

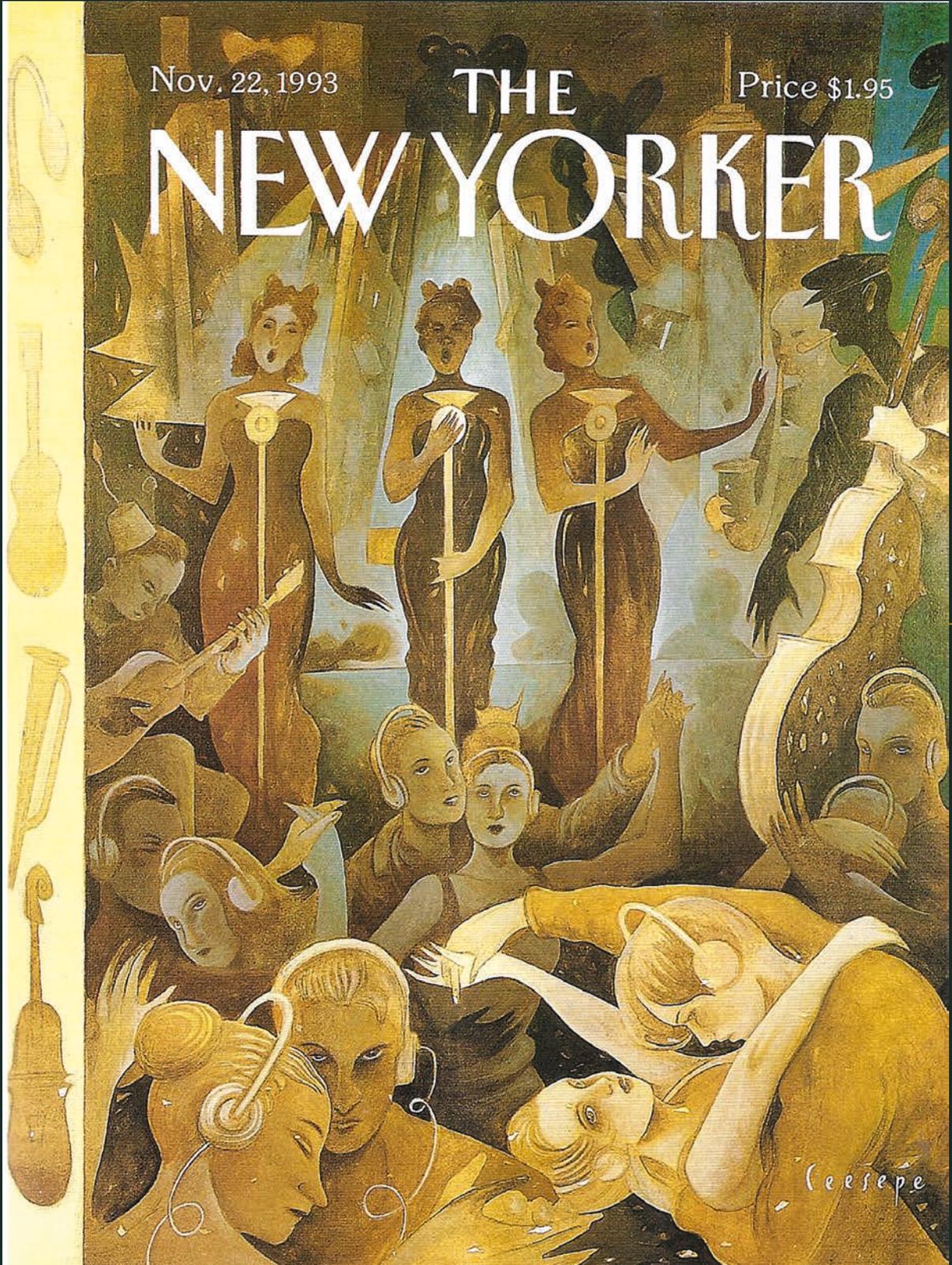


EL SOMBRERO  
de Beuys

Nov. 22, 1993

# THE NEW YORKER

Price \$1.95

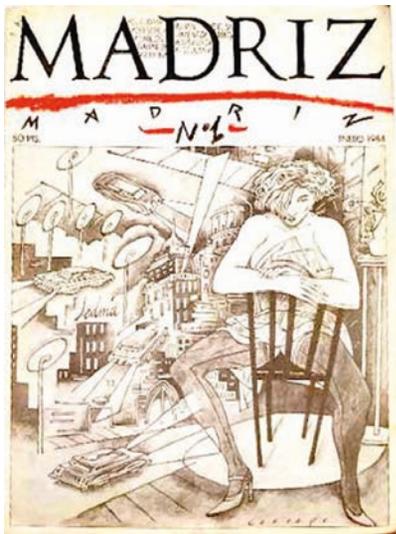


# CEESEPE ESE CHICO DEL MONTÓN

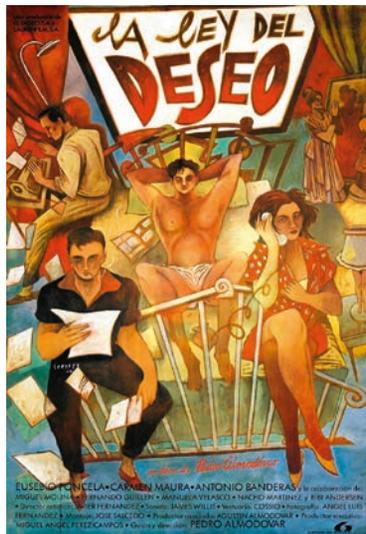
SOL ASTRID GIRALDO E.

Imágenes: Cortesía Proyecto  
Travesías Europa-Colombia de ABARTE

En 1980 nacieron unas chicas del montón: Eva, Luci y Bom. Como les pasa a las musas, fueron paridas por una mente masculina (sucede así desde aquellos tiempos inmemoriales cuando Atenea le rompió el cráneo a Zeus). Estas indomables tuvieron varios padres y, más que a sí mismas, encarnaron los miedos y deseos de sus progenitores. El primero de ellos, representando la ley contra la que emergieron, fue ese militar con cara y cuerpo de palo llamado Franco. Alzándose las faldas para orinarse unas encima de otras en esta fundacional película, se exorcizaron definitivamente de la sombra que el difunto todavía proyectaba después de 5 años de su muerte sobre la carne española. Luego estuvo, por supuesto, el padre biológico, ese funcionario de Telefónica, algo gordito, con



Portada de la revista *Madriz* N.º 1, 1983



Afiche de *La Ley del deseo* de Pedro Almodóvar, 1986

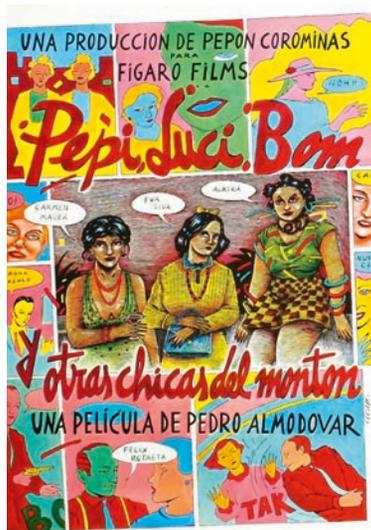


D. Gregorio Hernández, polaroid, collage, cartón, 1993

un copete frondoso y nariz redonda, cuyo cuerpo blando y ojos golosos se desparrramaban por oficinas incapaces de contenerlos. Era Pedro Almodóvar, el legítimo e indiscutible demiurgo del trío de díscolas. Pero hubo todavía otro padre: Ceesepe, un flaco sacerdote que bautizó gráficamente a las inquietantes féminas al sellar con sus atrevidos pinceles el acta de nacimiento de la raza de “las chicas Almodóvar”.

Lo hizo en un cartel colorido, con los códigos de los cómics (o tebeos, la palabra usada en España), hoy fetiche de culto del cine contemporáneo. Aunque entonces apenas tenía 22 años, llevaba ya 6 desarrollando su dibujo salvaje en revistas como *La Víbora* y *Madriz*, decálogos del pathos feroz de los nuevos tiempos. En este póster está sintetizado su lenguaje: la estructura en viñetas, el juego de la tipografía, los bordes gruesos, la simplificación de las figuras, la furia de los colores planos, el atrevimiento de sus combinaciones, el movimiento, la inexpressividad de los rostros mientras todo lo demás vocifera. Y en el recuadro central, ellas en persona. El cartel da el nombre de unas actrices desconocidas: Carmen Maura, Eva Silva y Alaska... Allí las retrata Ceesepe como lo requiere el incipiente director: una mujer seductora, un ama de casa de cuello alto, una punkera galáctica. Las protochicas en su estado embrionario se presentaban así en sociedad.

No es de extrañar que Ceesepe haya sido el elegido para este encargo. Es que estaba en el centro de lo que se conocería como la *Movida Madrileña*, ese grito de liberación y anarquía que emitió su generación cuando las botas militares dieron un paso atrás. Y en este cartel se cruzaban varios de los hilos de esa semilla delirante a punto de florecer. Madrid era una fiesta, pero al parecer pequeña. Había pocos bares alternativos y todos se conocían. La creatividad y la imaginación no tenían límite. Tampoco las profesiones. Alaska, debutante adolescente de la escena alternativa musical, hacía de amante sádico-lesbiana en esta película de Almodóvar. Este, por su parte, se paseaba por las comedias cinematográficas que durante aquellos años también hacía Ceesepe y pronto conformaría un dúo pospunk junto a Fabio McNamara. Del otro lado, nuestro dibujante, además de realizar el cartel de *Las chicas del montón*, hacía una fugaz aparición en el mismo filme. Discos emblemáticos de la *Movida* tuvieron también portadas suyas como los de Kiko Veneno. Y en 1987 realizaría el afiche de ese otro desmadre almodovariano que fue la *Ley del deseo*. De semejante caldo saldrían algunas de las carreras artísticas más importantes de los últimos años de España. Como la de Ceesepe, en quien nunca se apagó la libertad feroz de la *Movida*, incluso cuando dejó de moverse.



Afiche de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* de Pedro Almodóvar, 1980



*Capital de mis amores*, acuarela, pluma, papel, 1983

Si al principio sus composiciones futuristas de ciudades como Barcelona, París y Madrid conservaban el espacio euclidiano y emulaban calles donde se distinguían muy bien los carros de los paseantes, pronto todo iba a fragmentarse de forma irredimible.

El remezón que esta produjo dejó todo en trizas: el pantone gris de la época, el régimen marcial, los látigos católicos, el buen gusto burgués, los controles sobre el cuerpo. Y Ceesepe fue ungido como el cronista del nuevo planeta y sus tribus urbanas. Para ellas inventó una mirada que iba de la de Picasso a la de Chagall, enturbiándola con las manías consumistas de Andy Warhol y los remolinos de las transvanguardias pictóricas de la década. Un neopop español había surgido para dar cuenta de estos huérfanos de crestas rosadas y azul eléctrico, que no conocían más sol que las bombillas de los bares, donde reían mientras lloraban y nunca, nunca, dejaban de rasgar energéticos acordes. Abortos del agónico franquismo, sus peores pesadillas, que ya no se podían dejar de ver ni de escuchar.

De las viñetas lírico-salvajes de los tebeos, Ceesepe fue pasando a pinturas de grandes formatos, a veces fachadas de Alicante o dos mil metros de paredes de alguna galería francesa. Estas superficies se

poblaron de multitudes, porque entonces el “yo” solo parecía posible en plural. Si al principio sus composiciones futuristas de ciudades como Barcelona, París y Madrid conservaban el espacio euclidiano y emulaban calles donde se distinguían muy bien los carros de los paseantes, pronto todo iba a fragmentarse de forma irredimible. Cuerpos que caminaban entre escombros y eran en sí mismos escombros, hombres estilizados, mujeres con patillas... Simplemente una corriente erótica fluía e igualaba: diablos rojos mordisqueaban pezones con dienteitos de piraña, una chica se sentaba sobre otra, un dandi con bigote de Hitler le metía la pierna a una inexpresiva mujer de medias fucsia y zapatos amarillos. Los infiernos se parecían a la más reciente resaca, *La última cena* a una pesadilla en la que el tiempo lo medía un blando reloj de la fábrica de Dalí. Las líneas seguras de Ceesepe atacaban con precisión para atrapar escorzos imposibles, descolocar los planos y hacer surgir ojos en las sombras de unas composiciones marcadas por

el movimiento, saturadas hasta el vértigo, en un inédito barroco urbano que en 1984 saldría del *underground* para erigirse como la revelación de la Feria ARCO.

Los aires documentales fueron dando paso después a las fanfarrias del circo, esa zona universalmente habitada por los que sobran, y al carnaval como método de vida, en representaciones ya sin profundidad de campo, línea de horizonte o punto de fuga, donde la yuxtaposición y la acumulación son la estrategia. Sobreimposición de cuerpos, de cosas sobre los cuerpos, de paisajes, ciudades, delirios, espacios y tiempos. Algunas de estas imágenes llegarían a las portadas de *The New Yorker* en la década del noventa, destilando la misma euforia melancólica, pero ahora a ritmo de jazz.

Por este camino se fue asomando a las orillas densas del *collage*. Viajero empedernido, del que nadie sabía cuál era la última ciudad (¿Ámsterdam, Cadaqués, Tánger?) o sofá donde había amanecido, cubre las superficies de sus cuadros con la piel mática de la urbe (la que fuera). Empieza a producir estas obras a finales de los ochenta y sigue haciéndolo hasta hoy con almanaques retro, publicidad de los cincuenta, facturas, caracteres orientales, tiquetes de avión... Cada elemento llega memorioso, contaminado de mundo, pleno de connotaciones, pero dispuesto a sumarse otras. Cuando viaja a Caracas a principios de la década de los noventa, se conecta con un abigarramiento que no podía dejarlo indiferente: sahumeros, santos autóctonos como Gregorio Hernández y divas tropicales en la más desparpajada estética *kitsch*. Imaginería heredada de los españoles, reciclada y enriquecida por los latinoamericanos y ahora deglutida de nuevo por el más voraz de los madrileños.

En sus collages, el retrato se lleva al límite. Como Max Ernst, parece preguntarse allí: ¿qué viene siendo un rostro? ¿Cuáles son sus elementos mínimos? ¿Podrían acaso provenir de distintos planetas y acomodarse libremente? ¿Las bocas se le pueden arrancar a una máscara africana o a un anuncio de

crema de dientes con total impunidad? ¿Los ojos pueden ser un sol o un caracol? ¿Cuáles son las trampas de la representación? Aquí no hay diferencia entre las caras reales y las imágenes de las caras, el ruido de la globalidad, la eclosión de los basureros que hacen allí una fiesta de encuentros y desencuentros. Sin embargo, este material del caos mundanal finalmente es recalibrado en ingeniosas geometrías, porque en el fondo permanece siempre una radical voluntad de construcción después de la deconstrucción.

Ceesepe mira su entorno con los ojos febriles de su época. No hay manera de posarlos en estos tiempos de sobreestímulos que exorciza con las técnicas atávicas de cortar y pegar. Horneado por su línea paterna en la tradición de carpinteros de Torre Vieja, nunca la abandona y la sigue buscando en las estrategias de los artesanos del barrio chino de Barcelona, en los laberintos de Bali. Aunque ha probado muchos soportes, la madera parece ser su más efectivo cable a tierra. La paradoja en esta serie es atrapar la mirada líquida de la visualidad contemporánea en la piel sólida de la madera, en la pesadez objetual de los detritos.

*Flaneur* de su tiempo, liviano, romántico, demoledor, nunca termina su periplo ni sus cuadros que se alimentan de sí mismos sin alcanzar la pincelada final. Tampoco él. Así como Paul McCartney llegó y sobrepasó sus “sixty-four” (cifra improbable para un monumento a la juventud como lo era el ex-Beatle), Ceesepe, el niño terrible de la *Movida Madrileña*, el eterno adolescente de la Gran Vía, en este 2018 está cumpliendo 60 años. Sin duda, un acontecimiento “antinatural” para el símbolo de una generación que no tenía en sus planes envejecer. Su obra sin duda tampoco lo ha hecho. ■

---

Sol Astrid Giraldo E. (Colombia)

Filóloga con especialización en Lenguas Clásicas de la Universidad Nacional y magíster en Historia del Arte de la Universidad de Antioquia. Investigadora, curadora y crítica de arte. Ha participado en proyectos editoriales y curatoriales para el Museo de Antioquia, el Museo de Arte Moderno y el Centro de Artes de la Universidad EAFIT. Colaboradora de revistas nacionales y latinoamericanas. Autora de libros y catálogos de arte.