



Los Cosmolocalistas

CHARRIS



laci n'est pas une cataspexion

Los Cosmolocalistas

CHARRIS



Índice

Presentación Noelia Arroyo	7
<i>Ángel Mateo Charris</i> Gail Levin	9
<i>Una comedia laberíntica entre bambalinas: Charris y los significados latentes</i> Héctor Tarancón Royo	16
<i>Los Cosmolocalistas</i> Charris	27
Traducciones al inglés / English translations	
<i>Ángel Mateo Charris</i> Gail Levin	71
<i>A Labyrinthine Comedy behind the Scenes: Charris and Latent Meanings</i> Héctor Tarancón Royo	73
<i>The Cosmolocalists</i> Charris	77



Los Cosmolocalistas de Ángel Mateo Charris (Cartagena, 1962) es una exposición que presentamos en el Museo Regional de Arte Moderno, dependiente de la Consejería de Cultura y Portavocía. Una muestra que responde a una serie de acciones que pretenden dar cabida a nuestros artistas de relevancia internacional y con una amplia y acreditada trayectoria. Es una apuesta por un artista de impacto y donde generamos una plataforma para la cultura y el arte, donde el Museo se consolida como el espacio expositivo más representativo de la ciudad de Cartagena y unos de los más importantes del sureste peninsular.

La obra de Charris se engloba dentro de la figuración denominada metafísica, su estilo recoge influencias del Arte Pop y del cómic, de los lenguajes cinematográficos, de múltiples viajes, así mismo son constantes las referencias a la Historia del Arte y abundantes los nexos literarios, dotando a sus obras de niveles de lectura. Él goza recreando y metamorfoseando sus obras, convertidas en ironía y que nos adentran en su universo personal. Referentes artísticos de los que se nutre son Mark Tansey, Giorgio Morandi, René Magritte, Giorgio de Chirico, entre otros, destacando Edward Hopper, donde las consonancias espirituales le han llevado a múltiples aventuras hopperianas. Gail Levin, la investigadora más acreditada del artista norteamericano, lo es también de Charris, y junto a Héctor Tarancón Royo y al propio artista, nos adentran con sus textos en este catálogo.

En esta exposición, a modo de una simulada retrospectiva, Charris ha optado por revisar temas de exposiciones anteriores y ha creado obra nueva. Él plantea una mirada hacia atrás y rememora momentos, son metáforas poéticas, son obras que filtra a través de su imaginación y en su universo, que cobran intensidad cuanto más inexplicables parecen los enigmas visuales. Es un repaso a su producción con piezas realizadas exprofeso, desde la mirada de hoy en día y la contemporaneidad, donde nos da una visión más realista de las inquietudes que existen en un artista de la postmodernidad, convertido en uno de los más esperados, y su obra se puede contemplar en prestigiosas colecciones públicas y privadas.

Noelia Arroyo
Consejera de Cultura y Portavoz del Gobierno Regional



Holy Wood, 2016. Óleo sobre lienzo 200 cm. de diámetro.

Ángel Mateo Charris

GAIL LEVIN

Conozco a Ángel Mateo Charris desde hace unos veinte años, durante los que he sido testigo de su evolución como artista. Aunque he visitado en varias ocasiones su estudio en Cartagena, le he visto trabajar durante sus largas estancias en Nueva York y he podido disfrutar de exposiciones de su obra en Valencia y en Madrid, dos de ellas comisariadas por mí, mi punto de observación, en Nueva York, ha sido siempre el del *outsider*. Desde la distancia he seguido sus viajes de aventuras verdaderas o ficticias. Charris pinta lugares existentes e imaginados, habitados por personas reales o fantásticas, inmersas en unas enigmáticas teatralizaciones que el artista registra y cuya acción organiza además a la manera del director de cine.

Una cualidad cinematográfica que el trabajo de Charris comparte con el pintor realista americano Edward Hopper (1882-1967). De hecho, que yo hubiera organizado un gran número de exposiciones de Hopper y escrito abundantemente sobre él fue lo que llevó a Charris, que andaba a la busca de su propia implicación apasionada con ese artista, a ponerse en contacto conmigo. Comprometido con la representación en un momento en que gran parte del *establishment* artístico español abogaba por la abstracción, Charris aspiraba a compartir una visión propia que conectaba las escenas de Cape Cod de Hopper con Cabo de Palos, en España.

He tenido también ocasión de conocer a sus fieles amigos de Cartagena, como el pintor Gonzalo Sicre, colega suyo en la aventura *hopperiana* (y en otro proyecto sobre el artista belga Leon Spilliaert); a algunos otros amigos y compañeros de viaje y a su galerista Ramón García, otro oriundo de ese encantador rincón de Murcia y hoy instalado en Madrid. Todos ellos son habitantes de Charrilandia, el mundo de Charris: un universo artificial caracterizado por sus fronteras elásticas y por unos extraños encuentros que se desarrollan en entornos teatrales.

En todo ese tiempo ningún otro candidato ha desplazado a Charris de su solitaria atalaya, desde la que se otea su particular mundo imaginario. Ahí sigue, haciendo equilibrios como un extraño pájaro posado sobre una frágil rama asomada a un río plagado de rápidos, mientras los estilos posmodernos en boga –arte conceptual, arte minimalista, apropiación e instalación– le rodean como una manada de

voraces felinos. Él siente sobre sí el peso y la *gravitas* de la historia del arte.

La actividad pictórica, a la que se ha mantenido fiel, ha recuperado finalmente algo del vigor perdido tras aquel anuncio de «la Pintura ha muerto» proclamado prematuramente por críticos y eruditos a fines de los sesenta. Charris ha contribuido a contrapesar el pesimismo sobre la pintura que arranca de 1839, con la declaración del pintor francés Paul Delaroche tras la invención de la fotografía por Daguerre. Charris ha seguido inyectando potentes chorros de imaginación al proyecto de pintar. Y aunque a veces recurra a fotografías como *aide-memoire*, no es un pintor fotorrealista. En él, la familiaridad con la realidad mantiene siempre una exquisita tensión con su fantasía.

A veces Charris usa el viaje como alimento de su imaginación insaciable. Sus periplos le han llevado a Cape Cod y Nueva York (1995), Mali (2001), México (2002), Finlandia (2003), Birmania, Tailandia y Camboya (2004), Cabo Verde (2005), Egipto, Siria y Jordania (2005), Japón (2005), Kenia y Mauricio (2006), California, Hawái y Alaska (2008), Nueva York (2009), Ostende, en Bélgica (2010), Perú (2011), Islandia (2011), Australia y Bali (2012), Nueva York (2012), Polinesia Francesa (2013), India y Nueva Zelanda (2014), el sur de Estados Unidos (2016) y a innumerables lugares de Europa.

Pero, ¿cómo se plasma ese *wanderlust* en sus cuadros? En Charris las particularidades del lugar se funden con las exigencias de sus fantasías. La realidad se da la mano con la invención para alumbrar nuevos lugares y habitantes. Recientemente produjo una serie de pinturas inspiradas en un viaje que realizó por el Pacífico hacia los Mares del Sur. En *Universal (1939)* [\[1\]](#), un cuadro pintado en 2015, usa de telón de fondo un mural creado por el mexicano Miguel Covarrubias para la Exposición Internacional Golden Gate, que tuvo lugar en 1939 en San Francisco bajo el optimista lema de «Pageant of the Pacific» (Una celebración del Pacífico). Pero aquí, Charris lanza una mirada irónica sobre las exposiciones universales que, aunque invariablemente se reivindicuen como homenajes a la amistad entre países, son también demostraciones de autobombo y poder. El pintor aclara que lo que muestra en el cuadro son dos masones, miembros de una

orden internacional instituida para promover el apoyo mutuo y el sentimiento de hermandad, dándose la mano bajo una bomba disimulada en vísperas de la Segunda Guerra Mundial, un momento de gran complejidad en las relaciones internacionales. Es la suya una visión pesimista y cinica.

Podríamos remontarnos también a *Tubabus en Tongorongo*, un libro escrito por Charris en 2001, para el que se inspiró en el viaje que realizó aquel mismo año por Mali, cuando el castigado país del África Occidental disfrutaba de un momento de calma relativa, antes de que la situación política se deteriorara en forma de turbulencias, terrorismo y destrucción. Las guardas del libro [12](#) muestran un mapa con ciudades llamadas Picasso, Léger o Breton, pero también Oz y Tintinville, algunas referencias de Charris a sus preferencias artísticas y literarias.

En ese imaginario mapa africano Charris da también el nombre de «Raymond Roussel» a toda una región, en recuerdo del poeta, novelista, dramaturgo y músico francés cuya obra influyó, entre otros, en los surrealistas. *Nuevas impresiones de África*, el poema de 1274 versos de Roussel consistente en cuatro largos cantos de alejandrinos rimados, sedujo a Charris, que comparte con el poeta el entusiasmo por los equívocos homonímicos de algunos de sus títulos, un entusiasmo que en el caso del pintor se manifiesta también en el juego de palabras visual o doble sentido. Charris, jugueteón como pocos, es rápido sugiriendo y explotando la multiplicidad de sentidos en cualquier forma posible, consiguiendo con frecuencia efectos retóricos audaces y un humor mordaz y repleto de sugerencias.

Para la exposición que nos ocupa, bautizada por Charris con el neologismo *Los Cosmolocalistas*, el artista optó por revisar temas de muestras anteriores, por lo que, formalmente, podría parecernos una antológica o una retrospectiva. Sin embargo, para llevar a cabo esa tarea ha creado obra nueva, por lo que, aunque plantee una mirada hacia atrás, no podemos hablar estrictamente de retrospectiva. Cabría quizás recordar aquí precedentes de artistas como Giorgio de Chirico (precursor del clima y sensibilidad mediterráneos), que en sus pinturas del último periodo regresa en ocasiones a las temáticas metafísicas de sus primeras obras.

O recordar *La traición de las imágenes (Ceci n'est pas une pipe)* [13](#), la paradoja pintada por Rene Magritte en 1928-

29, que podría servirnos de pretexto para investigar la «veracidad» de las imágenes en los cuadros de Charris, que encarnan, sin duda, una versión propia de la «verdad» que en ningún caso es realismo, sino metáfora poética.

Que Charris ha tenido en mente a Magritte está fuera de dudas. En 1999 creó una serie de obras con referencias militares y artísticas llamada *Ceci n'est pas une fiesta* [14](#). Las diversas imágenes individuales de aquella serie aludían a las fronteras nacionales y a la muestra de arte contemporáneo que bajo el título de Documenta tiene lugar cada cinco años en la ciudad alemana de Kassel. Casi dos décadas antes del reciente voto británico para retirarse de la Unión Europea, Charris, un inveterado viajero, advierte ya el crecimiento del furor nacionalista y habla de la necesidad de perpetuar el entendimiento y el comercio internacionales.

Las alusiones políticas están a veces presentes en sus cuadros más recientes, unas pinturas que claramente nos remiten a algunas de sus obras tempranas. Pintadas en ese estilo característico que hemos acabado esperando de él, estos lienzos dan cuenta de su claridad formal al tiempo que, a menudo, expresan una lúdica ambigüedad de sentido. En *Banderas (Vendiendo la burra)* [15](#), de 2016, Charris hace referencia a la expresión española que describe la situación en la que alguien intenta vender algo a cualquier precio, si bien la intención aquí es llamar la atención sobre los «nacionalismos», ese patriotismo divisivo que fomenta la xenofobia y el chauvinismo que infestan hoy tantos países del mundo.

Unas obras que rememoran además unos sentimientos políticos que Charris ya expresó en *Atracciones Franco* (1998) [16](#), *Artistas nacionalistas* (1999) [17](#) o *Pinocho y Pinochet* [18](#) (1999). Charris pasó su niñez en la España fascista, creció bajo el régimen de Franco, cuya muerte no llegó hasta 1975, cuando el artista tenía trece años. Ni su familia ni su entorno cercano simpatizaban con el dictador, de ahí que Charris absorbiera y se identificara con el dolor, la desazón y las privaciones sufridos por la gente durante la dictadura franquista. Esa perspectiva, que ha contribuido a conformar su visión del mundo, se encuentra a veces presente en su obra.

En *Tierra de hielo* [19](#) y en *El contratiempo* [140](#), de 2016, Charris retorna a sus fantasías recurrentes sobre gélidos climas norteños, tan alejados del calor de su mediterráneo hogar natal

de Cartagena. Cómicos como *Las aventuras de Tintin* de Hergé, y muy en particular *Tintin en el Tibet*, alimentaron con sus paisajes invernales unas visiones infantiles de evasión que implicaban también liberarse de la dictadura de Franco. El apego temprano y duradero a esas imágenes acabó empujando a Charris a viajar a Islandia. Aquellas exóticas vistas, que para Charris equivalían a una representación del Otro, vuelven ahora a convocarlo, reflejando la nostalgia tanto de su juventud como de aquellas primeras pinturas de paisajes nevados cuyo recuerdo honró ya en su exposición de 2003 *Blanco*.

Jovenes pintores en Truro [11], 2016, retoma la visita de Gonzalo Sicre y Charris a la casa de Edward Hopper en South Truro, Cape Cod, Massachusetts, adonde viajaron en 1995. Recuerda también la exposición y libro de ambos artistas *Cape Cod Cabo de Palos Tras las huellas de Hopper* [12], de 1997. *Noctámbulos* [13], de 2016, alude también a ese proyecto de implicación con la obra de Hopper, aunque aquí Charris toma como fondo de su propia, nocturna y desasosegante escena urbana —pintada en homenaje al célebre *diner* neoyorquino de Hopper— un lugar recientemente visto en una visita a Tallahassee, Florida.

Aunque no hay duda de que en este lienzo Tallahassee podría estar sustituyendo a Nueva York, muchas veces el lugar representado por Charris no se corresponde con una región geográfica, con un lugar real localizable en un globo terráqueo o mapa, sino con un espacio ubicado en el «mundo del arte». *La broma infinita* [14], una obra de 2016 que revisa pinturas anteriores, como *Rareza del siglo* (1994) [15] o *Retrato del artista adolescente* (1998) [16], nos muestra unas figuras vestidas con ropa de colores vivos, vistas hace poco por Charris en Disney World, en Florida. El cuadro repite el motivo de señales de cruce de caminos que ya viéramos en *Retrato del artista adolescente*, pero aquí, en lugar de nombres de artistas, en los indicadores leemos las palabras «Contemporary» y «Success», alusivas a la creciente mercantilización y comercialización del actual mundo del arte que convierte ciertas obras artísticas en activos de inversión, antes incluso de dar tiempo a reconocer o apreciar su valor estético. Los globos que Charris representa tienen forma de huchas de cerdito y nos recuerdan esos hinchables de producción industrial que el artista Jeff Koons ha hecho fundir en acero inoxidable,

convertidos aquí en dinero contante y sonante en un mercado del arte igualmente hinchado. Esos globos ya poblaban *Parade*, un monumental y memorable trabajo de cuatro paneles pintado por Charris en 1999, para el que se inspiró contemplando las gigantescas carrozas de hinchables que participan en el desfile del Día de Acción de Gracias de Macy, en Nueva York, la ciudad donde Koons creó por primera vez su trastada.

Nueva York es también el escenario elegido por Charris para *Neofeudal*, 2016. [17] El cuadro ofrece una vista del Bajo Manhattan desde el Puente de Brooklyn, recuerdo de su última y prolongada visita a la ciudad en 2012. Charris tomó de un viejo ejemplar de la revista *Life* al gran hombre que fuma un puro, y le coloca una corona adaptada del logotipo de Burger King cuya superficie retransmite en vivo, a modo de pantalla y en alusión a la codicia de Wall Street, las cotizaciones de bolsa. El cuadro es un comentario social del artista sobre la avaricia de magnates inmobiliarios como éste que, dos años antes del desmoronamiento del mercado de la vivienda en 2008, en el que millones de norteamericanos perdieron sus viviendas, reconocía que aguardaba la llegada del crac para entrar en dicho mercado y comprar con ventaja. Poderoso y cruel, ese hombre rico lo domina todo; su escala gigantesca empequeñece a los tres obreros que vemos bajo él y cuya humanidad sus actos ignoran.

Las pinturas de Charris siguen reflejando el mundo en el que vive, un mundo que filtra a través del universo único de su imaginación. En una era en la que los acontecimientos son cada vez menos predecibles y en la que parece que estuviéramos columpiándonos al borde del desastre, no está claro qué narrativa resulta más difícil de creer: si las fantasías de Charris o el telediario del día siguiente. En ambos casos, el sentido se niega a concretarse y las eventualidades se funden con frecuencia en una espesa niebla de incertidumbre. Sólo las formas nitidas de Charris mantienen su claridad. Es la suya una vigorosa crónica del desconcierto de nuestros días y de lo inútil del intento de asimilar todo cuanto ocurre y hasta de explicarnos gran parte de ello.



[1]



[2]



[3]

[1] **Universal (1939)**, 2015. Fragmento. Óleo sobre lienzo. 200 x 300 cm. Ver completo en pg. 63

[2] Guardas del catálogo Tubabus en Tongorongo, 2001.

[3] R. Magritte: **La traición de las imágenes. Ceci n'est pas une pipe**, 1929. Óleo sobre lienzo. 60,3 x 81,1 x 2,5 cm. Los Ángeles County Museum of Art.

[4] **Ceci n'est pas une fiesta**, 1999. Óleo sobre materiales diversos. 20,5 x 31 x 8 cm.

[5] **Banderas (Vendiendo la burra)**, 2016. Fragmento. Óleo sobre lienzo. 150 x 150 cm. Ver completo en pg. 45

[6] **Atracciones Franco**, 1998. Óleo sobre lienzo. 130 x 195 cm. Colección Museo de Teruel.

[7] **Artistas nacionalistas**, 1999. Óleo sobre lienzo. 130 x 195 cm.

[8] **Pinocho y Pinochet**, 1999. Óleo sobre lienzo. 200 x 150 cm.



[4]



[7]



[5]



[8]



[6]



[9]



[11]



[10]



[12]



[13]

[9] **Tierra de hielo**, 2016. Fragmento. Óleo sobre lienzo. 150 x 200 cm. Ver completo en pg. 59

[10] **El contratiempo**, 2016. Óleo sobre lienzo. 150 x 200 cm.

[11] Fotos de trabajo para Jovenes pintores en Truro

[12] Portada del catálogo Cape Cod/Cabo de Palos, 1997.

[13] **Noctámbulos**, 2016. Fragmento. Óleo sobre lienzo. 66 x 100 cm. ver completo en pg. 43

[14] **Rareza del siglo**, 1994. Óleo sobre lienzo. 162 x 130 cm. Colección IVAM, Valencia.

[15] **Retrato del artista adolescente**, 1998. Óleo sobre lienzo. 130 x 97 cm.

[16] **La broma infinita**, 2016. Fragmento. Óleo sobre lienzo. 150 x 200 cm. Ver completo en pg. 51

[17] **Neofeudal**, 2016. Fragmento. Ver obra completa en páginas 46/47

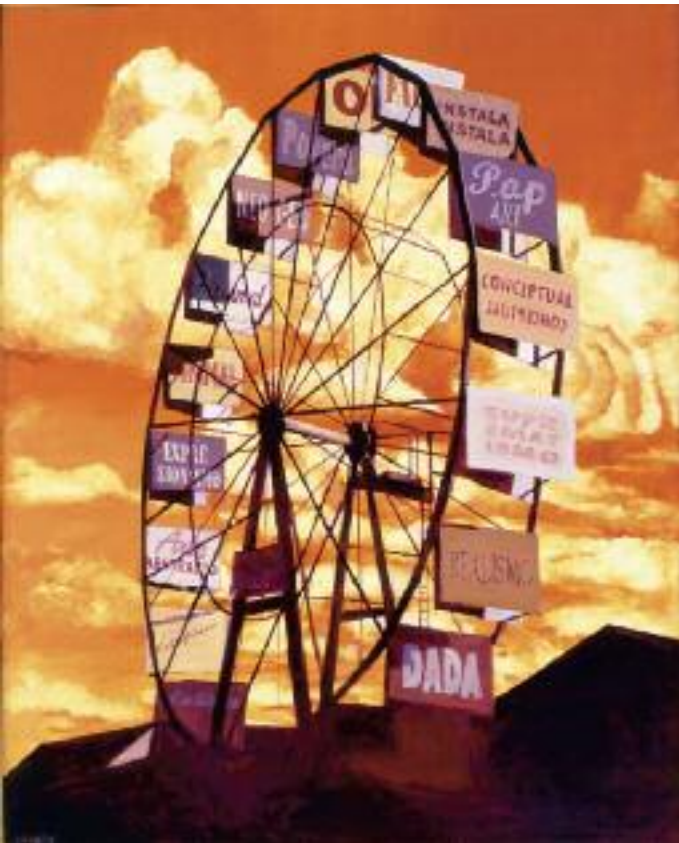


[14]



[15]

[16]



[17]

Una comedia laberíntica entre hambalinas

Siempre he estado atraído por obras que mientras más se adentra uno en ellas, más perdido se siente.

JOSÉ ANTONIO SUÁREZ LONDOÑO¹

Hay una vasta, brillante y rica cultura pictórica –del arte en general– que hemos perdido, pero que nos impone obligaciones.

GERHARD RICHTER²

Desde su nacimiento, el museo, entendido libremente como protector del patrimonio o mero trampolín de ferias y medallas varias, ha establecido física y psíquicamente los límites entre el arte y todo lo demás estableciendo una serie de condiciones implícitas desde su entrada, como el discurso historicista predominante en cada uno de sus contenidos, la frialdad sepulcral de sus espacios diáfanos, la altura a la que están colgadas las obras o, de hecho, su política de precios, que ya distingue entre diferentes estatus sociales. De esta forma, dicha institución se erige como un templo en el que los conceptos cristalizan y el montaje de las obras raramente varía por lo que todos los museos, al final, se parecen entre sí. Dentro de sus muros, podemos encontrar las reliquias de un pasado sagrado e intocable en constante peligro de extinción, algo que alegrará a los más fervientes ecologistas, y especialmente al "superespecializado mundo de la superespecializada universidad de su tiempo"³, pero no tanto a sus visitantes, que con textos apalabrados y referencias metidas con calzador terminan por entender poco o nada. Así que, hemos aquí metidos en un buen problema de difícil solución: los súpermodernos e inexplicables descubrimientos del *show* del arte [1] contra la vieja creencia en el inmenso poder de la imagen, o lo que es lo mismo, la invasión de las imágenes de la cultura de masas en contextos anticuados y aparentemente intocables, es decir, Charris.

Guiados por una brújula que señala el norte de nuestras extrañas emociones y dislocadas visiones, intentaremos dirigirnos durante nuestro pequeño viaje hacia el corazón de

Los Cosmolocalistas, la exposición antológica culpable de esta deriva y del pánico que dentro de poco se desatará cuando algún doctorando sediento de renombre señale la fecha de muchas de las pinturas y, con ello, la posible relación de nuestro pintor cartagenero con los más despiadados alienígenas de la galaxia. No es casual que sea su ojo [2], como si de un jeroglífico se tratara, el que nos avise a modo de antigua premonición sobre las trampas y los tesoros que alberga nuestra alocada aventura. Vigila cada uno de nuestros pasos, pero lo que ignoramos es que además, con su mirada, nos convierte en verdaderas obras de arte dependientes de los autores y estilos de la larga tradición de la historia del arte [3]: lo cotidiano acontece a cada momento o, más bien, a su pesar. (*Llevaba tiempo hablando, aunque nadie le hacía demasiado caso hasta que la recepcionista remarcó la gratuidad de la visita*). Bienvenidos, dice entusiasmado, a este apasionante recorrido hacia el corazón de la pintura. Ahora que hemos traspasado el umbral, y aunque ello impone cierto sacrificio en relación a los nada desdeñables placeres de la vida, nuestra tarea será difícil, ya que en A, al principio de cualquier viaje, no hay nada claro. De hecho, si pensáramos dicho viaje como un continuo retorno por el camino de baldosas amarillas atravesando errores, experiencias, alegrías, anécdotas y personas por igual, nunca habría nada claro ("Se vive con la débil intuición / de lo que podría haber sido la vida"⁴). Verán que hay demasiados letreros y direcciones que seguir a lo largo del camino [4], así que es más que posible que al final acabemos más desorientados, o no, hasta yo lo desconozco.

Posiblemente esta difícil labor tenga que ver con mirar (*los visitantes van a estallar en una sonora carcajada, pero el guía los tranquiliza*), la mejor broma siempre se deja para el final. Nos guste o no, la visión siempre ha tenido un papel central en nuestra relación con el mundo y, en cierta manera, ha configurado la perspectiva (Isométrica, dimétrica o caballera) con la que experimentamos nuestro entorno. No existe un punto de vista inocente o neutro ("La vista es la que establece nuestro lugar en el mundo circundante; explicamos ese mundo con palabras, pero las palabras nunca pueden anular el hecho de que estamos rodeados por él"⁵) y, por mucho que nos

: *Charris y los significados latentes*

HECTOR TOROUCÓN RIVERO

queramos resistir, siempre acabamos atraídos por la melodía de las sirenas. Además, dentro de esa dinámica, esperamos obtener una promesa de duración que nos redima de nuestro efímero y fatal destino ("La paradoja de la belleza es bien conocida. / Se clava y dura un instante / que justifica la eternidad")⁶, o cierta *singularidad* que nos permita diferenciarnos de los demás, iporque nosotros no somos tontos! Así que retornamos, convencidos de su efectividad real, una y otra vez sobre las mismas imágenes, como peces desmemoriados que chocan contra la más clara de las evidencias **[5]**, a aquel momento que fue y que existe ahora en diferido ("Es en ellas que nos hacemos únicos, *individuos*. Ellas, sí —y por supuesto que en el entorno preciso de una culturalidad y una historicidad determinadas— nos fabrican")⁷. Como consecuencia, aunque de una forma demasiado previsible, acabamos sobrecargados de referencias, formas y colores debido a la intensidad del momento que tanto buscábamos al principio: nuestra *fuerza de creencia* en las imágenes y sus espacios participa más de los ritos cristianos de lo que parece a primera vista parece⁸.

"El silencio era completo"⁹ (*El guía se calla*). Ninguno de los presentes sabe cómo continuar tan honda explicación. (*Entra en acción la inexperta valentía del estudiante*) Pasados unos minutos, el joven comenta, para romper un poco el hielo, que aquello parece un cuadro de Hopper. Todos, menos el guía, clavan su vista en él (*Momento dramático. Deben elegir entre la cultura visual o el relato estilístico tradicional. Se reúnen en corro y, justo cuando van a comunicar su decisión, el guía vuelve a hablar, con más energía incluso*). De hecho, aunque solemos ignorarlo, las pinturas de Edward Hopper son un referente fundamental de cómo, cegados en nuestro empeño, buscamos un significado a lo que simplemente no lo tiene, o no tiene por qué. Fascinado como estaba él por los maestros franceses del siglo XIX (Degas, Manet, Millet & Co.), tras sus breves estancias en París entre 1906 y 1910¹⁰, tuvo que plasmar obligatoriamente el contexto americano para agradar a los críticos, esos tipos trajeados empeñados en llevarnos por direcciones falsas y recorridos que no llevan a ninguna parte **[6]**. Menuda cosa, la historia y su *cosmocalismo* con la necesidad de ser universal dentro de un territorio cercado,

iconstruyendo la casa por el tejado, oiga!

De esta manera, con pincel francés, pero mente americana, obras suyas como *Hotel room* (1931) **[7]** o *Nighthawks* (1942) **[8]** enmarcadas dentro del desgarró de la Gran Depresión, congelaron la alienación de la vida moderna para todas las futuras generaciones. Configuradas en torno a un individuo o edificio central rodeado de una serie de elementos como el contraste con la naturaleza, las cartas, la tensión entre la opresión interior y la libertad exterior, o las miradas solitarias, sus escenas llevan hasta sus límites la espera, el instante decisivo que está por acontecer. Efectivamente, escritores como Erika Bornay o Mark Strand intentaron inútilmente continuar el punto de fuga emocional dejado por Hopper en sus relatos y descripciones, ¡qué insensatez! (*El guía invita a una sonrisa moderada*), en no pocas ocasiones esos intentos por buscar un significado terminan por ser escleróticos, por no decir fallidos. Aún más, para no perdernos demasiado, este estilo de resonancias poéticas, metafísicas según otros, es resultado en realidad de una medidísima composición, que encontramos también en la aparente cotidianidad de los escenarios del cineasta Yasujiro Ozu o en los finales abiertos de las historias del escritor Raymond Carver, a pesar de deber su fama a los recortes y manipulaciones de su editor Gordon Lish: "Sólo quiero decir una cosa más—empezó. Pero le resultó imposible imaginar cuál podía ser aquella cosa"¹¹.

(*Pensando*) Dicha interrupción o corte en la historia, que demanda a gritos una conclusión, potencia decisivamente algunos de los elementos más característicos de Hopper, como la absoluta economía de medios con las que construye la puesta en escena, los volúmenes pictóricos claros y brillantes que dirigen la mirada hacia un punto determinado, el elevamiento y situación del punto de vista ficticio del cuadro a modo de *voyeur* o paseante real, la variedad de significados superpuestos que se pueden desenterrar del óleo o el vacío vital predominante¹² ("la referencialidad de Hopper es el resultado de suplantar los valores simbólicos por los indicios de la civilización moderna")¹³. (*Comienza a señalar cuadros*) Sin embargo, aunque la deuda de Charris con Hopper es visualmente evidente **[9/10]**, su pintura reelabora muchas de



[1]



[3]



[2]



[4]



[5]



[7]



[6]



[8]

[1] **Arqueológica**, 1996, óleo sobre lienzo, 97x146 cm.

[2] Fachada del Museo de Arte Moderno de Murcia elaborada por el arquitecto Martín Lejarraga entre 2004 y 2009, en colaboración con Charris.

[3] **El ojo de Richter**, 2007, óleo sobre lienzo, 30 cm. de diámetro.

[4] **Revolución**, 2002. Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm. Col. Junta de Castilla y León

[5] **L'Odysée**, 2008, óleo sobre lienzo, 75 x 150 cm.

[6] **La broma infinita**, 2016, Fragmento. Óleo sobre lienzo, 150 x 225 cm. Ver completo en pg. 51

[7] Edward Hopper: **Hotel Room**, 1931. 152 x 166 cm. Col. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

[8] Edward Hopper: **Nighthawks**, 1942. 84 x 152 cm.. Col. Art Institute, Chicago.

[9] **Jovenes pintores en Truro**, 2016, Fragmento. Óleo sobre lienzo. 66 x 100 cm. Ver completo en pg. 41



[9]

estas características en sus obras. De un lado, la nostalgia insondable, en ocasiones más crítica e irónica con el modo de vida norteamericano de lo que la historiografía tradicional mantiene, se transforma en un ansiolítico de efectos ambiguos. (*El guía se pone nervioso*) Cálmense, todo a su debido tiempo. En estas obras, como podemos ver, lo cotidiano es un fragmento robado del tiempo ordinario, una suspensión en la que domina lo épico, lo global y la tranquilidad del que se sabe consciente de su porvenir, o de las reglas que condicionan el juego. Hay, pues, un humor fino y elegante [11] que examina la solidez de nuestros referentes culturales y nuestras imposturas ideológicas.

Aún más, esa *poética de la intimidad* heredada que acontece ante nuestros ojos, se proyecta hacia el futuro en este caso debido al encuentro con un universo lleno de posibilidades, de encuentros con lo imposible y con el desorden propio de la vida [12]¹⁴. (*Suspira hondamente*) En efecto, sus cuadros nos muestran las sombras, los pliegues ocultos de nuestra mirada, al colocar todo el inmenso universo de imágenes que vemos cada día y que incorporamos, inconsciente o subconscientemente, en nuestra memoria, lo que favorece esa desconexión con la realidad de la que hablábamos. ¿Alguien ha visto una película de Wes Anderson? (*Nadie responde*) No importa, nuestro pintor nos sitúa de lleno en el enigma de lo emocional presente en películas como *The Royal Tenenbaums* (2001), que combina a partes iguales victorias y derrotas, segundas oportunidades y conclusiones desastrosas, de manera que al final no sabemos muy bien hacia dónde señala nuestra confusa flecha interior, si hacia la felicidad o hacia la nostalgia. (*Mira el reloj*) Tomen esta tarjeta, así seguro que no se les olvida nada: "Mi propósito cuando pinto es siempre, sirviéndome de la naturaleza como medio, intentar proyectar sobre el lienzo mi reacción más íntima frente al objeto tal como se me aparece cuando más me gusta; cuando los hechos alcanzan la unidad por medio de mi interés y mis prejuicios. Por qué elijo determinados temas y no otros es algo que no sé, a menos que sea porque los percibo como el mejor medio para sintetizar mi experiencia interior".

Disculpe, aquí no pone el autor de la cita, pregunta con curiosidad el estudiante. (*El guía lo ignora. Entra en escena la señora para socorrerle*) Cuando dos autores tienen un idéntico

sentir sobre la creación artística, los nombres son más parecidos a las marcas comerciales que a una verdadera identidad. ¡Ultramegafantástico!, exclama de momento el guía, este breve vídeo aclarará algunas de nuestras dudas: *Con el triunfal surgimiento de la vanguardia histórica a principios del siglo XX, los anticuados modos académicos de los pintores se vieron renovados con la desfragmentación cubista de la realidad, el daltonismo salvaje de los fauvistas, el elogio de la urbe futurista o el poder de los sueños surrealista, estilos que originarían otros movimientos como el pop art y el expresionismo abstracto, esenciales para los norteamericanos que los vieron nacer. El arte, nunca mejor dicho, estaba en la cresta de la ola creativa. Entre tanto ismo, las pinturas metafísicas de Giorgio de Chirico fusionaron magistralmente, como nunca antes, elementos como la sorpresa, el enigma, la fatalidad o la revelación. De hecho, según el teórico norteamericano Hal Foster en su ensayo Belleza compulsiva, el pintor italiano describía en sus textos el mundo como "un museo inmenso de rareza". Esto nos permite, al menos, señalar varios puntos en los que... (Del minuto 1:56 el vídeo pasa inexplicablemente al 14:43) Así, ahora podemos ver más claramente las conexiones que mantiene con Charris. The enigma of a day (1914) [13], representa un escenario que inquieta al espectador con su perspectiva extrema y la presencia de una nostalgia por lo perdido, como en La siesta en la república (1994) [14]. El pintor italiano no sólo disloca desde dentro el punto de vista y el de fuga, sino también las proporciones entre los objetos, como podemos ver en Love song (1914) [15] y su homónimo español Grand Cremá (2004) [16], y su misma presencia en el espacio, cuya frontalidad nos impide escapar de lo traumático, como ocurre en el par The disquieting muses (1916) [17] y Wabi Sabi (2016) [18]*

(*Cuando la luz vuelve, los visitantes descubren que el guía ha desaparecido*). Su voz, no obstante, se oye por los altavoces. ¡Estaba haciendo *playback!*!, exclama el estudiante, que empieza a pensar que está siendo una de las visitas guiadas más extrañas de su vida. No os preocupéis, dice al fondo el vendedor de *souvenirs museísticos*, yo puedo seguir la visita, al fin y al cabo, trabajé en la Teletienda varios años, tengo práctica en esto. Además, susurra, he subrayado en mis ratos libres algunos catálogos que nos podrán servir de ayuda, pero no se lo digáis al director, ¡me ascendería a comisario!

Verdaderamente, la heterogeneidad de realidades que se superponen en la pintura de Charris son una consecuencia directa de un invento español: el *collage* cubista de Picasso y Juan Gris. Qué coincidencia, ¿verdad? Su labor de *apropiaciónismo*, *citacionismo* o simple y llano *sampleo*, según su teórico de cabecera, hace que sus obras contengan un sinfín de emociones y significados latentes, cuyo origen se sitúa en sus bocetos [19], que él plantea cuidadosamente mezclando fotografías de sus viajes, referencias propias de la cultura de masas y del mundo artístico, así como creencias, hábitos y visiones de otras culturas.

Viajar siempre ha sido fundamental en su obra para alimentar el fuego del experimento y la variación cultural y artística ("¿Cómo lo sabe si nunca lo ha probado?")¹⁵, de manera que sus cuadros transitan por estaciones y caminos, muchos de ellos sin señalar, ofreciendo todo un palimpsesto que se reescribe continuamente, que origina un encuentro expresivo en su contradicción [20]. Cada una de sus pinturas se conforma, en un sentido más profundo, como un pequeño universo autónomo, una *metaimagen*, según W. J. T. Mitchell, una imagen que reflexiona y habla sobre sí misma¹⁶. Por eso es tan necesario airear las ideas, contrastarlas con el misterioso y peligroso exterior ("Siempre he pensado que Carpanta me contó aquella historia del libro para que lo pillara y acabara así nuestro pacto. Y no porque no le gustara mi forma de cocinar (puedo dar fe) sino porque, en lo suyo, es un gran artista y, como dice Lee Marvin, el hogar y las zapatillas son el peor enemigo de un artista")¹⁷. "Es curioso como la obra de un artista se compone a partes iguales de reflexión [21] e intuición [22], y los presentimientos y hallazgos inesperados cobran tanta importancia como el bagaje intelectual con el que todos intentamos construir algo que interese a nuestros contemporáneos".¹⁸

Precisamente, esos conocimientos están contaminados de la cultura de masas, equiparada como igual al mundo del arte elevado ("Me divierte seguir sus intrigas y sus estrategias (...) Me gusta que el arte sea todas esas cosas diferentes a la vez, aunque a veces maree un poco tanto carrusel y tanta atracción de feria. El mundo del arte no es el arte, pero es el lugar dónde pasan las cosas, la máquina que hace que éste se mueva, el generador que hace que se encienda la bombilla y ya se sabe

que, a veces, los mecanismos suelen estar sucios y llenos de grasa")¹⁹. Charris, ¡voilà!, desestabiliza las imágenes publicitarias, tan habituales en la actualidad, así como los mitos de frialdad, aparente banalidad y mera cita de referencias del *arte pop* evidenciando la convivencia unitaria de nuestros referentes y de su capacidad, *last but not least*, para renovarse en cada encuentro con su espectador, para retar con imágenes reconocibles en un primer vistazo los límites tradicionales del mundo del arte, los espacios que habitamos. El deslizamiento, desde este punto de vista, y con Ed Ruscha en mente, se encuentra en la cresta de la ola: el enigma, lo absurdo, lo cómico, la ambigüedad, el fallo en la comunicación, la desautomatización, etc.

Siento, de veras, haber leído tanto, pero cuando uno tiene que vender un producto, ser un ventrílocuo es la mejor opción. ¡Ahora viene lo bueno! ¡Las culturas no occidentales! Lo primitivo, entendido a principios del siglo XX como lo extraño, fue usado en las vanguardias históricas en la distancia, y no fue hasta bien pasada la centuria cuando los antropólogos expresaron su malestar ante esa colonización intelectual. ¡Globalización! Gritaron algunos. Y todo siguió igual. Sin embargo, algunas de las obras de Charris muestra que, más allá de nuestro etnocentrismo, existen modos totalmente diferentes de experimentar la creación, el tiempo y el entorno, por muy expandida que esté la economía neoliberal o la rigidez de las cabezas (los cuadrados con los cuadrados y los círculos con los círculos). Así pues, lo que los *cosmolocalistas* nos muestran no es sino... (*Suena un timbre de fondo demasiado familiar al colegio y el instituto*).

–Me temo que nuestra visita ha terminado, sentencia el vendedor.

–¡Menudo timo! ¡Menudos esos *cosmolocalistas* de los que nadie sabe nada! Ya sabía yo que, por mucha pintura que aquí hubiera, los modernos nos iban a engañar igualmente, exclama la señora sin dejar de hacer aspavientos.

–No te preocupes, aunque los *cosmolocalistas* aparecen en uno de los textos del catálogo, tengo aquí preparadas unas tarjetas explicativas que solucionarán tu problema.

A pesar de la expectación aplastante entre los asistentes, la mayoría la guarda para leerla más tarde, en la comodidad de