

LA IMAGEN APAGADA
FEM / José Luis Valverde. Tutor: Carlos Miranda Mas

2 /	Idea
4 /	Estructura de producción: Introducción.
8 /	Proceso de investigación. Constitución del lenguaje.
21 /	Huile de poison. Adornos
36 /	Huile de poison. En el salón
45 /	Huile de poison. En el salón II
48 /	Diseño expositivo
51 /	Conclusiones
52 /	Bibliografía
53 /	Aportaciones

El proyecto pictórico *La imagen apagada*, parte de mi interés por cuestionar el cuadro como artefacto de representación, mediante la exploración y el retorcimiento de la cualidad de una supuesta función descriptiva/representativa que se le atribuye históricamente.

A través de la descontextualización de fotogramas filmicos y de fotografías, genero vinculos narrativos entre las distintas pinturas, produciendo otro tipo muy diferente de narratividad entre estas, valiéndome de sus diferencias, que pasa a depender de sus cualidades formales, figurales y espaciales.

ESTRUCTURA DE PRODUCCIÓN: INTRODUCCIÓN

En los siguientes apartados procederé a explicar el proceso de gestación del proyecto con el que inicié el presente Trabajo Fin de Master, así como las nuevas alternativas que me han ido surgiendo dentro del hacer creativo en el taller. Estas, en gran medida, han abierto caminos tangenciales al trabajo hasta ahora desarrollado que me han permitido ampliar el abanico de posibilidades no solo conceptuales, sino también plásticas dentro del grueso procesual.

El proyecto “Estados” nace hace dos años aproximadamente y es un programa pictórico que parte de la descontextualización de fotogramas de películas con los que produzco cuadros aparentemente monocromos que me permiten crear un discurso narrativo entre diferentes pinturas, cuyo planteamiento representacional disuelve las fronteras entre la figuración y la abstracción. Entendiendo la idea de *fragmento* como un pilar o punto de referencia, éste se convierte en una constante sobre el cual articulo o vertebro distintos planteamientos temáticos.

La aplicación del fragmento supone una ruptura o negación de la imagen independientemente del medio en el que se genere ese “accidente”. Este cuestionamiento pretende regenerar el estatuto de la imagen en el ámbito del cuadro, suprimiendo el contexto y pervirtiendo su naturaleza a través de la pintura.

La búsqueda o el proceso de selección de estas imágenes acaba convirtiéndose casi en la deconstrucción de la escena de un crimen, con la que a partir de fragmentos pertenecientes a un contexto específico se generan las pinturas, una especie de puzzle que permite que la obra resultante tenga una autonomía suficiente para generar un discurso narrativo a expensas del punto de vista del propio espectador.

La necesidad imperiosa del detalle a lo largo de estos trabajos es un reflejo directo del modelo o imagen de la cual parto; la pintura, por lo tanto, tiene unas características “sutiles”, “atmosféricas”, no sólo por su valor plástico o estético sino por la exigencia que la propia imagen reclama para poder ser resuelta, algo que también tiene mucho que ver con el formato pequeño.

A continuación desglosaré en dos partes cada una de las series, principales que han surgido del grueso del trabajo, las cuales se cruzan entre sí. Estas series se presentan como conclusiones pero a la vez plantean, como decía anteriormente, caminos paralelos que abren nuevas posibilidades dentro de mi escenario de trabajo. Un ejemplo de ello es la subserie *Flores*, acontecidos dentro de la serie *Huile de poison. Adornos*, la cual veremos a continuación.

HUILE DE POISON. ADORNOS

En *Adornos*, se plantean una serie de piezas que giran en torno a una imaginería doméstica donde aparecen como elementos en suspensión diversos tipos de objetos que uno podría encontrar fácilmente en su propia casa.

Elementos como piedras o cráneos interactúan con escenas cotidianas donde se dejan ver fragmentos de acontecimientos que nos dan pistas sobre algo que está pasando; estos fragmentos en su mayoría son sacados de películas. Por ejemplo, respecto al filme *La Cinta Blanca*, de Michael Haneke (Munich, 1942) la utilización de esta película, como modelo no es para nada una cita al propio director o a su película sino un mero recurso al que acudo para generar cuadros; la cita al cine se vislumbra en cómo el espectador tiene que ir relacionando cuadros distintos para emprender una lectura como si de fotogramas se tratase, obligarle a involucrarse y a hacer un ejercicio casi intuitivo de tal manera que sea el propio público el que termine de cerrar la obra.

Todas estas pinturas o ventanas, no pretenden dar cuenta de un lugar específico sino mostrar una idea de alcance general sugerida por el tono y el ambiente de dicho lugar.



Floreros

La subserie que funciona como hilo conductor del resto de cuadros en la serie *Huile de poison. Adornos* son los Floreros (compuesta por cinco cuadros); éstos plantean de una forma radical lo que decía anteriormente sobre la posibilidad de la pintura de eclipsar la imagen, aportando un grado de perversión a la estrategia narrativa a la que acudo, contrastando no sólo a modo de dípticos piezas muy distintas a nivel de representación, sino también con grandes diferencias formales de tamaño, factura pictórica, gama cromática, etc...

Estas piezas están basadas en una fotografía del artista Dirk Braeckman en la que aparece la toma desenfocada de la pintura de un florero; con esta referencia planteé una serie de pinturas sobre una misma idea, una naturaleza muerta. Lo interesante de esto era la vuelta de tuerca a este género apoyándome en la posibilidad de sugerir o insinuar una imagen, casi velarla. Es ahí donde parece que se evidencia, gracias a la repetición de los cuadros en forma de serie, una problemática pictórica; la imitación y la copia, imitare y ritrarre¹.



1. José Luis Valverde,
Sin título,
óleo sobre lienzo,
25x25 cm
2015

2. José Luis Valverde,
Reliquia IV
óleo sobre lienzo,
25x32 cm
2015

3. José Luis Valverde,
(Detalle)*Florero IV*
óleo sobre lienzo,
170x120 cm
2016

En la producción de esta serie de piezas empecé a plantear cambios dentro de mi proceso creativo que empezaron a cambiar cuando decidí pintar en gran formato. Esto me obligó no solo a cambiar la estrategia a la hora de componer el cuadro sino también a cambiar la manera de pintar, la factura pictórica empezó a ser mucho más gestual y más inmediata aumentando así la materialidad de la misma.

Es a lo que Daniel Arasse, en su libro el detalle se refiere como *La sprezzatura* ², es decir, la evidencia del gesto. Donde el arte oculta el arte ³ y obvia la aplicación minuciosa en beneficio de la soltura.



HUILE DE POISON. EN EL SALÓN

Por otra parte, En el marco de la serie Huile de poison. En el salón, lo que se pretende generar es una visión tangencial a un espacio por todos familiar, como es el salón, las piezas que la conforman son en su mayoría de pequeño formato y plantean de una manera mucho más reconocible las imágenes que conforman las pinturas, transformando el espacio en una especie de secuencia fragmentada.

Aquí apenas existe la utilización del negro, pero sí de la penumbra como elemento perturbador de la imagen, por lo que el juego narrativo cambia; y ello se potencia con la disposición de las piezas en el espacio, la idea de “instalación” en este tipo de trabajos es sumamente importante porque el planteamiento del espacio va a ser decisivo con respecto a las lecturas que se obtengan de las obras. Así de las piezas que conforman esta serie se titulan *Sofá I* y *Sofá II* y se plantean como un eje vertebrador de la serie, como en *Huile de poison. Adornos* le pasaba a los floreros.

Estos sofás son piezas de gran formato y contrastan con respecto al resto de cuadros en dos elementos fundamentales que son los que hacen que el golpe de efecto entre las pinturas sea mayor; son el formato y la manera de cómo están pintados. El gesto es mucho más evidente en las pinturas grandes que en las pequeñas y el uso del color también.

4. José Luis Valverde, (Detalle) *Florero* óleo sobre lienzo, 120x200 cm 2016

² -La sprezzatura. Aparece comentado en parece comentado en Arasse, Daniel: *El Detalle*, Abada editores. Madrid, 2008. Pag 40.

³-Stoichita, Victor: Breve historia de la sombra, Ediciones Siruela. Madrid, 1999. Pag 142

HUILE DE POISON. EN EL SALÓN II

Para esta tercer línea de desarrollo de mi proyecto me propongo la idea de producir una serie de cuadros cuyo planteamiento conceptual tenga una relación directa con el espacio expositivo, cuya importancia o pertinencia aumenta considerablemente cuando el lugar en sí es el salón de una casa. Así, esta serie es producida para la exposición colectiva titulada “Todo es pintura” en CasaSostoa ⁴, la planteo desde primera hora como un reflejo, o, mejor dicho, una suplantación del objeto cotidiano que habita el espacio. Para ello, estudio los objetos que lo conforman: figuras de porcelana, vajillas, etc...

La particularidad de este proyecto es la de generar como decía, un *site specific*, ya que el cuadro en sí deja de ser cuadro para convertirse en un objeto más de un espacio cotidiano concreto; es decir, el aura del museo o de la sala de exposiciones desaparece, y con esas características tenía que plantear el trabajo. El cuadro deja de ser casi un objeto de contemplación en un espacio habituado para ello y se convierte en un juego con el concepto de objeto de “decoración”, ese es un “handicap” con el que tenía que jugar. Para ello acabé decidiendo el montaje de mi parte de la exposición en la estancia del salón, jugando con las relaciones intertextuales que ocurrían en el espacio y en las diferentes pinturas, divididas en tres grupos (Estampados, pájaros y florero). Así, la exposición la conforman cinco piezas, entre ellas una que acaba vertebrando de alguna manera el proyecto y que sirve como hilo conductor con la serie anterior, y es el florero, pero esta vez lo planteo volcado.

Esta variante compositiva vino dada, entre otros factores, por la necesidad de cambiar el formato para el lugar en el que iba a ir la pieza, ya que era un espacio horizontal de gran tamaño, además de la necesidad pictórica, procesual, que me pedía cambiar el formato, esto me planteaba una problemática meramente disciplinar que se basaba en la composición y en los recursos que debía utilizar para solucionar la pieza, y no encajarme en el formato vertical con las composiciones que ya había trabajado en la serie anterior. Por otra parte las piezas que hacen referencia al “Estampado” son dos: una de ellas es una pintura de pequeño formato en que aparece un detalle de una tetera de porcelana, donde podemos ver unas flores pintadas en la mitad del cuadro y el resto es la superficie del objeto; me parecía interesante relacionar esta pieza con la idea de estampado porque entraña un cierto retorcimiento del que hacer pictórico. Ese engaño se lleva a cabo no sólo por el título (porque yo diga que es un estampado), sino también por relación que se genera entre esa pieza con el otro cuadro, un estampado clásico.

El segundo estampeado, como he dicho anteriormente, es la representación tradicional de lo que entendemos por estampado, y es una pintura que ha supuesto dentro de mi proceso de investigación un paso adelante o por lo menos un camino abierto, ya que la utilización de la materia es mucho más radical en este cuadro de pequeño formato que en otros, cuya pintura se torna más atmosférica. Aparece acompañando a un díptico de dos figuras de pájaros que están situados justo encima del sofá.

⁴-Casa Sostoa es un espacio independiente cuyo dueño, Pedro Alarcón, realiza exposiciones ocupando el espacio de su casa,

PROCESO DE INVESTIGACIÓN:
CONSTITUCIÓN DE UN LENGUAJE

Los proyectos aquí presentados se caracterizan por una utilización de un lenguaje pictórico cuya transformación, tanto en la manera de aplicar la pintura como, sobre todo, de entenderla, refleja un evidente cambio a lo largo de mi trabajo, especialmente desde el 2013 hasta ahora. El empleo del fragmento y de cómo emplear este recurso en diálogo con otras pinturas proviene especialmente de mi fijación por el lenguaje cinematográfico, en el que me empiezo durante el proyecto anterior, titulado *Estados*. Se caracterizaba entre otras cosas por un uso casi vaporoso de la pintura, una economización del gesto y una gran utilización de grises. Para ello sacaba imágenes de fragmentos de fotogramas de películas y especialmente de obras de Bergman, como *La hora del lobo*, (1968), pues me interesaba sobre todo el tratamiento de la imagen que Bergman utilizaba con sus fuertes contrastes en blanco y negro y sus primerísimos planos.

Entonces mi pintura tenía principalmente una clara influencia por el trabajo de Tuymans, pero también por otros artistas que como Jordan Kantor (1962, San Francisco) ⁵, menciona en su texto, “*El efecto Tuymans*” (Artforum, noviembre 2004) lo acompañan. Nombres como Wilhem Sasnal, (Tarnow, 1972), Eberhard Havekost, (Berlín, 1967) o Gerhard Richter, (Dresde, 1932). Aunque mi interés principal sigue siendo Tuymans, no dejo de estudiar al resto y cómo entienden que la pintura está por encima de la imagen.

En sus obras se plantean imágenes “representadas” o, en algunos casos, *veladas*, que se mueven en una especie de limbo entre lo que se debe ver y lo que se puede ver. Esto me influyó a la hora de



5. José Luis Valverde,
Máscaras.
óleo sobre lienzo,
20x20 cm 70x70 cm
2014

enfrentarme al lienzo: especialmente me aportó una manera de em

pezar a cuestionarme la imagen en el medio pictórico. Así mi planteamiento procesual implicaba una especie de disección metodológica de la imagen cinematográfica para posteriormente llevarla al lienzo. Este proceso es un factor importante dentro de mi trabajo de taller, no sólo antes sino también ahora, ya que hago un gran hincapié en elegir la imagen adecuada para después desposeerla de sus propias características a través de la pintura.



5. Kantor, Jordan: *El efecto Tuymans*, Artforum, Noviembre, 2004.

Este ejercicio de “destrucción de la imagen” es un proceso del que habla Tuymans en una entrevista publicada en la revista *Arte y Parte* 6 en el que explica que dentro de su metodología de trabajo estudia la imagen y todos sus aspectos directamente de la fotografía o la pantalla, se podría decir que casi de una manera obsesiva, para no dejar margen a que la imagen le sorprenda en el proceso pictórico y de esta manera, según palabras suyas, “matar la imagen.”

Esta forma de proceder me parece interesante no sólo por la manera de plantearse el cuadro sino, más importante, destituir a la imagen de todo lo que la hace imagen para convertirla finalmente en pintura. A Sussane Johanson (Kalix, 1969), le pasa algo parecido cuando pinta *In the White*, (2011), en el que no sólo la elección del fragmento sino también la impronta con la que lo



6-Mateo Charris, Angel: *Luc Tuymans, Lacónico y Locuaz*, Arte y Parte nº 93. Cantabria, 2011

7-La Térmica es un centro de creación y producción cultural contemporánea gestionado por la Diputación de Málaga.

pinta, recuerdan al lenguaje fotográfico, por sus propias características: como hace Tuymans, en muchas ocasiones, el fallo de la foto, por ejemplo, lo convierte en recurso para resolver composiciones de pintura.



6 Luc Tuymans, *Turtle*, 2007, óleo sobre lienzo

7, 8, Sussane Johanson, *En el blanco*, 2011, óleo sobre tabla, 61x69cm.

Time Piece, 2011, óleo sobre tabla, 95x105 cm.

Por el momento XIV, 2014, óleo sobre tabla, 40x42 cm.

9. José Luis Valverde, *sin título*, 2015 30x30 cm

Posteriormente, y coincidiendo con una beca que tuve la oportunidad de disfrutar hace 1 año en La Térmica 7, (Málaga, 2015), comencé a ahondar de una manera más directa con algo que empezaba a utilizar en los nuevos cuadros: jugar con una paleta de color muy cerrada, pasando de los grises a los negros gradualmente. Esto me llevó a enfrentarme al cuadro de una manera muy concreta, en la que primero daba una base de un gris oscuro con óleo a toda la superficie, y después proyectaba la imagen que me interesaba y lo marcaba con lápiz; esto lo hacía con la pintura fresca porque me permitiría posteriormente trabajar con degradados y con ciertos gestos que si lo hubiese trabajado con la pintura seca habría sido muy complicado de obtener.

Una vez que tenía la imagen marcada la empezaba a sacar utilizando un tono más oscuro para el fondo, y la silueteaba, por lo que la imagen principal tendría el tono del color base, y, al mezclarse el fondo con el tono oscuro, entonaba el cuadro muy poco a poco, lo que me permitía trabajar con mucha seguridad y, cuando arriesga_

se, hacerlo de una manera más estudiada. Este juego de figura-fondo es una manera de trabajar que siempre hago excepto en una serie de cuadros muy específicos que explicaré después.

Esta manera de pintar con una gama tan reducida es algo que empecé a reconocer en artistas que se convirtieron en nuevos referentes, y también en obras muy concretas. Por ejemplo, cabe citar la obra de Leon Spilliaert (Bruselas, 1882) artista referente de Tuymans cuyo imaginario y, mas aún, el planteamiento del color, tienen bastante que ver con su trabajo. Destacando, por cierto, una exposición llevada a cabo por Angel Mateo Charris (1962, Murcia) y Gonzalo Sicre (1967, Cádiz), homenajeando a Spilliaert, con un título muy pertinente: *Insomnio: Tras las huellas de Spilliaert*, en el que cuentan con varios textos, entre ellos uno de Luc Tuymans. En él, apunta: “(...) Si consideramos una imagen como *Le Vertige* (Vértigo), de 1908, no podemos evitar pensar en un fotograma de animación cinematográfica, que, como tal, empieza a actuar sobre la mente o psique del espectador, distorsionando su percepción del tiempo. *Mujeres en la playa*, de 1907, es otra obra que produce este efecto, y hay muchas más. Estos cuadros crean una extraña mezcla de toma de conciencia e inquietud, porque nunca acaban de revelarse, creciendo y encojiéndose constantemente dentro de nuestro campo visual.”

Este revelarse del que nos habla Tuymans es seguramente la clave de su pintura y de lo que gira alrededor de ella, algo basado más en “el cómo lo pinto que lo que pinto”. Esa nueva estética o, por lo



10. Leon Spilliaert, *Les silence*, 1910, óleo sobre

11. Luc Tuymans *The walk*, 1993, óleo sobre lienzo, 37x48cm.

12, 13, 14. Kaye Donachie, *without you*, 2008, óleo sobre lienzo, 27x23 cm.

The day returns too soon, 2013, óleo sobre lienzo, 90x41 cm.

Clouds are pushing in grey reluctance, 2009, óleo sobre tabla, 41x29 cm.

menos, esa manera que está tan en boga, genera nombres tan interesantes, y que a mí me han aportado tanto, como Kaye Donachie, (Glasgow, 1970), cuyo trabajo está directamente vinculado al medio cinematográfico porque sus pinturas, como decía anteriormente, emergen casi del fondo del cuadro, generando composiciones con una clara influencia de la cartelería filmica.

Estos referentes me han ayudado a generar nuevos recursos y nuevas maneras de pintar; entre ellos la necesidad imperiosa de cambiar el formato de trabajo. Esto último ha caracterizado de una forma notable mi forma de proceder en los cuadros, ya que me ha obligado a generar otros procedimientos para solucionar los distintos proble_



mas que me iban surgiendo, algo muy diferente a lo que ocurría en los formatos más pequeños. Un ejemplo que no sólo implica la estrategia de seleccionar una imagen, sino de cómo “solucionarla” es el cuadro (díptico) *Après Manet, La estacion de Saint-Lazare*. En esta obra me planteo versionar un cuadro de Edouard Manet, (París, 1832-1883) a partir de imagenes totalmente ajenas a él, que solo una vez relacionadas hacen referencia al cuadro citado.

Así, el cuadro principal, una pieza de gran formato 200x200 cm, parte de una imagen sacada de una fotografía de Arthur Leipzig, donde aparece un niño detras de una verja. Esta fotografía me in-



teresó mucho plásticamente porque me ofrecía diversas formas para resolverla en la pintura. Acabé partiendo de la fórmula descrita al principio en la que comienzo con una base de color para después pintar el fondo y así sacar la figura, solo que esta vez el fondo era cada hueco de la verja, y el trabajo acabó adquiriendo un carácter casi evanescente, algo que explicaré mas adelante porque se potencia en los siguientes cuadros.

La otra pintura que acompaña al cuadro de la verja es una pieza de pequeño formato, de 20x20 cm, que representa a una mujer de espaldas, en el que sólo se ve la cabeza y con una utilizacion del color



15. José Luis Valverde, *Après Manet, La estacion de Saint-Lazare*, 2015 óleo sobre lienzo, 20x20cm 200x200cm.

16. Edouard Manet, *La estacion de Saint-Lazare*, 1872-1873, óleo sobre lienzo, 92x114 cm



casi nula, entonado en negros y algunos grises cálidos; está sacada de un fotograma perteneciente a la película *La Cinta Blanca* (2010), de Michael Haneke. Este personaje se puede relacionar con el que aparece en el cuadro original de Manet. Se asemeja a la protagonista del cuadro, lo que ocurre aquí, y es donde radica el interés, es en la relación existente entre las pinturas, que dispuestas una al lado de la otra gestan una narración, un diálogo casi fragmentado que potenciado por los formatos tan radicalmente distintos que componen el díptico y por los diversos tratamientos de ambos cuadros, plantean sobre todo una problemática o reflexiones meramente pictóricas. Entre ellas la inversión temporal en el espacio representado del cuadro de Manet, en el que la niña de la verja aparece en mi pintura revelada en el cuadro pequeño como si fuera el otro personaje, y el que aparece detrás de la verja, podemos entenderlo como la mujer que nos mira en el cuadro de Manet, una inversión de roles dentro de la ficción de la pintura.

Por otra parte, en la pintura de Manet se plantean reflexiones pictóricas que cuestionan el cuadro como dispositivo de representación: el hecho de que la niña esté mirando algo que nosotros no vemos, provoca una intención en el espectador por no solo ver el frente del cuadro sino también el revés. Hay otras pinturas y versiones de diversos artistas que plantean estas dudas y explicaré a continuación.



17. Arthur Leipzig,
"Schoolyard, 1943,
Fotografía

18. Michael Haneke. La cinta blanca
(fotograma), 2009

19. José Luis Valverde,
(Detalle) *Après
Manet,
La estación de Saint-
Lazare*, 2015
óleo sobre lienzo,
20x20cm

Una de las versiones que mas me interesan es la que hace Dexter Dalwood, (Bristol, 1970), sobre otro cuadro de Manet, *Baile de máscaras en la ópera*. (1873-1874).

Lo realmente interesante es que el cuadro de Dexter Dalwood, titulado *La muerte de Lincoln* (2009), toma como escenario principal un teatro, y como es típico en su trabajo, relaciona imágenes casi a modo de *collage*, (en otros cuadros esto es mucho mas evidente) ya que aquí parece un ensamblaje de imágenes distintas generando una cierta conexión que el espectador tiene que reconocer. Dalwood, en esta obra, creo que lleva a cabo un cierto filtro



metaartístico ya que el observador tiene que darse cuenta de que la imagen superior pertenece a este cuadro de Manet, el cual efectivamente también está situado en un teatro; y además se centra en un fragmento del cuadro que Foucault destaca en su texto. “La pintura de Manet” (1968) 8.

Esto, por supuesto, genera un cierto extrañamiento en la imagen, que potencia Dalwood, yuxtaponiendo dos imágenes dentro de un mismo cuadro, imágenes que se reconocen precisamente por contraponerse la una con la otra, una estrategia que ya plantea David Salle (Oklahoma, 1952) y que viene dada por la “prehistoria” del género del bodegón en el s.XVI.



20. Edouard Manet
Baile de máscaras en la ópera, 1873-1874, óleo sobre lienzo, 60x73cm.

21. Dexter Dalwood,
Killing Lincoln, 2009, óleo sobre lienzo, 200x300 cm.

8-Foucault, Michel:*La pintura de Manet*, texto de una conferencia que impartió en 1968 en Tunes, Alpha Decay, Barcelona, 2004.

9-La Térmica es un centro de creación y producción cultural contemporánea situado en la ciudad de española de Málaga, gestionado por la Diputación de Málaga.



En las siguientes pinturas, primará en su mayoría el formato grande, y empezaré a pintar en serie. Dentro de la producción que más he trabajado se encuentra la serie de los *floreros*, en la que planteo un giro de tuerca al género del bodegón, en el cual éste pierde una de sus características más importantes: la ilusionista, puesto que su carácter era el de ser engañoso en la representación, alejándose de la concepción del cuadro-mueble para aparecer como cuadro-ventana. Otro planteamiento que me llama la atención cuando lo estudio en el ensayo *La invención del cuadro*¹⁰ es la utilización del verso (la parte frontal del cuadro) como espacio consagrado a la representación, y el reverso como el

10 -Stoichita, Victor: *La invención del cuadro. Arte, artifices y artificios en los orígenes de la pintura europea*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2011



22. Georg Flegel, *Naturaleza muerta*, óleo sobre tabla, . S. XVII, paradero desconocido.

23. Barthel Bruyn, *Retrato de un caballero*, óleo sobre tabla 70x60 cm 1523

24. Barthel Bruyn, *vanitas* (reverso de un retrato) óleo sobre tabla, 61x51cm. 1524

espacio dedicado a la verdad, donde se solía pintar lo que no se representaba en el haz del lienzo. Un ejemplo de ello es que detrás de los retratos se pintaba lo que nadie quería ver: una calavera (la verdad); pues bien, esto se había concebido como la anti-imagen. Esta cuestión me llevó a reflexionar acerca de la cualidad representativa de la pintura; sobre cómo escogiendo un género clásico cual es el bodegón, podría pervertir la imagen (a partir de una imagen-modelo de una obra de Dirk Braeckman) y velarla. De esta manera consigo integrar cuestiones autoreflexivas sobre el propio carácter de la pintura en esta nueva serie, añadiendo, además, un grado de extrañeza que ayuda a potenciar lo que venía hablando anteriormente acerca del carácter paratextual entre las diferentes pinturas. A este planteamiento de trabajo me llevó la propia experimentación de taller, a partir de recuperar una pintura que hice sobre el autor mencionado y que quería reformular de otro modo.

Mi intención era plantear una pintura negra a partir de esa imagen, donde se radicalizase todo, desde la paleta de color al gesto y a la



25. Dirk Braeckman,
T.A.-A.N.-96
1996
120 x 180 cm
gelatin silver print
mounted on alumi-
nium

26. José Luis Valverde,
Sin título
óleo sobre lienzo,
120x200 cm
2014.

utilización de la materia. Aquí seguiría habiendo una cierta estrategia en la pintura pero solo al principio, es decir, a la hora de encajar la forma. El resto era fruto de una cierta improvisación, aunque sabiendo casi siempre los riesgos que asumía.

La pintura que aparece en la imagen horizontal pertenece al cuadro que hice en un primer momento pero que luego decidí plantear de otra manera. Como se puede ver, sigue siendo una pintura con una factura muy vaporosa, que remite seguramente demasiado a la pintura de Tuymans, por lo que decido rehacerla. En los nuevos cuadros empiezan a pasar cosas que antes no contemplaba en mi proceso de trabajo, y es que al trabajar en serie, y siempre sobre una misma imagen, gradualmente el objeto representado en el cuadro va cambiando a medida que voy terminando uno y haciendo otro. Esto surge porque progresivamente me voy despegando del modelo para centrarme más en el medio pictórico. Se puede ver una

gran diferencia entre *Huile de Poison. Florero I* y *Huile de Poison. Florero III*, en la que la materia y el gesto toman el protagonismo y, como explicaba al principio, suplantando la imagen para convertirla en evanescente superficie pictórica.

Además empiezo a habituarme al formato grande y a *jugar* con la pintura. Por lo que por, ejemplo aparecen acentos de materia que contrastan con otra aplicación más plana de la pintura. Este nuevo recurso le aporta mucha más frescura al cuadro y lo empiezo a integrar en las piezas pequeñas, aunque de una manera más prudente y tan sólo en algunos, porque soy consciente de que en los formatos pequeños actúo de una manera muy distinta. Es precisamente esa diferencia la que me interesa para generar una potencia narrativa entre los cuadros.

Para ello estudié algunos artistas que trabajaron de manera actual el bodegón. Entre ellos cabe destacar Caro Niederer (Zurich, 1963) cuyos cuadros se caracterizan por una utilización de la pintura casi *naïf* muy gestual, con grandes formatos. O Cristof Yvoré (Francia, 1967), que trabaja con composiciones de bodegones aparentemente clásicos que le aportan cierto tono *Kitsch*: su importancia, o lo que a mí, por lo menos, más me interesa, son las cualidades pictóricas que utiliza, la cantidad de materia, el gesto, el color, etc... para construir esas imágenes clásicas.

Me interesa también la serie de paisajes negros de Havekost dentro de la exposición titulada *Retina* para la Schirn Kunsthalle de



27. José Luis Valverde,
Huile de poison. Florero I,
óleo sobre lienzo,
160x120 cm
2016



28. Detalle, *Huile de poison. Florero III.*

29. Eberhard Havekost, *Sin título*, óleo sobre lienzo, 200x130 cm 2009.

30. Caro Niederer, *Übernachtung en Nairobi*, óleo sobre lienzo. 146x114 cm 2008.

31. Cristof Yvoré, *Sin título*, 94x112 cm, 2010.

Frankfurt (2009). Plantea aquí una serie de pinturas de fragmentos de vegetación arrastrada o barrida, como si de un cuadro de Gerhard Richter se tratase, pero con un tratamiento del color muy cuidado, entonado en gamas muy bajas; lo más interesante era cómo dentro de ese cuadro negro/gris, se podían apreciar si se miraba atentamente, zonas verdes casi camufladas, muy integradas.

Esto también pasaba con la obra de Victor Man, (Cluj, Rumania, 1974), en el que en un planteamiento que remite más a la deconstrucción de la lógica de la imagen representada, a partir de la utilización de la pintura como elemento que oculta, genera preocupaciones pictóricas muy similares. Lo que me interesa de él es cómo coloca a los personajes en el espacio y cómo en algunas de sus pinturas los camufla, pero ese camuflaje viene dado por la utilización de negros y grises; por lo tanto, es el medio el que los acaba haciendo desaparecer. En determinadas pinturas suyas plantea el ensalza-

miento del objeto cotidiano, como un elemento realmente significativo por pintarlo en un cuadro, o incluso versiones de obras clásicas pero con tonos negros, como si se tratase de negar la visibilidad del cuadro versionado.

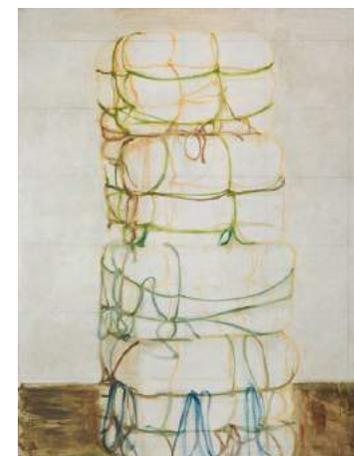
De manera paralela empiezo a trabajar en la otras piezas dentro de la serie *Huile de Poison. En el Salón*, y aparecen otros cuadros de gran formato en los que planteo la pintura casi de la misma manera que en los floreros pero esta vez con sofás. También sutilizo un lenguaje muy gestual y muy oscuro, pues estas piezas dialogaban con otras de pequeño formato y con otro tipo de factura tal y como pasa con *Après Manet*. Esas pequeñas piezas reflejaban objetos domésticos y dialogaban con los cuadros de los sofás que no sólo vertebraban la exposición a un nivel visual, siendo las dos únicas piezas de mayor tamaño, sino que también la contextualizaban en el citado espacio doméstico.

Tanto en esta serie como en la de *Adornos*, encontramos pequeños cuadros en los que podemos observar una especie de realzamiento del objeto, y nos los encontramos pintados casi de una manera científica, no por un aspecto mimético sino por como cada figura se nos muestra en el cuadro, ausente de fondo, casi siempre centrado, etc... Muchos artistas ya han tratado esto y, entre mis referentes más notables, podemos citar desde a Alain Urrutia, (Bilbao, 1981) hasta Vija Celmins (Riga, Letonia, 1938) o Zhang Enli (Shangai, 1965). Este último es quizás el mas diferente, a lo que yo hago, pero lo que me interesa de su trabajo es como lleva el objeto "pequeño" a formatos grandísimos, y cómo además, trabaja



32. José Luis Valverde,
Huile de poison.
Naturaleza muerta,
óleo sobre lienzo,
24x24 cm,
2016.

33. Alain Urrutia,
El observador,
óleo sobre lienzo,
30x25 cm
2016.



34. Victor Man,
Chaman II,
óleo sobre lienzo.
30x20cm
2008.

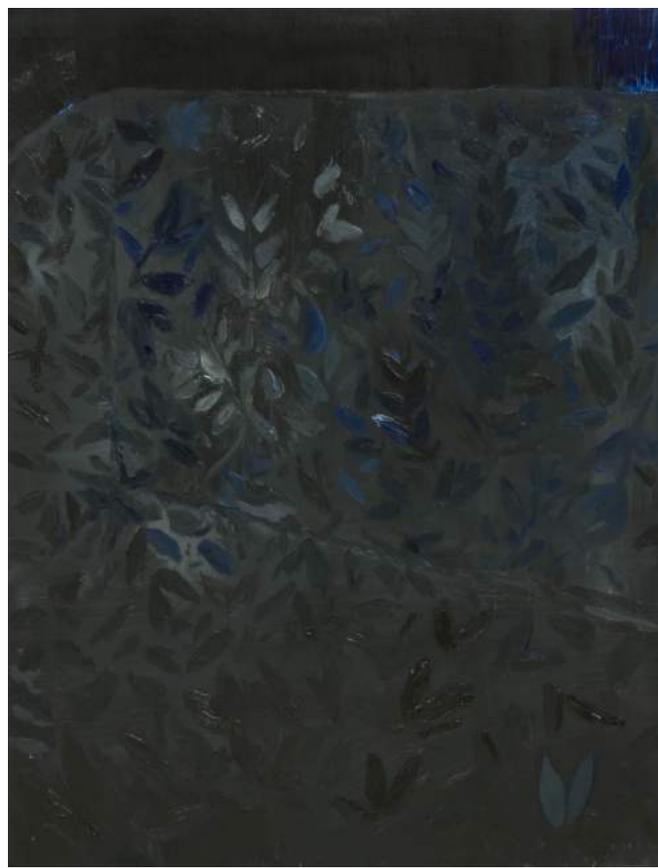
35. Zhang Enli,
The box,
óleo sobre lienzo
300x170 cm,
2013.

con una factura muy diluída, asemejándose casi a la acuarela. Otro punto realmente interesante es cómo en alguno de sus trabajos

utiliza el cuadro como ventana, representando espacios ficticios encuadrados en los márgenes reales del cuadro, evidenciado el



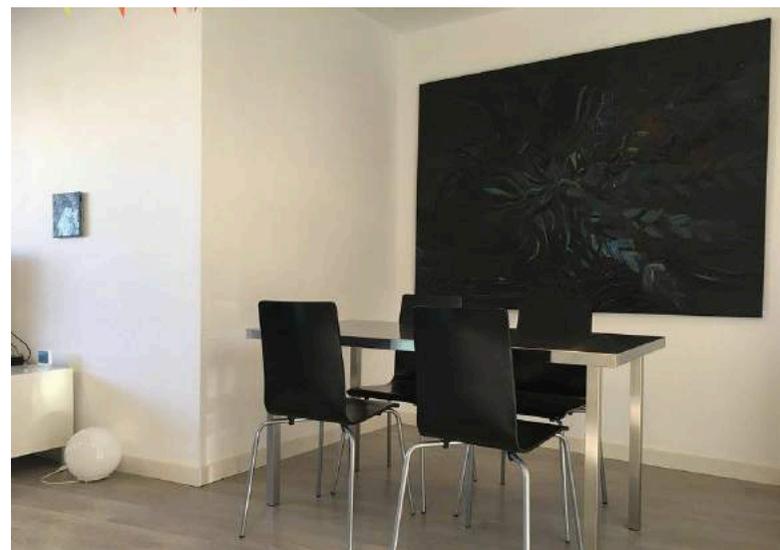
36. Dirk Braeckman,
Z.R.-B.X.-98
120 x 80 cm
gelatin silver print
mounted on aluminium
1998



37. José Luis Valverde,
Huile de poison. Sofa
óleo sobre lienzo,
146x114 cm
2016.

Después de esto empiezo a trabajar siguiendo la estela de lo mático en los cuadros de sofás y los bodegones en una serie para el proyecto *En el salón II*, que como vimos en el apartado anterior, es un *site specific* concebido para el salón de CasaSostoa, espacio que elijo porque me interesan los objetos que allí se encuentran para pintarlos. Por tanto, en este proyecto empiezo a plantear cuadros pequeños con un cierto protagonismo de la materia, especialmente en los estampados, y a abrir la paleta de color. Esto último sucede por la necesidad de diferenciar los cuadros unos de otros, o, mejor dicho, contrastarlos subiendo un grado más esa diferencia que consigo incrementar con tonos de color en algunas de las piezas.

También aquí vuelve a aparecer el bodegón, esta vez en otra pieza de gran formato donde podemos ver uno de los floreros, pero ahora volcado, además de piezas pequeñas sobre figuras de pájaros, en el que planteo el mismo modelo en distintas pinturas y con ello, otra vez, la diferenciación de cada una de ellas: situadas en momentos diferentes de tiempo, van apareciendo recursos distintos en cada una de ellas.



36, 37, 38, 39,
40, 41.
José Luis Valverde,
Estampado
18 x 26 cm
óleo sobre lienzo
2016

Sin título
16x16 cm
óleo sobre lienzo,
2016.

Pájaro III
22x22 cm
óleo sobre lienzo
2016

Pájaro II
20x27 cm
óleo sobre lienzo
2016

Pájaro I
20x27cm
óleo sobre lienzo
2016



HUILE DE POISON. ADORNOS



Après Manet
(La estación de Saint-Lazare)
Detalle



Après Manet
(La estación de Saint-Lazare)
Óleo sobre lienzo
195x195 cm / 24x24 cm
2015



Huile de poison. Piedra
Óleo sobre lienzo
10 x 18 cm
2016



Huile de poison.
Naturaleza muerta
Óleo sobre lienzo
24 x 24 cm
2016



Huile de poison. Oreja
Óleo sobre lienzo
24 x 19 cm
2015



Huile de poison. Oreja II
Óleo sobre lienzo
24 x 19 cm
2015



Huile de poison. Florero
Óleo sobre lienzo
195 x 120 cm
2016



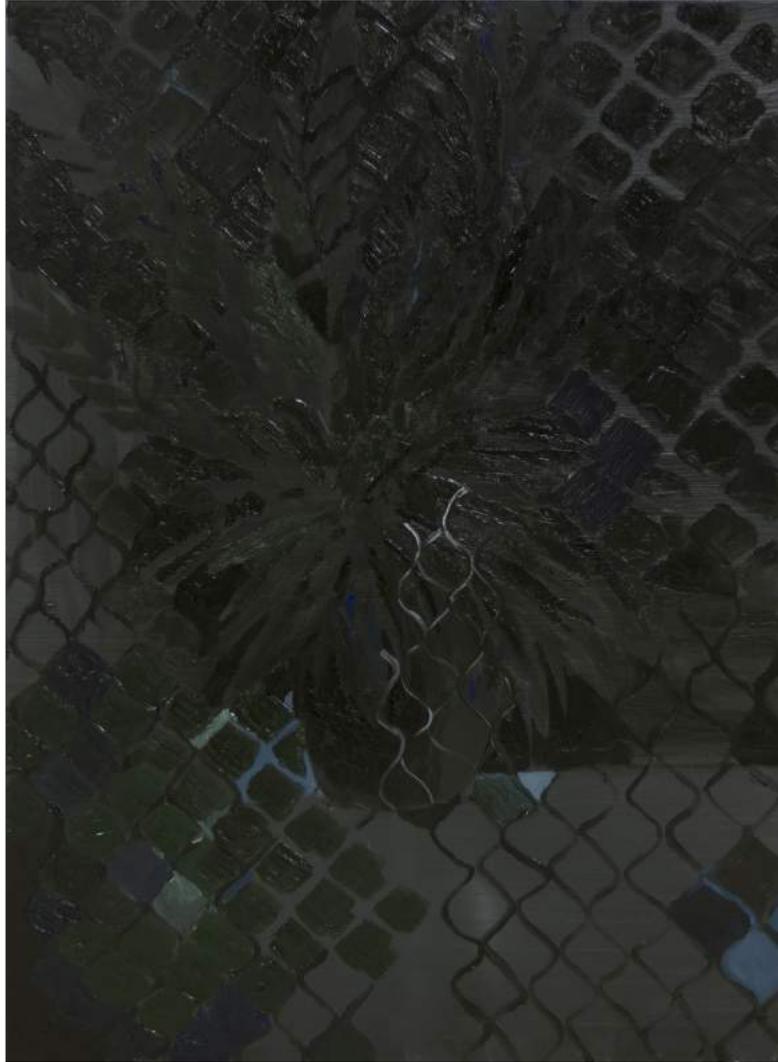
Huile de poison.
Florero II
Óleo sobre lienzo
160 x 120 cm
2016



Huile de poison.
Florero III
Óleo sobre lienzo
170x120 cm
2016



Huile de poison.
Florero IV
Óleo sobre lienzo
170x120 cm
2016



Huile de poison.
Florero V
Óleo sobre lienzo
130 x 97 cm
2016



Huile de poison. Reliquia
Óleo sobre lienzo
26 x 30 cm
2015



Huile de poison. Persiana
Óleo sobre lienzo
24 x 16 cm
2016



Huile de poison. Reliquia IV
Óleo sobre lienzo
25 x 32 cm
2015



Huile de poison. Sin titulo
Óleo sobre lienzo
27 x 27 cm
2015

HUILE DE POISON. EN EL SALÓN



Huile de poison. Platos
Óleo sobre lienzo
19 x 24 cm
2015



Huile de poison. Retrato
Óleo sobre lienzo
25 x 25 cm
2015



Huile de poison.
Sofa
Óleo sobre lienzo
146 x 114 cm



Huile de poison. Sin título
Óleo sobre lienzo
22 x 14 cm / 22 x 22 cm
2016



Huile de poison. Cortina II
Óleo sobre lienzo
27 x 22 cm
2016



Huile de poison. Cortina
Óleo sobre lienzo
22 x 14 cm
2016



Huile de poison. La pista
Óleo sobre lienzo
24 x 24 cm / 24 x 29 cm
2016



Huile de poison. Confesión
Óleo sobre lienzo
22 x 22 cm / 22 x 27 cm
2016



Huile de poison. Máscaras
Óleo sobre lienzo
24 x 14 cm c/u
2016



Huile de poison.
Sofá II
Óleo sobre lienzo
146 x 114 cm / 25 x 25 cm
2016

HUILE DE POISON. EN EL SALÓN II



Pájaro I
Óleo sobre lienzo
20 x 27 cm
2016

Plato
Óleo sobre lienzo
20 x 27 cm
2016

Sin título
Óleo sobre lienzo
16 x 16 cm
2016



Estampado
Óleo sobre lienzo
18 x 26 cm
2016

Pájaro III
Óleo sobre lienzo
22 x 22 cm
2016

Pájaro II
Óleo sobre lienzo
20 x 27 cm
2016



Gran nocturno
Óleo sobre lienzo
145 x 200 cm
2016



Diseño expositivo, *Huile de poison. En el salón*, ColumnaJM, Galería JM, 2016



Diseño expositivo, *Huile de poison. Adornos*, Sala de exposiciones de BBAA, Málaga, 2016



Diseño expositivo, *En el salón II*, exposición colectiva *Todo es pintura*, CasaSostoa, Málaga, 2016

CONCLUSIONES

Creo que siempre he necesitado plantearle al público un problema que resolver, cuestiones que no se respondan rápidamente sino que requieran de una cierta demora en la contemplación. Resulta irónico que un objeto que está concebido para mostrar, guarde la imagen tras un velo de pintura negra, o mejor dicho, esté conformado por ella: es en ese punto donde empecé a plantearme nuevos recursos no solo pictóricos sino también conceptuales, que acabarían por abrir caminos nuevos dentro de mi proceso creativo. Casualmente el estado más radical de mi pintura salió después de rajar un cuadro.

Con ese gesto de negación me di cuenta de que el ánimo para pintar no siempre tiene que ser bueno, y que lo importante es la tramoya que se esconde tras el taller. Esto puede parecer una anécdota, y de hecho en parte lo es, pero después de reflexionarlo creo lícito pensar en el estudio como un espacio tangencial a la cotidianidad de nuestro día a día, tomándolo como una especie de “refugio” que se vale de leyes que son ajenas a lo que hay afuera. El azar y el accidente están siempre presentes en ese espacio-tiempo del hacer creativo... Es más, ¿qué sería un proceso artístico sin esas cuestiones? *En Huile de poison. Adornos* y en *Huile de poison. En el salón*, planteo preguntas referidas a los es-

pacios domésticos idealizados y habitados por los objetos y personajes que muestro, como una suerte de espejismo en el que las imágenes aparecen como destellos muy oscuros dialogando unas con otras, de forma que lo representado se pone en crisis por la propia incapacidad del medio de representar, comprendiendo que la pintura es sobre y ante todo pintura. Una pintura que no resuelve la imagen sino que la envenena de incertidumbre. Quiero que referencialmente perdamos pie y por lo tanto la idea de “mentira” delate la pintura siendo ésta consciente de su propia naturaleza más física que ilusionista. Y quiero despertar la necesidad en el espectador de resolver las pistas que se dan dentro del imaginario que planteo en estas series que vienen conformando mi proyecto envueltos dentro de una especie de continua elipsis pictórica. Muy pictórica, tanto a nivel objetual como temático: si sea lo que sea que suceda cada uno de ellos está descontextualizado y sus imágenes suspendidas y apagadas dentro de la propia superficie de óleo de cada lienzo, también los pinto para sugerir relaciones argumentales entre ellos.

BIBLIOGRAFIA

Mamma, Andersson. *Dog Days*. Museum Heus Esters. Editorial Kever. Martin Hentschel. Berlin, 2012.

Barry Schwabsky/Julia Hasting, *Vitamin P2*. Phaidon. EEUU, 2011

Tuymans, Luc. *Retratos y vegetación*. CAC Málaga, Málaga, 2011.

Dailey, Meghan: *Triumph of painting*. Saatchi Gallery. London, 2005.

Arasse, Daniel, *El detalle, Para una historia cercana a la pintura*, Madrid: Abada Editores, 2008.

Barro, David, Alberto Sanchez Balmisa, Alain Urrutia, Bilbao: Dardo, 2013.

Barro, David, *40 ideas sobre la pintura antes de irse*, Madrid: Arte contemporaneo y energia AID, Dardo, 2013.

Arnold, Grant, *Rodney Graham. a través del bosque*, Barcelona, MACBA, 2010.

Bataille, Georges, *Manet*. Madrid: Geneve, Skira collection. 1995.

Richter, Gerhard, *Gerhard Richter*, Málaga, CAC Málaga, 2004.

Deleuze, Guilles, *Francis Bacon, Lógica de la sensación*, Madrid: ARENA LIBROS, 2003.

Kahrs, Johannes, *Johannes Kahrs*, Zeno X Gallery, London: Hatje Cantz, 2013.

Kantor, ordan, *El efecto Tuymans*. Artforum, Noviembre, 2004, www.davidzwirner.com

Puigdoménch, Jordi, *Ingmar Bergman. El último existencialista*, Madrid: J.C. Monteleon, 2004.

Meana Martínez, Juan Carlos, *Poéticas de la negación de lo visual*, Actas Congreso Internacional Criadores, 2011.

Puelles, Luis, *Mirar al que mira*, Abada Editores. Madrid. 2011.

Magnus Karlsson Galleri: Niklas Eneblom. Full moon party. Magnus Karlsson Galleri.

Sweden, 2012.

Magnus Karlsson Galleri: Mamma Andersson. Dog Days. Galeri Magnus Karlsson, Sweden, 2012

Marcin Franciszek Rynkowski, *Vértigo, Diego Vallejo Pierna*, Madrid: Nosotros Revista de Arte Contemporaneo, 2012. Michael

Borremans, Michaël Borremans *As sweet as it gets*, Londres: Hatje Cantz, 2014.

Michel Foucault. *La pintura de Manet*, Barcelona: Alpha Decay. 2004.

Sasnal, Wilhelm. *Wilhelm Sasnal*. Editorial Phaidon. Dominic Eichler, Jörg Heiser. 2011.

Tuymans, Luc: “*Boys and Science*”, Pinakothek der Moderne, Munich, Hatje Cantz. 2011

Victor Man, Victor Man, *Szindbád Artist of the Year 2014*, Alemania: Hatje Cantz, 2014.

Victor Stoichita, *La invención del cuadro*. Madrid: Ensayos Arte Catedra, 2011

Vincent Van Gogh, *Cartas a Theo*. Alianza Editorial, Madrid: 2008

Werner Holzwarth, Hans. Neo Rauch. Taschemn. Berlin, 2012.

www.arteyparte.com/ http:/

www.antonkerngalleri.com/artist/gridhttp:

www.alainurrutia.com/ http:/

www.alainurrutia.com/texts/spanish/pintura-como-medio

www.davidzwirner.com/wp-content/uploads/2011/10/LT-Artforum-Kantor-04-11.pdf

www.debellefeuille.com/harrington-michael-2

www.gallerimagnuskarlsson.com/

www.nosotros-art.com/revista/archivo-artistas/vari-carames-y-el-efecto-tuymans

www.gallerimagnuskarlsson.com/artists/mamma-andersson

www.gallerimagnuskarlsson.com/artists/tommy-hilding

www.roostergallery.eu/portfolio/eglekarpaviciute/

www.nahmadcontemporary.com/exhibitions/rudolf-stingelwww.zeno-x.com

www.paulacoopergallery.com/exhibitions/rudolf-stingel/installation-http

www.plan-b.ro/index.php?/victor-man//www.antonkerngalleri.com/artis

www.plan-b.ro/index.php?/serban-savu//www.gallerimagnuskarlsson.com

www.roostergallery.eu/portfolio/eglekarpaviciute/

www.youtube.com/watch?v=TfinJkItiI/ PierreSoulage

www.vimeo.com/72652587

www.zeno-x.com/artists/MB/michael_borremans.

www.zeno-x.com/artists/MD/marlene_dumas.

www.zeno-x.com/artists/CY/cristof_yvore.

www.zeno-x.com/artists/LT/luc_tuymans.

http://www.rosa-loy.de

www.youtube.com/watch?v=9nl6re1HVlo/

www.federicogranell.com/

www.simonleegallery.com/artists/dexter_dalwood/

www.regenprojects.com/exhibitions/daniel-richter3

http://www.museothyssen.org/thyssen/vidoplayer/3

APORTACIONES

En este apartado redactaré las aportaciones que han hecho distintos profesores a mi trabajo, por ejemplo Blanca Machuca me habló de la importancia en mi trabajo de rellenar el espacio vacío de mi pintura, re riéndose a la pieza de *Aprés Manet*, era un recurso que suelo utilizar pero me habló y me dio referencias que me han ayudado a seguir desarrollando mi trabajo, con respecto a Joaquín Ivars cuando estuvimos viendo mi trabajo en la sala de exposiciones me sugirió plantearme pinturas en las que el elemento central lo dejara a un lado y empezara a generar piezas en las que la imagen fuera menos equilibrada, esto me dio bastantes ideas para seguir trabajando.

Carlos Miranda me ha aportado muchos recursos no solo pictóricos sino también narrativos, en su clase habló de distintas maneras de generar estrategias narrativas que me sirvieron para aportarlas a mi trabajo. Javier Garcerá habló de un concepto muy interesante en la pintura como era el del tiempo expandido, esto creo que lo veo reflejado en la serie de *Floreros* en la que el ejercicio contemplativo por parte del espectador es importante y me sugiere seguir re-exionando en base a esa idea. Luis Puelles por ejemplo habló en su clase sobre la idea de acción, re-exionando sobre ella habló que la acción es lo que empieza y lo que termina,

por lo tanto entendiendo la idea de representación imaginamos la acción. Blanca Montalvo cuando estuvo en el estudio me sugirió distintas posibilidades para seguir mi producción, entre ellas el plantear distintos tipos de imágenes en formatos grandes pero con una factura pictórica parecida a la de los *oreros*, esto me planteó también otras posibilidades para futuros cuadros, además de hablarme sobre otros aspectos narrativos que ella veía en mi obra y que podía seguir potenciando. Carmen Osuna habló en su clase sobre el concepto de la serendipia, y comprendí que ese acontecer casi azaroso muchas veces te plantea soluciones que uno no espera, esto por ejemplo me pasó en este último proyecto que explico en las conclusiones en el siguiente apartado. Con respecto a los invitados muchos aportaron a mi trabajo, Javi Calleja me habló de la importancia del soporte y de las variedades que podía encontrar, sobre todo las que mejor le podían ir a mi pintura o Marina Vargas sobre mi pintura y lo interesante de la materia que hay en mis cuadros. Isabel Hurley me habló sobre las posibilidades que me estaban dando los cuadros de gran formato. Ivan de la Torre me comentó que podría trabajar en las piezas grandes con más matices.