos García García



Créditos de las imágenes:

- p.2.:** Detalle de un camino (fotografía).
- p.3:** Detalle del taller.
- p.4:** Imagen del taller con s/t (*habrá que esperar a la fiesta del final*) 150x150 cm y s/t (*quiero entrar y no me dejan, quiero salir y no puedo*) 162x162 cm, 2013.
- p.5:** Detalle del taller.
- p.6:** Detalle del taller.
- p.7:** s/t (rubichi) 162x162, 2014.
- p.8:** Políptico diversas medidas.
st, 41x33 cm, 2013.
st, 56x61 cm, 2014.
st, 46x38 cm, 2014.
st (43 de pie), 46x38 cm, 2014.
st (*manzanares bottom blues*), 46 x38 cm, 2014.
st, 38x26 cm, 2014.
- p.9:** s/t (*camino cortao, rie la pared*) 150x150 cm, 2013.
- p.10:** Detalle de s/t (*camino cortao, rie la pared*).
- p.11:** s/t (*sin hueso*) 200x140 cm, 2014.





Vincent Van Gogh, *El sembrador*, 1888

Jorge Cano, *Trapos sucios* : 31 de enero-28 de marzo,

Galería Magda Bellotti, Madrid.
www.magdabellotti.com