

La carta ininterrumpida.

Prolegómenos

"Mi trabajo es una carta ininterrumpida que nace de la necesidad de contar, mediante signos, un proceso de traducción de la existencia". Hace más de un lustro, con la exposición *Tardes cárdenas*, celebrada en la galería *La Casa del Siglo XV* (Segovia), comenzaba a fraguarse lo que hoy es el auténtico argumento plástico y existencial de Mon Montoya. De aquellas primeras palabras pintadas a hoy, han pasado seis años, y la correspondencia continúa su hilo, coherente y reflexiva.

Pero en todo caso, y como nada surge por generación espontánea, cabe aquí contextualizar una obra tan sorprendentemente personal en el ámbito del arte español de la última década; reflejar unos parámetros que, en el caso de Mon Montoya, sin duda existen, pese a la tan traída y llevada retórica de la globalización artística.

La década de 1990 comenzó llena de optimismo y buenas intenciones, con efemérides de descubrimientos, citas olímpicas y exposiciones universales. Sin embargo, este inmenso y dulce boom mediático pasó rápidamente a convertirse en crispación y duda: estallaba entonces la temida crisis post-eventual, que tuvo, como no podía ser de otra manera, su traslación directa en el ámbito de las artes, produciéndose un retroceso en la creación plástica que se tradujo en una ingente cantidad de actividades artísticas calificables, como mínimo, de inocuas. Las crisis, cuando se superan, es a través de la reflexión, la autocritica y la movilización; en el caso del arte español, la salida del abismo llegó a través de dos líneas de creación: una vertiente de tintes espirituales y existencialistas, "una línea de trabajo rigurosamente auto-reflexivo, en una trayectoria que [tiene] por objetivo último indagar y dilucidar la naturaleza misma de la representación" ; y otra tendencia narrativa, "vinculada en lo formal al desarrollo de la imagen técnica, [que nació], en principio, de una utilización no representativa de la fotografía y de toda la constelación asociada, del vídeo o el cine al ordenador" . En esta bipartición, sin duda voluntariamente generalista, Mon Montoya aparecería vinculado al primer grupo.

Pero el artista había comenzado a pintar mucho antes de que todo esto ocurriera, asociado a la denominada "Generación Puente": una serie de artistas situados a caballo entre el Neofigurativismo de los Sesenta y la Nueva Figuración de los Ochenta, una generación que empieza a trabajar con el ocaso de la Dictadura franquista. La trayectoria profesional de Montoya se inicia en 1971, con su primera exposición individual en la Sala Provincia de León. En aquellos años, formaba parte del grupo "Seis y Cuatro", compuesto, además, por Fernando Sánchez Calderón, Luis Cruz Hernández y Rafael R. Baixeras. La primera década de producción, que de forma quirúrgica podría acotarse entre principios de 1970' y comienzos 1980', fue para Mon Montoya una etapa de búsqueda de autodeterminación, de subjetivismo, de inmersión en la memoria personal que, desde el punto de vista plástico, se caracterizó por la estética neofigurativa y los procesos de creación automatistas. Obras como las de las series *Personajes de mi historia* (1974-1977), *Historias para espadas, escudos y puñales* (1979-1980) o *El caracol de los armaos* (1978) -una de sus escasas incursiones en el campo de la escultura-, presentan una sincera preocupación por el espacio proyectivo, trasunto de un espacio emocional poblado de psicomorfologías, dominadas por el color unitario, indistinguible entre fondo y figura. Se trata de pinturas habitadas por numerosos personajes, transparentes, planos, sumarios y maleables, protagonistas de fábulas pictóricas llenas de ironía, humor y ternura . Sobre el trabajo de aquellos años, Rafael R. Baixeras, inseparable compañero de alegrías y cuitas, vitales y artísticas, escribió: "La pintura [es] un proceso lento y seguro de creación (...) [En la obra de Mon Montoya] se ven los objetos formando parte de un todo, de un ambicioso trabajo que continúa la labor de los mejores. No continúa linealmente, pues llegar a un fin sería la muerte del deseo, sino que continúa estando en el lugar al que tanto esfuerzo cuesta llegar" .

A principios de 1980 aparece el primero de los meandros que habrán de encontrarse en la trayectoria del artista. Como ha definido Antonio Franco, se produce entonces una "purga interior", que se traduce plásticamente en un cromatismo más rico y expresivo y un gesto brusco e inmediato. Las series *Adentro/Afuera* (1983) y *Las delicias de un jardín* (1985) reflejan

el Neoexpresionismo dominante en la figuración española, en el caso de Mon Montoya trasladado al mundo interior y plásticamente resumido en la reducción del número de figuras y su mayor tamaño. El espacio se hace cada vez más proyectivo y aparece un nuevo elemento organizador: una figura yacente en primer plano, que vendría a ser una suerte de autorretrato. Son años, no obstante, de indefinición, de viraje hacia la abstracción, de cromatismo más oscuro, de una presencia cada vez más enfatizada del simbolismo y del predominio de la geometría en detrimento del antropomorfismo, así como del uso del grafismo como recurso plástico, algo que ya no abandonará. Aparece una obra cada vez menos figurativa y, sin embargo, de enorme entidad descriptiva, narrativa (Historias para ¡Oh, Federico, 1979).

Estos trabajos tenían como escenario de fondo una Extremadura retrógrada, localista y provinciana, cuyos mejores artistas (Timoteo Pérez Rubio, Juan Barjola, Luis Canelo...) se encontraban, de una u otra manera, en el exilio. Así las cosas, Mon Montoya formó parte de una exposición, Nueva imagen. 7 pintores extremeños. Luis Costillo, Alfonso Sánchez Rubio, Fernando Carvajal, Javier Fernández de Molina, Mon Montoya, Valentín Cintas, Alberto Rotili, celebrada en la sala de exposiciones de la Consejería de Educación y Cultura de Mérida en 1986, con la que se pretendía reunir obra de jóvenes promesas extremeñas. En este contexto, su trabajo se caracterizaba por la recuperación del Surrealismo, el uso del automatismo psíquico, el juego, la extroversión (que desaparecerá al poco tiempo y para siempre), lo grotesco, los referentes simbólicos: la obra de un visionario dinámico que se dejaba arrastrar, embriagar por el movimiento, el gesto, el impulso y el erotismo (Dragón de la envidia, 1984; Diálogo de un Stoven, 1984).

A finales de la década, en torno a 1987, se produce un importante corte y da comienzo una breve etapa de transición, que se prolongará hasta 1990, aproximadamente. El fallecimiento, en 1989, de Rafael R. Baixeras supone un durísimo golpe emocional para el artista, y una cierta orfandad plástica, no tanto por la muerte de un maestro, como por la desaparición de un compañero de interrogantes, búsquedas y hallazgos. Fueron momentos de ensayos, avances y retrocesos, tanteos en busca de la definición de un lenguaje plástico propio y nuevo. Aparece entonces el vacío como componente activo, expresivo de la composición. La pregunta, que gravitaba sobre todo el trabajo anterior, toma mayor entidad y el proceso creativo responde a una irónica "duda y aceptación de la duda" en torno a la producción plástica y su sentido. Todo ello está presente en piezas como ¿Qué artista ha de morir conmigo? (1988), La sensibilidad herida (1988), Nuevo interior español (1988), Beuys baja al Rhin (1988), Bayerischer Platz (1991) o El castillo de Marinetti (1989-1990).

La crisis, lentamente asumida, tendrá como resultado el desarrollo de una pintura, a principios de la década siguiente, fundamentada en la introspección y la contención. La gravedad y la soledad guían la mano del artista, que paulatinamente se va distanciando de la obra. Aparece el cuadro dentro del cuadro, la silueta (pequeñas geometrías, garabatos expresivos emocionalmente) se desliga definitivamente del fondo y aparecen las referencias explícitas a Federico García Lorca (la capacidad poética, incluso el populismo de sus escritos), Joan Miró (la esencialización de la forma), Paul Klee (su valoración de lo dibujístico y la improvisación psíquica). Del abigarramiento de antaño se pasa a un despojamiento nuevo, al orden, la calma y la depuración inspiradas en la abstracción minimalista de Kasimir Malevich y el cuidado cromatismo y la atención a los efectos de la textura pictórica de Mark Rothko. Los signos condensados, que surgen en los trabajos preparatorios, se convertirán en todo un vocabulario autónomo. Ejemplos de este nuevo periodo, que se prolongará hasta la segunda mitad de los años noventa, son obras como Sweet Mérida (1990-1991), Cada distancia tiene su silencio (1991), Exéntricos internacionales (1992-1993), La reina del concepto (1994), Opus Lyrica (1996-1997), Ser dos inútilmente (Autorretratos) (1997-1998), Grieta del lamento (1997), He inventado el olvido (1997), Gran milonga (1997), Vida tan suspensa... (1997) o Bosque de la memoria (1997).

Poco a poco, Mon Montoya se va volviendo un trabajador pausado, y la pintura, su hecho existencial. Los vínculos con la poesía y los poetas, que se iniciaran en la relación con Antonio Gamoneda, gestada a partir de 1971, se hacen cada vez más explícitos. El surrealismo heterodoxo, que determinara la mayoría de sus creaciones de juventud, cede paso a la huella del Expresionismo Abstracto Americano, primero con la pintura de campos de color y, más adelante, vertida hacia la pintura de acción.

1998. Impresiones de un llanto mudo

Esta carta ininterrumpida continúa y se afianza a partir de los años que recoge la presente exposición. A finales de los Noventa, se intensifica el proceso de introspección y los anteriores signos, titubeantes, pasan a convertirse en todo un corpus lingüístico, en lo que, como tan acertadamente definiera Jesús Mazariegos, se podría denominar "escritura líquida", redundando en la íntima relación entre las obras y sus títulos en el trabajo de Mon Montoya.

Una fecha clave en el cambio y punto de partida de esta exposición fue el 5 de abril de 1998, día de la clausura de la muestra Tardes líquidas, celebrada en la galería Fúcares (Almagro). En el transcurso de esa noche falleció, en Ciudad Real, el padre del artista. A partir de aquí, llegará la necesidad de ruptura con todo lo anterior, la crisis creativa y personal, el refugio en la poesía... Del periodo anterior, comprendido entre 1994 y 1998, el pintor destruyó una gran cantidad de obra.

Pieza determinante en este nuevo derrotero es Inmensas moradas del deseo o la corbata de Miró (1998), que supone un cambio radical pero coherente con respecto a todo lo anterior. Es ésta la primera obra de un nuevo ciclo en el "que, sin dejar de acusar un sentido de narración interna, aflora, sobre un insospechado fondo rosáceo, una irrefrenable veta abstracta, resuelta en un relieve eruptivo de fascinante y variada energía gestual". Deja atrás la sobria y depurada verticalidad para ganar en libertad, espontaneidad y complejidad, con los poemas de Luis Javier Moreno como inspiración (Significado canto. La pintura de Mon Montoya). No abandona, no obstante, los modelos anteriores, como se aprecia en obras más contenidas, como Rosas para mis padres (1998), Inmensas moradas del deseo (1998) o la serie de veinticinco autorretratos figurados realizados entre 1997 y 1998, Ser dos inútilmente.

La memoria, el recuerdo, sigue estando entre las fuentes de inspiración y preocupación del artista. Un bosque se abre en la memoria (1998) es ejemplo de una pintura de "musgos y líquenes", de siluetas diluidas, cuerpos flácidos, un magma sembrado de huellas, sedimentos de la materia pictórica derramada sobre el lienzo, en busca de la homogeneidad espacial y la ausencia de contrastes extremos.

Como se vio al principio, desde sus inicios, la pintura de Mon Montoya ha estado íntimamente ligada al Surrealismo; de forma literal, en un imaginario extraído directamente desde lo más profundo del espíritu del autor; y funcional, entendiendo como tal la utilización de recursos creativos propios del movimiento. Así, una vez que su pintura abandona definitivamente la figuración, la fidelidad al ideario surrealista se torna en el seguimiento de una de las creaciones más importantes de esta vanguardia: el proceso creativo vinculado al automatismo. Desde su institucionalización por obra y gracia de André Breton, el Surrealismo estuvo directamente ligado a la producción literaria; y fue a partir de la escritura que Breton y Philippe Soupault llevaron a cabo los primeros ensayos, siguiendo el método iniciado por Sigmund Freud, del monólogo lo más rápido posible, sin intervención del espíritu crítico. Su traductor a formas plásticas sería, entonces, el denominado automatismo, base y eje, junto al relato de los sueños, de toda experiencia surrealista, y heredado por los más ilustres representantes de la Escuela de Nueva York del Expresionismo Abstracto Norteamericano, a la que Montoya se siente también profundamente ligado. Mediante el automatismo, el artista, en situación de pasividad total, se limitaría a recoger las frases y signos que aflorasen a su conciencia o dejaría vagar el lápiz sobre el papel a merced de impulsos incontrolados.

El esquematismo, la semiabstracción y la deformación serán métodos frecuentemente utilizados en este proceso de desrealización del mundo circundante, y todos ellos fueron y son elementos habituales en la pintura de Mon Montoya. Este automatismo psíquico propugnado por Breton permitiría al artista dos opciones: la fijación de imágenes oníricas, que se encontraría en la primera fase de la producción de Montoya; y el abandono puro y simple a la fuerza del impulso gráfico, característica de las obras realizadas a partir de la segunda mitad de la década de 1990'. El primer caso se basaría en el proceso de formulación y asociación autónomas de las imágenes, y el pintor trasladaría al lienzo la imagen previamente elaborada en su mente; en el segundo, la mano del artista, sin ninguna intención preconcebida y conducida por un impulso que sería ajeno a su voluntad, crearía imágenes conforme se

deslizase el pincel por el soporte. Estas dos formas de actuación se denominan, respectivamente, automatismo simbólico y automatismo rítmico.

En cierta ocasión, W. S. Rubin, refiriéndose al proceso de gestación de una serie de dibujos de Hans Arp, escribió lo siguiente: "Su punto de partida era el concepto de vitalidad, el movimiento de la mano creadora. Sus temas no eran preconcebidos, sino que en la medida en que las formas aparecían sobre la superficie provocaban asociaciones poéticas. Sugerencias de la vida vegetal, formas de animales, fisionomías humanas y órganos fueron surgiendo sin que se llevaran a nivel de lo literal, ya que el artista prefería siempre la forma ambigua que sugería mucho sin identificar nada. Después de trazar las líneas, rellenaba los contornos con tinta negra cambiándolos y ajustándolos con frecuencia, y hasta eliminando formas a medida que se terminaba el dibujo". Palabras que, de forma asombrosamente literal, podrían aplicarse al trabajo de Mon Montoya quien, por otra parte, probablemente no las haya tenido nunca en cuenta a la hora de llevar a cabo su trabajo.

El procedimiento del automatismo rítmico desarrollado por la pintura surrealista, que depende de la línea como elemento básico, suprime la descripción de la silueta y asume las características de un hilo enmarañado, que traza formas y espacios cada vez más ambiguos. Este tipo de línea genera una configuración en la que se excluye toda relación entre las distintas partes; ningún elemento se supedita a otro, por lo que la imagen total se da como una unidad, al mismo tiempo. La línea pasa a ser uno de los elementos cardinales de la obra de Mon Montoya.

Se gesta, en aquellos momentos, una serie de pinturas, como *Tardes líquidas* (1998), que tendrán como fuente de inspiración el ocaso, que "es el comienzo del sosiego, de la madurez, de la distancia objetiva que relativiza, y que llega finalmente, como bálsamo en la quietud, a la ausencia de la prisa", en palabras del artista. En este contexto, tienen lugar en 1998 dos exposiciones: *Tardes líquidas* (Galería Fúcares, Almagro) y *Tardes cárdenas* (Galería La Casa del Siglo XV, Segovia).

Pero, junto a esta veta sobria y contenida, más introspectiva, siguen presentes los motivos habituales en el imaginario de Mon Montoya: la poesía y la ironía. Piezas como *No pongas lombrices a mi alma* (1998) u *Opus Lyrica: Las posibilidades de tu reflejo* (1998) tendrán como referentes fundamentales los escritos de Rainer Maria Rilke, Antonio Gamoneda, la Generación del 27 y Aníbal Núñez. Se trata de pinturas desbordantes de sinceridad, crudeza y melancolía que, no obstante, buscan incesantemente la utopía "en todos los campos, aunque a ti te supere, porque estoy convencido de que la utopía de hoy es el presente de mañana" (Mon Montoya).

Esta sinceridad, este compromiso con el acto creativo es explícito y voluntario, y tan complejo que Montoya sólo encuentra su traducción plástica en unas obras cada vez más abstractas y crípticas: *Grieta roja* (1998), *Grieta azul* (1998), *Se fue el verano y nos dejó calores para siempre* (1998)... Piezas marcadas por un profundo dramatismo, expresión del sentimiento, de la identidad del autor: "Creo que es necesario que el pintor se acerque sin prejuicios a los sentimientos, porque, no sé si a causa de los acontecimientos que provocaron estas obras, no me apetece seguir ese arte que niega la expresión y la influencia de la experiencia personal en los cuadros". Se trata, por tanto, de una suerte de catarsis personal, reflejo del dolor y la esperanza, en la doble vertiente metafórica y vital de su trabajo. Quizás por todo ello, en el santuario personal del artista se encuentren también Anselm Kiefer y sus superficies torturadas, llenas de cicatrices históricas, y Gerhard Richter, con sus pinturas coloristas, plenas de melancolía y efectos atmosféricos.

En todo caso, este imaginario de variadas referencias tiene una impronta personalísima que se traduce en un lenguaje, en ocasiones etéreo, poético y curvilíneo, y en otras más crudo, denso, anguloso, poderoso, pero siempre autorreferencial. Se trata de una pintura rítmica, dinámica, explosión de expresividad convertida en bosques, junglas, abigarrados torbellinos de trazos nerviosos llenos de vida y emoción, basada en la observación del propio artista, "como la materia prima más fácilmente observable, la más amplia, la más frecuentemente verificable, la más permanente, a pesar de toda su inestabilidad, la menos capaz de engañar". Una pintura

basada en el conocimiento más profundo, más creíble del que el hombre es capaz: el conocimiento de uno mismo.

1999. Un universo de sombras

Paulatinamente, y por lógica interna, la condensación conceptual que se había ido produciendo durante los últimos meses del año anterior se tradujo plásticamente en una tendencia a la síntesis, recogida en los primeros ejemplos de la serie Dolores, inspirada en la corbata que lucía Joan Miró en el retrato que, junto a su hija Dolores, le hizo Balthus en 1937-1938. Miró, sin duda alguna una de las influencias más claras en la obra de Mon Montoya, fue maestro de la inmediatez y la elegancia dibujística; y en estas obras, la conjunción de figura y abstracción, vacío y lleno, es decir, la impronta del maestro será indiscutible. La acuarela, que desde este momento se convertirá en una de las técnicas habituales en el trabajo de Mon Montoya, le servirá para desarrollar una estética nueva, menos gestual y más narrativa que el óleo o el acrílico. Se trata de piezas que combinan la acuarela con la témpera y el grafito, aunque, sin duda, su estética está directamente determinada por la presencia de la primera. Una de las descripciones más certeras sobre las posibilidades intrínsecas de esta técnica la dio Henri Michaux en 1946, y Mon Montoya la podría recoger como propia: "El 'flash', los colores que se escurren como peces en la mancha de agua en que los pongo, esto es lo que me gusta de la acuarela. El montoncito colorante que se desamontona en ínfimas partículas, esos tránsitos y no la detención final, [eso es] el cuadro".

Sin embargo, en el espíritu de continuidad que caracteriza el trabajo de Montoya, en ningún momento abandona el camino que había emprendido un año atrás. Lo que sí ocurre, algo propio de un artista que ha alcanzado la madurez creativa, es que se va desprendiendo de la "rigidez" de etapas anteriores para llegar a la plena plasticidad, a una cierta espontaneidad consciente. Así, el grueso de su producción, como Gemido verde (1999), Como un arco se tensa el deseo (1999), ¿Hasta cuando conservaron la ilusión de que podrían quedarse? (1999), Noche encendida (1999), Es esbelta la sombra, es inmenso el abismo (1999), Objetos en la noche, sombras (1999), Llanto de las serpientes en Nueva York (1999), Sombras grises (1999), Baile de sombras (1999), Estaño en la noche (1999) representa escenas con los mínimos elementos necesarios, pero con una complejidad compositiva que se acerca a la concepción barroca del arte, "una obra en la cual impresión y expresión deben ir parejas, pero siempre con una base sólida de color que se convierte en modulaciones geométricas". Sobre un elaboradísimo fondo, una base cromática de enorme riqueza, se distribuye una cantidad asombrosa de líneas movientes, de puntos, que se pasean y hacen trayectos; líneas penetrantes y líneas que crean formas; líneas concéntricas y líneas alusivas, narrativas; líneas yuxtapuestas y repetidas; líneas germinales; líneas de renuncia; líneas divisorias; líneas de crecimiento y de duda. Y todas ellas, "hermanas de las manchas, de sus manchas que aún parecen maculadoras, llegadas del fondo, del fondo del que vuelve a retornar, al lugar secreto".

2000. El dolor del olvido

En ocasiones, la introspección llega a través de un viaje interior, pero también a través de la distancia de los referentes habituales; y el viaje, geográficamente hablando, se convierte en un vehículo de autoconocimiento, de fértil ensimismamiento. Durante el año 2000, Mon Montoya realiza un viaje a China y otro a Estados Unidos.

No supone ningún descubrimiento de última hora el hecho de que muchos de los hallazgos de las vanguardias europeas y americanas tuvieran su más directo y, por otra parte, desconocido antecedente en el arte oriental los siglos VII y X. El expresionismo y la abstracción tuvieron como precursores a los chinos Wu Tao y Wang Wei, que se valían de la pintura monocroma y la pincelada gruesa de trazo amplio para expresar la experiencia interior de la realidad. Asimismo, el tachismo, la pintura de toque, había aparecido como cruenta reacción contra el arte clásico por parte de los pintores i-p'in ("fuera de normas"), cuyo máximo representante fue Wang Mo, poseedor de una técnica, auténtica action painting, que consistía en salpicar tinta con las manos, la piel y el cabello, de manera que la mancha sustituyese a la línea. Estos artistas de la tinta desarrollaron una fructífera escuela de pintura sumi-e, técnica que llegó a su

apogeo en el siglo XII y que representa uno de los panoramas más puros de la abstracción pictórica .

La pintura de Mon Montoya tiene, como se observa a simple vista, deudas con la abstracción de cuño gestual y la estética del toque rápido y espontáneo, por lo que no es descabellado pensar que, encontrándose en China y en Estados Unidos, tanto la pintura tradicional oriental como el Expresionismo Abstracto tomasen carta de naturaleza en su trabajo, de manera mucho más evidente de lo que venía siendo hasta entonces. Fruto de esta estricta investigación plástica, de la práctica de la pintura-pintura son obras como Azul entre dos muertes, entre dos lenguas físicas (2000), 5 de abril en Times Square (2000), Bajo el cielo de China (2000), Hojas rojas en la corriente de jade (2000) o Rocas blancas en campos azules (2000), marcadas por un meticuloso estudio del color, la combinación de una meditada estructuración geométrica y del gesto depurado, los contrastes entre el todo y el fragmento, tendiendo cada vez más a la abstracción pura, la gestualidad, la saturación de signos, el desbordamiento .

Estas obras son resultado de la observación de la realidad circundante tanto como de un largo y tortuoso proceso de introspección. Son pinturas de superficies densas, en las que actúa este poeta de la línea y el color, autor de auténticas caligrafías plásticas de luminosos contrastes (La ventana es una lámina negra, 2000). "Todo se parece a algo", sentenció Ángel Ferrant, y la obra de Mon Montoya se parece fundamentalmente a sí misma, pero también recuerda a los infiernos, cielos y espacios terrenales de El Bosco, remite a la espontaneidad gestual de Miró, evoca el popularismo de la pintura y poesía lorquiana, recoge la gestualidad de Antonio Saura, se inspira en la línea errática de Paul Klee... Es fruto de la expresión abstracta de las emociones, la única expresión posible de la mayoría de los estados de ánimo. Se convierte en un microcosmos personal, resultado de la responsabilidad y el rigor creativo. Un arte de hondura, reflejo de la búsqueda, la duda, el descubrimiento y el abandono.

2001. Un lugar en mí

Y tras el viaje, físico y emocional, se produce la vuelta y la necesidad de reubicación. La lógica del desarrollo del trabajo de Mon Montoya es tan apabullante que el regreso a casa supone un encuentro real con un lugar propio, "un lugar en mí" (Mon Montoya).

Éste fue el título de la amplia exposición dedicada al artista por el Espacio Caja de Burgos (2001). Montoya vuelve a sus antiguos referentes, a la poesía de Antonio Gamoneda (El libro del frío), Rainer Maria Rilke (Elegías de Duino: "¿Quién si gritara yo/ me oiría ante el coro de los ángeles?"), Juan Ramón Jiménez, Bernardo Atxaga... Y, plásticamente, a la espesa pintura de Wols, la frescura de los orígenes de la creación, de la Prehistoria, a menudo interpretada a través de quienes lo intentaron antes que él: Joan Miró y Wassily Kandinsky.

Al viento que también las nubes sienten (2001), Implicado en este espacio lleno de sucesos (2001), Sólo rumor de pasos 1-8 (2001), Hoy hemos habitado el olvido (2001), Los dragones del río Li (2001), Biografía lila de las lilas (2001) o Agujero en la sábana del tiempo (2001) acumulan magistralmente todos estos reencuentros y, sin embargo, no dejan de ser, como siempre en la obra de Montoya, continuas tentativas experimentales.

Pero estos intentos dan fruto, y continúan apareciendo aspectos nuevos; la capa pictórica se hace más líquida, inconcreta, mientras reaparece la narratividad, sobre todo en las series de dibujos. Es la antigua necesidad imperiosa de comunicar, contar con el lenguaje de la plástica. La memoria personal recupera su protagonismo y las pinturas se convierten en auténticos poemas, a través del contraste de masas cromáticas antagónicas, "porque ordenar un espacio en tres dimensiones es jugar con las luces y las sombras" (Mon Montoya). Es una semántica llena de consistencia y barroquismo, que quiere expresar aquello que se encuentra en el interior de la mente y el corazón del artista: expresar lo invisible. Es "una especie de grito, de un espacio de afirmación en un contexto donde todo está en contra de lo global, de lo masificado, de lo gris, de la ideología impuesta que no te pertenece" (Mon Montoya).

Este cúmulo de expresiones y sensaciones se traduce en infinitos garabatos sobre fondos planos, despojados y monócromos, gruesas líneas que recorren abigarradamente toda la

superficie del lienzo, con gran vigor pero sin producir nunca inquietud. La pintura de Mon Montoya es de una intensidad inusitada, y tanto cuando expresa el lado más dramático de la existencia como cuando supone una fiesta para los sentidos, es abierta, clara, sincera y generosa.

2002. Casas de pájaros

En la primavera de 2002, Mon Montoya regresa a Estados Unidos, esta vez gracias a la beca otorgada por la fundación Yaddo. Durante un mes el artista residió en una mansión de Saratoga Springs (Nueva York), rodeado de bosques y a dos horas de viaje de la ciudad de los rascacielos. El ambiente en Yaddo, rodeado de una naturaleza exuberante pero con la cercanía de la urbe herida, el tiempo compartido y la amistad con creadores de otras disciplinas (como la hermosa e insólita relación con un poeta norteamericano ciego, tan desconocedor del castellano como lo es Mon Montoya de la lengua inglesa) inspiraron al artista el desarrollo de un nuevo proyecto plástico y conceptual: las casas de pájaros, idílicas moradas de las almas de las víctimas. Es el nacimiento de las series *The Bird House* (2002) y *No, no son los pájaros* (2002), en las que reaparece la antigua pseudo-figuración presente en el conjunto que formaba *Dolors*, y que, al igual que aquéllas, están realizadas, básicamente, con acuarela.

Son piezas que reflejan la depuración y contención de los gestos, la reorganización, geometrización y racionalización de las composiciones: un universo plástico en el que el componente narrativo es evidente. "Los grafismos provistos de códigos fríos e indelebles (...) transmiten pasiones silenciosas y estados de ánimo, reviven los recuerdos y provocan la nostalgia. Unas veces son cartas de amor filial, otras diario íntimo, otras callada conversación con los muertos". Para Mon Montoya, lo fundamental, lo único que puede hacer de su trabajo un hecho diferencial es la representación del punto de vista del artista, del que sólo él es dueño y responsable, independientemente de lo que en cada ocasión sea la tendencia dominante: "Lo esencial es mi propia vivencia, porque yo lo que hago es traducir todo eso a palabras plásticas".

Sin embargo, no abandona en modo alguno su pintura más espontánea y gestual, aunque, en esta continua reflexión sobre su propio trabajo, siguen surgiendo cambios, evoluciones y novedades. El impulso que guiaba la mano, expresión consciente del sentimiento, da paso ahora a una pintura con la que se busca el diálogo, de la que se busca una señal, y el trazo se amplía, se difumina, se diluye, y el color adquiere mayor protagonismo. La suerte de ideogramas que tanto recuerdan a las pinturas rupestres (*La desmemoria ocupa lo que un día fue decididamente mío*, 2002; *La cabeza es de cera, los ojos son espacio*, 2002) son, a menudo, símbolos reconocibles, como escaleras, ojos, árboles (*El oro que desciende al silencio* (A Venecia), 2002; *Hierbas como cabellos rubios*, 2002; *El centro tan mudable como la propia historia*, 2002; *Así es la edad, así es la forma de mi tiempo*, 2002), esencializaciones de la figuración de otras épocas. Las obras que realiza en estos momentos se caracterizan por la huella del proceso de acumulación, la disolución del dibujo y el endurecimiento de la composición, que tiende a la opacidad (*Rumor de lugar*, 2002; *Habla de plomo en cuanto nos brille la luna*, 2002). "En ese oscuro caldo de cultivo que son los fondos de los fondos, allí, sobre la trama del lienzo, dormían las huellas de caricias perdidas, pequeños signos de los gestos del pintor, tallos, filamentos, gérmenes benéficos, protozoos ignorados, apéndices de incierto origen, trazos, comas, tildes, rabillo, letras rotas, símbolos secretos e insignificantes. Es como si todos estos elementos, al abrigo de las veladuras, al calor de la tibia luz y de las miradas transmisoras de promesas, hubieran ido germinando en la penumbra del estudio y en la memoria oculta del pintor hasta formar un magma sónico, una escritura líquida".

2003. El jardín secreto

La autoridad que confiere llevar más de treinta años pintando, y, sin embargo, la fidelidad a sí mismo, la necesidad de representar la memoria, determina la creación de pinturas en las que sigue presente la sensación de bullicio, de espontaneidad casi infantil, inmediatez, llena de gozo y musicalidad. Las piezas realizadas durante 2003, compuestas por redes y tormentas de trazos, están, no obstante, llenas de preciosismo y delicadeza.

Montoya es un pintor lento, pausado, algo que en apariencia podría ser contradictorio: la doble condición de personalidad espontánea, que se expresa a borbotones, y la atención a una voz íntima, casi inaudible. Pese a la apariencia expansiva de su trabajo, Montoya posee un jardín secreto, es un ser dúplice, como describe el poema de Álvaro Valverde que inspira todo este ciclo. Verbalmente, Montoya se expresa con una franqueza apabullante, pero su pintura es una densa condensación de infinitas sensaciones y reflexiones... Por ello se produce en su creación un trayecto de ida y vuelta de la realidad a la abstracción y de la abstracción a la realidad: en la síntesis de ambas se halla la clave de su proceso creativo, en la depuración hasta alcanzar la línea esencial, que dará paso a la expresión pura de la sensación.

Sin embargo, el artista busca, como siempre ha hecho, ser entendido, lograr la complicidad de quien observa su obra, por eso aporta numerosas pistas que faciliten esta lectura: los títulos se convierten, por tanto, en apoyos y contrapesos, en elementos complementarios, en pistas extraídas de poemas, textos literarios o inspiraciones personales (Zona cero, 2003; El jardín secreto, 2003). Pero, o quizás por ello, Montoya sigue persiguiendo "la rotundidad de, por ejemplo, La lección de piano de Henri Matisse, o de las composiciones de Mark Rothko". Trabaja sobre el filo de la navaja ("como la poesía de Antonio Gamoneda"), de forma obsesiva, a la búsqueda de una solemnidad que acoja, tan profunda e íntima como el placer y terror que le produce poner el pincel en contacto con la tela.

Plásticamente, esta nueva fase se observa en unas obras caracterizadas por unas manchas cada vez más diluidas y vastas, al tiempo que menos numerosas. Montoya elabora una primera estructura latente, para luego trabajar encima, extrayendo progresivamente de la superficie pintada la máxima expresividad, a través de la modificación o enfatización de los huecos que se crean entre la maraña de brochazos. Logra, así, una pintura esencializada y reverberante, caracterizada por un sorprendente equilibrio cromático (Negro azabache y plata. Tauromaquia, 2003).

2004. La gran capea

El color asume así, tras un largo periodo de protagonismo de la línea, todo el peso de la obra.

El color, cuando adquiere toda su entidad y se convierte en un elemento con vida propia, deja de ser un color; adquiere el carácter de lo irremplazable y se convierte en expresión plena. "El color es forma", afirmó Paul Cézanne, y esto es exactamente lo que ocurre en la pintura última de Mon Montoya. La paleta se reduce hasta casi la bicromía, a veces con connotaciones sagradas -como los binomios rojo y dorado o negro y plata-, otras aludiendo a la fiesta y la alegría de vivir -con rosas y azules luminosos (Jardín de olvido lleno de flores, 2004; El jardín rojo, 2004; El jardín azul, 2004; Espacio escénico para la locura, 2004)-. Y pasa a ser el instrumento con el que estructurar la composición: Montoya aplica el pigmento, colorea y, a continuación, dibuja, distribuye la red de líneas. Esta visión global de la obra está también determinada por el propio proceso creativo: realiza sus pinturas extendiendo el lienzo sobre el suelo, adoptando una visión aérea de la obra, para concluir dando los últimos brochazos con la pieza montada sobre el caballete. Son obras all over, cada vez más abstractas, fruto de la experimentación con nuevas formas de aplicar la materia pictórica, muy gestuales. Las manchas de color le sirven para explorar los efectos narrativos y anecdóticos de la imagen, investigar las relaciones entre las redes lineales y las pequeñas formas circulares. En el proceso creativo de Mon Montoya, como escribiera John Berger refiriéndose a un asunto completamente distinto pero pertinente en este caso, "el momento de gracia, si llega, es cuando te asombra descubrir que aquello que tu pincel acaba de añadir no es un color, no es ni siquiera un tono, sino una cosa, algo a lo que la multitud, no ya una multitud sino una comunidad, acoge y da un lugar. No puedes creer lo que ven tus ojos, o más bien, por primera vez sí lo crees: una cosa inexplicable hecha de colores que las palabras no pueden describir" .

Esta nueva estética se aplica, desde el punto de vista argumental, a un conjunto de asuntos que reivindican lo español, la veta brava, con una actitud de desafío a las tendencias internacionalistas del arte actual, respaldadas por la crítica más institucionalizada e institucionalizadora (serie La gran capea, 2004; La gran capea nacional, 2004). Montoya recupera su capacidad de lanzar dardos con la pincelada (La caída. Metáfora del fracaso,

2004). Y la tauromaquia se convierte en uno de sus referentes temáticos más expresivos, continuando con ello la estela de sus admirados Juan Barjola, Francisco de Goya y Pablo Picasso. La fiesta del toreo es una puesta en escena, una palestra para el bullicio del gentío, de la tragedia, llena de movimientos y murmullos, de puros brillos, chisporroteos plenos de subidas y bajadas, choques, dislocaciones, superposiciones, gestos que representan todos los gestos posibles, incluso los imaginados. Sus capeas son batallas de aparente desorganización, ondulaciones repentinas y ríos torrenciales de expresión.

Post-data

Pintar parece hoy un auténtico acto de resistencia, una forma pura de expresión inmediata, total.

Desde sus orígenes, la pintura de Mon Montoya ha sido un continuo proceso de investigación del hecho artístico, un intento de alcanzar una quimera: conocer lo que, en su fuero interno, sabe que es un ser vivo, un ente autónomo: la Pintura. Pero, tanto esfuerzo, un verdadero acto de fe, ¡ha dado sus frutos! ¡El artista ha logrado que se produzca el milagro! ¡Ha descubierto el secreto! La clave está en mirar sus lienzos con atención, reflexionar pausadamente hasta que, inesperadamente, se desvele lo que parecía indiscernible, las obras se expresen, apelen y conquisten definitivamente al agradecido y atónito espectador.

María García Yelo.