

El pintor Frederic Amat viaja al equinoccio del sueño

Exploración de una tierra incógnita en la que los animales —serpientes, ranas, peces— alcanzan la categoría de signos del Enigma; buceo en un mundo en el que los frutos de un árbol no son peras ni manzanas sino lenguas (*L'arbre de les llengües*, 1984); inmersión en los estigmas, los objetos, las visiones: se diría que toda la obra de Frederic Amat aparece marcada por el *viaje*. La pintura sería ante todo un viaje a las regiones en que todo se hace verdaderamente visible, hasta lo invisible. Más aún: la *acción* de la pintura, aquella que la define desde su primaria raíz hasta el último trazo, sería precisamente ésa, revelar los objetos no en su sola presencia, en su inmediatez, sino en su ser misterioso, haciéndonos partícipes de ese ser, permitiendo, por ejemplo, escuchar con los ojos (así lo dijo, memorablemente, Quevedo) al pájaro azulado que se acerca a los bordes de la noche (*Ocell nocturn*, 1992), contemplar reiteradas *ofrendas* a los dioses de la visión —esas ofrendas tan abundantes en la obra de Amat en la década de 1980—, tratar de adivinar el contenido de misteriosos cofres (*Cofre de sofre*, 1985-1988; *Cofre i cervells*, 1990, etcétera), o recorrer la anatomía de las cosas, de los múltiples objetos del mundo, que a veces nos descubren las armoniosas transformaciones que van desde un tórax hasta una colmena (*Tòrax-Rusc*, 1982).

Los viajes han tenido para el pintor catalán el sentido de una prueba de la visión, una visión que necesita confrontar una y otra vez lo conocido y lo desconocido, entregarse a aquellas metamorfosis de los objetos, a aquellas analogías enigmáticas. En efecto: Marruecos, México o la India, entre otros lugares apasionadamente explorados por el pintor, han supuesto para él una inmersión en los pozos de la multiplicidad de la visión. Las redes de la naturaleza y la cultura ofrecen al artista en esos territorios una diversidad de relaciones entre lo oculto y lo aparente. Vértigo y éxtasis: la exploración de la *otredad* cultural conduce al pintor a una nueva y enriquecedora percepción del mundo como imagen, multiplicando de ese modo la experiencia de la imagen misma del mundo.

Es el viaje el que hace posible tanto esa nueva imagen del mundo como la obtención de *nuevas imágenes* de la multiplicidad de lo real. Lo real, por supuesto, no se compone sólo de lo visible: Amat —pintor que ofrece desde sus mismos comienzos, y no sólo por vía del *collage*, una comunidad de búsquedas con la tradición surrealista del «extrañamiento de la sensación», y que por ello enlaza con Joan Miró, pero también con Max Ernst y aun con el Henri Michaux de las exploraciones con psicotrópicos— sabe bien que las imágenes visibles son el reverso de otra realidad, secreta, de la cual esas imágenes son emblemas o signos. La tarea de la pintura es para Amat, ante todo, recorrer la distancia que va de lo uno a lo otro, de una imagen a otra, de la mismidad a la otredad: el recorrido, el itinerario, el *viaje*. En la traslación descubre el pintor las

bruscas asociaciones, los saltos imprevistos, las alianzas que forjan las múltiples imágenes del mundo. En la traslación, es decir, en la *traducción*. Las imágenes son traducciones de otras imágenes, los ojos y el espíritu van de una imagen a otra y descubren las impensadas relaciones que esas imágenes mantienen: una caja de acuarelas es una pequeña constelación de soles en medio de nuestro mundo cotidiano (*Ofrenda núm. 2*, 1981), una rana es un estallido, un pez tiene la sorda vibración de un latigazo silencioso (*Inici*, 1981), una máscara es el signo de la infinitud de lo visible y de lo invisible (*Máscara*, 1990)... Todas las formas, empezando por las más abstractas, parecen estar en continua transformación. Con razón ha hablado Fernando Savater de los «pigmentos metonímicos» de esta pintura. Añadiré que, si es verdad que dos metonimias hacen una metáfora, la pintura de Amat está llena de metáforas. Es decir, una vez más: de viajes. Ya Francesc Vicens había dicho a mediados de la década de 1970 que Amat «consigue que los elementos en apariencia anecdóticos se disuelvan en la sugestión de la metáfora».

El de Amat también es siempre, claro está, un viaje a la *materia*. Quizá es ése el viaje de los viajes, el viaje que da lugar a todos los demás, el viaje primigenio. Las técnicas mixtas a las que esta obra tiende sin remedio, el tratamiento de la cera como espacio en el que se citan y dialogan el mundo aparential y la realidad oculta, el *collage* tan propio de esta obra, es decir, todo aquello que asociamos desde hace tiempo a esta obra pictórica, se conjura en ella para hacer de la materia el centro de la visión. Aún recuerdo con asombro y algo de duradera incredulidad la exposición de Amat en la galería Trece de Barcelona en 1976, casi en sus inicios artísticos (la primera exposición individual de Amat es tempranísima: 1970, cuando el pintor contaba sólo dieciocho años). Se asistía allí literalmente a una explosión. La materia tendía de hacerse añicos, a multiplicarse en fragmentos y dispersarse sobre una superficie; una superficie que no era lienzo (o no lo era casi nunca, me parece recordar), sino un grueso papel de fabricación manual que revela la obsesión por la materia también desde el ángulo del soporte. Cortinones atravesados por incontables cañas, «personajes» imposibles rodeados de pinchos o de cristales rotos (en el pecho de uno de ellos, un caparazón de tortuga), pulular de peces y lagartijas: un mundo en el que un cierto magicismo simbólico no deja de remitirnos una y otra vez a la realidad material. Se dijo en su momento que esas pinturas estaban fuertemente arraigadas en la tradición cultural catalana y, entre las manifestaciones más recientes de esa tradición, al surrealismo de Foix y a la reflexión de Tàpies sobre la materia. Esta observación, sin dejar de ser cierta, debe ser matizada en seguida: Amat introducía en el irracionalismo de la visión un poderoso (y novedoso) elemento antropológico y corporal, como seguiría haciendo más tarde en las pinturas de México y de la India, y en la reflexión sobre la materia una dimensión escenográfica o teatral que hacía de ciertas obras el centro de una suerte de ceremonia. Una y otra cosa no eran simples añadidos a la «tradición» aludida, sino que constituían aportaciones centrales confirmadas con los años y con la evolución experimentada por este peculiar, inconfundible mundo plástico.

Si la materia es siempre en esta obra el centro de la visión y de la celebración ceremonial, éstas encuentran en el objeto lo que podríamos llamar su *eidos*, su principio y su fin —su fin que es su principio. Unas veces, la pasión por el objeto, connatural a esta obra desde el primer momento, se ha materializado además en cerámicas a un tiempo refinadas y salvajes, como si operación esencial de las manos y los ojos fuera ante todo la de restituir a la materia —tan codificada en la historia de la cerámica— su realidad originaria, casi brutal, magmática. Es imposible para mí no recordar en este punto la operación de combate que, en 2002, Amat sostuvo con el barro en la fachada del Instituto del Teatro de Barcelona, cuando ofreció el fruto de una relación casi beligerante con la terracota en unas ollas que proliferaban sobre la verticalidad del muro y que mostraban las huellas vivas de una acometida feroz a la materia. Otras veces, el objeto es el amuleto de la condición matérica misma, el idolillo de la carnalidad del mundo, y tiende a mostrarse en una fase precisa de su continua metamorfosis mediante los horadados, los cordajes, los grumos, las súbitas coagulaciones, como ocurre en distintas piezas de 2004 y 2005. Subrayaré de paso que en estos mismos años —es decir, en numerosas obras recientes— Amat ofrece una variación de esa pugna esencial haciendo uso del negro y del blanco como realidades extremas, como si quisiera cifrar en esa oposición el símbolo mismo de la operación artística. El ojo va del blanco al negro, bascula entre el negro y el blanco. El espíritu viaja a realidades opuestas que se unifican en el lienzo. Es un vaivén, un balanceo o, para ser más exactos, una danza: *Danse noir* (2005), como lo dice el título mismo de su más reciente film. ¿Será preciso llamar la atención sobre el hecho de que estamos ahora, una vez más, ante otra modalidad de la visión pictórica como viaje, como traducción, como acción metafórica?

Desde que las leí por vez primera me interesaron de manera muy especial unas palabras con las que Amat ha comentado una parte de su trabajo de hace treinta años: «A mediados de los setenta trabajo un conjunto de obras [...] en donde la zoomórfica presencia de lagartijas, tortugas y peces es atravesada por juncos o varas [...]. Consecuencia de estas pinturas y como resultado de un trabajo en equipo realizamos *L'Acció Zero* y *L'Acció U* con la voluntad de integrar el cuerpo humano en unos espacios textiles y sus caligráficas incisiones. Si en *L'Acció Zero* se presenta un diálogo entre una tela teñida como una gran partitura de cruzamientos y la coreografía del cuerpo humano, en *L'Acció U* los cuerpos atraviesan ellos mismos unas telas barradas como crisálidas entre lo oculto y lo aparente hacia una ceremonia de liberación». Pocas veces hallamos en las palabras de un pintor una definición más precisa de su mundo. ¿Cómo no ver esa «partitura de cruzamientos» una brillante descripción de lo que para Amat es la pintura? ¿No esa «ceremonia de liberación» el ritual mismo del acto de pintar?

En su *viaje* a la visión, en su buceo por la región del sueño, en su apasionada exploración de la otredad cultural, Amat nos hace ver los «cruzamientos» de lo visible y lo invisible, nos invita a esa «ceremonia». Lúcido viaje al equinoccio del sueño. No es un viaje sin resultados: a su regreso trae nudos gráciles.

©Andrés Sánchez Robayna, 2006

Frederic Amat travels to the equinox of dreams

Exploration of an unknown land where the animals –snakes, frogs, fishes- are raised to the status of signs of the Enigma; diving in a world where the fruits of a tree are not pears nor apples but tongues (*L'arbre de les llengües, 1984/ The tree of tongues*); an immersion into stigmata, objects, visions: It could be said that all Frederic Amat's work is marked by the fact of *traveling*. Painting would be above all a journey to those regions where everything becomes truly visible, even the invisible. Even more: The *action* of painting, that to define it from its primary roots to the last stroke, would be precisely that one, revealing objects not in their immediacy, but in their mystery way of being, making us partakers of that nature, allowing, for example, to hear with the eyes (thus memorably said Quevedo) the blue bird that comes closer to the edge of the night (*Ocell nocturn 1992/Night bird*), to contemplate repeated offerings to the gods of vision –those offerings so abundant in the work of Amat in the 1980s- or to try to guess the content of mysterious chests (*Cofre de sofre 1985-1988/ Sulfur chest; Cofre i cervells/ Chest and brains, 1990, etcetera*), or to explore the anatomy of things, the multiple objects of the world, that sometimes discover us the harmonious transformations ranging from a chest to a hive (*Tòrax-rusc, 1982/ Thorax-hive*)

Travels have had the sense of a test of vision for the Catalan painter, a vision which needs to confront again and again what is known and the unknown, abandoning oneself to those metamorphoses of objects and to those enigmatic analogies. In effect: Places explored by the painter like Morocco, Mexico or India, among others, have been an immersion into the wells of vision multiplicity for him. The networks of nature and culture in those territories offer the artist a diversity of relationships between the apparent and the occult. Vertigo and ecstasy: The exploration of cultural *otherness* leads the painter to a new and enriching perception of the world as an image, multiplying in this way the experience of the image itself of the world.

It is the journey which makes possible both that new image of the world and obtaining new images of the multiplicity of the real. The real, actually, is not only consisted of the visible: Amat – a painter that offers from his early stage of creation, and not only through collage, a research community in the surrealist tradition of 'sense estrangement', and therefore linking with Joan Miró, but also with Max Ernst and even with that Henri Michaux of psychotropics explorations- knows well that visible images are the reverse side of another reality, a secret one, of which these images are emblems or signs. The task of painting is, above all, to cover the distance between one to another, from one image to another, from sameness to otherness: the journey, the itinerary, the *trip*. The painter discovers through translation, sudden associations, unexpected jumps, the alliances forged by the multiple images of the world. Images are translations of other images, the eyes and the soul go from one image to another discovering the unexpected relationships these images have:

a box of watercolours is a small constellation of suns amidst our daily world (*Ofrenda núm 2, 1981/ Offering number 2*), a frog is an explosion, a fish has the deaf vibration of a silent whiplash (*Inici/Beginning, 1990*) a mask is the infinity sign of the visible and invisible things (*Màscara, 1990/ Mask*)... All the shapes, beginning with the more abstract ones, seem to be constantly changing. Rightfully, Fernando Savater mentioned the “metonymical pigments” of this painting. I would add that if it is true that two metonymies make one metaphor then Amat’s painting is full of metaphors. In other words, once more: It is about journey. It was already said by Francesc Vicens in the mid 1970s that Amat «manage to dissolve the seemingly anecdotal elements in the metaphor suggestion».

Amat’s travel is doubtlessly always a travel to the *matter*. Perhaps this is the travel par excellence, the travel giving rise to the others, the original travel. The mixed techniques this work hopelessly tends towards, the treatment of wax as a place where the apparent world and the hidden reality meets and converse, the so characteristic collage in this work, that is to say, everything associated since a long time ago with this art work, is brought together to emphasize on the matter as the center of vision. I still remember with surprise and certain lasting disbelief the Amat’s exhibition in Galería Trece of Barcelona in 1976, almost in the beginning of his artistic career (the first individual exhibition about Amat was very soon in 1970, when the artist was only 18). It was all like an outburst. The matter went from a tendency to smash to smithereens to multiply into fragments and get dispersed on a surface; a surface that was not canvas (or it was not hardly ever canvas, I seem to recall) but a thick manufactured paper that reveals the obsession for the matter also from the format perspective. Large curtains crossed by countless reeds, impossible ‘characters’ surrounded by spines or broken glass (there is a turtle’s shell in the chest of one these characters), fishes and wall lizards swarming around: a world with a certain touch of symbolic magical nature evoking us once more and again to material reality. In those days, these paintings were told to be deeply rooted in the Catalan cultural tradition, and among the more recent expressions of this tradition, we find the surrealism of Foix and the reflection of Tàpies on the matter. This observation, while never ceasing to be true, must be immediately clarified: Amat would introduce a powerful (and innovative) anthropological and corporal element to the vision irrationalism, as he would continue to do later in the paintings of Mexico and India, and about the reflection on the matter there was a scenographical or theatrical dimension transforming certain works into the center of a sort of ceremony. The two things aforementioned were not simple additions to this ‘tradition’ but meant a central contribution confirmed over the years as well as the evolution experienced through this particular unmistakable plastic world.

If the matter is always the center of both vision and ceremonial celebration throughout this work, these latter find in the object what we could designate as their *eidos*, their beginning and their end, their end which is their beginning. Sometimes, the passion for the object, which is inherent to this

work from the very beginning, has also materialized into pieces of pottery both refined and savage, as if the essential operation of the eyes and the hands was primarily to restore the matter –so encrypted along ceramics history- to its original reality, almost brutal, magmatic. At this point it is impossible for me not to remember the fight operation that Amat had with the clay on the façade of the Institut del Teatre de Barcelona in 2002, when he offered the fruits of a belligerent relationship with the terra-cotta of some pots that proliferated on the verticality of the wall that were showing the intense traces of a fierce aggression of the matter. On other occasions, the object is the amulet of the matter nature itself, the little idol or amulet of world's carnality, and tends to appear at a precise stage of its constant metamorphosis through the holes, the strings, the lumps, the sudden coagulations as it happens in different pieces dated from 2004 and 2005. I would also emphasize that in these very years –that is to say, in numerous recent works- Amat offers a variation of that essential struggle using black and white as extreme realities, as if he wanted to encode the symbol itself of the artistic operation in that opposition. The eye goes from white to black; it swings from black to white. It is like an up and down, a swinging, or to be more exact a dance: *Danse noir* (2005), as the title itself of his more recent film says. Should be necessary to draw the attention to the fact that we are now, once more, facing another form of pictorial vision as a journey, as a translation, as a metaphorical action?

Since I read them for the first time, I was particularly interested in some words that Amat used to talk about part of his work from thirty years ago: «In the mid 1970s I worked in a set of works [...] where the zoomorphic presence of wall lizards, turtles and fishes are impaled by rushes or sticks [...]. As a consequence of these paintings as well as a result of a team work, we made *L'Acció Zero* and *L'Acció U* with the aim of integrating the human body in some textile spaces and their calligraphic incisions. While in *L'Acció Zero* there's a dialogue between a dyed canvas like a big score of crossings and the human body choreography, in *L'Acció U* the bodies cross on striped clothes on their own like chrysalides between the occult and the apparent towards a liberation ceremony». We rarely find in the words of an artist a better definition of his world. Isn't that «score of crossings» a brilliant description of what painting means to Amat? Isn't that «liberation ceremony» the ritual itself of painting?

In his *journey* to the vision, in his diving across the land of dreams, in his passionate exploration of cultural otherness, Amat makes us see the «crossings» of the visible and the invisible, he invites us to that «ceremony». A lucid journey to the equinox of dreams. It is not a travel without results or consequences: The return of this journey brings graceful knots.

Andrés Sánchez Robayna, 2006