

Piedra y Cielo

dossier

pranyko



dossier
pranyko

<i>Para despedirme de Stipo Pranyko. Recuerdos y divagaciones</i> Melchor López	1
<i>Poemas para Stipo Pranyko</i>	5
<i>Stipo Pranyko: nuevos dibujos [2010-2012]. La profundidad de la línea existencial</i> Fernando Gómez Aguilera	16
<i>La luz en los espacios</i> Ángel David Delgado San Ginés	23
<i>Stipo Pranyko: un hombre viejo, un artista joven. Balance provisional de una exposición</i> Isidro Hernández	24
<i>Amarillo (Por la casa de Stipo Pranyko)</i> Karina Beltrán	35
<i>Por la secreta escala</i> Régulo Hernández	38

Si ha habido en Canarias, en fechas recientes, un acontecimiento artístico de especial relevancia, ese ha sido sin duda la exposición *Stipo Pranyko*, celebrada en el TEA Tenerife Espacio de las Artes entre abril de 2012 y enero de 2013. Una muestra que abordó de manera interdisciplinar la obra del artista bosnio Stipo Pranyko (Jajce, 1930), a menudo calificado como nómada y que, no obstante —no parece dato insustancial—, convivió con nosotros durante casi veinticinco años, bien que apartado de la hiperactividad mundana, en su casa mágica de la isla de Lanzarote. Más de dos décadas dedicadas, literalmente, *en cuerpo y alma*, y en el más recóndito de los silencios, en la más yerma de todas las islas de Canarias, a la exploración de los abismos personales, de los recuerdos, de las obsesiones, de los símbolos del tiempo. Dedicados a la exploración de la vida, en suma. Un acontecimiento relevante y ampliamente celebrado, decimos, no sólo por los valores estéticos que su obra representa por sí sola, sino por el unánime espíritu colaborador que la personalidad creadora de Pranyko despertó entre un buen número de poetas; hecho éste, en fin, que nuestra revista, interesada en tales convergencias, no podía pasar por alto.

De pronto, la muestra preparada por TEA se convirtió en algo más que una exposición. Se convirtió en uno de esos encuentros irrepetibles —por milagrosos— entre imagen y palabra, y también en un homenaje de la poesía a la pintura, pero sobre todo se convirtió en un diálogo entre los misterios de un pintor que bordea los límites del tiempo y las reflexiones que tales misterios despertaban —despiertan— entre los poetas. Surgieron así los poemas, que, luego de ser reproducidos a mano por el pintor Fernando Larraz sobre las paredes de las salas por medio de un proceso lumínico —como acaso no podía ser de otra manera—, treparon espectrales alrededor de las piezas, confundiendo de ese modo sus alientos, hablando por ellas en susurros, o por ellas completados en sus visiones, ratificando así la idea de que no existe mejor comentario a un acto creativo que, precisamente, otro acto creativo.

Así pues, aparte de ofrecer nuestro sumario habitual, quienes hacemos *Piedra y Cielo* hemos querido acompañar la labor de TEA (y de cuantas personas han contribuido a la difusión de la obra del creador bosnio) con la publicación del *Dossier Pranyko*, en el que recogemos, por una parte, una selección de los contenidos ya divulgados en el correspondiente catálogo de la muestra, y por otra, una serie de textos inéditos pertenecientes a Melchor López, Régulo Hernández y Francisco León. Esperamos que la publicación de nuestro dossier en el espacio global de la Red supla, en la medida de lo posible, la limitada circulación del catálogo editado por TEA, centro que, por otra parte, ha sumado recientemente a su colección un cuantioso y significativo legado de obras del artista de Jajce.

Por último, queremos expresar a Karina Beltrán, David Delgado San Ginés, Fernando Gómez Aguilera, Isidro Hernández Gutiérrez, Melchor López, Luis Muñoz, Goretti Ramírez, Andrés Sánchez Robayna y Vicente Valero nuestro más sincero agradecimiento por su colaboración desinteresada en la elaboración este número de la revista *Piedra y Cielo*.

Para despedirme de Stipo Pranyko.

Recuerdos y divagaciones

MELCHOR LÓPEZ

Este texto fue parcialmente leído por su autor, Melchor López (Canarias, 1965), en el homenaje que organizó la Fundación César Manrique al artista Stipo Pranyko en la Sala José Saramago de Arrecife, poco antes de su definitiva marcha de Lanzarote, el día 24 de mayo de 2012.

Mi tarde de ayer —para poder decir ante ustedes estas palabras de hoy— transcurrió entre recuerdos y divagaciones en torno a Stipo Pranyko y su obra. El primer recuerdo que afluyó a mi memoria fue una anédocta que me contó el artista de Jajce en una de las últimas conversaciones mantenidas en su casa de Tahíche, a la sombra del especiero de las palabras. En su juventud —me contó Stipo, hablando en su particular *lingua franca* de nómada— tuvo que pasar varias semanas en la ciudad de Sarajevo alojándose, por necesidades económicas, en el interior de una cámara oscura, ofrecimiento de un amigo fotógrafo. Él, Stipo Pranyko, el reconocido pintor del blanco, vivió un tiempo en la conminatoria oscuridad de una habitación. Después de esa saturación de oscuridad, ¿cómo no acabar pintando el blanco en sus cuadros, buscando obsesivamente el blanco en sus



Stipo Pranyko y Melchor López durante el montaje de Campanas blancas, 2012 (TEA). [Fotografía de Karina Beltrán]

cuadros? El blanco del hueso, el blanco de la venda, el blanco de la nada. Creo que Stipo pinta muchas veces buscando también un estado de *pensamiento en blanco*, el estado propicio para que el azar intervenga y haga su juego en contra de las severas manipulaciones del yo. Muchos de sus cuadros deberían ser rubricados a dúo por la mano del artista y la mano del azar, como una afortunada colaboración a dos manos. El espacio del lienzo es entonces un área de libertad, como quería su amigo Piero Manzoni, o como dice Umberto Eco, una «opera aperta».

El blanco de Stipo es también el blanco del sepulcro y el blanco de la harina, el blanco de la tumba y el blanco del cenotafio, el blanco del sudario y el blanco del beduino. Y para mí, sobre todo, el blanco de Lázaro, el resucitado que se despoja de sus vendas tras llegar del más allá. No es —aclaremos— muchas veces un blanco puro, sino un blanco por el que ha transpirado el cuerpo de un hombre. Stipo es un resucitado que conoce la luz del otro mundo; es un nuevo Lázaro que vino a resucitar a esta isla; Stipo es —lo diré con una obvia paranomasia— el Lázaro de Lanzarote. La luz de Lanzarote es posiblemente un trasunto de la luz que vio Stipo cuando estuvo al otro lado, una luz paleocristiana o palestina, una luz contemporánea de aquella que vieron los apóstoles de espíritu simple, los pescadores de Galilea.

Uno de los poderes de la obra de Stipo Pranyko es su poder sanatorio. Incluso en aquellas piezas signadas por el dolor, el espectador llega a experimentar un estado de paz, de paz última, de serena paz escatológica, como la deseable paz que nos gustaría sentir en el lecho de muerte, antes de emprender —como decía Ernst Jünger— la mayor aventura, un estado de santidad, de beatitud como la que experimentó él mismo —como nos cuenta en la película que le ha dedicado David Delgado San Ginés— el día antes de su muerte, de la que pudo ser su muerte. Les recomiendo que visiten la exposición de Stipo en el TEA para que comprueben —*in situ*, en espíritu— esos poderes sanatorios de la obra de nuestro amigo.

Recordé ayer también el primer día que tuve la fortuna de visitar su casa de Tahíche. Recordé la impresión de misterio religioso que me sobrecogió ante la visión de sus cuadros-altares. Unos cuadros que emitían ese silencio rumoroso que suelen emitir las obras donde late, se esconde, se oculta —mostrándose así— lo sagrado. El espectador debe acercarse u oír a los cuadros de Stipo para oír ese rumor del numen, esa mallarmeana nada sonora.

Es ese otro de los valores que más estimo en su obra: su aura de misterio sagrado. En la obra de Stipo hasta el objeto más humilde, más pobre —una cuchara, un trocito de madera— puede alcanzar la naturaleza de «reliquia», o la «parca fastuosidad de lo humilde» para emplear palabras de Jacques Esprit. A los que asisten a una exposición de Stipo Pranyko deberían entregarles a la entrada de la misma, una sencilla esterilla para que se arrodillaran a contemplar su obra. Creo que buena parte de la obra de Stipo debe ser colgada a una distancia del suelo que obligue al espectador a alzar la barbilla, a elevar la mirada, como se hace ante un altar, un altar consagrado a ningún dios conocido. Un altar donde hubiera un velo que ocultara el espacio vacío de la Nada. Hay obras de Stipo que son verdaderas *elevaciones*.

Recordé el truculento caso de su mano casi amputada en un accidente mientras trabajaba en la elaboración de una de sus obras. Esa mano casi amputada y milagrosamente recuperada. Esa mano sacrificial que aparecerá en una de sus piezas más estremecedoras como un guante que cuelga, un trágico exvoto. Y no pude evitar recordar al Aleijadinho, el «Lisiadito», el gran escultor de Brasil, con el cincel atado a sus muñones de leproso mientras tallaba los pliegues barrocos de sus iglesias. Los mismos pliegues barrocos que reconocí en algunas de las telas atadas de Stipo, como si fueran versiones simplificadas de los hábitos del San Serapio de Zurbarán.

Recordé también que en esa primera visita pude contemplar, desplegada, en uno de sus estudios una de las piezas que prefiero: *La caída de Ícaro*, que reúne muchas de las características de su obra: obra blanca, portátil, libre, desplegable, permutable, infinita, abierta a los trabajos del azar. La aventura —y empleo la palabra «aventura» intencionalmente— la aventura, digo, artística y personal de Stipo, pensé, tiene muchos puntos en común con la trágica —y gloriosa— aventura icárica. Con ese vuelo de la hybris. Con ese afán. Con esa caída. Con ese irrenunciable llamado de la luz. Con ese vuelo alado hacia la luz de otro mundo. Hacia la inmersión en la sonora sobreiluminación de la nada. En realidad, en todo artista se encarna el mito icárico. En todo *verdadero* artista. No es de extrañar que la palabra «verdad» aparezca tantas veces cuando se habla de este hombre y de este artista.

Recordé también unas palabras suyas después del primer visionado de la película de David Delgado San Ginés, en un primer montaje: «Esta película», me dijo —emocionado, emocionándome—, «es la mejor presentación posible para mi nueva etapa en Alemania». Esto lo decía un hombre de más de ochenta años. ¡Una nueva etapa con ochenta años! Una nueva resurrección. Porque Stipo es un experto en resurrecciones, como lo atestiguan las múltiples rupturas con su vida y su obra del pasado; es un fénix croata, como ya lo he llamado en alguna ocasión anterior. Y es un señor muy viejo, más viejo que el mundo, el mundo antes de que existieran las fronteras, el mundo del nómada, pero también es un niño, que sigue investigando con nuevas formas o en las cualidades de la línea, la línea que en realidad no existe, es el «puer senex» de los latinos, el niño viejo, el inocente y el sabio.

Y recordé también —termino ya recordando— algo que decía el poeta y crítico José Miguel Ullán sobre el pintor mejicano Vicente Rojo: «No hay nada más triste en el mundo —decía Ullán— que decirle adiós a Vicente Rojo». Lo mismo me ocurre cuando tengo que despedirme de Stipo Pranyko, la misma tristeza —la que acude ahora, la de esta noche—, la tristeza de los adioses, como si nos despidiéramos, en mitad de un vasto desierto sin señales, definitivamente, de nosotros mismos.

Poemas para Stipo Pranyko

Reproducimos a continuación algunos de los poemas que acompañaron las pinturas, esculturas e instalaciones de Stipo Pranyko en la exposición celebrada en TEA, y que fueron transcritos sobre los muros de la sala de exposiciones respetando la caligrafía de los autores.

FERNANDO GÓMEZ AGUILERA

COMO LA PIEDRA...

Como la piedra en un vacío:
donde ser.

Como la hormiga en su ir y venir:
un hilillo

en paz
de invierno,
descalzo, callado, arrastrando
a la grieta gotas de luz.



FRANCISCO LEÓN
DOS POEMAS

CARTA PARA STIPO PRANYKO

Señor, no se habló en absoluto ni los sabios
dijeron nada de la desolación de la memoria.
Ni se hicieron preguntas: ¿El recuerdo es arroz,
la memoria un granero que se parece a un pan
redondo para pobres, o para monjes,
un pan de tela? No advertimos, señor,
que el signo del recuerdo era la herrumbre,
granos de mármol, plumas, *souvenirs oubliés*,
que insemnan de tiempo y de existencia
las telas de sus cuadros, la nada de sus blancos,
que el polvo del arroz apolillado, pútrido,
era la cifra —como una harina rancia—
de su desesperada invocación, la cifra
hacia el abismo temporal, hacia el olvido.
Qué vergüenza la nuestra, señor Stipo.
No comprendimos la cuchara rota,
vuelta a atar con alambres, sino el lugar común,
el tópico, el cliché, y enseguida dijimos:
«Hijo del Póvera, el artista incorpora los detritus
hallados en la calle, poética de un arte
intrascendente, efímero.» No vimos,
detrás del artilugio, el aura quieta de la madre
sentada en una mantel, frente a la fábrica,
(ese día llevaba un pañuelo cubriéndole el cabello,
y tal vez, de regalo de amor, un caramelo
en el bolsillo), al lado de su esposo, compartiendo
la sopa de un caldero con la sola cuchara
de un instante infinito. La obra dice: «No olvides»,
igual que la cuchara, que fue reconstruida
para vencer lo efímero, lo anónimo,
contra la muerte, contra el olvido.

TAL VEZ USTED...

Tal vez usted, señor Stipo Pranyko,
vino para entregarnos un mensaje
a nuestras islas. Pensad en los gorriones.
No construyáis la nada con falsas entelequias,
con el impertinente silogismo
del gurú posmoderno y sus rediles.
El arte racional es demasiado,
la nada misma es demasiado
como tema de estéticas sublimes.
Imitemos, mejor, cuando llegue la hora
al humilde gorrión de los desiertos
que vive del salario de la luz
solitario en la noche de los hombres.
Su indigente república la forman
espinas y despojos, las heridas reales,
y no ese simulacro rutilante
servido en los museos a la hora del whisky.
Por mucho que su reino sea el cielo
el monocromo blanco no es la nada
trascendental, ni el topos sartreano
del crítico sofoca sus escépticos horrores.
El mundo y sus fracasos son ya bastante absurdos.
El mensaje es el hecho, la pobre tela
surcada por un canto de gorrión
(ese pájaro nómada) perdido cuando vuelven
las sombras tornadizas de otra tarde.

MELCHOR LÓPEZ

UN COLLAR DE HUESOS PARA STIPO PRANYKO

Para David Delgado, Pedro García y Carlos Olalla

(Blasón)

Tus armas, mudas,
resuenan en tu escudo.
El blasón muestra
su vacío. La Nada
es tu humilde linaje.

*

(La cuchara)

Con tu cuchara
danos de comer. Danos
el pan del pobre,
los restos de las bodas,
la miga que alimenta.

*

(Minotauro)

¿Qué fiera atroz
vivió en tu laberinto?
Dinos, ahora,
cómo saciaste su hambre,
su afán devorador.

*

(Brisa de Tahíche)

La brisa mueve
los árboles y mueve
también al mundo.
Y a una jaula sin pájaro
y al pintor en su estudio.

*

(Transustanciación)

Una sustancia
en otra transformada.
El cuerpo es pan.
La cerilla ya es fuego,
y el fuego es humo es nada.

*

(Yajce, hacia 1936)

El niño talla,
absorto, otra imagen.
Su corazón
se enardece cuando oye
la voz de los gitanos.

*

(Cama de un resignado feliz)

Sobre las sábanas,
como un bajorrelieve,
la huella de un cuerpo.
Es la cama de un vivo
que prepara su muerte.

LUIS MUÑOZ

ME DEJA ESTAR

Mejor no lo subrayo.
El día pasa
con su ligero azul sobre las lomas.

Me deja estar en otros.
Me atraviesa sin daño.

Su voluta de sol sobre mi frente.
Su penumbra escarchada
al borde del camino.

GORETTI RAMÍREZ

CAMA
DE UN RESIGNADO
FELIZ
(INVERSIÓN)

Con el cráneo en el suelo sintiera
la sangre, los granos de arroz, la arena
por invertidas venas.
Aquí hundiera
mis huesos desde el aire hasta la tierra,
fueran las sábanas sudario blanco,
aquí muriera.

ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA

LA ARENA NEGRA...

La arena negra el cuarto blanco

en las aristas de la roca
(negra
sombra de la piedra)
el ruido blanco

sobre sus fases brilla el mar
junto a un rumor de dátiles pisados

VICENTE VALERO

ESTA SED SÍ QUE ES NUESTRA

Hasta mirar significa aquí partirse en dos, desmoronarse. No puede ser nuestro este paisaje que se entrega, al sol, como un cadáver más. ¿Cómo ha llegado el fuego a tomar forma de nopal o de adelfa? Luego de haber reconocido el hontanar de nuestros antepasados, con su laurel lleno de insectos y sus cántaros rotos, tuvimos que buscar la manera de salir de aquí. Mediodía de agosto. Las sombras queman, se hunden cada vez más. Y el sol, este sol hipnótico, oracular, que crece entre nosotros, nos hace confundir el tiempo que nos queda con el olor de las raíces arrancadas. (Un perro ladra en el torrente seco desde entonces). Mediodía cerrado a cal y canto. Esta sed sí que es nuestra.

Stipo Pranyko: nuevos dibujos [2010-2012]

La profundidad de la línea existencial

FERNANDO GÓMEZ AGUILERA

Fernando Gómez Aguilera (Cantabria, 1962) es director de la Fundación César Manrique (Lanzarote) y miembro del patronato de la Fundación José Saramago. Ha publicado varios libros de poesía y ha escrito textos críticos sobre la obra de diversos artistas. Asimismo, se ha ocupado de comisariar exposiciones, fundamentalmente de arte contemporáneo. En 1999 organizó la exposición *Stipo Pranyko. Retrospectiva* en la Fundación César Manrique.

I Actitud

La fusión de arte y vida resuena en la trayectoria de Stipo Pranyko determinando uno de los ejes sustantivos de su personalidad. Una dinámica de integración acumulativa, creciente, a medida que los años han ido depositando espesor en su itinerario, caracterizado por el nomadismo —Yugoslavia, Italia, Alemania, Francia, Lanzarote—, el descentramiento y la perseverancia en la construcción de un lenguaje y un universo propios, ligados a la contingencia y la marginalidad.

Su quehacer, formalizado a partir de una expresión radicalmente terrena que encuentra buena parte de su vocabulario en los objetos cotidianos desbordados por el tiempo — utensilios, jabón, llaves, arroz, gasas, tejidos, celulosa... —, remite, en última instancia,

Vista parcial de la muestra en TEA.



Dibujo espacial, 2011.
Técnica mixta sobre papel,
232 x 152 cm.

Esperando lo inesperado,
2011. Técnica mixta sobre
papel, 232 x 152 cm.

a un horizonte utópico. Emplea medios austeros y recursos lingüísticos escasos, generando un clima de pobreza material que potencia la cualidad humana del trabajo que lo ha originado. La apariencia de insignificancia y banalidad cubre como un velo su mundo y se apodera de la mirada. Encauza un estado de espíritu, despliega el sentido último que ordena su razón de ser, una lógica despojada de la que se imbuyó en la década de los sesenta, en Italia, bebiendo de las fuentes del Povera y del Minimalismo, tras sus inicios en la escuela roviguesa. Refleja, en última instancia, la dimensión existencial que se desprende de cada pieza, de su conjunto, del taller del artista cuando se visita, de su casa, ligado todo por una misma sustancia inequívoca, que parece proteger ese tejido de la confusión provocada por el ruido del mercado y la liturgia del espectáculo de la cultura.

Si el diálogo de la obra de arte con el espacio ha constituido una preocupación central para Pranyko, la derivada de la temporalidad adquiere también un valor relevante. La caducidad traspasa su quehacer, se infiltra como un fluido vital latiendo en los interiores y vibrando en las superficies. Una presencia dinámica, que alude a la condición del hombre, recuerda la inestabilidad del tránsito y actualiza nuestro inhóspito, ineludible destino: ser para la muerte. De tal modo que la herida, el deterioro, la oxidación y el envejecimiento forman parte constitutiva de su metabolismo plástico.

Stipo Pranyko desmitifica la dimensión aurática del arte. Combate activamente, por igual, el esteticismo, la discursividad y la grandilocuencia. Su propuesta, antirretiniana, esquiva tanto la representatividad como la belleza codificada en sí misma, alejándose de cualquier forma de ilusionismo. En consonancia con la respiración diaria, no ha habido lugar para otro optimismo que el de vivir difícilmente de aquí para allá, como un extranjero arraigado en el deseo de construir un país mental con apoyo en fragmentos físicos renovados en su conciencia, en imágenes inéditas provistas por la sensibilidad. Su vigoroso idealismo blanco de raíces mediterráneas interpreta la antropología cultural propia, tamizada por la memoria del exilio, y la proyecta sobre el consuelo creativo, agregando un fondo elegíaco al canto. Ese es su territorio. Una topografía variada, que se reconoce en una conducta aditiva: cuadros, dibujos, esculturas, instalaciones, vestimenta, vivienda... La vida como materia del arte, el arte como fluido de la vida. Un precario intercambio de fragilidades, de pretensiones y de efímeras posibilidades de redención.

En definitiva, la actitud se convierte para el creador en su gran patrimonio, el faro que ilumina la perspectiva de su travesía, y, al mismo tiempo, arroja luz sobre su naturaleza. Stipo Pranyko trabaja desde una posición fuerte, forjada en la fragua de los sesenta, que no ha hecho sino consolidarse y enriquecerse con el paso de los años. A partir de su energía, se ordena e impulsa el sistema artístico, pero también el doméstico, dotados ambos de compartida coherencia y personalidad, hasta retroalimentarse. Podría traducirse como una forma de estar en la vida y de estar en la pintura: la actitud es el programa.

II Dibujo

Desde sus inicios, el dibujo ha acompañado al artista, que lo concibe como una disciplina con autonomía propia, no vicaria. Entre 2010 y 2012, ha concebido abundantes piezas abstractas, reunidas bajo la denominación genérica de *Nuevos dibujos*. Muestran lo que él mismo entiende como su confrontación «problemática» con el género, hacia el que manifiesta un confesado respeto: «un dibujo es casi siempre muy serio», subraya. A su juicio, proporciona un cauce adecuado para ahondar en el pensamiento visual propio, cargándolo de profundidad metalingüística, un rasgo frecuente en su práctica concreta.

Despojados de connotaciones referenciales, el dibujo es para Pranyko un proceso más que un producto: un acto de libertad radical en el que pone en juego su energía física con un resultado emancipador. Entra en el taller con la disposición que, en definitiva, caracteriza a un carpintero, a un zapatero, a un artesano, cuyos oficios —de alguna manera incorporados a su actividad— admira. Si se trata de dibujar, desaparecen las preocupaciones. Se desentiende del peso del arte y se concentra en la actividad manual, en el procedimiento técnico, al que confiere el máximo valor, porque «la materia de un dibujo y el procedimiento de dibujar son inseparables. Uno nace del otro»¹.

En la obra sobre papel de Stipo Pranyko, la temática pierde toda relevancia, se excluye de los fines estéticos; por consiguiente, no concierne al autor, centrado exclusivamente en los aspectos procesuales y materiales vinculados a la formalización de la pieza. La experiencia física y los retos prácticos resumen, pues, sus intereses de trabajo, desprovistos de cualquier pretensión narrativa, vaciados de carga locutiva. Resulta así explícita la voluntad de atenuar al máximo la dimensión ilusoria del dibujo, su eventual contenido de representación, conectado con las figuras y situaciones de la realidad visible. Por el contrario, aquí se articulan desafíos mentales, se dilucidan problemas conceptuales, abstractos, cuyo único lazo con el curso del tiempo se reduce conscientemente a la huella humana que se desprende de la ejecución y de cada uno de los actos implicados en la factura de las composiciones —rasgados de papel, trazos, color, letras...—, convertidos en hechos tanto de afirmación de la existencia como de materialización de la memoria. Sobre el papel, Pranyko deposita una efusiva impregnación vital, pero también un empeño de intelección plástica, en un precario y desajustado balance entre azar y voluntad, entre impulso y conciencia, que le provoca, por igual, atracción y temor, cierta ansiedad resuelta en la inmediatez: «Hacer un dibujo es algo muy seductor. Al mismo tiempo, me da miedo, un extraño miedo, un miedo tal que, deseando deliberadamente este miedo, me vienen ganas, muchas ganas, de hacer un dibujo como si fuera un puro trabajo mecánico; es decir, tirar algunas líneas sin ningún respeto, creyendo que después de todo, así se llega a algo de otro y nuevo valor que pueda sorprender mucho con lo *suyo inesperado*»².

Pranyko quiere afirmar elocuentemente esa postura en sus *Nuevos dibujos*. Y la subraya en la textualidad de las propias composiciones, como la fechada el 3 de julio de 2010, donde inscribe las frases *Position Yes. No inspiration (Posición sí. Inspiración no)*, que

toman el valor expresivo de un manifiesto, enfatizando sus convicciones al tiempo que se marcan distancias con respecto a las convenciones clásicas. O sucede, asimismo, con *Ovdje*, fechado el 25 de junio de 2010, en donde la palabra croata *Aquí* vuelca la atención sobre la estricta realidad de lo que existe en el papel y sólo es autónomamente sobre el papel, sin remitir a ninguna otra instancia. Pocas dudas caben de que el artista imprime al sistema de signos empleado en sus dibujos un carácter meramente presentativo. Se trata de entidades primarias —rayas o estructuras— habilitadas mediante un método lingüístico que asume como seña de identidad la reducción de la expresión: materiales pobres —papel, grafito, acrílico blanco—, simplificación y uniformidad cromática, medios escasos y calidez humana en la resolución. Resuena, sin duda, la herencia minimalista, pero, sobre todo, del Arte Povera, presente en el desinterés por el remate bello, y el desafecto hacia la destreza y la sofisticación. La artesanía, muy visible en el proceso de manufactura, se apodera del acabado aportando un atributo muy característico de este artista-artesano, que impregna sus creaciones de vibrantes huellas vitales.

Como a Pollock, a Stipo Pranyko le interesa la rapidez en la realización. El factor tiempo resulta relevante mientras se confecciona la pieza en el marco de una estricta acción privada del control de la razón, despojada de pensamiento, reducida a un riguroso proceso de abstracción gestual. Los componentes técnicos se imponen en el formalismo expresivo que caracteriza a los *Nuevos dibujos* del pintor bosnio-croata, en los que destaca el vigor emocional del gesto compulsivo sobre la superficie del papel, al que se superponen ciertos trazos o figuras sencillas que ordenan el impulso de libertad. El suyo es un gestualismo vitalista y terapéutico, quizás, de diálogo con la vida a través de la imaginación sensible, una escéptica tentativa de salvación y de afirmación existencial: *yo estuve aquí*, esta es la constatación de mi presencia. El lenguaje de la expresión se alza inequívocamente sobre el de la representación (Wölfflin).

III Línea

La insuficiencia lingüística ligada a la crisis de la figuración introdujo el arte en la búsqueda de nuevos lenguajes, incluida la autorreferencialidad. Pranyko asume como argumento central de los dibujos elaborados entre 2010 y 2012 la investigación sobre la línea, un asunto con arraigo en su catálogo. Problematiza su naturaleza con la determinación de abrirla a nuevas dimensiones, de conferirle otro carácter, otra calidad. Los recursos tangibles aparecen bien tasados: grafito grueso y pigmento blanco sobre papel. Severa sobriedad y desnudez, para disciplinar su interés en torno a la materialidad de la línea. Persigue imprimirle una nueva concreción, otros valores físicos —sintiéndose próximo, en este punto, a Tàpies—, a través de su *inmersión* en el color blanco. No le concierne aquí la línea directa sobre la superficie del soporte, sino su ligazón con la materia, desenvuelta en un repertorio de tensiones y contrastes: gris/blanco, lápiz/pintura, agitación/serenidad, hondura/superficie, geometría/organicismo, enmascaramiento/afirmación...

El curso del trabajo implica una secuencia de decisiones espontáneas, veloces, adoptadas

sin solución de continuidad: extender una capa, tirar líneas sobre el blanco aún pastoso, equilibrar, recubrir de nuevo y así sucesivamente, llegado el caso. En ocasiones, aprieta con intensidad, para realzar la presencia de la raya, otras veces mitiga su fuerza atenuándola, velándola e incluso negándola. Son líneas enérgicas en su origen, irracionales, sujetas a un dinamismo vigoroso y versátil, a las que transmite la vibración del pulso, las impurezas y el brío de la conciencia. La producción acelerada resulta relevante, al igual que la cristalización final del resultado: debe aparecer una nueva realidad concreta, surgida de la interacción de las fuerzas del subconsciente con las estrategias de formalización material, no una suplantación ni evocación de la realidad.

Pertrechado de medios pobres y de un equipaje elemental de signos —lineales o sustentados en formas básicas—, el artista se adentra en la exploración de la percepción y de categorías fundamentales en la pintura y la experiencia humana, como las relaciones entre plano y fondo, multiplicidad y unidad, movimiento y quietud o instantaneidad y permanencia. En concreto, el concepto de profundidad le ocupa de manera particular. No resulta extraño en un creador proclive a indagar en la espacialidad y la tridimensionalidad plástica, un interés, visible desde los años sesenta, trasladado ahora al dibujo. El tratamiento de la línea y la construcción por capas de sus piezas sobre papel apuntan en esa dirección. No se pretende, sin embargo, aparentar ópticamente la profundidad sobre la superficie, fabricando un espacio ilusorio que cautive la retina, sino *crearla* a partir de ciertas cualidades físicas —la adición de estratos—, en la que se compromete implícitamente la derivada de la temporalidad.

En tres de sus últimos dibujos de gran formato, se encarna de forma bien visible ese propósito: *Esperando a lo inesperado* (2011), *Tirando algunas líneas* (2012) y *Dibujo espacial* (2011), modulados sobre la parca base del lápiz, el blanco y la sucesión de transparencias. En la monumentalidad de estas elegantes piezas, el pensamiento visual de Pranyko se sedimenta con rotundidad y empuje. La línea se expresa con un aliento robusto y profusa versatilidad formal, sujeta a la elocuencia rítmica del movimiento y a la proyección decidida hacia nuevas dimensiones de fondo. Una línea temperamental e interior, emotiva y cultural, descondicionada, fervorosa y libre. En ocasiones, como sucede en *Dibujo espacial o en Tagesnotiz und auch...* (2010), las rayas se organizan alumbrando formas rectangulares inespecíficas, minimalistas, que se cruzan o conforman ángulos, desprovistos de significado, acumulándose en densidades y posiciones variables. Con la finalidad de estabilizar y equilibrar las composiciones, marcadas por la fuerza del automatismo psíquico, incorpora habitualmente ciertas estructuras geométricas primarias que, a su vez, agregan recintos espaciales, como sucede en la densidad selvática de *Sedam prostrora* (2010).

Entre el caos y el orden compositivo, se alumbró esta familia de obras gestuales, en las que también encuentra lugar la combinación del dibujo y el collage, un recurso querido para el artista en el desarrollo de su propuesta tridimensional. Emplea entonces formas abiertas, azarosas, surgidas de papeles rasgados manualmente, en las que se enfatizan la vitalidad de las líneas de borde y el volumen, en un contexto de frecuente fragilidad lírica, patente, por ejemplo, en *Me on* (2010). Aquí los fragmentos de papel de celulosa

blanca adheridos a una cartulina del mismo tono suscitan la alusión a la venda que cubre la herida y el despojamiento de la nada, su recurrente vaciamiento.

El vocabulario de Stipo Pranyko participa activamente de la reiteración y seriación deliberada de elementos. La repetición y la simplicidad constituyen fórmulas que liberan de la temporalidad y de la Historia del Arte. Recurre con frecuencia a su empleo, expreso en grandes dibujos, como *Repeticiones* (2012) y *Tirando algunas líneas* (2012), por citar sólo dos casos reveladores, pero de uso generalizado en estas obras ricas en letanías gráficas inconscientes como las orgánicas madejas florales que disemina entre las rayas de unas y otras piezas. La firma del autor y la fecha de conclusión, circunstancialmente repetida en distintas fases del proceso de elaboración, se incorporan con valor visual a los dibujos, al igual que sucede con diversas frases o palabras escritas a mano en estos animosos palimpsestos, atravesados por un raro y desinhibido coraje asentado en la desnudez y la escasez.

El universo ácromo de Pranyko, su reconocible idealismo albo se extiende también a la piel de sus *Nuevos dibujos*. La reducción monocromática acentúa la parvedad de medios con que el artesano de la luz moldea su mundo de excavaciones plásticas. Un blanco roto, como es habitual, invadido por la degradación del tiempo que se incrusta en la sustancia fungible, aquí contrastado por la neutralidad grisácea del lápiz, participando del juego de delicados antagonismos esenciales que atraviesan su obra. La vibración de los blancos enriquecidos que extiende sobre el cálido, envejecido Frapolino y el ascetismo del grafito conviven severamente en estos dibujos delimitados por marcos de hierro pintados en consonancia, rugosos, sometidos a oxidaciones naturales, que defienden su pertenencia a una continuidad espacial extendida más allá del trazo y el límite del papel. Un territorio, en definitiva, mental, estético, infinito, que anuda la raíz terrestre, el orden oscuro y dolorido de la materia, al luminoso y redentor azar celeste, a una modesta ensoñación acariciada por la luz humana.

1 Carta de Stipo Pranyko a Fernando Gómez Aguilera, Múnich, 8 de febrero de 2012.

2 Carta de Stipo Pranyko a Fernando Gómez Aguilera, Múnich, 29 de marzo de 2012.

La luz en los espacios

DAVID DELGADO SAN GINÉS

La luz en los espacios es una de las tres filmaciones a que dio lugar el encuentro entre Stipo Pranyko y el cineasta David Delgado San Ginés (Gran Canaria, 1973). Tal y como afirma Emilio Ramal Soriano «tanto el cineasta como el artista plástico rehúyen por convicción el boato y la arrogancia que rodean buena parte del mundo del arte contemporáneo del último medio siglo y [...], el cineasta le regala a Pranyko un hermoso y poético documento audiovisual sobre su obra; al mismo tiempo que Pranyko le ofrece a éste la posibilidad de desplegar amplia y libremente todo su potencial narrativo». Delgado San Ginés es autor de *Stipo Pranyko con cuadros blancos* o *Espacio para un poema de buenos días* (que puede ser visionado en el número 2 de *Piedra y Cielo*).



Stipo Pranyko: un hombre viejo, un artista joven

ISIDRO HERNÁNDEZ

Isidro Hernández Gutiérrez (Canarias, 1975) es conservador jefe de la colección TEA Tenerife Espacio de las Artes y comisario de la exposición *Stipo Pranyko* (TEA, 2012-2013). Es autor de los libros *Trasluz* (2000) y *Árbol blanco* (2002), con dibujos de Gonzalo González. Obtuvo el Premio de poesía Emeterio Gutiérrez Albelo en 1995 y, en 2007, el Emilio Prados de Poesía, por su libro *El ciego del Alba* (Pre-Textos). En 2008 publicó su libro de aforismos y notas de diario *El aprendiz* (La Caja Literaria).

I

Stipo Pranyko (Jajce, Bosnia, 1930) pertenece a la nómina de la cultura desplazada yugoslava de la Segunda Guerra Mundial, tal y como ya se ha señalado en todas y cada una de las numerosas aportaciones críticas que en los últimos años se han acercado a su legado artístico. Este desarraigo, este estar fuera de todo lugar y de todo lenguaje, ha marcado y condicionado su obra de forma decisiva, no sólo por una trayectoria vital que se vuelve esencialmente errante y apátrida, sino por la forma y la significación que ésta adquiere: nutrida de un imaginario muy personal, sin contexto al que vincularse o relacionarse, absolutamente al margen del espectáculo y de los circuitos comerciales y



Isla de sal, 2012. Instalación con sal gruesa de la isla de Lanzarote. Dimensiones variables (TEA).

Stipo Pranyko en Rovnj (Istria), 1955.

Stipo Pranyko junto a una escultura reciente en su taller de Múnich.

mediáticos del arte contemporáneo; arraigada, en fin, a su propio nomadismo. En Italia, Alemania y Francia fijó sucesivas residencias, hasta que hace algo más de veinte años —concretamente, a partir de 1989— se instaló en la isla de Lanzarote, lugar idóneo para intensificar aún más, si cabe, su antiacademismo y disidencia cultural. En este territorio insular, concretamente en la localidad de Tahíche, adquirió una casa en ruinas que, poco a poco, fue transformando con sus propias manos —encalando sus muros del blanco original del paisaje de su infancia— hasta convertirla, tanto en su hogar, como en una extensión de su obra y de su propia respiración vital. Allí desarrolló buena parte de su trabajo hasta que finalmente, en fechas recientes y tras más de veinte años de creación, el artista abandonó la isla de Lanzarote, estableciendo en Múnich su nueva residencia, desde donde ha emprendido nuevas vías de creación.

Si bien una parte de la producción de Stipo Pranyko fue exhibida en sendas muestras celebradas en la Fundación César Manrique (Lanzarote, 1999) y en el IVAM (Valencia, 2004), lo cierto es que basta con pronunciar su nombre para caer en la cuenta de hasta qué punto, aun en Canarias —la región que lo acogiera durante algo más de dos décadas de silencioso trabajo—, su obra se ha venido a reconocer en fechas recientes, sobretodo a raíz de la exposición *Stipo Pranyko* celebrada en TEA Tenerife Espacio de las Artes entre los meses de abril de 2012 y enero de 2013. A la hora de hacer un balance global de lo que ha significado esta muestra, cabría señalar, inicialmente, que si bien esta revisión ha tenido cierto carácter «retrospectivo» por incorporar un número importante de obras fundamentales en la trayectoria del artista, también es cierto que se han incorporado trabajos e instalaciones realizadas en 2011 y 2012, de manera que no se ha abordado una trayectoria artística cerrada y concluida sino, más bien, *en proceso*. Este hecho nos ha permitido rechazar la perspectiva historicista —frecuente para el tratamiento diacrónico de un autor con suficiente bagaje— centrándonos en una propuesta expositiva mucho más dinámica, que respetara la empatía y el encuentro de unas piezas con otras y la relación de éstas con el espacio expositivo y los diferentes textos poéticos que, desde los muros, se aproximaron a las obras de Stipo Pranyko. Por otra parte, quisiéramos subrayar que en pocas ocasiones puede asistirse al encuentro, en torno a un mismo autor, de distintas miradas desde, también, distintos ámbitos y disciplinas artísticas. La exposición *Stipo Pranyko* fue concebida con un planteamiento rigurosamente transversal, de modo que no ha existido separación entre lenguajes —el fotográfico, el cinematográfico o el poético—, y se establecieron vasos comunicantes entre una obra textil y un poema; entre un poema y un dibujo; o entre un dibujo y una fotografía; entre ésta y una pantalla de cine. Escritores residentes en muy distintos lugares —Fernando Gómez Aguilera (Lanzarote), José Jiménez (Madrid), Francisco León (Tenerife), Melchor López (Lanzarote), Luis Muñoz (Madrid), Goretti Ramírez (Canadá), Andrés Sánchez Robayna (Tenerife) y Vicente Valero (Ibiza)— aceptaron la entrega de textos poéticos especialmente concebidos para dialogar con los objetos, instalaciones, obras textiles y esculturas del artista. Se trata de escritores que en algún momento de su trayectoria se sintieron interesados por la obra de Stipo Pranyko, tal vez porque en la poesía, al igual que en la obra del bosnio, el lenguaje se adelgaza hasta su expresión más extrema y desnuda.

Asimismo, la exposición incorporó la instalación fotográfica *Amarillo (por la casa de Stipo*

Pranyko), realizada en la casa del artista, en Tahíche, por la fotógrafa Karina Beltrán en septiembre de 2011, así como el tríptico audiovisual *Variaciones Pranyko*, del realizador grancañario David Delgado San Ginés, que aborda la figura del artista, su casa, su taller y el importante legado de su obra.

II

Stipo Pranyko ha venido desarrollando una intensa actividad artística, abriéndose paso en el difícil mundo del arte al servicio de una obra desnuda, solitaria y esencialista, formalmente vinculada al denominado *arte pobre*, y en donde el uso de materiales cotidianos y precarios, innobles, al alcance de la mano o de uso corriente, ha propiciado la construcción de un arte rehumanizado, próximo al devenir de la vida íntima. El blanco ajado de sus gasas y paños, la herrumbre de los objetos encontrados e incorporados a sus obras, la carcomida textura de los granos de arroz que pigmentan muchas de sus telas o el acabado tosco y frágil de su manufactura artesana, son algunos de los signos que constituyen la base de su actividad plástica. Su obra —subraya José Jiménez— se desarrolla en un proceso de «despojamiento continuo, de búsqueda de la desnudez expresiva, con la intención de eliminar no sólo lo accesorio, sino todo lo que pueda haber de pretensión de solemnidad, de carga o de peso»¹. Y esa escasez y precariedad de medios, unidas a la austeridad que ha caracterizado su propia vida y a su nomadismo continuo, plantea un discurso crítico sobre la sociedad actual de bienestar y de consumo, donde los mercados imponen su ritmo en todos los niveles, y sin que el arte se libere de una creciente e imparable tendencia al espectáculo. En este sentido, en las obras de Stipo Pranyko existe un vínculo con la tierra y con el mundo rural y arcaico donde transcurrió su infancia y adolescencia: en la Yugoslavia de la postguerra. Quizás así puede justificarse la elección de motivos, materiales e imágenes que redundan en la escasez y la pobreza, y que el espectador percibe, asimismo, en algunos de los títulos incorporados a sus composiciones, como en el dibujo *Admirando a un zapatero* (2010). De la misma forma, resultan evidentes las reminiscencias en la instalación con listones de madera realizada en las paredes externas de uno de los muros de su casa, titulada *La carga* (ca. 1997), en la que es posible evocar a los campesinos de su infancia o juventud transportando la leña, sujeta con cuerdas, en caballos. O en *Granero* (1983), un pequeño objeto circular, con la forma de un pan o de un tamborcillo, que conserva, bajo un trozo de cristal, un exiguo puñado de arroz, ahora ajado y carcomido por el paso del tiempo. La pieza, en su conjunto, aparece contenida en los márgenes de un círculo impreciso e imperfecto, trazado a lápiz, de una sola vez y sin rectificación; un límite previo del autor que ha de restringir la expresión, que reduce en lo posible la dimensión del espacio artístico, que insiste en su predilección por la brevedad, el fragmento o carácter menor —modesto— de la obra de arte.

En esta exposición que comentamos se dieron cita, fundamentalmente, piezas realizadas desde mediados de la década de los setenta hasta fechas recientes; es decir, su etapa de madurez, y se prescindió de la obra de juventud que se fragua en el contexto de la escuela rovigñesa; prescindiendo, también, de su etapa de pintura informalista, así como sus composiciones espaciales, de una evidente proximidad a Castellani y Lucio Fontana,



Hambar o Granero, 1983.

período desarrollado por Stipo Pranyko durante sus sucesivas estancias en Rovinj (Istria), Friburgo o Milán, entre 1955 y 1965, y muy especialmente en el contexto del arte povera milanés, de cuyo influjo aprende el uso escaso y precario de los materiales que sustentan la obra de arte. Con todo, sí que logramos incorporar a la exposición varias esculturas en madera realizadas entre 1965 y 1968 —procedentes de varias colecciones alemanas y españolas—, momento en el que el artista abandona Milán y se traslada a la región alemana de Friburgo con el apoyo y mecenazgo de la familia Heer, que en la actualidad conserva una interesantísima representación de piezas escultóricas de este período. Son años en los que Stipo Pranyko destaca como escultor de gran versatilidad en el uso y manipulación de la madera. Si en sus obras pictóricas descubrimos una tendencia reiterada al diálogo con la nada, y se sitúan —el autor y la obra— en los márgenes poco precisos que separan la existencia de la desaparición, en muchas de estas esculturas encontramos un ánimo semejante. La madera se contorsiona como si se tratase de una raíz; o se endurece y presenta textura ósea; o se horada invitando a penetrar, con dedos y manos, en ella; o se hiende o se quiebra profundamente, porque su consistencia, como materia, no exime de la inconsistencia; porque así —contorsionada, osificada, horadada, hendida o quebrada— la madera da fe de su vitalidad, evolucionando, transformándose o, incluso, desapareciendo. Con todo, en otras esculturas, de menor dimensión y de una clara tendencia serial, tal que pequeños marcos o alféizares de una ventana, asoman extrañas naturalezas muertas que reproducen, en miniatura, las formas óseas que obsesionan al artista en su indagación de las posibilidades de la escultura en ese período.

Ya a mediados de la década de los años setenta Stipo Pranyko se traslada a Chalampé, pueblo fronterizo con Alemania, en donde entra en activa relación y participa en diferentes exposiciones colectivas con el grupo «Traces et Signes», compuesto, fundamentalmente, por artistas que trabajan en Alsacia. Es en ese momento cuando Stipo Pranyko compone lo que creemos es la base de su obra de madurez: una sintaxis propia, que combina la monocromía con la elección de materiales escasos, contrarios a la abundancia y a la ornamentación. Estas obras de Stipo Pranyko son incompatibles con los formatos tradicionales, sobrepasan la superficie del cuadro para apropiarse de la tridimensionalidad, especialmente con la introducción de objetos que, a la manera de exvotos, hablan sobre la fragilidad de la propia existencia; o con las huellas del paso del tiempo, cada vez más visibles, incorporándose y formando parte de la textura final, precaria y ajada, de sus telares y paños. Nos encontramos con obras realizadas, en muchos casos, con materiales recuperados del olvido e incorporados a la obra de arte: andrajos, objetos de desecho recogidos en los márgenes de un río, vendas, arroz, pedazos de madera, cuerdas, plumas... Cualquier cosa vale si el propósito es realizar una escultura perecedera, una obra que se realiza en un «ahora» y sin pretensiones de permanencia alguna: sólo lo que dé de sí su propia naturaleza efímera. No importa si el papel se mancha de humedad, tampoco si el hierro se oxida o la cuerda se deshilacha o se desprende. Todo esto está previsto, forma parte de la esencia de su arte. Así como el poeta busca, mediante la palabra, captar la esencia de una cosa sin atezarla ni congelarla, sin privarla de su temporalidad limitada, así Stipo Pranyko concibe un arte a través del cual el tiempo se manifiesta, penetra en cada una de sus piezas e instalaciones para dejarse ver o sentir.

Abriéndose paso con el ejemplo de una poesía de Emily Dickinson, Italo Calvino aborda en uno de sus ensayos el concepto «levedad» referido al ámbito de la escritura: no consiste en abordar temas livianos o intrascendentes; al contrario, la literatura de la levedad surge cuando el escritor consigue la *gravedad* sin peso, que la insondable carga del vivir derive en una prosa o en un verso sutil, aéreo, ingravido, con el suave encanto de la melancolía. Ésta es también la elección libremente asumida de Stipo Pranyko: en muchas de sus obras el paso del tiempo ejerce una suerte de colaboración involuntaria, como si una pieza no estuviese acabada del todo sin esas huellas que, imperceptiblemente primero, van transformando un color, un material o una composición. Algo tan inexorable como la finitud, con tanto peso específico como una felicidad imposible, como la soledad o el vacío, se tratan, en el caso del artista bosnio, sutilmente, con esa sensación de levedad, de silencio y de suspensión. Así sucede, por ejemplo, en muchos de sus textiles, donde incorpora granos de arroz, barras de hierro o chapas, tales como *Sin título* (1986); o en *Gran arrozal* (1987), en cuya tela, dividida por varias líneas de hierro a la manera de los renglones de un cuaderno escolar, se diseminan cientos de granos de arroz mezclados con acrílicos, gasas y manchas de herrumbre. La oxidación de los diferentes elementos introducidos ensucia el blanco inicial y éste pierde su pureza. Al igual que las arrugas y las cicatrices modelan nuestro rostro a lo largo de los años, la obra se impregna de polvo y de grietas, y se produce el deshilachamiento, el acartonamiento y el desgajamiento, la erosión, como si de una alegoría de la propia condición humana se tratara, de esa pobreza final a la que hemos de enfrentarnos en nuestro último viaje, solos, sin maleta ni atuendo alguno.

En la configuración de esta ética artística que es también una ética personal, han sido determinantes los múltiples rechazos que, a lo largo de toda su vida, Stipo Pranyko ha sufrido como artista, desde sus intentos frustrados por ingresar en las escuelas de arte de su ciudad natal, hasta la negativa de las galerías a apoyar, mostrar y dar a conocer su producción, sin olvidar la condena al ostracismo por parte del sector más academicista de la crítica. Todo esto va modelando ideas y espíritu, va posicionando claramente al individuo en un marco distinto para la creación, va estableciendo distancias y diferencias que, precisamente, redundarán en un diseño propio y radical, en una renuncia altamente significativa, en el estigma de la errancia, esa marca que llevan todos aquellos que han descubierto que el único hogar posible carece de puertas y fronteras, y se encuentra, precisamente, allí donde es posible trabajar y crear: en el breve espacio de un taller, en los escuetos límites de una hoja o un lienzo. Kevin Power, comisario de la exposición que le dedicó la FCM en 1999, intentando establecer los fundamentos de la obra del bosnio, realiza un viaje por sus escenarios de juventud, con el propósito de obtener algunas claves que lo ayuden a conocer mejor la obra y la personalidad de Pranyko. «Lo que interesa en la obra de Stipo Pranyko es una actitud vital: su búsqueda de unas medidas adecuadas», que se despliega en «múltiples niveles, acentuando como si dijéramos, toda una gama de intensidades: la necesidad de que la presencia no sea obstrusiva; la importancia ética de hacer arte con lo que esté más a la mano; la unión del vacío, la sencillez y la luz, que simbolizan tanto un valor trascendental como vital; la falta de apego a las cosas materiales. Se queda deliberadamente fuera, se toma el trabajo de ir contra la moda. Es un perdedor por voluntad propia, si lo que está en juego es el éxito mundano» [2]. En efecto,

este artista logra la reconciliación consigo mismo a través de la creación, y con propuestas valientes y auténticas que prescinden de máscaras, poses o modas, mediante el uso de un lenguaje artístico propio que dialoga con las necesidades primordiales del ser humano, que hace del blanco aséptico su paleta de color, que respira en la luz que emana de sus obras, que incorpora en sus lienzos, dibujos, esculturas e instalaciones aspectos rigurosamente existenciales —el silencio, la reflexión, la soledad, el tiempo, la muerte— para, quizá, recuperar así aquel preciado y olvidado asombro por la vida.

La relevancia del trabajo manual en estas obras es determinante, sea mediante los materiales utilizados, sea por el propio acabado de la pieza —imperfecto y voluntariamente descuidado—, porque el proceso de realización —la reflexión o el propósito inicial, los preparativos, las rectificaciones— ha de dejar un rastro o una cicatriz en la tela. En obras como *Sierra* (1986), *Lápiz* (1986) o *La llave de la despensa* (1987), tal y como ya se especifica en los títulos, el eje central o el motivo sobre el que versa la composición es el propio utensilio o la herramienta de trabajo con la que se ejecuta la obra, de modo que el cuadro se transforma en un cuadro-objeto. No es necesario más contenido ni trascendencia: el espectador es consciente, así, de cómo se ha fraguado la obra. En otros casos, las herramientas protagonistas son las que el artista utilizó para la construcción de su casa en Tahíche, como en *La paleta* (1995), *Instalación* (2003) o *Collage con veintiocho clavos* (1990). Esta impronta de lo artesanal supone, también, que la obra no pueda resistirse al paso del tiempo; es decir, que el arte y la vida han de darse la mano, necesariamente, que el arte no es algo al margen de la existencia, sino plenamente inserto en ella. Por eso, los elementos que aparecen incorporados o superpuestos en sus piezas —gasas, parafina, plumas, tablillas manipuladas con acrílicos, trapos y pedazos de ropa usada, arrugas, deformaciones, pliegues, veladuras— son las piezas de su vida cotidiana que, como en un diario o en un cuaderno de viaje, ayudan a la explicación de una u otra anécdota personal. El resultado final es un auténtico *collage* de fragmentos en convivencia: acumulaciones, contrastes y texturas, formas superpuestas y rugosas, capas sobre otras capas, que le sirven para dar cuenta del sentido del tránsito o del viaje, de su itinerario vital, como quien en vez de una escultura o una instalación estuviera confeccionando, con delicada fruición y detalle, con pequeños fetiches, recuerdos o detalles insignificantes de la vida cotidiana, una página de su diario personal.

Si en *Cuadro con cuchara* (2003) el motivo central del paño es un utensilio doméstico, la cuchara, en el que se sustancia buena parte de la rutina de una existencia, del tiempo que pasa sin que apenas seamos capaces de percibirlo, en *La roba della sposa* (1989), introduce el traje de novia de su ex-mujer, con la que sufrió un intenso desengaño amoroso. El impacto de esta pieza reside en la ausencia del cuerpo, en las arrugas que esa ausencia provoca en una prenda casi sagrada o, a lo sumo, ritual, y que yace ahora inerte y desordenada sobre una cama. El cuerpo, en su desaparición, desdibuja las suaves formas femeninas que debieron conformar el tejido y darle vida. Y el artista recupera o rememora aquella relación no con una figura erguida sino yacente, no con su presencia, sino con la prueba definitiva de un vacío. Colocado y acotado por el marco, el artista traza sobre el vestido de novia un signo arquetípico que le obsesiona y que repite una y otra vez en sus creaciones, como una puerta abierta o cerrada a la significación, como un túmulo o,

quizás, una lápida que condenara al silencio todo el conjunto. Este tipo de símbolos ya han sido estudiados en su obra: formas no-lógicas, arquetípicas, a veces protoformas. En ocasiones, se multiplican en la obra, a modo de bolsillos, o ventanas o banderas blancas, quizás emulando fragmentos de la memoria. En este sentido, sirva *Les souvenirs oubliés*, con figuras muy similares a las que, de niño, contemplara en las tumbas arcaicas de la necrópolis de Jajce. Por tanto, si bien es posible catalogarlas como formas obsesivas que no remiten a ningún significado reconocible, que están libres de contenido, tampoco resulta descabellado pensar que se trata de un vínculo con lo primigenio, con una serie de trazos rituales en íntima relación con lo esencialmente humano. Por su parte, en *Cama de un resignado feliz* (2003) [3] lo que queda es una forma externa —la del sudario arrugado por el uso— sin contenido, vaciada, exánime y sin vida. ¿Una suerte de alegoría sobre el mundo y sus fracasos?

Stipo Pranyko ha llegado muy lejos en la persecución de la sencillez y la contención expresiva, así como en lograr obras que envuelven y contagian al espectador en su silencio. Una de sus claves ha sido la elección del blanco como soporte fundamental de su obra, y la consecuente renuncia al color. Ningún otro paisaje como Lanzarote, ningún otro horizonte, ningún otro laberinto de soledad como su casa de Tahíche podría haber inspirado o generado una atmósfera tan singular como ésta. Stipo Pranyko ha vivido inmerso en ese blanco, un blanco que es lección de modestia y reserva, un blanco capaz de articular, por sí solo, cualquier discurso, o capaz de «decir» —junto con las formas, la composición, las superposiciones, los diferentes tonos del mismo blanco— lo que cualquier otro color puede expresar. De hecho, ¿cómo no experimentar una profunda zozobra frente al blanco desvaído de las gasas de sus grandes textiles? La reflexión sobre el vacío y la nada está ahí, y esta reflexión no dista mucho del paisaje y el tiempo que halló en Lanzarote: una plena y radical heredad de sol que le conduce hacia una total resignación y aceptación de lo vivido y de lo por vivir; unas banderas blancas, invisibles en medio de una luz resplandeciente. También las palabras del poeta Vicente Valero lo ratifican: «El paisaje insular es un paisaje vacío», y la vida de Stipo Pranyko, autor exiliado en una geografía, la insular, especialmente solitaria, desnuda y blanca, «está hecha de fragmentos rotos, de imágenes desprendidas, de recuerdos incompatibles, de objetos indeterminados, rescatados siempre del pozo del olvido, puestos a secar después al sol insoportable del mediodía atlántico. La casa es sólo el lugar de la memoria nueva, una reunión de restos rescatados: exposición misma de la vida o de lo que ha sido posible salvar de la vida».

Casi parafraseando las palabras de Vicente Valero, el trabajo fotográfico de Karina Beltrán realizado en la morada del artista en septiembre de 2011, se detiene en pequeñas escenas de la memoria halladas en cualquier rincón de la casa de Pranyko. Sus fotografías adoptan, muchas veces, el pequeño formato de la polaroid para adaptarse al reino diminuto de unas llaves abandonadas e inútiles, una taza de café, un despertador, una bolsa azul o una barra de pegamento usada, unos cuantos objetos sin relación aparente colgados de la pared de la cocina, un viejo sifón sobre un alféizar blanco o el pomo —casi roto— de una puerta. *Amarillo (por la casa de Stipo Pranyko)* recupera instantes perdidos en el tiempo a través de algunas pequeñas cosas de lo cotidiano; se detiene en la extrañeza que descansa en los objetos cuando éstos se encuentran solos, olvidados en su

serenidad, inútiles, cómplices de una vida vivida con precariedad y rudeza, contraria a las complacencias del bienestar. Objetos, utensilios que acaso acaben siendo incorporados por el artista a sus composiciones. Espacio y tiempo fundidos en una fotografía. Y derramada sobre cada una de estas pequeñas piezas de su casa, siempre la luz —amarilla, casi blanca— del mediodía insular.

III

Sostiene el poeta francés Yves Bonnefoy que «dibujar es abandonar, sacrificar los propios bienes», es decir, un ejercicio de reducción y simplificación extrema donde el trazo del lápiz se expresa con espontaneidad y total autonomía, donde el dibujo sobrepasa la mera condición de trabajo preparatorio para cobrar identidad y vida propia, independientemente, como obra de arte. En la actualidad, Stipo Pranyko se entrega de forma obsesiva a la realización de series de grandes dibujos abstractos, por él llamados *presentativos*, puesto que están desprovistos de tema y de anécdota, y la línea sola —aparentemente frágil, desasida, autónoma— es la protagonista. Al dibujar como quien borra una figura, al crear con el propósito de desnudar lo dibujado, al reducir las formas a mera sugerencia, el resultado es, en estos dibujos, la forma ínfima y sutil de una *presencia*. Todo este proceso mencionado se combina, seguidamente, con una sintaxis de superposición de capas de pintura blanca que borra las líneas primeras para, inmediatamente, volver a realizar otros trazos encima de la misma superficie. Este proceso híbrido entre el carboncillo y el acrílico, entre el negro y el blanco, entre la inscripción y la desaparición, evoca las prácticas del palimpsesto, de un material reutilizado que vale tanto por lo que deja ver como por lo que oculta, por lo que se intuye bajo el raspado o el borrado posterior.

Junto a estos grandes dibujos, el artista trabaja en la creación de lo que él denomina *construcciones deconstructivistas*, realizadas con blancos listones y varillas de madera partidas bruscamente y engarzadas una sobre otra, y que, voluntariamente, presenta sin pulir ni lijar, dejando al descubierto su tacto hiriente: el de las astillas que resultan de la fractura. Con estas composiciones recientes, los dibujos *presentativos* y las *construcciones deconstructivistas*, se observa cómo Stipo Pranyko da un paso adelante más en su producción, sin recurrir a las variaciones, préstamos o repeticiones de motivos o técnicas ya practicados.

Asistimos, por tanto, al trabajo de un hombre viejo y de un artista joven, cabal, reinventándose a sí mismo, aunque siempre fiel a una estética próxima al arte pobre, a la reutilización de los materiales y a la economía de medios. Nos situamos, también, ante un artista plenamente actual, si por actual se entiende en activo y en conflicto con los problemas del artista contemporáneo, a la búsqueda de una forma de expresión personal y capaz de resolver «el problema de lenguaje», al que, en palabras de Ungaretti —uno de sus escritores predilectos— todo creador debe hacer frente.

¹ Consúltese el texto en el catálogo editado por el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) en 2004 con motivo de la exposición consagrada al artista.

² Véase el texto de Kevin Power en el catálogo de la exposición dedicada a Stipo Pranyko por la Fundación César Manrique de Lanzarote en 1999

³ *Cama de un resignado feliz* inspira el performance del bailarín Roberto Torres y la pianista Milena Perisic, celebrado en TEA en noviembre de 2012.

Amarillo

(Por la casa de Stipo Pranyko)

KARINA BELTRÁN

Karina Beltrán (Tenerife, 1968), es pintora y fotógrafa. Pasó una larga temporada en Londres, donde se inició en la fotografía en el Chelsea College. Actualmente reside en Madrid. La serie *Amarillo* fue realizada con motivo de su visita a la casa de Stipo Pranyko en Lanzarote.







Por la secreta escala

RÉGULO HERNÁNDEZ

Régulo Hernández (Caracas, 1964) forma parte del Comité de Dirección de *Piedra y Cielo*. Ha publicado *Once poemas* (2001) y pertenece al Taller de Traducción de La Universidad de La Laguna. Recientemente ha aparecido su traducción (en colaboración Joséphine Cabello) de *Puesto que él es este silencio* del poeta francés Jacques Ancet.

Está ya colocada mi escalera para ver a los dioses
Libro de los Muertos

*El que no siente en sí mismo unas fuerzas hurgando en los corazones
adormecidos por los cementerios del tiempo, el que no siente que él es la
escalera por la que bajan ángeles malditos o por la que suben las angustias de
los réprobos a comulgar con la paz del desierto celeste, ése, antes de
abandonar las entrañas maternas, comulgó como esclavo de la muerte.*
EMIL CIORAN, Breviario de los vencidos.

«Nuestra vida es un viaje. De noche, en invierno, buscamos el camino...». Con esta cita de la banda sonora de una película de Guy Debord comienza el texto que el crítico Kevin Power dedicó a Stipo Pranyko en la primera gran retrospectiva que se hizo del artista de origen bosnio en nuestro país y en nuestras islas.

Nuestra vida es un viaje, sí, y en todo viaje de largo recorrido y aliento son precisos los puntos de anclaje, las escalas, los descansos reparadores para acceder al lugar remoto y deseado.

*

Nuestra madre tendió su escala de amor para que descendiéramos al mundo, se abrió al mundo para unirnos a él sin desprendernos de ella: escala de la sangre que nos unirá a su regazo, a su ardor. Desde el mundo la miramos y su mirada, cuerda invisible, cordón umbilical inmaculado, nos alimenta con su humilde cuchara.

*

El pintor también es una madre, es un padre que nos une al mundo. El cuadro permanece colgado en una pared, pero su creador, cercano, generoso, nos tiende un puente, una invitación a la utopía de la blancura, o al fragor del garabato: para que se produzca así la elevación.

*

Ícaro también sabe que caerá. «La caída de Ícaro» nos recuerda que no es triste el momento del descenso, sino infinitamente más gozosos, reconfortantes, sanadores, los fugaces momentos de gloria del vuelo, del ascenso hacia la luz.

*

El cuadro es un bolsillo: en el cuadro se integra la imprescindible vitualla del alma que lo contempla: unos granos de arroz, unas gasas, un sudario blanco. En él están los elementos esenciales del mundo, de *su mundo*. El cuadro te tiende una escalera con el fin de que accedas a su morada. El mundo arde, pero la escalera te salva para darte amparo en esa otra *llama*.

*

Construiste una escalera roja, que brota desde tu laberinto subterráneo, entre las rocas ígneas y se eleva hacia los cielos, truncada, pero de continuidad invisible. Como tu *Motivo vertical*, en el Kurpark, esa instalación de dieciséis bidones blancos, tu inconfundible blanco roto. Como en la *Columna infinita* de Brancusi, tu escalera roja, tu *Motivo vertical*, nos elevan teniendo como único guía el sonido de tu campana sagrada.

*

La escala es la memoria, la estela de tu tránsito.

piedraycielo.eu

piedraycielo@gmail.com

Comité de dirección

Francisco León

Alejandro Krawietz

Régulo Hernández

Jordi Doce

Sergio Barreto

Diseño y maquetación

Ismael García