

Daniel Bilbao

El espacio habitado. Ortografías y nocturnos



EXPOSICIÓN

Título

El espacio habitado. Ortografías y nocturnos.

Autor

Daniel Bilbao

Comisariado y montaje

Gerardo Delgado

ISBN

978-84-09-48751-6

Depósito Legal

SE 389-2023

CATÁLOGO

Edita

Galería Birimbao. Sevilla

Textos

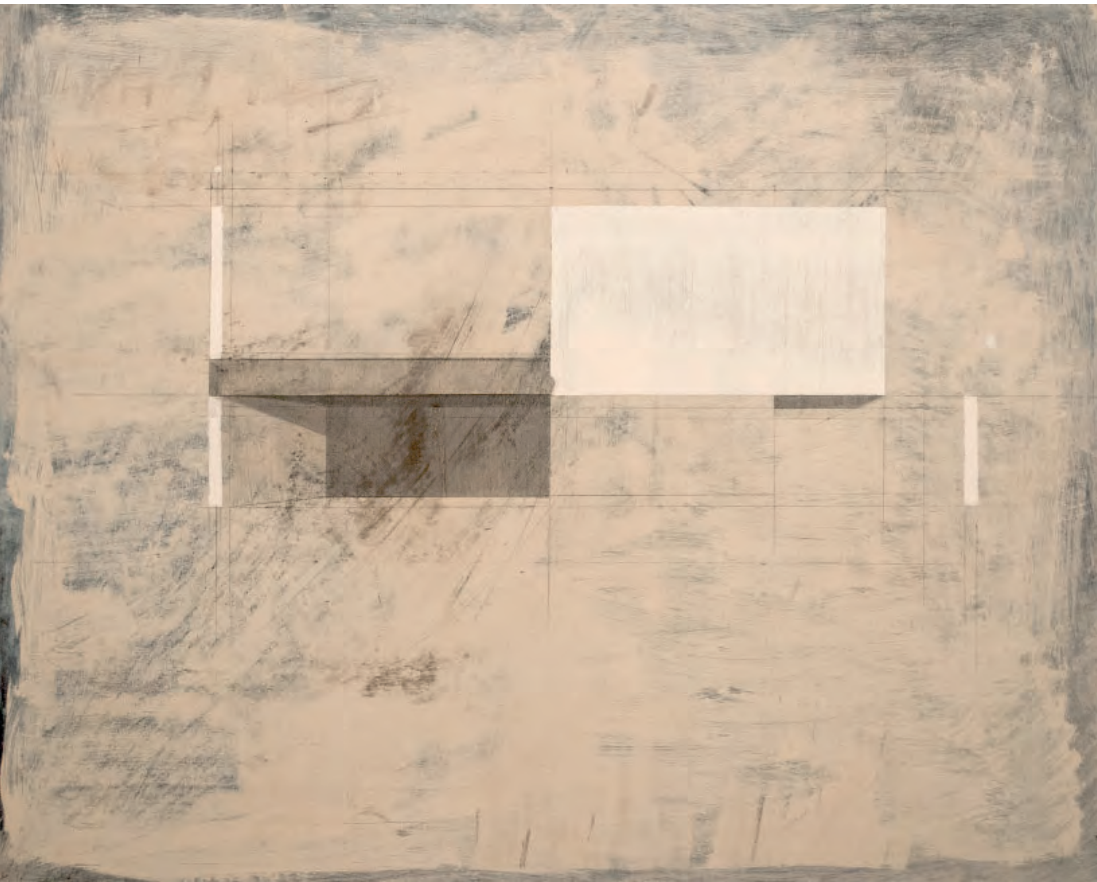
José Joaquín Parra Bañón
Alberto Hevia

Maquetación y diseño

José Joaquín Parra Bañón
Liberto Romero

Fotografías

Liberto Romero



Daniel Bilbao

Ortografía I, 2023. Óleo, acrílico y grafito sobre tabla, 80 x 100 x 3 cm (0,024 m³)

ESPACIORTOTIPOGRAFÍAS LUCIÉRNAGAS

Tres obras de Daniel Bilbao, quince comentarios, diez fotocomposiciones y una epístola a tenor de *El espacio habitado. Ortografías y nocturnos*

José Joaquín Parra Bañón

[*Ortografía I*]

Sobre una tabla rectangular de ochenta centímetros de ancho, cien de largo y tres de grueso, que, puesta en vertical, apoyada en el caballete de Madre María Teresa o colgada en un paramento, medirá, debido a la topología semántica, ochenta de alto y cien de ancho, se extiende una mancha de pintura arenosa que apenas la cubre: que evita llegar a los bordes y que mantiene una cierta diafanidad que permite que, a través de su tejido, se transparenten las condiciones del fondo. Su translucidez revela el revestimiento de tabaco que cubre el contrachapado de madera de ocume. La veladura controla su capacidad invasiva y se disipa antes de entrar en contacto con el margen, y renuncia a opacar lo que sucede debajo. Se trata de construir un territorio, una geografía y una orografía receptiva para el acrílico y para el grafito extrudido. Para la mancha albina que se ajustará con precisión a la geometría cartesiana y para la línea que estructura las formas. Un hermanamiento o una vecindad de manchas y de líneas que, como sucede en tantas otras obras danielbilbaínas,

desplazan esta *Ortografía I* a una región limítrofe situada entre el dibujo y la pintura.

Se trata de la construcción de un lugar en el que coexisten lo oscuro y la claridad: el blanco y el negro, lo extenso y lo alargado, lo recto sometido a la regla por la que se desliza el lápiz y a lo curvo dependiente de la libertad caligráfica del trazo diagonal a mano alzada. Un lugar que puede ser un suelo o un horizonte, un charco que la lluvia reciente ha embalsado en la tierra o una lejanía nebulosa, neblinosa. *Había mucha niebla o humo o no sé qué*, tituló Cristina Rivera Garza (2017) su libro acerca de Juan Rulfo: sobre del proceso de producción del paisaje mejicano llevado a cabo por este fotógrafo y escritor esencial que proyectó Luvina en *El Llano en llamas* para que sobreviviera a la eternidad. Dice en él: «Se sabe, por supuesto, que el paisaje no está ahí, inerte y definitivo. Se sabe que el paisaje es natural solo a medias. Lo que sucede entre el horizonte y la mirada: eso es el paisaje». Compruébese que *Ortografía I* sucede entre el horizonte y la mirada. Obsérvese que *El espacio habitado* contiene la propuesta de construcción de un paisaje sin figuras. Y nótese, si la tabla se inspecciona con detalle, que los deterioros del acrílico han sido reparados con toques de pintura al óleo.

Hálito

El artista, cuanto más se aproxima a Piet Mondrian (y al lugar donde acontece *Monje en la orilla del mar*, Caspar David de Friedrich), más se espiritualiza. Análcese con detenimiento, para comprobarlo, esa tabla ortográfica en la que una superficie blanca se esfuerza por contenerse en un rectángulo, trazado con cinta adhesiva de carretero, mientras las líneas se extralimitan: se desparraman, delgadas,

atemorizando a la periferia, amenazando a las fronteras perimétricas a las que se aproximan decididas. Conforme se aleja de la verosimilitud de las formas, piensa Svetlana Alpers ante una escena de caza de Frans Snyders, más ahonda en el alma de la arquitectura esencial, despojada de atributos y de condecoraciones. Cuanto más imagina y pone en pie de guerra sus propias estructuras, y más se olvida del Movimiento Moderno ejemplar, más se arriesga y más crea a partir de sí mismo. Más hálito se percibe en su obra. Más le interesa al redactor de estos comentarios. Son los *Water project, white o blue*, negros o verdes, sospecha el incauto crítico, el buen camino. Es aquí donde la pulidora mecánica se usa como instrumento gráfico; y donde el desperfecto de la tabla es aprovechado para darle textura a la superficie.

Luciérnaga

Luciérnaga es un sustantivo y no, como el titular de este texto propone, un adjetivo. O no lo ha sido hasta ahora: quizá lo sea a partir de mañana. La palabra luciérnaga no es aquella que aspira se ser considerada un coleóptero polífono de la familia de los lampíridos dotados de bioluminiscencia sino aquella que resplandece en las noches copulativas y en los poemas sin rima: la que se manifiesta tímida en la dulce agonía que precede al éxtasis. Al igual que hay palabras tiernas y hay lugares angustiosos, hay arquitecturas luciérnagas.

Espaciortotipografía sí es un sustantivo (compuesto): un término científico útil para definir la grafía (el dibujo, la escritura, la pintura, la imagen, etc.) del espacio desde la imperturbable verticalidad de lo frontal. La espaciortografía, como disciplina, se ocupa, a partir de hoy, de lo que se alza, se iza, se eriza desde la superficie del suelo (lo



JJParrabañón

Caligrafía azul 20221223. Tríptico, tinta ocre y roja sobre papel marfil
3 unidades de 324 x 200 mm

terrenal) hasta alcanzar la ortogonalidad aérea de los horizontes. Se ocupa de la expresión del espacio puesto en pie.

Danielbilbao

Daniel Bilbao Peña es, será unilateralmente, tipográficamente, bautismalmente denominado Danielbilbao en estos excursos expresamente compuestos (como epílogo o colofón, no como umbral o preámbulo), al hilo de la muestra inaugural de 2023 a la que el autor ha puesto de título definitivo *El espacio habitado. Ortografías y nocturnos*. Esta transformación nominal atiende no a un capricho sino a una técnica de distanciamiento: le posibilita al escritor alcanzar un sano alejamiento del artista y fingir que no lo ha tratado más allá de las presentaciones y actos protocolarios y que no lo conoce aparte de las conversaciones académicas y las citas oficiales.

Según el artífice, *El espacio habitado. Ortografías y nocturnos* contiene (aunque el contenido de este falso catálogo exceda en su amplitud al muy limitado de la exposición) espacios, nocturnos y ortografías. Tres cosas diferentes que, si quisieran confundirse, podrían ser la misma. El espacio como lugar (o motivo), el nocturno como situación lumínica (o anímica) y la ortografía como posibilidad gráfica. Ortoespaciografías nocturnales. Luciérnagas espaciortotipográficas. Nocturnidades topograficortogonales.

Estilográfica

«Hay mucho de mí en mi escritura», leo al inicio de un ensayo de Anne Carson en el que la poeta se ocupa de la *Economía de lo que no*



JJParrabañón

Nocturno danielbilbaino en el taller del pintor, fotografiado el 23 de diciembre de 2022 y descontextualizado el 3 de enero de 2023

se pierde en Simónides de Ceos y en Paul Celán. Lo releo y anoto la cita, con tinta parda y letra deshilachada, en mi pequeño cuaderno de viaje mientras vuelo desde Sevilla a Turín, donde me esperan, fantasmales y alarmados debido a mi innecesaria presencia, Carlo Mollino y Guarino Guarini, Cesare Pavese y Edoardo Sanguinetti (también el caballo de Nietzsche). Hablo de mí enredado en las palabras que escribo, pienso a la vuelta, ya la aeronave sobre Córdoba. Habla de él, entreverado en las líneas descriptivas que traza, sospecho cuando después, ya en tierra, me adentro y hurgo en los dibujos (germinales, poéticos) de Danielbilbao.

Redacto estas notas cuando el año dos mil veintidós fluye hacia el vacío, directo a la nada, empeñado en despeñarse por el acantilado: apenas le quedan unas horas de existencia a ese periodo de días y de noches matriculado con demasiados números pares y gravemente monótonos. Las escribo, al igual que mi apunte aeronáutico, caligráficamente con una estilográfica TWSBI Classic que fue propiedad de Danielbilbao. En agradecimiento por la pluma taiwanesa le sugerí, mientras hablábamos en diciembre en la soledad fluorescente de su estudio, la pertinencia de la palabra ortografía. Le propuse que utilizara la noción de ortografía debido a la pluma de émbolo, y también por un ciprés portugués casi de plata maciza. No, en verdad mi ofrecimiento no fue en compensación por algo en concreto. Fue solo porque estoy convencido de que él no se ocupa de la planimetría, ni de la planta a la que nuestros antepasados denominaban icnografía; ni de la cartografía, que mira al mundo desde arriba, y no cara a cara, como acostumbra a hacer él. El artista ahora desea, aspira a mirar y a decir las cosas, las objetivas y las ficticias, de frente: no de perfil o en escorzo sino de frente, en riguroso alzado. A pesar de su vicio estilográfico, de su querencia hacia el plumín metálico, no hay



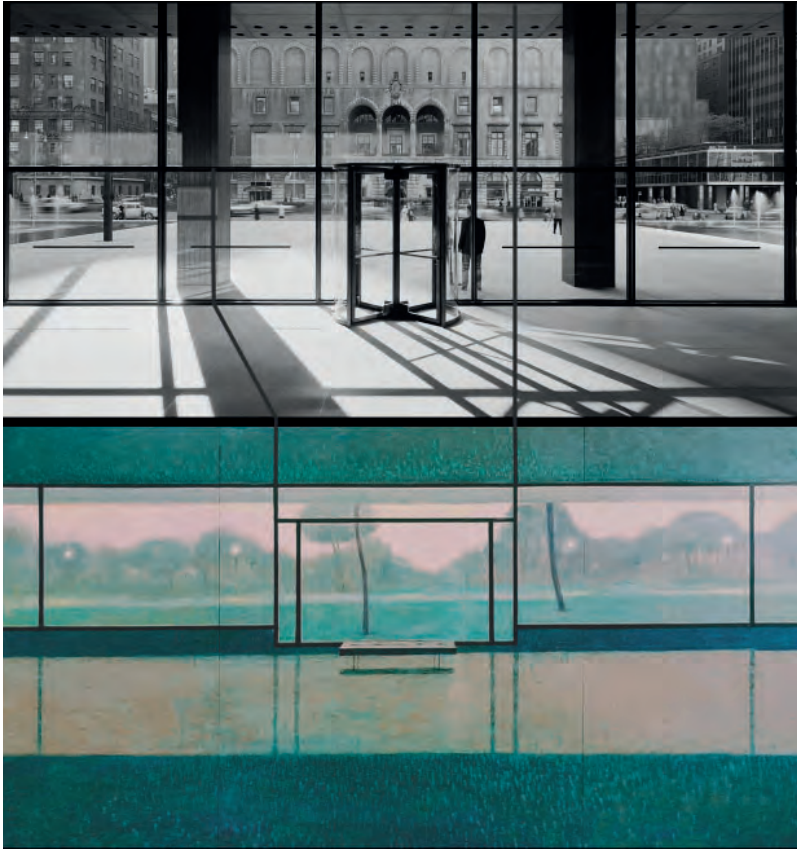
Daniel Bilbao
Nocturno, 2022. Óleo sobre tabla y lápiz flúor, 80 x 220 cm (1,76 m²)

en esta ocasión, sin embargo, dibujos trazados por entero, de cabo a rabo, exclusivamente con pluma y tinta china.

[*Nocturno 2022*]

De *Nocturno*, del nocturno de 1,76 metros cuadrados, hay varias versiones: hubo no distintos estados sino diferentes versiones, en las que variaba el tamaño de las superficies luminosas y la posición o el número de las ventanas altas. La que dormía en su estudio la tarde del 23 de diciembre de 2022, por ejemplo, se reflejaba más en el agua estancada a sus pies. La noche que clareaba entre los árboles es, sin embargo, la misma: la luz gélida del amanecer, o del anochecer, siluetea la vegetación y azula los paramentos, los muros de piedra y los vidrios apagados por la tristeza; y ennegrece los pilares metálicos que se convierten en aleros, las franjas verticales antes de que se acuesten y se pongan, al igual que las ninfas y las venus de Lucas Cranach, horizontales.

No es un tríptico, una tabla central con dos alas, sino un tablero compuesto por tres piezas ensambladas. Las líneas de contacto de los paneles hacen de juntas de dilatación del edificio. La paleta fría la componen turquesas y verdes agua, aguamarinas que no llegan a glauco, y verdes flúor que se aproximan a la malaquita, entreverados con azules que aún carecen de nombre. La paleta cálida se alimenta con naranjas y salmones fluviales, con ocres diversos y amarillos de cadmio aplicados con técnica puntillista. El pincel trabaja sobre una base, a partir de una estructura gráfica que delinea el soporte. Líneas a lápiz, paralelas construidas con el auxilio de una regla artesanal que, con forma de cruz eclesiástica de Álvaro Siza, se apoya en los bordes mientras se desliza.



JJParrabañón

Superposición de Ezra Stoller (*Seagram's Building*, 1958. De Ludwig Mies van der Rohe, Nueva York) a Daniel Bilbao ramificado (*Tacet nocturno*, 2021. Fundación Calouste Gulbenkian, Lisboa. Óleo sobre tabla, 120 x 220 cm)

¿Qué hay dentro de esa tabla tripartita, de ese lugar vertical y horizontalmente trino? Una luciérnaga, responde el comentarista con su inclinación a la exégesis. Una luciérnaga y una lucerna. O, se le ocurre después, una boca abierta. No la de *Inocencio X* interpretada por Francis Bacon sino la del *Paraíso celestial* ideado por El Bosco.

Fanales

El escritor Curzio Malaparte colocó una ventana al fondo del hogar de la chimenea que se construyó como casa en un promontorio de la isla de Capri. Situó, porque ejerció de arquitecto doméstico, un vidrio rectangular a ras del suelo para que desde fuera del edificio se viera si dentro el fuego había sido encendido y, en consecuencia, se pudiera deducir si el hogar estaba en ese momento habitado. Ese pequeño orificio, de la que algunos expertos consideran que es la casa más bella del mundo, está abierto en un muro de color almagra que da al mar: son las sirenas del Mediterráneo las que, por la luz de las llamas, averiguan si el autor se calienta junto a la madera que arde a cubierto. Los que llegan a Punta Massullo navegando también pueden averiguarlo si lo hacen por ese flanco, aunque los que lo hacen por tierra, caminando, no pueden saberlo salvo que se aventuren, poniendo en riesgo sus vidas, por los precipicios y los acantilados. Curzio Malaparte, al contrario de lo que era costumbre, no quiso que fuera el humo el signo de que la habitación estaba ocupada: prefirió usar el resplandor del fuego como anuncio de tal acontecimiento. Su casa de citas era un fanal, un pequeño candil que se incrustó en el cuerpo de un faro poliédrico que, a sabiendas, era inútil para orientarse. Por los grandes ventanales que flanqueaban a este orificio vedado, si el hogar crepitaba y las velas llameaban en los candelabros

del salón, a la noche y al Tirreno se asomaba un pálido resplandor que decía que el amante ejercía en esos momentos su papel de anfitrión. El pintor Danielbilbao también cree que, por la iluminación del interior que al exterior transparentan las ventanas en la noche, puede deducirse si hay alguien en casa. Que el espacio dice si está o no habitado escribiéndolo con luz en su rostro. Sus nocturnos perforados con rectángulos amarillentos, abiertos con claridades ambarinas, anaranjadas, azafranadas, gualdas, doradas, casi rubias o alimonadas, así lo demuestran.

Pero en la cinematografía y en la literatura universal proliferan las situaciones en las que alguien se deja las luces encendidas para engañar a los espectadores y a los delincuentes: que después de prender las bombillas del dormitorio o de la sala de estar sale de casa y la abandona a su destino de cascarón vacío, de nave desocupada, de recinto de maduración del silencio. Otros dejan prendidas las lámparas para espantar el miedo. Hay luces macilentas que informan sobre lo vacío y lo hueco y no acerca de lo lleno y lo habitado. No siempre es posible entender lo que dice una ventana noctámbula.

Intimidad

Recuérdese a Piero de la Francesca, ya ciego, siendo auxiliado por un zagal que sujeta por las calles del Borgo del Santo Sepolcro un farol. Al Piero de la Francesca que engarzó la luz solar en el seno sus tablas al óleo (*Virgen de Senigallia*, h. 1470, Urbino), el que iluminó lácteamente, sustituyendo un techo por una pantalla, un escenario (*La flagelación*, h. 1455, Urbino), o el que atrapó en un fresco el final de la noche (*El sueño de Constantino*, 1452-1466, Arezzo). Y recordemos el farol cúbico que alumbraba, desde el suelo, opalino, *Los*

fusilamientos de Francisco de Goya (1814), de cuya paleta proceden algunos de los vidrios que Danielbilbao utiliza en sus arquitecturas, o la lámpara que Pablo Picasso colgó en el *Guernica* (1937), sobre el caballo, para que equilibrara con sus probables amarillos radiales los rojos anaranjados de la casa que arde a su izquierda, con su ventana de cíclope, comunicando que dentro de ella no hay nadie ni nada.

Aunque aseguran los expertos que la primera escena nocturna que se pintó en el arte occidental fue debida a la brocha y los pinceles, al ingenio de Rafael Sanzio, realizada en el Palacio Apostólico del Vaticano por encargo del papa Julio II. Se trata del fresco conocido como la *Liberación de san Pedro*, pintado en 1514 en la Estancia de Heliodoro. Dispuestas sobre el hueco de una puerta, bajo el medio punto del arco en el que se apoya la bóveda, hay tres escenas: la situada a la izquierda del espectador, está iluminada por la albura lunar; la central, por el fulgor divino y, la de la derecha, por el cuerpo llameante del ángel libertador. Es la de en medio la única escena que sucede en un interior: a través de la reja, de la ventana cuadriculada por la malla (como si se tratara de la palillería de una corredera), se ve el interior de la celda en la que el santo, al que Rafael, agradecido por el encargo, pintó con la cara del Papa mecenas, es alumbrado por un óvalo que irradia amarilleces y dorados, por destellos que se blanquean metalizándose en las armaduras de los soldados. Aquí la luz saca afuera (cinematográficamente) la intimidad de los interiores: Danielbilbao nunca permite que esto suceda en sus obras. Sus luces interiores no desvelan los secretos: preservan celosos, orientales, los misterios y los pecados de la casa. Sus *Iluminaciones*, al igual que las de Rimbaud, agudizan las inquietudes.



JJParrabañón

Continuidad celestial del rosado del fragmento de una fotografía de Thomas Ruff del Pabellón Alemán en Barcelona (*Serie LMVDR*, 1999. Impresión cromogénica sobre papel bajo metacrilato, 149,5 x 246 cm) en el territorio de la Casa 50 x 50 de LMVDR durante un estado del proceso su configuración por Daniel Bilbao en *Blueboard. MVR 50´*, 2023 (óleo sobre tabla, 50 x 80 cm)

Claridad

Desde Piero o desde Rafael, desde las primeras imágenes en las que la noche actuó como modeladora del espacio en los escenarios arquitectónicos (ya en Altamira y en Lascaux), en las que la luz artificial se incorpora plásticamente a la pintura para darle otra consistencia a las formas, hasta las ensoñaciones que Danielbilbao visualiza en sus nocturnos, ha habido un largo y sinuoso camino, por el que han transitado abriendo veredas Caravaggio y Georges de la Tour, Rembrandt y van Gogh, Magritte y Hopper y tantos otros, entre los que habría que incluir a Chopin y a Satie. Un camino que hoy sería incomprensible si no se tiene en consideración el papel que han jugado el cine y la fotografía: la relación carnal que esta ha mantenido con la arquitectura en la modernidad y su ansia de sorprenderla actuando al cobijo de la oscuridad (entre el albor y el ocaso), de capturarla bajo el influjo de los faroles, focos o flases. El catálogo de Brasai, o el álbum de Ezra Stoller, por ejemplo, contiene imágenes de una singular belleza compositiva, en las que la arquitectura se desvanece y se desfigura bajo la acción de las claridades deslumbrantes que emergen del interior. En el de Thomas Ruff la noche se vuelve verde, y las ventanas encendidas velan los negativos: él prefiere las arquitecturas borrosas, vaídas, vistas en los sueños antes de ser construidas.

La luz que Danielbilbao confina en los vidrios diáfanos de sus arquitecturas noctámbulas no es tanto la que inunda el espacio interior, como si en él residiera la fuente, sino la que la propia ventana emite, como si en vez de ventanuco o ventanal fuera linterna. La luz no está ahí a la espera: la añade el pintor con el propósito de transustanciar y transfigurar la materia.

Fósforo

No hay en *El espacio habitado* interiores domésticos: carece de escenas de alcoba, de situaciones de salón, de atmósferas cerradas. Cada vez que el poeta Herberto Helder se desvelaba en Portugal a las cuatro de la madrugada y encendía en su cuarto desahuciado una cerilla, cuya llama despertaba de repente las sombras y hacía que la camisa abandonada sobre la silla alcanzara un volumen incomprensible, pintaba un cuadro. Dice al inicio de *Os pasos en volta* (1963):

«Porque, ya sabes, te despiertas a las cuatro de la mañana en una habitación vacía, enciendes un cigarrillo... ¿Ves? La pequeña luz del fósforo levanta de pronto la masa de las sombras, la camisa que descansa sobre la silla adquiere un volumen imposible, nuestra vida... ¿entiendes?... nuestra vida, toda nuestra vida, está ahí como... como un acontecimiento excesivo».

Danielbilbao habla del espacio habitado, pero no dice por quién está habitado, por quién está poseído, de qué está ocupado, qué es lo que lo ha preñado de inseguridades. Julio Cortázar tampoco dijo quién era el visitante, quiénes los invasores siniestros de su *Casa tomada*. El espacio que documentan sus dibujos y sus pinturas es el determinado por un contenedor de apariencia arquitectónica incrustado en un espacio exterior que parece natural. Aunque quizá no hay espacio: solo apariencia de espacio. Solo espacio prometido. O espacio plano, como si la realidad se hubiera aplastado entre dos placas de vidrio para ser espiada a través del microscopio, o se hubiera reducido a transparencia radiográfica. La luz del fósforo que en el vacío excita a las sombras y agiganta la camisa huérfana en la silla, distribuida por los pinceles de Danielbilbao vuelve fantasma-

górica la arquitectura. Walterbenjaminianamente aurática, dirían los espeleólogos filosóficos. Parasicológicamente aural, matizarían los epilépticos antes de desvanecerse. Arquitectura espectral, pienso yo mientras me encamino urgente a echar las cortinas.

Arquitecturas noctámbulas, noctívagas (si pudieran deambular), noctíferas (si tuvieran la capacidad de trasladar de un sitio a otro la oscuridad), noctífobas (si les diera pavor la nocturnidad); noctívoras (si se alimentaran durante la noche, o de la sangre de la noche), noctimaniacas, fúnebres y funerales, en las que la idea de féretro cuelga, como los jirones de piel en los desollados y los andrajos en los cadáveres, de ellas. Arquitecturas melancólicas, si se reivindica que la melancolía procede etimológicamente de lo negro (*melan-*). Hay, qué duda cabe, una pátina de acidia: un halo de humor atrabiliario.

[*Arquitectura racional VII*]

Arquitectura racional VII es un dibujo construido con tinta china negra aplicada con pluma sobre cartulina Kraft de 300 gramos por metro cuadrado, informa el arquitecto cuando se le pregunta, al que se le ha añadido tiza blanca líquida, extendida con rotulador. Las tizas ya dejaron de ser prismas sólidos proclives a deshacerse en la pizarra, paralelepípedos polvorientos destinados a las actividades docentes, a las cuales también se dedica Danielbilbao como profesor titular en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla. Su dimensión es aproximadamente la de un A5: 15 x 20,5 centímetros (informa de nuevo el autor), y está firmado por un Danielbilbao garabateado sin discontinuidad entre el nombre y el apellido, como en este esbozo de proyecto académico se propone que se tipografie en adelante, en el rincón inferior izquierdo respecto al espectador.



Daniel Bilbao.

Arquitectura racional VII. Dibujo a tinta china negra aplicada con pluma y tiza blanca líquida sobre cartulina Kraft, 150 x 205 mm (307,5 cm²)

La banda de tiza blanquea un rectángulo de cuatro milímetros de alto y ciento veinte de largo situado a unos cuatro novenos de la base, desplazado unos centímetros hacia la derecha. Debajo de él, translúcido, discurren gavillas de líneas curvas, haces cóncavos por el lado siniestro, conjuntos pares de filamentos que, a oleadas, se desparraman por el papel y lo siembran, acumulando vegetales, cañizos, enneas, algas, conforme avanzan hacia la derecha. La trama, por superposición, se adensa, se oscurece, se aproxima a los dibujos de Sol LeWitt cuando acumula, suma, entrelaza trazos en sus dibujos murales (*Wall Drawing #47*).

También resuenan en él las tormentas que dibujó Leonardo da Vinci, aunque las del italiano prefieren las espirales, la doble torsión a la simple elegancia del arco tensado. Entre las espaldas dobladas (opistótonos denomina la fisiología a esa postura en la que el cuerpo dolosamente se arquea hacia atrás), entre la estela de la danza lineal se entrometen dos líneas horizontales que remiten a las cubiertas planas, a las terrazas inaccesibles, a cosas artificiales que interfieren en la naturaleza: a arquitecturas reposando el cansancio de su impávida geometría entre juncos medidos por el viento.

Si en las pinturas-pinturas Danielbibaol llega hasta los extremos y, con frecuencia, los desborda, insinuando que la forma continúa, erizada y penetrante, por los lados, más allá de los márgenes, en los dibujos-dibujos, sin embargo, evita el contacto con el borde: rehúye el combate con el precipicio. La arquitectura insinuada carece aquí de límites precisos y se queda flotando entre brotes vegetales, como una nube de líneas suspendida en el aire. El papel que se bebe la tinta, que acoge al grafito y admite el reguero de la punta de plata o la tiza alba, es ahora una atmósfera.



JJParrabañón

Infiltración en *Water project Blue II* (Daniel Bilbao, 2022. Óleo sobre tabla, 50 x 80 cm) del *Rin* apuntalado de Andreas Gursky

Los dibujos de esta familia esporádica no son diurnos ni nocturnos, no son ni arquitectura ni paisaje. Son invasiones, despropósitos, ensayos de una tipografía reciente con la que componer otros párrafos de texto.

Espacio

¿Hay una idea de espacio que gobierna la obra de Danielbilbao? Hay, cuando menos, síntomas de que una noción propia de espacio se está gestando y comenzado a expresarse con toda su fuerza. Es un espacio atmosférico, dominado por los elementos, condicionado por la física y la química, en el que el ser humano no tiene cabida. Somos intencionadamente excluidos, expulsados de él. Es el espacio deshumanizado del Paraíso vacío, del que incluso han huido los animales. No se nos posibilita acceder a ese espacio ficticio del cuadro, no somos invitados a participar en él. En esto Danielbilbao parece que es enemigo de Velázquez: que se empeña en caminar a la inversa de aquel otro sevillano que, en *Las meninas*, en *Las Hilanderas* o en *La fragua de Vulcano*, proponía todo lo contrario. O que es partidario de Tintoretto en su *Paraíso* del Palacio Ducal de Venecia, en el que el espacio cognoscible ha sido desterrado del inmenso lienzo (900 x 2200 cm), y no del Tintoretto de *El lavatorio* (210 x 533 cm) del Museo del Prado, en el que todo, incluida la piel desollada y la calma, fuga.

La posibilidad de que lo habitado suceda lejos de la vista del espectador, detrás de las luces macilentas, azafranadas o azulinas, no es cierta: es solo una trampa de prestidigitador, de ilusionista. No hay nadie, ni fuera ni dentro. Todos han huido o han muerto. Y este es, precisamente, el espacio contemporáneo, extenuado, excluyente,

comprimido en el grosor de una pantalla. Es el espacio planchado, el espacio contradictorio por plano, sin la profundidad necesaria para, como demandaba el apóstol Tomás respecto al cuerpo del Resucitado, poder meter la mano y comprobar si palpita.

Danielbilbao no le deja espacio al espectador dentro del cuadro. Lo deja asomarse, como quien se acerca hasta el cristal blindado de un acuario, pero no adentrarse (y esta no es una mala noticia). Es la suya, en sentido topológico, una pintura cubista. Como no hay escena, no podemos formar parte de ella. Ya que no hay escenario (o este ha quedado reducido al telón), no es posible actuar en él. Y así no es viable violentarlo, profanarlo, alterarlo con la presencia de ningún extraño. La suya es una espacialidad en calma, sin convulsiones, sin orgasmos. Esto se debe, entre otras razones, a que sus obras son, en su gran mayoría, zums: detalles, ampliaciones debidas a la lente del teleobjetivo o del microscopio, particularidades, otredades.

Anonimato

La decisión de Danielbilbao de no ponerle títulos, expresivos o descriptivos, a sus obras quizá responda a una estrategia: a su propósito de construir una ciudad matemática sin darle nombre a los edificios, solo números consecutivos. El recurso a las series, tan propio de la modernidad, preserva el anonimato y posibilita la catalogación numeral. Danielbilbao inventa una urbanización noctívaga sin palacios ni casas, sin fábricas ni institutos oficiales identificables por ampulosas y aristocráticas denominaciones, en la que las construcciones solo son reconocibles por los dígitos romanos que las ordenan y por las dimensiones de sus solares, datos

que, no obstante, les permiten a los maleantes y a los criminales encontrarlas en sus callejeros.

Hasta que la taxonomía no impuso sus criterios no eran los artistas los que les ponían nombre a sus obras, sino los espectadores (el *David* de Miguel Ángel era *El gigante* en las plazas), los propietarios, los mecenas, los promotores, y después los cronistas, los historiadores catalogadores, los museos, las instituciones o los críticos. Nunca estuve de acuerdo con que a *El poeta* grabado por José de Ribera hacia 1620 se le llamara el poeta y no *El arquitecto* o *Melancólico II*. Tampoco, como ya se puso en evidencia el 15 de diciembre de 2022 en el salón de grados de la Facultad de Bellas Artes, que el dibujo de Andrea Mantegna en el que se ve a una figura masculina realizando el esfuerzo de incorporarse, de levantar del suelo su torso apoyándose en el codo izquierdo e impulsándose, o empujándose, con el brazo derecho, sea denominado, como hace el British Museum *Hombre acostado sobre una losa de piedra, con el cuerpo apoyado sobre su codo izquierdo, con sábanas cubriendo la parte inferior del cuerpo*. Bastaría con titularlo, por ejemplo, *Hombre incorporándose de una losa*, porque lo importante no es que está medio tendido, recostado y parcialmente cubierto por un trapo, sino el trabajo ímprobo que hace por incorporarse reclinándose, a pesar del dolor de espaldas: por despegarse del suelo y levantarse. Por incorporarse a lo vertical: por formar parte del cuerpo erecto y vital. De este esfuerzo por ortogonalizar la realidad, que es el que hizo la escritura cuando se transformó en ortografía, se alimenta la obra ortotipográfica de Danielbilbao. En el suelo quedará, cuando el hombre se levante y se marche, transformada en lápida, la losa muda.



JJParrabañón

Composición de *Nocturno IV* (Daniel Bilbao, 2022. Óleo sobre tabla. 50 x 80 cm)
duplicado en fuga sobre la *Ciudad ideal* (Pietro di Francesco degli Orioli
y/o Francesco di Giorgio Martini. h. 1462. Óleo sobre tabla, 131 x 233 cm.
Gemaldegalerie, Berlín) amarilleada

Ciudades

Cuando en el Renacimiento los pintores italianos comenzaron a plasmar en sus tablas ciudades simétricas levantadas sobre columnas y revestidas de mármol, estas aún no se habían construido. Fueron ellos los inventores, los urbanistas, los promotores de estas especulativas ciudades ideales que después la realidad copiaría. El proyecto de la ciudad contemporánea comienza en un papel, en una madera, en una pared en la que se traza un eje de simetría que después, sutilmente, no se respeta. Ellos fueron los ideólogos visionarios, al igual que Danielbilbao quiere serlo de sus ciudades sin plazas públicas y sin calles, hechas solo de casas anónimas, como lo fueron las proyectadas en sus literaturas por William Faulkner, Juan Carlos Onetti o José Saramago. La de Danielbilbao es una urbe desmaterializada, profana, longitudinal y enigmática, percutida de arquitecturas intemporales que aluden al futuro (desolado, invernal, apático): arquitecturas ucrónicas desterritorializadas, sin geografía reconocible, extraviadas en inquietantes entornos vegetales.

Danielbilbao postula una expedición nocturna por las formas encharcadas, por un barrio lacustre de naturalezas muertas que él pretende que adquieran vida iluminando desde dentro una ventana. Aunque la luz que emite su arquitectura no es transparente: no aclara, sino que opaca.

Naturaleza

Pienso, sin inquietud y con esperanza, que Danielbilbao quiere transformar a la arquitectura en un bodegón. No en naturaleza muerta sino en bodegón. Imagino alguno de los de Sánchez Cotán



JJParrabañón

Cópula de *Blackboard*. *MVR 50x50* (Daniel Bilbao, 2022. Óleo sobre tabla. 130 x 150 cm) alterado e hilvanado con *Bodegón con membrillo, repollo, melón y pepino* (Juan Sánchez Cotán, 1602. Óleo sobre lienzo, 68,9 x 84,4 cm. Museo de Arte, San Diego)

despajado de melones rajados, ya borrados los cardos que se curvan en el alféizar, suprimidos los membrillos que cuelgan de hilos bramantes y que, una vez rectángulo oscuro, fueran sustituidos por formas arquitectónicas que contienen luces amarillentas como la pulpa, por estructuras nocturnas que se reflejan en el agua, o en el espesor cristalino del aire.

Lo cotidiano de la verdura, de la fruta, de las hortalizas humildes que se comen en los cenobios, del pepino sobresaliente o del limón ácido, transformado en fantasmagoría (en aura, en proyecto, en desseo) de arquitectura. Algo de eso hay en *El espacio habitado. Ortografías y nocturnos*. El género menor de lo ordinario (ya no hay lecorbusieres y apenas miesvanderrohes y arnoldjacobsenes) elevado a la categoría del retrato y del paisaje. Ahora el comentarista debiera de hablar del trampantojo, de las alacenas de Zurbarán, de las ordenaciones militares de ajuares de Giorgio Morandi, de las fotografías monumentales de Andreas Gursky y de Jeff Wall o de Markus Brunetti, pero eso tal vez sucederá en otra ocasión.

Desvanecimiento

O de Hirosh Sugimoto que quiere transformar su fotografía en pintura cuando fotografía horizontes en los que solo hay, mitad y mitad, mar y cielo. A Sugimoto por su obcecación en excluir todo lo humano, de ocuparse de los estados prehumanos o poshumanos, de los escenarios en los que jamás hay seres vivos que alteren el paisaje; y por su empeño en desenfocar las arquitecturas que retrata para mostrar no como son sino cómo fueron soñadas. Danielbilbao también, aunque con otros procedimientos, transforma la arquitectura fotografiada en pintura o en dibujo, siempre deshumanizada y siem-



JJParrabañón

Grapado y cosido en rojo de *Punta de plata IVB* (Daniel Bilbao. Punta de plata y tinta blanca sobre tabla, 80 x 180 mm) a un detalle de la Villa Saboye (Le Corbusier) desenfocada por Hiroshi Sugimoto en 1998 (impresión en gelatina de plata, 50,8 x 60,96 cm. Colección Museo de Arte, Buffalo)

pre, a pesar de las líneas, borrosa, vaga, incompletamente definida. En ocasiones, en muy pocas, el pintor, para evitar que se desvanezca, enmarca alguna obra.

Espaciortotipografías luciérnagas, como ya se ha puesto en evidencia, no trata tanto de las obsesiones danielbilbaínas cuanto de las perversiones josejoaquinescas. En ellas radica su tendencia a la apropiación y a la metamorfosis, y a añadirle largos, ilegibles pies de foto a sus composiciones. También el reiterado recurso al método comparativo perturbado por las intervenciones quirúrgicas de los dos componentes que se juntan para comprobar si reaccionan al contacto. Las imágenes bífidas (el ayuntamiento de Danielbilbao con, por ejemplo, Sánchez Cotán o con Sugimoto) aspiran a establecer relaciones indirectas, adúlteras antes que conyugales, entre las obras yuxtapuestas: no poniendo unas al lado de otras, sino una encima, o debajo, de la otra.

Perspectiva

Afirma Estrella de Diego en *El Prado inadvertido* (Barcelona: Anagrama, 2022, p. 136), al hilo de su reivindicación de lo que sucede al otro lado del cuadro, en las escaleras o en los almacenes de los museos, que: «El espacio como lo entendemos en Occidente, como lo impone el Quattrocento italiano, es masculino por antonomasia, un discurso impuesto y no natural como algunos se esfuerzan en hacernos creer». Tal vez Danielbilbao esté, en sus obras más recientes, atendiendo a esta radical lectura (interpretación, no del espacio sino de la expresión plástica del espacio) por parte de la desasosegante historiadora del arte, y haya des-sexualizado, des-generado, degenerado y resignificado el espacio de su pintura,

renunciando a la teórica virilidad de la perspectiva cónica gestada por el Renacimiento, retornando al Gótico, aproximándose más a lo flamenco que a lo florentino de los siglos XV y XVI, más a Rogier van der Weyden (*El descendimiento* del Museo del Prado) que a Piero della Francesca (la *Sacra Conversazione* de la Pinacoteca di Brera). Interesándose más por la abstracción frontal de los iconos ortodoxos que por los paisajes venecianos. Quizá sea renuncia, o bien asunción, de que en Andrei Rublev y en Mark Rothko también hay espacio.

Antes de que mirar con deseo, con dulzura o con arrobos, sea penalmente considerado como una agresión visual, o como violencia perceptiva, es preceptivo mirar como si se estuviera viendo por última vez, con una mirada terminal que vislumbra lo que hay más allá, lo que es más lejano. Volver a mirar el mundo con placer, por placer, para gozar y hacer gozar. Mirar como si el espacio, despojándolo de lo tenga de sicalíptico, fuera asexual, inmaculadamente gozoso. Cualquier espacio de cualquier tiempo, tanto el arquitectónico como el pictórico, así el orgánico recluido en los pliegues como el matemático formulado en teoremas. Fingiendo que es solo espacio. Reivindicado que el espacio carece de dueño, y que solo espera a ser ecuánimemente repartido, bien cualificado y acomodado.

Volver a adentrarse en los espacios manufacturados por Fernando Zóbel, en la brecha o en la quebrada de *La vista XXVI* (1974. Fundación Juan March), donde una línea más blanca que el blanco del fondo (un trazo rectilíneo que es incapaz de reproducir la fotografía impresa en los catálogos) salta el vacío y hace de puente entre los dos acantilados, al igual que las líneas albinas y célibes, horizontales y perfectas, de los dibujos de Danielbibaó cruzan

funámbulas el aire. En la gestión precavida de las situaciones de borde los dibujos del sevillano también se emparentan con los que acumula en sus cuadernos el filipino, y son buenos vecinos aquellos en los que, de una acumulación de rayaduras, de esquirilas de grafito o de tinta, se libera una línea huérfana, una línea en fuga que se curva y se disloca y se esconde en el envés del soporte, como sucede tanto en el *Proyecto para un monumento en honor a Bernini* (1967. Colección privada) como en alguna *Arquitectura racional* sobre cartulina Kraft.

Quizá la respuesta sea: nada. Aunque la pregunta es: ¿Qué tienen en común algunas obras recientes de Danielbibaio con algunas pretéritas de Fernando Zóbel? No inquiero por influencias, débitos, concomitancias o préstamos, sino que planteo la posibilidad de rastrear sensibilidades afines y de descubrir gestos que los aproximan. Este lector de imágenes confiesa, antes de continuar, su enfermiza debilidad por las comparaciones y su vicio por establecer referencias cruzadas. Tentación que, por prudencia, no lo conduce a teorizar acerca de inevitables contagios, benéficos aprendizajes, lícitas apropiaciones o imprescindibles apoyaturas, sobre las que el artista genial construye cosas nuevas procedentes del museo (la memoria) o de la escombrera (lo circundante). ¿De dónde proviene, por ejemplo, la calma, la renuncia a la crispación, el sosiego terapéutico o la lentitud analgésica que emana de las ortografías y de los nocturnos, de los alzados y las luciérnagas de Danielbibaio? Tal vez de ciertos paisajes familiares, o de la cautelosa ingestión de los más exquisitos salmonetes enharinados con amor y fritos en sartenes celestiales, o de, como ya se ha insinuado, de Sánchez Cotán antes de profesar o de Giorgio Morandi ensimismado. No es conveniente especular en demasía. José Joaquín Parra Bañón ha



JJParrabañón

Tríptico de *Narciso* (Caravaggio, h. 1597. Óleo sobre lienzo, 113,3 x 97 cm. Palazzo Barberini, Roma) acuchillado (Alain Fleischer) por *Nocturno V* (Daniel Bilbao, 2022. Óleo sobre tabla, 50 x 80 cm)

detectado que ambos artistas, que Fernando y Daniel, sin haberse conocido, comparten el hábito de dejar constancia de la estructura geométrica del cuadro poniendo en evidencia las líneas a lápiz o al óleo que forman la trama, la tramoya, el andamiaje de la pintura (exteriorizar la intimidad esquelética). Zóbel las deja a la luz, por ejemplo, en *Diálogo con Juan van der Hamen* (1969. Colección privada), tanto en el lienzo como en los dibujos preparatorios que conserva la Fundación Juan March. Danielbilbao lo hace con frecuencia en su serie *Blue sky*, y también cuando acota, por ejemplo, a Jørn Utzon (*Blackboard. From Utzon, 2021*. Técnica mixta sobre tabla, 30× 50 cm.) o a MvdR reinterpretado. Están, además, las irisaciones de uno y de otro, en las que los rasgos anteriores se funden, donde las características formales de este y de aquel que, por ser afines, ahora se han esbozado, se combinan y entrelazan antes de hacerse líquidas. En *Júcar X* (1971. Óleo y grafito sobre lienzo, 190 × 240 cm) Zóbel renunció a usar la jeringuilla como instrumento gráfico: lo construyó con estrategias, procedimientos, enigmas, cuadrículas, desapariciones, descendimientos, licuaciones, propósitos reconocibles en aquellas obras de Danielbilbao que avanzan decididas a camuflarse en el paisaje: a ser paisaje.

Reflejo

Basándose en manuscritos en los que el propietario de la vivienda se comprometía a pagar el coste de las obras de reforma, los historiadores afirman que Michelangelo Merisi da Caravaggio les encargó a unos albañiles que abrieran un orificio circular en la cubierta de su casa en Roma con el propósito de que solo a través de él se iluminara una habitación de la que previamente había cegado las ventanas. El



JJParrabañón

Construcción a partir del detalle del rostro de un león en las escaleras de la Catedral de San Lorenzo (Génova) pensando en *Dánae*, atribuida a Giovanni Contarini, 1570-1605 (Palazzo Reale-Galería Sabauda, Turín)

pintor quería estudiar, entender, aprender cómo la luz cenital, filtrada por un círculo, forzada a delimitar un cono mientras se expandía por el espacio, se derramaba en el suelo y bañaba a los objetos y a los cuerpos que allí hubiera depositados. Una ventana en el techo: una claraboya, tal vez inclinada y sin carpintería protectora, perforada en los faldones de tejas en vez de, como hace Danielbilbao, en la pared.

Caravaggio, analizaba, imaginaba, proyectaba la composición de su Narciso. Del *Narciso* del Palazzo Barberini de Roma, pintado hacia 1597 (óleo sobre lienzo, 113,3 x 97 cm), que, aunque no todos los especialistas están de acuerdo, le atribuyen (algunos le adjudican la autoría a Giovanni Antonio Galli). En él un muchacho se arrodilla en el suelo, apoya una mano en la tierra húmeda y otra la moja en el agua y se asoma a un charco tenebroso. Es el Narciso del que habla Publio Ovidio Nasón en sus *Metamorfosis*: el doncel enamorado de sí mismo que acabaría siendo transformado en una flor de ribera; el hombre joven del que infructuosamente se enamoró la ninfa Eco antes de ser castigada a repetir lo que otros pronunciaban. Caravaggio renuncia a la narrativa y la simbología clásica del mito, a la presencia femenina y a la fantástica mutación vegetal, incluso al paisaje y a todo aquello que pueda distraer la mirada de ese suceso ordinario, aquí humildemente propuesto como algo extraordinario, que es contemplar un reflejo. Es el reflejo de las cosas en el plano horizontal (no en el vertical de los espejos) lo que aquí y ahora le interesa al milanés. También de eso es de lo que se ocupa Danilebilbao en sus nocturnos: de la arquitectura parcialmente duplicada en la superficie del agua.

El virginal Narciso caravaggesco también se seduce a sí mismo en el corazón de la noche: en la oscuridad de aquella habitación romana en

la que un niño se agazapaba; en la intimidad de lo que ha de acontecer en secreto. La luz lo enfoca desde lo alto y reitera su figura invertida no en un río sino en el agua estancada, calma, tal vez poco profunda. Un líquido especular que Danielbilbao extiende, quizá lacustre, a los pies de sus edificaciones prismáticas para que los muros, las cristaleras, las ventanas encendidas, los aleros y los pilares, los árboles y los resplandores se vean abatidos y difuminados, bebidos por el azul inconcreto del suelo. El Narciso acuático mira a su doble aéreo y no entiende muy bien lo que sucede ahí afuera, la nitidez del contorno, la precisión de la forma. No admite, al igual que hace Jorge Luis Borges respecto a los espejos y a la cúpula, el aberrante propósito, el nefasto deseo de la multiplicación de las cosas. Tal vez este sea el motivo por el que Danielbilbao distorsiona, diluye, disgrega y tuerce, deforma las formas cuando las acuesta en el hielo incipiente de sus escenas luciérnagas. Los enigmas, las identidades, las multiplicaciones, las realidades y las ilusiones, las verdades indemostrables y las ficciones que justifican la existencia, entran en juego en estas atmósferas dobles. El onanismo, el ensimismamiento, el orgullo, la negación de lo ajeno, el deseo inaplazable de conocerse, también.

Epístola terminal

Si fuera conveniente reformular el género del galeato catalográfico trenzando relatos heterogéneos, trenzando palabras con imágenes proyectivas, considerando que el texto no es solo teoría (floritura o mozo de compañía), sino que es otra pieza del conjunto visual (un actor de la pulsión escópica), tal vez ha llegado el momento de desviarse hacia la epístola, hacia la tarjeta postal que se le escribía al amigo, no para hacerle reproches sino para recomendarle que fuera

a visitar la obra de Franco Albini y que vichara en la de Rosemarie Castoro para comprobar la elegancia con la que se desploman las líneas, el redactor informa al porvenir de que recibió la llamada de Danielbilbao cuando estaba fotografiando la expresión de un león de mármol que reposa en el lateral derecho de las escaleras de la fachada de la Catedral de san Lorenzo, en Génova. Un león más profundo y discreto que *El Cid* fotogénico de Rosa Boneur que no ruge en el Prado. Aquel le propuso participar, con una conferencia para cuya preparación apenas dispondría del tiempo suficiente, en un curso sobre el dibujo contemporáneo en el que intervendría Antonio López. Después le pediría que se involucrara en el catálogo de su próxima exposición, redactando un capítulo para estos espacios habitados, justo un año después de haberlo hecho en *Arquitecturas. La mirada nómada*. Ya haciendo pesquisas en Turín, pasados unos días, una vez perturbado por las cúpulas subversivas de Guarini, mientras tosía debido a un repentino enfriamiento, descubrió una Dánae al óleo que lo alteró y lo inmovilizó: una muchacha que enseña, transparentándolas, sus nalgas núbiles en la Galería Sabauda del infinito Palacio Real. Un culo atribuido a Giovanni Contarini, pintado en algún momento entre 1570 y 1605, en el que, en contra de la costumbre, un medio siglo antes de la *Venus del espejo* de Velázquez, la novicia encarcelada les da la espalda a los mirones para que no vean cómo concibe de Zeus a Perseo por medio de una lluvia dorada. Con su pequeña Lumix retráctil capturó un detalle y con su Lamy roja hizo un boceto y anotó algunas palabras en su cuaderno Fabriano.

Aunque parecía no venir a cuento, para concluir su visita, caligrafía: «Diego Velázquez sonríe en *Las meninas*». No está seguro si estas meninas se han de escribir con eme mayúscula o con minúscula.

Dudas de ortografía. Dudas acerca de qué ve este Diego altivo cuando se asoma fuera del cuadro que pinta, y acerca de a qué es a lo que le da forma con sus pinceles en el lienzo que oculta. Dudas, en definitiva, sobre cuál es el papel del que escribe, del que pinta, del que, de un modo u otro, imagina y proyecta. ¿Quién mira a través del ámbar, del azur, de los árboles y las enredaderas, de las oquedades cartesianas que Danielbilbao define y multiplica?

[Génova-Turín, diciembre de 2022]