

EL VERDADERO POETA USA CREMA

Juan Pérez Agirregoikoa

1 de Marzo - 4 de Mayo 2024

CarrerasMugica

(...) Con un fantástico rayo de luz
alumbra la luna los cristalinos frascos.
Pierrot, con el rostro de cera,
permanece meditabundo y piensa:
¿Cómo maquillarme hoy? (...)

"El dandy", extracto del texto de
Albert Giraud para Pierrot lunaire, Op. 21 (1912) de
Arnold Schönberg

El verdadero poeta usa crema y disfraz, quizá para ocultar sus fracasos. También sus triunfos, cuando saben a fracaso. El falso poeta también usa disfraz, pero se le nota. O se lo notan, como a Jean Cocteau cuando se presentó vestido de Arlequín en el estudio de Pablo Picasso buscando que el malagueño le retratara. Pierre Cabanne da a entender que el niño prodigio de la escena cultural parisina era un trepa, pero a Rosalind Krauss se la cuela y da veracidad a su reivindicación de haber introducido a Picasso en la historia del teatro cuando a él sólo parecía interesarle el circo y el vaudeville.

Quizá haya una parte de verdad, es más probable que Picasso, hastiado de su propio triunfo, viera en aquel francesito pretencioso una salida de la cohorte cubista de la que empieza a renegar en sus obras, con la boca pequeña, de hecho, cerrada. Si el cubismo es, como insinúa Ángel González, una broma que se les fue de las manos a Picasso y a Braque, "su condición de artificio o hechura para uso de los que viven de negociar[lo]" ponen al malagueño delante de un espejo deformado: el proyecto pervertido, el arte (el Arte) vendido. No estamos para hacerle ascos a la plusvalía, pero aún es incómodo. Desde ese fastidio podríamos ver en el telón de *Parade* (1917), a un Arlequín y un Pierrot que brindan por el monito que ha culminado su ascenso por las escaleras y parece llevarse de la mano a la equilibrista alada. Mucho mejor se entiende, bajo esa percepción de fracaso al triunfante materialismo, a los managers, personajes que Picasso incorpora a la obra a espaldas de Cocteau y con la connivencia de Erik Satie: mudos pero molestos hombres anuncio, uno francés y otro americano, únicos figurines realmente "cubistas" de la pieza.

Juan Pérez Agirregoikoa prefiere ver en sus payasos los de las últimas pinturas de Alexander Rodchenko, arlequines a brochazos multicolores (no hay rombos, solo borrones) tan distintos de sus enérgicos Pierrots malabaristas del circo, fotografiados en contrapicado desde abajo, grandiosos y llenos de luz, como sus pioneros. Pinturas feas como las de Pérez Agirregoikoa, aunque siguen siendo mejores, por peores, las del ruso. Los arlequines y clowns del otrora constructivista son melancólicos, deslavazados: son otra deformación del artista cuando el proyecto fracasa, el suyo propio y también el del país. En enero de 1944 escribe en su diario "... estoy enfermo, tan enfermo que nadie debe saberlo. Han tocado mi canción" (*My song is sung*). Pasa frío en casa, y su único anhelo es una radio americana con suficiente potencia para oír la música extranjera...

A finales de los noventa Pérez Agirregoikoa siente que pierde el espacio de representación. Se impone la realización de la futilidad del proyecto: terminando el siglo XX, concluye con Alain Badiou, es imposible entregarse a uno. Hoy remiendan su imposibilidad, pero el artista mantiene la impresión de que él no sabe hacerlo. Una caída del caballo a la ceguera, una revelación, en cualquier caso. Finaliza así un proceso de búsqueda en la pintura al que, además, nadie ha prestado ninguna atención. La música y el baile le pillan siempre en otra parte, en el lugar equivocado y en el momento inoportuno, en sus propias palabras.

Queda la posibilidad de no hacer, como hizo Oteiza, que tras *triunfar* en Sao Paulo decide dejar la escultura y salir a la plaza, donde imaginariamente

lo ubica Pérez Agirregoikoa enfrentado a Chillida. Don Pepito y don José anclados a la plaza por sus peanas: lucha de garrotes a la conquista del vacío. Otro ejercicio de futilidad.

El proyecto, todos los proyectos, han fracasado y el Arlequín —“sucio Arlequín romántico”—, se revela como guardián de la mentira de todo constructo: el cubismo, el fascismo, el orfeón, las matemáticas, la religión, todas las religiones: la cultura. El Arlequín es el artista mismo en su propia inutilidad *material*, con gesto de triunfante patetismo. Es también su alter ego, el que le dicta las grandes verdades que empiezan a aparecer en sus pancartas, a veces a balazos —“Chuck Norris es un pistolero que da gloria verlo”— o los nuevos lemas: “La pretendida experiencia reflexiva de mí mismo es un laberinto de diferenciaciones y no la intuición de una unidad.”

Pablito de Arlequín tiene “varias y variopintas” opciones para vestirse: de fracaso, de regresión, del amor de su padre... del artista que precisa de París o de Nueva York: que busca a quien le mire o, como el coronel, a quien le escriba. A veces, Pablito escoge: *Pablito vestido de su rubor*, un cuadro de la misma época en que los rombos encarnados revelan candor o corrimiento, timidez o bochorno. Incluso con ternura, el Arlequín tiende al patetismo. Por eso Pérez Agirregoikoa busca nuevos héroes y así encontramos al Chanquete de *Verano Azul*, un “Txankete” símbolo de resistencia en la defensa de su huerto o a los molestos *skaters*, abejorros adultos con acné; incluso (de nuevo) a Chuck Norris, el pistolero con barba de peluquero.

Grandes y pesadas monografías reivindican hoy a Rodchenko pero escondiendo sus payasos, como figuritas de Lladró relamidas e inquietantes. Preferimos al artista militante y triunfante. También al artista injustamente tratado, que nos permite hacer de redentores. El ruso imagina en agosto de 1943 un futuro donde su hija y sus nietos, sentados en el salón de su casa y rodeados de su trabajo proclamen: “Qué pena que mi padre no viva para ver esto, por fin ha sido reconocido y hay una gran demanda de sus cosas... La gente las compra... Se exponen en los museos.” Un Pierrot derrotado y vacío, como el *Gilles de Watteau*, cuya mirada perdida se posa en un futuro imaginario.

Y en el presente, la mirada de bobo ensimismamiento en su fracaso, producto de deshecho del estudio, empieza también a atraer las miradas: hay demanda, se cuelga en galerías y museos. Estos feos arlequines se enmarcan y presentan. Se trata también, al fin y al cabo, del producto de una época: la transición de la indolente adolescencia a la madurez sin red. Ya no hay parapetos, excusas o premios de pintura para menores de treinta. Y vestidos de Arlequín acudimos a la sala de exposiciones a ver si encontramos quien nos pinte. O nos escriba.

Rocío Gracia

Juan Pérez Agirregoikoa (Donostia-San Sebastián, 1963) vive y trabaja en París. Estudió Bellas Artes en la UPV y en l'Ecole Nationale Supérieure de Beaux-Arts de Paris y Filosofía en la Universidad Paris VIII. Su obra ha sido expuesta en museos y centros de arte como el Centre d'Art La Panera (2018) y Artium (2017), Malmö Konstmuseum (2015), Punk: sus rastros en el arte contemporáneo, MACBA, Barcelona (2015), La ville après les applaudissements, en el Pavillon Vendôme - Centre d'art Contemporain, Clichy (2014); Forever Young en el Kunsthalle de Nürnberg (2013), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2012), el Museum of Modern Art MUHKA, Antwerp (2008), el NorrlandsOperan en Umeå, Suecia (2007) o Chacun à son goût en el Museo Guggenheim Bilbao (2007). Además, ha participado en numerosas muestras colectivas de relevancia internacional como Maquinaciones (Museo Reina Sofía, 2023), Where will we go from here? Twelve art stories told from Spain (Frankfurter Kunstverein, 2022), Active Threads (Kai 10, 2021), Memoria del porvenir (MUSAC, 2021) y Vasos Comunicantes (MNCARS, 2021), MG+MSUM (2020), la Bienal de Jakarta (2015), How to (...) things that don't exist, 31ª Bienal de Sao Paulo (2014) y Bienal de Lyon (2007). Su trabajo ha sido reconocido con diversas becas y premios como el Premio Gure Artea (2006), el Premio pintura Bancaixa (1997), la Beca de creación artística del MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (2004), la Residencia artística de la Fundación La Vaca Independiente, México (1999) o la Beca de creación artística de la Fundación Banesto (1993). Está presente en numerosos museos y colecciones como Musac (León), CGAC (Santiago de Compostela), Museo de San Telmo (San Sebastián), Colección Madeira Corporate Services (Madeira), Guggenheim Bilbao, Colección Legion Düsseldorf, MAM Sao Paulo, Colección Iberdrola (Bilbao), MNCARS (Madrid), Colección La Panera (Lleida) o Museo Marugame Hirai (Marugame, Japón).





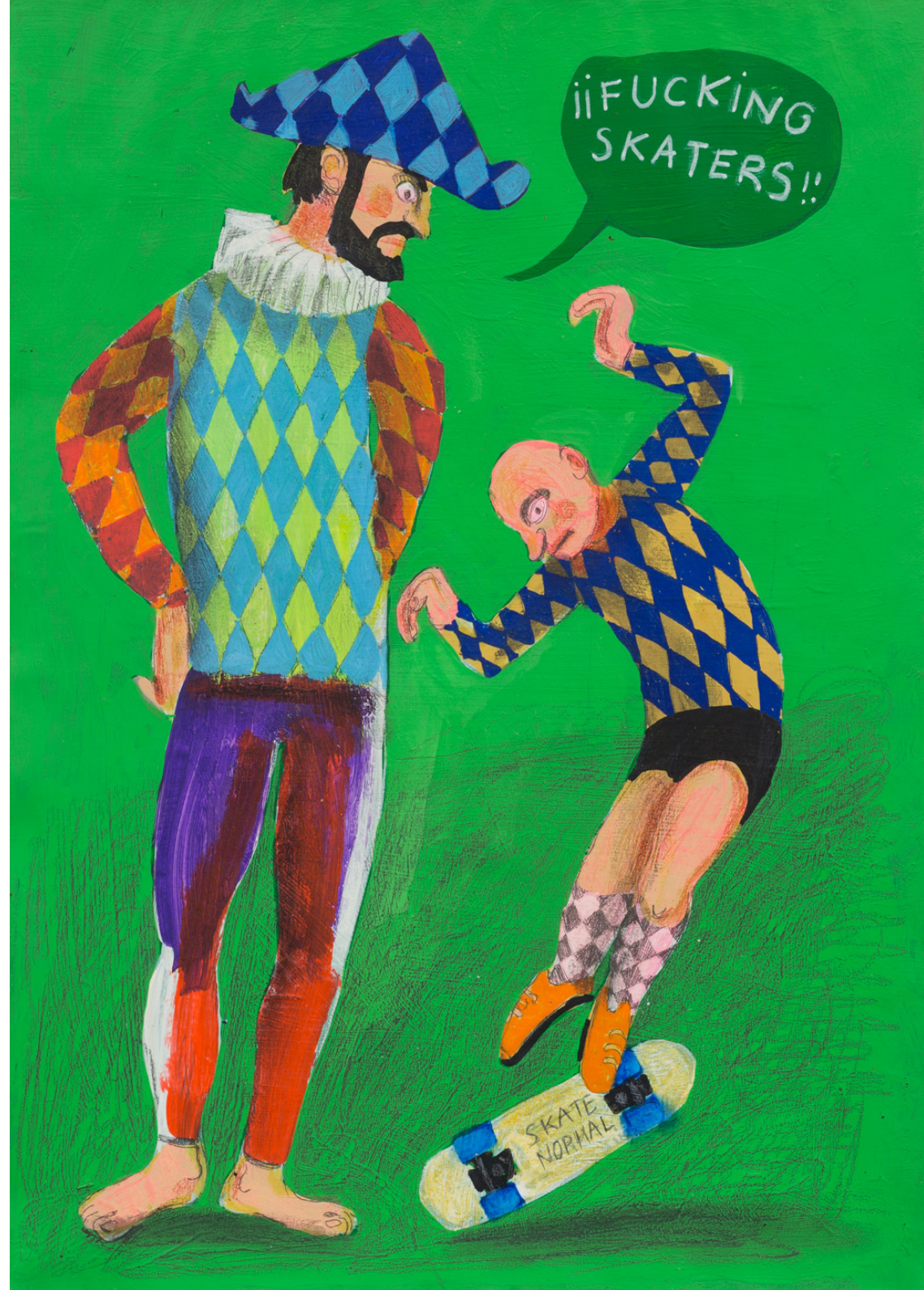






FUCKING SKATERS, 2020. Técnica mixta sobre papel. 41,5 x 30 cm.

FUCKING SKATERS, 2020
Técnica mixta sobre papel
41,5 x 30 cm.







UN TONTO DE NAVIDAD, 1997-99. Técnica mixta sobre papel. 30 x 22 cm.

UN TONTO DE NAVIDAD, 1997-99
Técnica mixta sobre papel
30 x 22 cm.







SEGURATA, 1997-99. Técnica mixta sobre papel. 30 x 22 cm.

SEGURATA, 1997-99
Técnica mixta sobre papel
30 x 22 cm.







EXITO COMUNISMO, 2020. Técnica mixta sobre papel. 41,5 x 30 cm.

EXITO COMUNISMO, 2020
Técnica mixta sobre papel
41,5 x 30 cm.







DESEO, 1997-99. Técnica mixta sobre papel. 30 x 22 cm.

DESEO, 1997-99
Técnica mixta sobre papel
30 x 22 cm.





DESEO, 1997-99
Técnica mixta sobre papel
30 x 22 cm.



LAS SOMBRAS, 1997-99. Técnica mixta sobre papel. 30 x 22 cm.

LAS SOMBRAS, 1997-99
Técnica mixta sobre papel
30 x 22 cm.







NOSOTROS SOMOS CONTINGENTES NY ES NECESARIO, 1997-99. Técnica mixta sobre papel. 30 x 22 cm.

NOSOTROS SOMOS CONTINGENTES NY ES NECESARIO, 1997-99
Técnica mixta sobre papel
30 x 22 cm.







ESTADÍSTICAS, 1997-99. Técnica mixta sobre papel. 30 x 22 cm.

ESTADÍSTICAS, 1997-99
Técnica mixta sobre papel
30 x 22 cm.







CarrerasMugica

www.carrerasmugica.com

info@carrerasmugica.com

Calle Heros 2 / E-48009 BILBAO
T. +34 944234725