

INTERLUDIO

La pintura como escenario de sí

MARCOS BARRIENTOS SORIANO
TUTOR: CARLOS MIRANDA MAS

MÁSTER EN PRODUCCIÓN ARTÍSTICA INTERDISCIPLINAR
FACULTAD DE BELLAS ARTES DE MÁLAGA

*Se ha quedado sentado ahí delante igual que un perro,
mirando solo, sin nervios, sin segundas intenciones*

Mathilde Vollmoeller a R.M. Rilke
Rilke, R. M. *Cartas sobre Cézanne* (1907)

1.	Introducción.....	6
2.	Dossier	8
3.	Desarrollo teórico-plástico del proyecto	26
3.1.	Punto de partida.....	27
3.1.1.	Myse-en-scene	27
3.2.	Poner ante los ojos	29
3.2.1.	Bodegones.....	29
3.2.2.	Vanos.....	30
3.2.3.	Horizontalidad. La mesa como escenario	32
3.2.4.	Hornacinas.....	34
3.2.5.	Desencuadres	35
3.3.	Narración. Estructura. Materia	39
3.3.1.	Interiores. La imagen desdoblada.....	39
3.3.2.	Collage y narración fracturada	41
3.3.3.	Collage pictórico.	45
3.3.4.	Espacio para la pintura.....	48
3.3.5.	La materia frente a la imagen.....	51
3.4.	A dónde mirar	54
3.4.1.	Un mundo de imágenes	54
3.4.2.	El acercamiento de la mirada.	55
3.4.3.	La paradoja de la representación	56
4.	Conclusión.....	59
5.	Profesores.....	61
6.	Propuesta de exhibición	65
7.	Bibliografía.....	67

El proyecto pictórico, *Interludio*, parte de mi interés por cuestionar el cuadro como artefacto de representación, mediante la exploración y relectura de recursos de la pintura barroca, sobre todo española y holandesa, junto con ciertas estrategias figurales y de des-reconocimiento de la pintura contemporánea.

A partir de tradiciones pictóricas de género como el bodegón o el interior, subrayo su carácter de “puesta en escena” y, a través de la igualación de los elementos figurativos y figurales, produzco idas y venidas entre diferentes grados de representación, incidiendo e investigando en toda una dialéctica del ver.



1. INTRODUCCIÓN

En esta memoria del Máster de Producción Artística Interdisciplinar expongo la evolución que ha tomado mi trabajo desde septiembre de 2018, fecha en la que expongo el Trabajo Final de Grado que sería el antecedente del actual proyecto.

Este proyecto puede definirse como una investigación en torno a la problemática del cuadro como mecanismo de comunicación de sentido a través de todas las retóricas barrocas y neobarrocas¹, y cómo éstas se relacionan con las estrategias de des-reconocimiento de la imagen moderna. Partiendo de una plena autoconsciencia del medio, se trata de provocar la paradoja en la representación y devolver la mirada hacia el soporte y su materia redundando en toda una dialéctica del ver.

Es por esto que si mi trabajo final de máster esboza algún principio de tesis es la relación que se establece entre las obras pictóricas del S XVI y XVII y las estrategias de *depayement* que toman las imágenes modernas. Ambas retuercen, con sus estrategias propias, la paradoja entre el cuadro como “instrumento de comunicación de sentido” y el cuadro como *objeto* que trata de imponerse mediante la fisicidad de la propia pintura como medio.

Es clave esta idea de des-reconocimiento como el momento de la experiencia estética donde perdemos el referente y nos situamos sin intermediarios frente a la imagen. Rubert de Ventos (Barcelona, 1939) comenta a este respecto que “El placer estético empieza únicamente cuando a aquel reconocimiento sigue un nuevo desconcierto —un des-reconocimiento, por así decir. Y dura sólo mientras se nos han averiado las ideas hechas y no hemos tenido tiempo aún de repararlas: cuando la experiencia nos ha pillado a contrapié, nos hace perder el equilibrio, y caemos una vez más de bruces sobre las cosas o las obras que teníamos por más conocidas”²

Por cuestiones funcionales de desarrollo del proyecto decidí realizar dos series de cuadros. Intercalo así grandes formatos, en los que pinto interiores con escenarios decorados, con pequeños formatos con bodegones.

¹ Adjetivo que propone Omar Calabrese (Florencia, 1949 – Monteriggioni, 2012) para definir un gusto común de la contemporaneidad que propone una vuelta de lo barroco, entendido como un sistema de organización cultural, con estrategias de representación propias. Un sistema que se caracteriza por su complejidad, su tendencia a la inestabilidad, su rechazo de lo normativo, por un fuerte sentido anticlásico y por el impulso alegórico. en CALABRESE, O. *La era Neobarroca*. Madrid: Cátedra, 1987.

² RUBERT DE VENTÓS, X. *El cortesano y su fantasma*. Barcelona: Destino, 1991, p. 171.

Las dos series se centran en las mismas problemáticas de la imagen que surgen en el barroco. Fernando Castro (Plasencia, 1955) escribe acerca de Chema Cobo (Tarifa, 1952) que “El espacio barroco difiere al máximo de la comunicación de sentido gracias a un dispositivo contradictorio de *myse-en-scene* (puesta en escena), a una multiplicidad de lecturas que revela el espejo de la ambigüedad, caracterizada por la superabundancia y el desperdicio.”³

Precisamente *Myse-en-scene* era el título del Trabajo Final de Grado que presentaba un mes antes de comenzar con el máster. Cuando hablamos de puesta en escena nos referimos a la construcción de una representación, una elaboración de sentido. La problemática, ya antigua, que planteo en este proyecto se remite al carácter dual de la pintura como ilusión y como presencia de sí.

Este proyecto no busca reivindicar una “pintura pura” sino, más bien, generar poéticas a través de la conjunción entre el carácter representacional del cuadro y las particulares posibilidades expresivas que brinda un medio como el pictórico. Siempre teniendo como eje temático la mirada y la relación del espectador con la ficción.

³ CASTRO, F. En *Chema Cobo. El clamor de las moscas*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2018. p. 57.

2. DOSSIER



Botes

Acrílico sobre lienzo
30 x 30 cm
2018



Sin título (busto con paisaje)

Óleo sobre lienzo

33 x 41 cm

2018



Caja con lobo y soldados

Óleo sobre lienzo
40 x 60 cm
2018



Riot and Deer

Acuarela y témpera sobre papel
27 x 40 cm
2018



Rama y perro

Acuarela, óleo y témpera sobre papel

27 x 40 cm

2018



Una nota (los pájaros)

Óleo y acrílico sobre lienzo
60 x 40 cm
2019



Silver I y Silver II (díptico)

Óleo y acrílico sobre lienzo
20 x 25 cm y 20 x 25 cm
2019



The Dark Knight

Óleo sobre lienzo
70 x 50 cm
2019



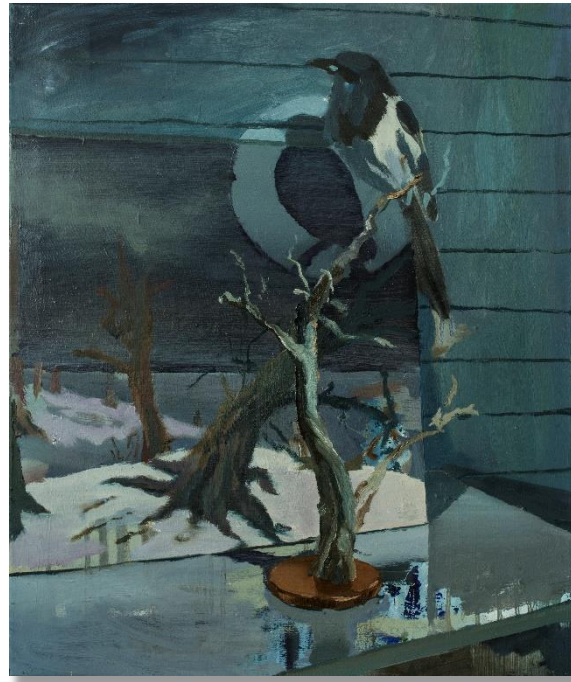
The Guardian

Óleo sobre lienzo
100 x 80 cm
2019



Vista de la Luna

Óleo y acrílico sobre lienzo
50 x 60 cm
2019



Seco

Óleo y acrílico sobre lienzo

60 x 50 cm

2019



Altar

Óleo sobre lienzo
60 x 50 cm
2019



Montaje II

Óleo sobre lienzo
50 x 60 cm
2019



La lucha

Óleo sobre lienzo
70 x 100 cm
2019



Take a look

Óleo sobre lienzo
150 x 130 cm
2019



Interior I

Óleo sobre lienzo
180 x 195 cm
2019



Acto I (paisaje nevado)

Óleo sobre lienzo
150 x 195 cm
2019



La aparición (luces en el bosque)

Óleo y acrílico sobre lienzo
195 x 130 cm
2019

3. DESARROLLO TEÓRICO-PLÁSTICO DEL PROYECTO

Para la exposición de la evolución plástica y teórica de este proyecto repasaré de forma cronológica cuáles han sido los cuadros y las conclusiones que se han producido de forma orgánica el progreso del trabajo. Expongo también los referentes que he ido tomando y me han servido de apoyo para buscar soluciones tanto a nivel de imagen como plástico y puramente técnico.

Trataré de exponer de forma más o menos cronológica como se establece un diálogo (necesario) entre los hallazgos plásticos y el campo teórico que exploro en cada momento.

3.1. PUNTO DE PARTIDA

3.1.1. Myse-en-scene

Este proyecto podría considerarse una continuación de la investigación tanto plástica como teórica del trabajo de fin de grado. En *Myse-en-scene*, título de este proyecto pictórico, me servía de escenarios decorados para producir una ambigüedad entre los diferentes grados de representación, a través de la igualación de los elementos figurativos y aquellos que solo remiten a la propia materia pictórica.

Me servía de diferentes retóricas barrocas en torno a la imagen que, al transgredirse, se tornan paradójicas o ilegibles. La imagen desdoblada, el cuadro dentro del cuadro, la cortina que oculta... son algunos de estos dispositivos. Por ejemplo, en el cuadro *Dog's*



Dog's Party. (2016) Óleo y acrílico sobre lienzo. 100 x 100 cm.

Party, un hombre mira un decorado en el que se proyecta su sombra a la vez que del decorado salen unas banderitas.

Omar Calabrese, tomando la denominación que propone René Thom (Montbéliard, 1923 – Bures-sur-Yvette, 2002), se refiere a este tipo de imágenes como “formas informes”⁴. “Éstas -dice Calabrese- poseen un estatuto muy especial: no están dotadas de ninguna estabilidad estructural, sino que asumen el aspecto de cualquier atrayente estable que aparezca en su campo de acción”⁵. Esto quiere decir que podemos leer el cuadro *Dog’s Party* como un escenario o como un paisaje, provocando idas y venidas entre las dos consideraciones.

Son este tipo de dobles lecturas contradictorias, *oxímoron*⁶, las que establecen lazos entre las obras de los siglos XVI y XVII y trabajos como los de Magritte (Lessines, 1898 – Schaerbek, 1967) o Escher (Leeuwarden, 1898 – Laren, 1972) entre otros muchos.



Rene Magritte, *La Clef des champs*
(1936) Óleo sobre lienzo. 80 x 60 cm

⁴ En THOM, R. *Estabilidad estructural y morfogénesis*. Barcelona: Gedisa, 2008. P.

⁵ CALABRESE, O. *La era Neobarroca*. Madrid: Cátedra, 1987. P.129.

⁶ Figura retórica de pensamiento que consiste en complementar una palabra con otra que tiene un significado contradictorio u opuesto. En Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española* (22.aed.). Consultado en <http://www.rae.es/rae.html> en 12/03/2019.

3.2. PONER ANTE LOS OJOS

3.2.1. Bodegones

En el Curso de Pintores Pensionados del Paisaje de Segovia que disfruté en agosto de 2018, tuve una aproximación desde otro ángulo al planteamiento profundo de mi proyecto: el cuestionamiento del dispositivo cuadro como medio de transmisión de significado.

Durante este curso, por las condiciones en las que pintábamos, no podíamos transportar lienzos de gran tamaño. Es por esto que, dejando de lado los interiores que pintaba en grandes formatos para el proyecto final de grado, me acerque a otros géneros como el bodegón, pero tomando la misma perspectiva revisionista.

Es al comienzo del máster cuando me intereso particularmente, casi como un reto personal, en explorar las posibilidades de dislocamiento de la imagen sin acudir a grandes composiciones teatrales y grandes gestos pictóricos.



Paisaje y vino (2018) Óleo y acrílico sobre lienzo. 40 x 55 cm. (Obra realizada en el curso de Segovia)



Manzana con paisaje. (2018) Óleo y acrílico sobre lienzo. 50 x 65 cm. (Obra realizada en el curso de Segovia)

<Si en los cuadros de interiores del Trabajo Final de Grado trabajaba con los escenarios decorados como representación de segundo grado, en los bodegones construía la paradoja a partir de bodegones en vanos y las vistas de la ventana. Un ejemplo de estos cuadros-ventana es la obra *Tempestad*, de Jan Porcellis (Gante, 1583 – Zoeterwoude, 1632), en la que vemos la firma del autor sobre el vano y a través de la ventana el mar embravecido. Tradicionalmente, el vano se utilizaba como trampolín a una vista paisajística como ocurre en la obra de Porcellis. En la obra *Paisaje y vino*, sin embargo, empleé la sombra de los objetos del vano para que, proyectándose sobre la vista, produjeran una doble lectura paradójica sobre la naturaleza representacional del paisaje.



Jan Porcellis, *Tempestad*. (1629) Óleo sobre lienzo. 50 x 60 cm



Paisaje y vino (2018) óleo y acrílico sobre lienzo. 40 x 55 cm. (Fragmento)

3.2.2. Vanos

Precisamente fue por estos últimos, los vanos, por los que comencé a desarrollar obra en el máster. Me interesaron las posibilidades que abría la conjugación de diferentes grados de representación. Pinto, así, fondos o vistas con objetos “reales” generando una suerte de instalaciones de objetos e imágenes. El cuadro *Glove and Skull* es uno de estos ejemplos. En este cuadro, además, jugaba con la idea de trampantojo, similar a las estrategias del pintor sevillano Rubén Guerrero (Sevilla, 1976).



Skull and Glove (2016) Óleo sobre lienzo. 130 x 90 cm



Rubén Guerrero, S/T (la medición) (2016) Óleo sobre lienzo. 250 x 179 cm

Acerca de las naturalezas muertas y su efecto de extrañamiento, el profesor Luis Puelles (Cádiz, 1967) apunta que “el rasgo de las *natures mortes* [...] es que tales representaciones proponen el *aislamiento* de los objetos que en ellas son reproducidos. Los “separa” del contexto en el que existen sirviendo y significando y los inmoviliza, convertidos en imágenes, en un espacio de firme delimitación.”⁷

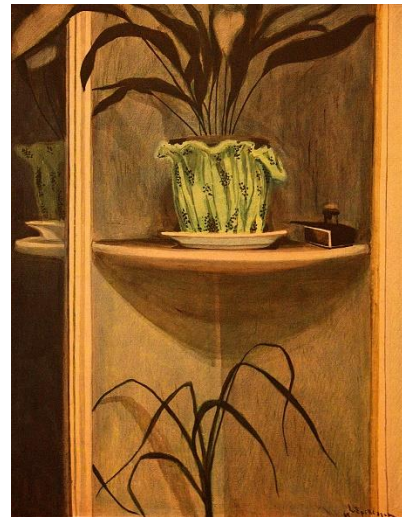
Los bodegones generan el extrañamiento a partir del mecanismo de “aislamiento”. Cuando aislamos una cosa, cosificándola y nombrándola, se nos aparece como es, se nos hace aprensible a la mirada y no al entendimiento, haciéndola inasible. La obra de Leon Spilliaert (Oostende, 1882 – Bruselas, 1946) es un buen ejemplo de lo que estamos hablando.

Es fácil comprender, por tanto, mi obsesión por los vanos en un momento determinado del máster. «Estos “usos de confinamiento” en los que “el espacio de representación queda “visiblemente” apartado de todo”.»⁸

⁷ PUELLES ROMERO, L. *Imágenes sin mundo*. Madrid: Abada Editores, 2017. P. 47.

⁸ *Ibidem*, p. 48.

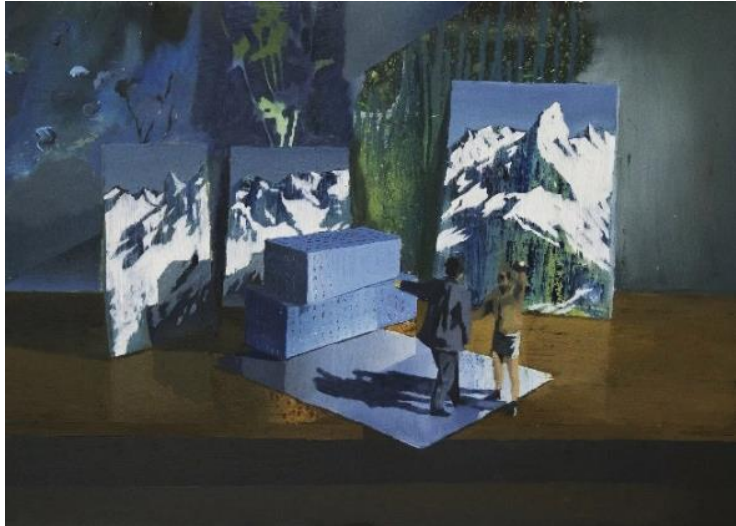
La diferencia observable aquí es que, más que “apartar el espacio de representación de todo”, traslada los objetos a otro contexto que les es ajeno a través de un decorado o imagen de fondo, recontextualizando las relaciones de ese objeto con lo que le rodea.



Leon Spilliaert (1908) Planten, inktpot en spiegel, Óleo sobre lienzo. 80 x 50 cm.

3.2.3. Horizontalidad. La mesa como escenario

Podemos, por esto, trazar relaciones entre la teatralidad de los espacios barrocos y los bodegones modernos. Si consideramos el aislamiento del objeto de bodegón, poniéndolo ante los ojos, elevándolo en una peana, como un elemento de extrañamiento, estamos enmarcando una ficción para poder observarla. Cuando hacemos visible la peana o el escenario (las tablas sobre las que se construye la representación) nos situamos ante la misma paradoja que nos lleva a cuestionarnos: ¿Por qué esta representación se está sabotando a sí misma mostrándonos los hilos de la marioneta? Precisamente, para que podamos abstraernos de la representación y podamos comenzar a ver la marioneta.



La lucha (2019) Óleo sobre lienzo. 70 x 100 cm

Las composiciones de mis cuadros siempre parten de una horizontalidad propia de la *natures mortes*. A partir de este “suelo” o “mesa” construyo el espacio y distribuyo los elementos, lo que al final resulta en la elaboración de las mismas estructuras compositivas, pero con diferentes formatos. Ya en el siglo XVII podemos establecer estas relaciones formales entre géneros a través de su puesta en escena.



Francisco de Zurbarán (1650) Bodegón con cacharros. 46 x 84 cm.



Diego de Velázquez (1630) *La fragua de Vulcano*. 223 x 290 cm.

En los últimos cuadros del proyecto, regreso a estos bodegones por el interés que me genera el combinar en un mismo cuadro la fisicidad del “cuadro-objeto” con otros elementos que me permitan apostar más por lo plástico que por lo reconocible y ver, así, qué relaciones poéticas se establecen. Pintar el cuadro en el cuadro supone, directamente, evidenciar el propio medio, hacerlo visible y, por lo tanto, hacer visible los marcos de la ficción y el balanceo entre los niveles de representación.

Uno de las direcciones que ha tomado mi obra, de una forma orgánica y no planeada, ha sido hacia la verticalidad y la suspensión de las formas. El profesor Luis Puelles distingue así entre el *trompe l'oeil* y la *natura morta*, ya que “en esta última se hace necesaria la existencia de una mesa, de algún soporte estable, incuestionado capaz de atribuir a la composición de los objetos representado cierta horizontalidad”.⁹

La evolución de mi proyecto ha tendido hacia la combinación de estos dos modos, generando un mundo habitable de horizontalidad que se tensa con un elemento suspendido, ingrávito y más desconcertante. En el cuadro *Skull and Glove* ya podemos comenzar a ver los elementos ingrávitos que a la vez juegan con el carácter metarrepresentacional de los que estamos viendo.

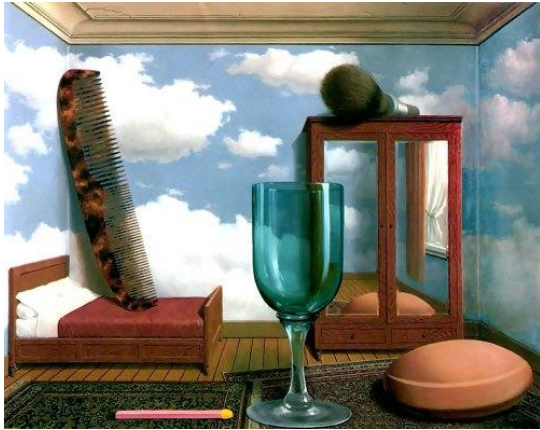
3.2.4. Hornacinas

Como he dicho, el interés por el efecto de “confinamiento de la representación” me dirigió hacia las hornacinas. Estas son un ejemplo de enmarcado representacional del objeto que deviene de los huecos practicados en paredes o retablos en los que se colocaban imágenes o esculturas y que más tarde tomarían las pinturas flamencas.

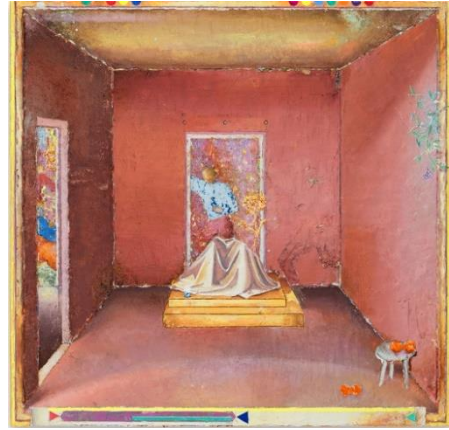
La obra *Valores personales* de Magritte es un buen ejemplo para señalar la evolución lógica por la que se ha ido encaminando mi proyecto. Magritte comenta que “Los cuadros pintados (...) fueron igualmente el resultado de la búsqueda sistemática de un efecto poético *bouleversant* (perturbador, inquietante), que, obtenido por la puesta en escena de objetos extraídos a la realidad, daría al mundo real, del que estos objetos fueron tomados, un sentido poético *bouleverant*”.¹⁰ Aquí podemos ver como Magritte usa el término “puesta en escena”, dejando ver las relaciones entre las composiciones barrocas y los bodegones.

⁹ PUELLES, L., *op. cit.* P. 50.

¹⁰ R.MAGRITTE. *Écrits complets*. París: Flammarion, 1971. p. 110.



René Magritte, *Valores personales* (1951) Óleo sobre lienzo. 80 x 100 cm



Matthias Weischer, *Häscher* (2016) Óleo sobre lienzo. 121 x 126 cm

Para estos cuadros tenía como referencia las obras de Matthias Weischer (Elte, 1973) de interiores en los que la superficie del cuadro actúa como cuarta pared a través de la cual observamos el interior, como un escenario. Lo interesante de estos cuadros es que, a pesar de representar un hueco en la pared, están contruidos con una gruesa capa de pintura que sale de la superficie de la tela, es decir, mientras la representación emula un vacío, la pintura lo llena. Se produce así un rozamiento entre lo que se representa y el modo de representarlo.

3.2.5. Desencuadres

Me centré en este punto en estas “instalaciones pintadas” o “puestas en escena de objetos e imágenes” que mencionaba antes. Combino diferentes grados de representación, de “imagen en la imagen”, para presentar cajas en las que renuncio a la idea de hornacina para centrarme en las posibilidades retóricas que me ofrecían estos espacios.

En estas obras hago un ejercicio irónico de “desencuadre” respecto a los cuadros *Sin título I (busto y paisaje)* y *La victoria con misil*. Convierto así las hornacinas en objetos, en cajas. Se desbarata y se hace evidente, así, el mecanismo de representación. Juego también con la idea del fuera de plano y los elementos que entran y salen de “escena”,

como si la caja fuera un plató y solo fuera visible aquello que entra en el encuadre hipotético.



Sin título I (busto con paisaje) (2018) Óleo sobre lienzo. 33 x 41 cm



La victoria con misil (2018) Óleo sobre lienzo. 90 x 100 cm



Caja con lobo y soldados (2018) Óleo y acrílico sobre lienzo. 50 x 60 cm (encuadrada, detalle)



Caja con lobo y soldados (2018) Óleo y acrílico sobre lienzo. 50 x 60 cm

Este tipo de construcciones irónicas no tienen otra finalidad que hacer evidentes los mecanismos que se manejan para elaborar la representación. Un juego similar de desencuadre podemos observar en Konrad Witz (Wüttemberg, c. 1400 – Basilea, 1445). Cuando en la pintura barroca se muestra lo oculto, se juega también con la idea de fuera de plano, tan usada hoy en día en el ámbito del cine. En el cuadro de Witz *El encuentro de Santa Ana y San Joaquín* podemos ver una sombra que entra en cuadro por la esquina inferior derecha pero, sin embargo, no vemos la figura que la produce. El profesor Daniel Arasse (Orán, 1944 – París, 2003) reconoce en este cuadro una de las primeras estrategias metapictóricas: “La sombra que se adentra en el espacio del cuadro es

especialmente sorprendente porque carece de valor iconográfico y no hace más que remitir a la operación de recorte en la que se basa, en última estancia, la representación”¹¹.



Konrad Witz, *El encuentro de Santa Ana y San Joaquín* (1658) Óleo sobre lienzo. 73,5 x 60 cm



Giorgio de Chirico, *Las musas inquietantes* (1916) Óleo sobre lienzo. 97 x 66 cm

Este recurso de recorte evidencia tanto un mecanismo de representación como un efecto extrañante de la presencia de lo ausente.

Podemos trazar un puente temporal entre estos recursos y cómo luego son tomados por los pintores metafísicos como Giorgio de Chirico (Bolos, 1988 – Roma, 1978), o, mucho antes, en el cuadro de Johannes Vermeer (Delft, 1632 – Delft, 1675) *Dama con dos caballeros* en el que podemos sentir esta presencia pero sin corporeidad que supone la imagen del marido. Este mira desde el cuadro de la pared, atravesando capas de representación, a la muchacha a punto de ser infiel.

Corinne Enaudeau apunta que “representar es sustituir a un ausente, darle presencia y confirmar su ausencia”¹². Es esta la actitud fantasmagórica con la que se nos aparece la

¹¹ ARASSE, D. *El detalle. Para una historia cercana de la pintura*. Madrid: Abada, 2008. p. 201.

¹² ENAUDEAU, C. *La Paradoja de la representación*. Buenos Aires: Barcelona, 1998. P.11.

imagen moderna. No es casual, por tanto, que aquellos efectos extrañantes en la imagen moderna se generen a partir de herramientas metareferenciales que evidencian la tramoya de la representación.



Johannes Vermeer, *Dama con dos caballeros* (1659) Óleo sobre lienzo. 78 x 67,5 cm.

3.3. NARRACIÓN, ESTRUCTURA, MATERIA

3.3.1. Interiores. La imagen desdoblada

La temática de los bodegones con cuadros ha sido, y es, un intento más de establecer relaciones poéticas entre lo “real pintado” y el “cuadro en el cuadro”. Estas *natures mortes* remiten siempre al escenario de producción o exposición del cuadro, produciendo una autoreferencialidad que vuelve opacos sus mecanismos de representación.

En los interiores con decorados trato de establecer lo que Stoichita definía como la “imagen desdoblada”¹³. El desdoblamiento de la imagen hace referencia al acto por el cual la imagen se parte y se dobla en dos entidades de significación independientes. Un ejemplo de esto es el cuadro *Cristo en casa de Marta y María* de Diego de Velázquez (Sevilla, 1599 – Madrid, 1660). En los cuadros de interiores que continúo parto de una revisión de la pintura de género española y holandesa de los siglos XVI y XVII.



Diego de Velázquez, *Cristo en casa de Marta y María* (1618)
Óleo sobre lienzo. 63 x 104 cm

¹³ STOICHITA, V. A. *La invención del cuadro*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2011.

En este momento pinto el primero de los cuadros de gran formato, casi a modo de una gran hornacina. Podemos observar aquí un mecanismo de apelación del espectador a través de señalar lo oculto, dejando intuir que hay algo más que ver.

Una de las estrategias que más me interesaban de desviación de sentido del cuadro es la que emplea el pintor holandés Pieter de Hooch (Róterdam, 1629 – Ámsterdam, 1684) en cuadros como *Criada con niños en el patio*. La pintura de género holandesa me interesa, sobre todo, por el empleo del espacio y el uso de la puerta como dispositivo de desdoblamiento. En este cuadro podemos ver cómo el artista nos presenta una escena trivial y que, conscientemente, nos dirige por un pasillo hacia la otra figura que mira “más allá”. Nos remite directamente hacia lo que se nos oculta, configurando, así, una poderosa estructura de reclamo.



Pieter de Hooch, *Criada con niños en el patio* (1658) Óleo sobre lienzo. 73,5 x 60 cm



Interior I (2019) Óleo sobre lienzo. 180 x 195 cm.

Es esta estrategia la que tomo para mi proyecto. No es más que la imagen remitiéndose a sí misma y reivindicando su autonomía. El cuadro esquivo toda significación posible al mostrar lo oculto, que revela la paradoja de insinuar aquello que no se encuentra en la representación.

Lo que más me interesaba de las obras de este momento era la desviación de sentido que se produce en la escena. Otros ejemplos de esto son las obras de Frans Van Mieris

(Eiden, 1635 – Leiden, 1681) *La escena de burdel* o *La criada holgazana* de Nicolas Maes (Dordrecht, 1634 – Ámsterdam, 1693), en ellas podemos entender de qué hablo. La estructura de estas obras consta de una escena central y una más allá, normalmente detrás de una puerta, que se nos insinúa, pero a la vez se nos oculta. Es particular de los siglos XVI y XVII esta forma de componer la información que aporta el cuadro para retener al espectador frente a lo que ve y trata de leer.



Fran Van Mieris, *Escena de burdel* (1658) Óleo sobre lienzo. 42,8 x 33,3 cm.



Nicolas Maes, *La criada holgazana* (1655) Óleo sobre lienzo. 70 x 53 cm

3.3.2. Collage y narración fracturada

Uno de las ideas que se aparecieron en este momento y se han mantenido hasta ahora es la posibilidad de contener la acción o la narración en la imagen que aparece en segundo grado. En *Interior I* podemos observar que desde un espacio prácticamente vacío los elementos que nos atraen son aquellos que están representados en segundo grado, como ficciones en la ficción. En los cuadros siguientes iré potenciando las posibilidades narrativas que se establecen entre diferentes grados de representación.



Riot and Deer (2018) Acrílico y acuarela sobre papel. 27 x 40 cm

Este es el caso del cuadro *Riot and Deer*. En este cuadro lo que se pinta como real y la representación pintada mantienen una relación narrativa. Esta relación se establece atravesando diferentes grados de representación, creando un diálogo que resulta paradójico y extrañante en su lectura.

Mi forma de producir es bastante intuitiva y basada en la recopilación de imágenes de Instagram que luego recompongo en el plano pictórico. Es un ejercicio de relacionar las imágenes que nos rodean dotándolas de un papel en cada representación que compongo.

Con este modo de producir genero unos cuadros en los que se sugiere una escena pero cuya narrativa completa queda suspendida.

La mayoría de mis cuadros se construyen desde un dibujo inicial que apenas es una aproximación a lo que finalmente será el cuadro. El boceto funciona más como una primera piedra para dar pie a arrancar la producción. A partir de una estructura muy general voy distribuyendo elementos (una planta, un perro, un jarrón...), imágenes que voy tomando de distintas redes sociales, revistas o catálogos, cuando estoy pintando el cuadro. Estos objetos o recortes que pinto responden más a una búsqueda puramente formal y a las posibilidades pictóricas de cada elemento, que a conformar una escena narrativa.

No se trataría únicamente de generar un collage pictórico de elementos aleatorios entregándose a lo azaroso, sino de trazar unos finos hilos que dejen entrever que algo está sucediendo, pero que no se deje descifrar totalmente.

En Manet (París, 1832 – Paris, 1883) ya podemos advertir estos mecanismos en los que la narración se fractura. Según Michael Fried “una de las estrategias fundamentales de



Édouard Manet, *Desayuno sobre la hierba* (1863) Óleo sobre lienzo. 208 x 264,5 cm

Manet para lograr esto en *El desayuno en la hierba* fue la ruptura tajante con la exigencia de inteligibilidad dramática y narrativa”¹⁴.

En este sentido no es difícil advertir en mi trabajo la presencia de la Escuela de Leipzig¹⁵, ya no solo como una referencia formal, sino como un punto de vista y un planteamiento de sus mismas problemáticas.

Neo Rauch (Leipzig, 1960) es un ejemplo de ello y en sus pinturas podemos ver claramente aquello que trato de estructurar. La obra de este artista alemán tiene este carácter irónico y desestabilizador de la narración. Pervierte así sus dos referencias más inmediatas, el realismo socialista y el cómic, cuya función es esencialmente narrativa.

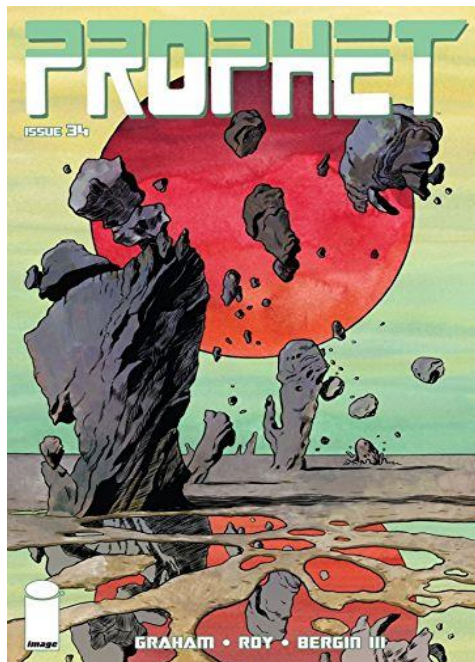
¹⁴ FRIED, M. *La modernidad de Manet o la superficie de la pintura en la década de 1860*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2014. P. 219.

¹⁵ Corriente pictórica de originaria de Leipzig y marcada por el realismo y la nueva figuración, ha generado toda una generación de pintores alemanes como Tim Eitel, Matthias Weischer, Martin Kober, Tilo Baumgärtel, Peter Busch, Christoph Ruckhäberle y David Schnell, entre otros.

Podemos observar en los cuadros de Rauch que algo está sucediendo y que, sin embargo, no encontramos los mimbres para entender el relato concreto, atrapándonos, así, en esa incertidumbre.

Rauch introduce en sus pinturas elementos que no se remiten a nada, que se tensan entre lo figurativo y lo más puramente plástico y formal. Estas figuras (remolinos, luces, esculturas informes) son las que, en un contexto figurativo, provocan un choque en el espectador que trata de construir un relato en su intento por hacerse con algún tipo de lectura, “detalles que no se dejan integrar en el flujo de la representación reconocible”¹⁶

No me resisto a citar el cómic *Prophet* como un ejemplo de cómic que propongo de igual forma en este juego narrativo desde la ciencia ficción. En cada capítulo apenas se nos esboza una pequeña historia donde entra más en juego la capacidad inventiva de formas y criaturas informes que la estructuración de una narrativa, poniendo en juego unos mecanismos que aluden a un carácter más poético y alegórico que estrictamente lógico en linealidad narrativa tradicional.



Portada del número 34 de *Prophet*. Roy S. y Graham B.



Neo Rauch, *Kap* (2018) Óleo sobre lienzo. 300 x 250 cm.

¹⁶ PUELLES, L. *op. cit.* p. 143.

El paradigma del cuadro en el clasicismo podría considerarse como la del “cuadro-maquina”¹⁷ que define Daniel Arasse. Esto quiere decir que cada uno de los elementos del cuadro debe funcionar como un engranaje, y una vez todos puestos unos junto a otros, hacerse invisibles para que el cuadro funcione como lo que definíamos antes: un dispositivo de transmisión de sentido. La mirada moderna, podríamos decir que se ha acercado en exceso a la representación, ya Diderot comentó: “Acérquese, todo se confunde, se achata y desaparece. Aléjese y todo se crea y reproduce”¹⁸. El ojo disecciona la representación mutilándola, y era en el clasicismo cuando el cuadro debía de mantenerse “irrompible”. Es en la modernidad cuando la fractura de la representación se usa como una herramienta expresiva y conceptual, descomponiéndose en sus formas y gestos.

Así, en mi proyecto cada una de las partes lucha entre la ubicación dentro del total a la vez que trata de mostrarse a sí misma.

La metodología del collage que exponía antes, no se limita únicamente a tomar imágenes aisladas, sino que se construye también a partir de un collage de modos de aparecer la pintura. Esta forma de producir, a partir de contrastes y afinidades, genera, usando un término musical, una sinfonía de facturas.

Este tipo de construcción, que ya venía empleando en cuadros anteriores, se debe sobre todo a artistas como Dexter Dalwood (Bristol, 1960), Miki Leal (Sevilla, 1974) y, haciendo un poco más de arqueología en la búsqueda de referentes, a cierta pintura de los 70 con su máximo exponente en David Hockney (Bradford, 1937). Aunque sus texturas sean más visuales que matéricas, es evidente el camino que abrió en el arte occidental y cómo ha influido en estos artistas contemporáneos. De hecho, no solo me ha influido a nivel plástico sino que he tomado muchos de sus juegos espaciales de espejos, puertas y esquinas.

¹⁷ ARASSE, D. *op. cit.* p. 192.

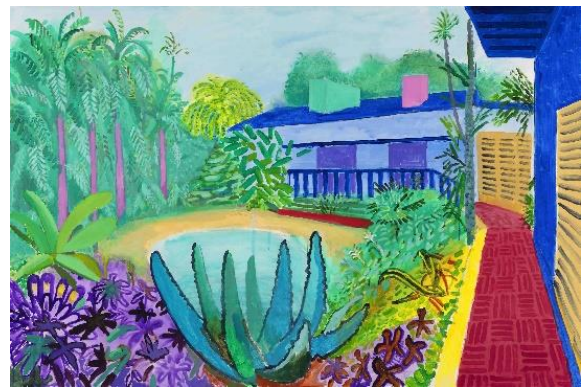
¹⁸ DIDEROT, D. “Salon de 1763” en *Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*. Paris: Hermann, 1984. P. 220.



Dexter Dalwood, *Kurt Cobain's Greenhouse* (2000) Óleo sobre lienzo. 213 x 259 cm



Miki Leal, *El descanso de Lord Byron* (2017) Acrílico y acuarela sobre papel. 220 x 304 cm



David Hockney, *Garden* (2015) Acrílico y sobre lienzo. 121 x 182 cm

Estos contrastes de formas, que también podemos ver en la obra de Jonas Wood (Boston, 1977), se deben sobre todo a recursos gráficos que devienen de la pintura japonesa. La obra de Hiroshi Yoshida (Kurume, 1876 – Tokio, 1950) se centra en esta idea en la que, a partir de colores planos o suaves degradados, construye sus composiciones por contrastes entre formas geométricas, orgánicas, estampados, etc. No es difícil establecer lazos con el presente desde estas estampas japonesas. La estética actual *vaporwave* es bastante deudora de todas estas influencias, así como el *#lofiart* o las obras de Hiroshi Nagai (Tokushima, 1947).



Jonas Wood *Green Room* (2012) Óleo y acrílico sobre lienzo 246 x 226 cm



Hiroshi Yoshida, *In a Temple Yard* (1935) Shin-hanga, estampado en madera. 41 x 27 cm



Hiroshi Nagai, *Proud Funk*. (2014) Acrílico sobre lienzo. 80 x 100 cm



Anónimo. Ilustración digital.
<https://insta.orenya.com/tag/Lofiart>

Si estos artistas trabajan con registros más gráficos, a mí me interesa tanto esto como el carácter matérico, su gestualidad y factura. Para tratar de conseguir estos efectos comencé a interesarme por artistas que aunaran registros radicalmente distintos en el mismo cuadro. El caso de Mamma Andersson (Luleå, 1962) fue de gran interés para este propósito. Esta artista sueca combina gruesos empastes de óleo con zonas muy aguadas de pintura superpuestas en finas capas. Crear estos contrastes de factura aporta unos ritmos a la imagen muy interesantes.

El pintor Hurvin Anderson (Birmingham, 1965) sigue un proceso similar al de Mamma Andersson. Sin embargo, mientras las superficies de la pintora se caracterizan por la porosidad, Anderson se sirve de una imprimación mucho más satinada para lograr una mayor fluidez de la pintura.



Mamma Andersson, The Horizon, Caspar and Me I, (2009) Óleo sobre tabla. 61 x 83, 5 cm



Hurvin Anderson, Cloning, (2016) Óleo sobre lienzo, 158 x 137 cm

3.3.4. Espacio para la pintura

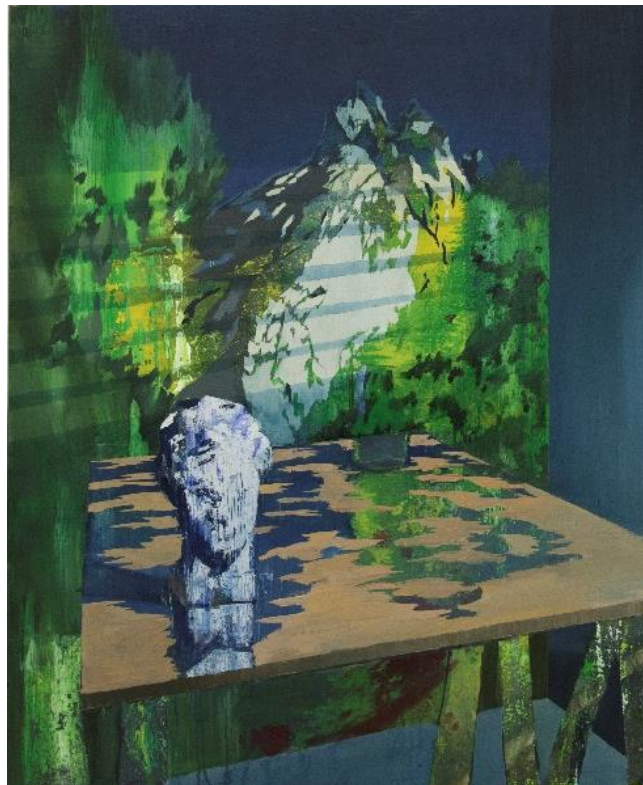
El cuadro “The Guardian” fue un punto de inflexión en la forma de producir mis cuadros. Hasta ahora, podría decirse que se ve un gesto más contenido y medido. Las obras que generaba estaban más cerradas y el gesto se limitaba prácticamente a definir figuras. En este momento me propuse generar nuevas formas de tratar la pintura.

Los cuadros empezaron a tomar cada vez más densidad y las capas de pintura se iban acumulando. Para explicar este tema, y tratando de hacer un paralelismo entre disciplinas, me centraré en la obra del músico y productor Daniel Lanois (Hull, 1951), productor de grupos musicales como U2.

Me parece pertinente este tema dada la deriva más expresiva y menos temática que ha tomado la pintura desde el siglo XX. Podríamos decir, incluso, que la pintura ha tomado

algunas de las metodologías de la música o por lo menos de cierto tipo de música¹⁹. El canadiense Lanois trabaja produciendo música, esto es, toma los sonidos, las melodías y la orquesta dotando de sentido y emoción a cada una de las partes. El trabajo de este músico es conocido por la acumulación de capas sonoras muy ligeras que va solapando. Esto produce un efecto atmosférico muy denso y matizado.

De este mismo modo en estas pinturas he tratado de dotar de diferentes densidades al cuadro a través de la aplicación de sucesivas capas, veladuras, arrastrados, salpicaduras. Generando así esta atmósfera con poca significación literal pero que aporta textura y profundidad escénicas.



The Guardian (2019) Óleo y acrílico sobre lienzo. 100 x 80 cm.

¹⁹ Establecer puentes entre la pintura y la música es una cuestión que hace levantar sospechas. Es por esto que veo necesario aclarar que las relaciones son puramente procesuales y que, como no puede ser de otra forma, esto se destila en el resultado final. Es curioso observar cómo Omar Calabrese propone el “placer por la imprecisión” en la era Neobarroca, en las que “proponiéndose representar lo irrepresentable, decir lo indecible, mostrar lo invisible [...] por aproximaciones sucesivas” acaba haciéndose “estilo” y constituyéndose la “aproximación como efecto estético”. El gusto por la imprecisión tiñe la pintura desde la modernidad que adopta cada vez más metodologías propias de la música que carece de tema. Redon dice acerca de su obra: “Ellos (sus dibujos) nos sitúan, como la música, en el mundo ambiguo de lo indeterminado” en REDON, O. *soi-même: journal*. Paris: Corti, 1961 p. 25.

Entre los pintores contemporáneos que trabajan de este modo, a través de la acumulación de las sucesivas y ligeras capas de pinturas podemos encontrar a Justin Mortimer (Cosford, 1970). En las composiciones de este pintor Inglés, de gran carga figurativa, resulta llamativo la cantidad de carga compositiva que reserva únicamente a la pintura, a la visualización de la experimentación puramente plástica.

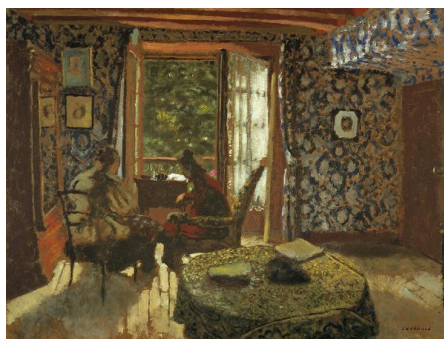


Justin Mortimer. *Zona*(2016) Óleo sobre lienzo. 183 x 305 cm

Desde finales del siglo XIX ya podemos observar estas inquietudes. Los cuadros se construyen desde la lectura paradójica en la que los elementos menos icónicos y más plásticos son elaborados tan o más minuciosamente como aquellos que se remiten a algún elemento reconocible. Es evidente la referencia a autores como Pierre Bonnard (Fontenay-aux-roses, 1867 – Le Cannet, 1947), Édouard Vuillard (Cuiseaux, 1868 – La Baule, 1940) o Felix Vallotton (Lausana, 1865 – París, 1925), que se recrean en un juego formal y plástico que tensa las relaciones entre la forma y el contenido.



Pierre Bonnard *Nu à contre-jour* (1908) Óleo sobre lienzo. 124 x 109 cm



Édouard Vuillard *Interior* (1902) Óleo sobre lienzo. 51 x 67 cm.



Felix Vallotton *Interior* (1904) Óleo sobre lienzo. 61,5 x 56 cm

3.3.5. La materia frente a la imagen

En la evolución de la historia de la pintura fue un momento de inflexión el hallazgo de la tensión entre materia e imagen, pero en la modernidad el propio gesto se vuelve revelador de la naturaleza representacional del dispositivo cuadro. De este modo, en mis cuadros tomo la propia materia pictórica como una referencia al propio acto de construcción de iconicidad o a su interrupción.

El profesor Daniel Arasse trata este tema refiriéndose al cuadro *Entierro de Cristo* de Tiziano, remitiéndose a un paño que cuelga de la cadera de un personaje. “Se muestra, a corta distancia, como algo distinto de un improbable trozo de tela representado: nada más (y nada menos) que lo que se denominaría más tarde un hermoso “trozo” de pintura”. Podemos ver aquí la problemática de la naturaleza dual de la pintura, como representación y signo de sí. “El pintor hubiera dejado su materia en curso de configuración, dejando la forma en estado de formación, sin llevarla hasta el punto en que culminarían su gestación y su metamorfosis icónica”²⁰.



Tiziano *Entierro de Cristo* (1559) Óleo sobre lienzo. 136 x 147,5 cm.

²⁰ ARASSE, D. *op. cit.*, p. 276.

Después de la búsqueda de la materia pictórica en el cuadro, comenzada por los impresionistas y continuada por las vanguardias, no tendría mucho sentido, por superado, la celebración de dicho descubrimiento. Pero sí que considero interesante el cruce de códigos en un proyecto como el mío, tan dependiente de la iconicidad de lo representado y que conviva con registros de la pintura en su sentido más plástico. Es la tensión entre una lectura figurativa del cuadro y su interrupción con elementos figurales que no representan más que la propia materia, lo que me interesa. La opacidad de la pintura en su gestualidad, la que se impone ante la imagen, remitiendo más al acto de su ejecución que a lo icónico. Daniel Arasse se refiere al tiempo de la pintura, al *acontecimiento pictórico*, con esta frase de Gaétan Picón (Burdeos, 1915 – París, 1976) mostrando la opacidad de la pintura para transformarse en signo:

La temporalidad llega a su colmo en estas imágenes en las que vemos menos la imagen de lo que sentimos la pincelada [...], la imagen no es más que una imagen del gesto²¹.



Caja con lobo y soldados (2018) Óleo y acrílico sobre lienzo. 40 x 60 cm (detalle)



Adrian Ghenie, *Pie Fight Study 2* (2008) óleo sobre lienzo, 55 x 59 cm

Trato de llevar en obras como *Caja con lobo y soldados* esta paradoja hasta el absurdo, reduciendo el icono hasta su *mínima* expresión, un gesto. Y, sin embargo, dotándolo de fisicidad en el plano de representación al proyectar una sombra.

Similar es el proceso que sigue Adrian Ghenie (Baia Mare, 1977) en su cuadro *Pie fight study 2* en el que pinta una sombra a la pincelada que desdibuja el rostro. Coloca el gesto

²¹ PICON, G. *Admirable Tremblement du temps*. Ginebra: Skira, 1970, p. 99. Cit. en ARASSE, D. *op. Cit.*. p. 238.

del pincel en dos planos simultáneos, el de lo representado y el de la superficie del lienzo, entre la materia y la representación.

De esta forma, por ejemplo en el cuadro *La aparición (luces en el bosque)* trato de entrar en este juego de disolver la forma con el contenido, lo icónico con lo plástico, buscando lo figural: “Las posibilidades de la figuralidad, esto es, productora de imágenes susceptibles de “alguna” identificación, pero desprovistas de la suficiente inteligibilidad”²² en palabras del profesor Luis Puelles.

Quisiera subrayar aquí el aspecto pesado, pero a la vez ingravido, que toma esta mancha verde en la parte derecha. Es fácil trazar el símil entre este cuadro con los *teatrums* de grutescos del siglo XVI, en los que podemos ver pequeños teatros de marionetas que parecen flotar. Respecto a esta ingravidez donde el grutesco gana la batalla de lo inteligible, Puelles comenta que “la potencia de los grutescos radica en su habitabilidad de los márgenes -de libertad- y en su independencia de la lógica de identificación [...] Su fuerza se alimenta de su origen bastardo, ajeno a la legitimidad que otorga la jaula de oro de las Fuentes narrativas y las preceptivas teóricas”.²³



La aparición (luces en el bosque) (2019) Óleo sobre lienzo. 195 x 130 cm

²² PUELLES, L. *op. cit.* p. 135.

²³ PUELLES, L. *op. cit.* p.61.

3.4. A DÓNDE MIRAR

3.4.1. Un mundo de imágenes

Como hemos visto hasta ahora, la mayoría de mis pinturas tienen un carácter meta-representacional, es decir, contienen en sí mismas otra representación. Puede ser desde un cuadro-en-el-cuadro hasta una composición teatral que alude a la representación de una escena. Estas dos ideas son profundamente deudoras de las retóricas barrocas.

Lo que trato aquí es de aludir al propio acto de elaboración de la representación que se destila de todo cuadro meta-referencial. Es por esto que toda mi producción plantea un balanceo, unas ideas y venidas (tanto en su forma de pintarlo como en lo representado) entre la representación y su materia, entre signo y significado, cuestionando el cuadro como dispositivo de transmisión de sentido. Si Roland Barthes decía que “la imagen es todo aquello de lo que estoy excluido”, el juego que trato de plantear en mis cuadros es una casa con la puerta abierta de la que, de golpe, nos vemos “echados a patadas”. La doble condición del signo-significante plantea esta diatriba como ya indicaba Foucault “en su esencia misma, la representación es siempre perpendicular a sí misma: es a la vez *indicación y parecer*; referencia a un objeto y manifestación de sí”²⁴.

A continuación, trataré de explicar el eje de este proyecto, que no es otro que la tematización de la mirada. Expondré los recursos, eminentemente metapictóricos, de los que me sirvo para elaborar esta obra, que remiten a toda una dialéctica del ver y a los mecanismos de elaboración de representación que la convierten en signo de sí misma.

²⁴ FOUCAULT, M. *Las palabras y las cosas*. París: Gallimard, 2015.p. 46

Estos mecanismos, que hasta ahora he venido exponiendo, son: mostrar lo oculto, la construcción de la paradoja en la ficción, el signo pictórico que se vuelve opaco frente a la imagen y, por último, la tematización de la mirada como eje del proyecto.

3.4.2. El acercamiento de la mirada

En la naturaleza del espectador está el acercarse a descubrir el engaño. Al verse impelido por la imagen necesita hacerse con ella. En esta búsqueda, la representación pictórica, se deshace en su materia. Es este el des-reconocimiento del que hablaba Rubert de Ventos. Esta experiencia estética fragmentaria tiene sus raíces en la pintura Flamenca. Insisto en que la mirada es un tema recurrente en la tradición pictórica.

En el cuadro *La virgen del canciller de Rolin* de Jan van Eyck (Maaseik, 1390 - Brujas, 1441) se muestra una de las estrategias discursivas que he repetido en buena parte de mis obras. Van Eyck, al centrar a los dos individuos en la composición, dirige la mirada del espectador hacia lo que ellos están mirando, hacia lo que no se muestra. Este cuadro comparte similitudes formales con la obra “nacimiento del objeto” de Paul Nougé (Bruselas, 1895 – Bruselas 1967). Ambas obras nos sitúan en dos tiempos *el positivo de lo que se ve y aquél el negativo de lo que se supone*²⁵, como indicase Polaroid Star respecto a la obra de Javier Valverde.



Jan van Eyck, *La virgen del canciller Rolin* (1435) óleo sobre tabla 66 x 62 cm (detalle)



Paul Nougé, *Nacimiento de un objeto*, (1930) impresión en gelatina de plata, 22,2 x 16,2 cm



Michael Borremans, *The Ear II*, (2011) óleo sobre lienzo, 65 x 50 cm

²⁵ STAR, P. En Francisco Javier Valverde. *Oleoramas del Parque del Oeste*. Málaga: Los interventores y Galería JM, 2017.

Comencé a interesarme por las situaciones que creaba Paul Nougé en sus fotografías y más tarde replicaría Michaël Borremans (Geraardsbergen, 1963) en sus cuadros. En éstas obras se representan unos personajes con una actitud pretendidamente extrañante. Esta ambigüedad o dislocamiento es la que traté de llevar a mis cuadros.

Este carácter desconcertante se produce ante la paradoja de dirigirnos hacia donde no se ve nada. Todos estos personajes dirigen su mirada hacia un punto vacío, donde no hay nada que mirar, convirtiéndose el propio personaje en el foco de atención del cuadro por inesperado. Es así como el personaje se convierte en trasunto del espectador y desvía continuamente cualquier posible lectura del cuadro al propio observador.

Foucault hablaba de la pared del cuadro *Fusilamiento de Maximiliano* de Manet como un doblamiento de la superficie del cuadro. Esto convertiría a la pared del cuadro de Borremans o de *Interior I (ilustración 20)* en una reverberación de la superficie pictórica y el individuo observador en, como ya hemos citado, trasunto del espectador.

3.4.3. La paradoja de la representación

El recorrido del proyecto ha sido un compendio de estrategias que revelasen e hiciesen evidentes la tramoya sobre la que se levanta la representación, pero a la vez tratando de intuir o dejar entrever que hay una narración a la que asirse en el cuadro. Y es a través de estas dos fuerzas, una puramente visual y otra inteligible, las que balancean la mirada del espectador entre el “aquí” de la superficie del cuadro y el “allá” de lo representado.

Es por esto que en este proyecto he tratado de, a través de la acumulación y saturación de varios niveles de representación, crear unos habitáculos de compleja lectura. Debido a la fractura de estas representaciones de segundo grado, junto al puzzle de facturas pictóricas, los espacios se resisten a leerse como entidades individuales. Se crean así unos lugares híbridos. Esta fractura se origina a partir la combinación de signos que propicien lecturas opuestas en la imagen, como sucede en el cuadro del Cecco de Caravaggio (¿Bérgamo?, hacia 1580 -1620) con la flecha que escapa de la representación. Se trata de pervertir la representación con la narración, o sea lo que se re-conoce con lo que se conoce.

Daniel Arasse habla acerca de este cuadro así: “*El Amor en la fuente hace referencia al “escenario de su producción”; sin embargo, al jugar con los conceptos de encuadre, recorte, borde, contorno y margen, este escenario hace que el cuadro aparezca como signo, no del mundo representado, sino de la operación de representación que es todo cuadro.*”²⁶ Se revela así, una vez más, el cuadro como multiplicador de sentidos dentro y fuera de su estatuto como máquina de representación. La imposibilidad de remitirse a ninguna otra cosa que a sí mismo y al acto de su producción.



Cecco del Caravaggio, *El Amor en la fuente en un cuadro* (1610) óleo sobre lienzo, 119 x 170 cm

Tanto esta fractura del signo, como la evidencia del recorte en la imagen, el carácter escénico, el cuadro-en-el-cuadro o la figuralidad de la materia pictórica no hacen más que **hacer visible la representación**. Para ello es necesario “averiarla” con ciertos detalles, para entorpecer su función transitiva y transparente, con elementos que no se dejan integrar en el flujo de la representación reconocible.

Será más tarde Manet quien eleve a *poética* la actitud de sabotaje de la habitabilidad de la imagen. El profesor Luis Puelles, preocupado por la cuestión del signo y el significado comenta: “Frente a la negación o supresión del signo se trataría más bien de minar de equívocos su pretendida transparencia”.²⁷

²⁶ ARASSE, D. op. Cit., p. 205.

²⁷ PUELLES, L. *Quedar por significar. Efecto de extrañamiento y subversión de imágenes*. Contrastes: revista internacional de filosofía. Universidad de Málaga. 2015. Pags 23-37.



4. CONCLUSIÓN

Todo el camino andado en esta investigación no hace otra cosa que, como comenté al principio, ahondar en la búsqueda de esa inestabilidad del espectador. Lejos de obras espectaculares y fuegos artificiales, tomo la pintura como un medio de un que-hacer continuo desde el que tramar los mimbres de lo inesperado. Uno de los pilares de este proyecto es la subversión de los códigos tradicionales de la pintura, y la subversión consiste, ante todo, en frustrar unas expectativas. Es por esto que mi proyecto tiene una base tan asentada en una revisión de los modos de la pintura a lo largo de varios siglos.

Para este dislocamiento me sirvo, como hemos visto, de paradojas en la representación. El carácter de “puesta escena” de las composiciones, una acumulación de ficciones dentro de ficciones junto con la fractura de las narrativas y los cortocircuitos en la lectura literal de la imagen son herramientas a partir de las cuales busco este carácter inesperado.

Todo este hilo conceptual viene trenzado con un desarrollo lingüístico en el que exploro las muy diversas formas del acontecer pictórico, desde las más tradicionales con pincel y paletas hasta sprays, plantillas, esponjas y nuevos instrumentos que construía. Es por esto que, sistemáticamente, trazo puentes entre la representación y cómo esta se aparece.

Quisiera subrayar la importancia del estudio en el desarrollo de cualquier proyecto, pero en especial en el de este como trabajo pictórico. El taller funciona como un espacio tangencial a la lógica productiva del día a día. No es un espacio de trabajo, no es una fábrica de cuadros. Prefiero acercarlo a la idea de (volviendo al imaginario de la música) un local de ensayo, donde la excusa de la “mejora técnica” (quitando todo el academicismo que esta expresión pudiera contener) se va tramando con la búsqueda de una voz particular.

Una vez casi finalizado el máster y con la mirada puesta en el próximo curso académico me doy cuenta de que la ruptura de la lógica productiva del espacio del taller también exige una ruptura de la lógica productiva del tiempo contemporáneo.



5. PROFESORES

Debido a que Las clases magistrales, recomendaciones de referentes y visitas a los estudios se han ido intercalando a lo largo de todo el proceso del proyecto he decidido aunarlos en un único apartado. Trataré de ir exponiendo las ideas de cada uno que más me hayan influido y señalando en que partes del proceso toman más o menos forma en la obra.

Agradecer en un primer momento a mi tutor de máster, Carlos Miranda, por todas y cada una de sus recomendaciones, objeciones y su insistencia en abarcar la investigación artística transversalmente desde la producción e investigación.

Para este apartado he decidido dividir las aportaciones realizadas por los profesores en tres:

En primer lugar, aquellos que me han ayudado con mi proyecto en el ámbito teórico, con recomendaciones de lecturas y artistas que tratan la misma temática que mi proyecto, además de las clases teóricas como tal. Por orden cronológico destacar la labor del profesor Luis Puellas. Sin duda, un acierto comenzar el máster con estas clases teóricas que sitúan el proyecto a realizar desde una perspectiva actual cuestionando los paradigmas de la obra de arte contemporánea. Son muchos las claves que tomo de sus clases para estructurar el proyecto de master.

Quisiera destacar la consideración común que tienen el profesor Puellas y Daniel Arasse al considerar el acontecimiento pictórico como el “punctum” del cuadro (en el sentido de Barthes). Es decir, no se considera el cuadro como unidad figurativa y narrativa, si no como temporalidad que se traza entre gesto y gesto, entre acontecimiento y acontecimiento. Daniel Arase comenta un texto del poeta Rilke sobre esta cuestión:

“Rilke expresa con toda claridad con qué arbitraria subjetividad se mira el cuadro y cómo eso hace posible que se produzca el acontecimiento del detalle. [Rilke] permite captar un dato esencial de todo cuadro de pintura: la dimensión temporal de su presencia, el momento en que se ofrece a la mirada.”²⁸

²⁸ ARASSE, D. op. Cit., p. 238.

Podría decirse que mi proyecto bebe del concepto que nos introdujo Puelles como *depaysement*. Esta palabra hace referencia a la idea de extrañamiento, sensación que se produce al volverse extraño aquello que ya considerábamos conocido. Etimológicamente esta palabra francesa se compone del vocablo “des-“ (sacar) y “-paysement” (paisaje), podríamos definirlo como el conjunto de sensaciones y mecanismos retóricos que nos expulsan de una narrativa (la del cuadro por ejemplo) para, después, volverse inescrutable.

Podríamos establecer lazos entre esta idea de *depaysement* y el carácter *obsceno* que tenía, según el profesor invitado Miguel Morey, los músicos en el teatro griego. Volviendo otra vez a la etimología, obsceno se compone del prefijo “ob-“ (enfrentado) y “skena” (escena). Es decir, lo obsceno en el teatro griego era aquello que, aun estando allí, se hace transparente para permitir el fluir de la narración. Podemos establecer aquí un paralelismo entre el gesto pictórico y los músicos en el teatro griego. Los dos ayudan y participan de la narración aportando expresión o carácter sin embargo no deberían tomar demasiado cuerpo ya que si no la narración se ve ensombrecida por la tramoya de su representación. Precisamente es esta opacidad la que me interesa en mi proyecto, la tensión entre forma-contenido que Puelles define como lo *figural*.

Muchas han sido las recomendaciones de los profesores con respecto al carácter autorreferencial que toma mi proyecto. Por mencionar alguno, el libro recomendado por el profesor Jesus Marín “*El cuadro dentro del cuadro*” de Julián Gallego, donde se hace un recorrido histórico por la pintura que introdujo estos mecanismos metapictóricos.

Considero también interesante mencionar el libro propuesto por Juan Carlos Robles de Jorge Luis Marzo (Barcelona, 1964), *La competencia de lo falso. Una historia del fake*. Un ensayo en el que se desgranar las estructuras de aquellos mitos y leyendas contemporáneos y como se cruzan las líneas entre realidad y ficción. Propone este libro el *fake* como instrumento subversivo de esta cultura de postverdad.

El segundo bloque de profesores que me gustaría introducir es el de aquellos que me han aportado al desarrollo de una metodología de trabajo a la hora de formalizar la obra. Cuando distingo entre la parte teórica y la metodológica trato de separar aquello que

son contenidos como tal y lo que considero parte del proceso. Es decir, la metodología estrategias tanto conceptuales como puramente técnicas para la producción de obra.

No quisiera pasar por alto las recomendaciones de profesores como Blanca Machuca, Blanca Montalvo y M^a Ángeles Díaz que nos propusieron a los alumnos un abanico de referentes artísticos, primero de forma general y luego personalizada según nuestros proyectos.

Entre estos referentes me gustaría destacar aquellos que tienen que ver con la idea del escenario, en concreto el del diorama. Tanto el proyecto “Cronotopos y dioramas” de Dominique Gonzalez-Foester (Estrasburgos. 1965, como las fotografías de dioramas de Hiroshi Sugimoto (1948, Tokio) tratan temáticas acerca de los puentes que se cruzan entre lo real y la representación. Estos proyectos juntos con los de Thomas Demand (Munich, 1964), se construyen sobre la obstrucción del significado a través de los mecanismos de representación.

Los profesores que me ayudaron a la hora de formalizar desde un punto de vista más técnico y plástico mi obra fueron aquellos más cercanos al ámbito particular de mi trabajo, la pintura. El hecho de tomar una de las ramas tradicionales de las bellas artes como eje de mi proyecto supone desde el primer momento una posición respecto a la obra. El tiempo de producción y los medios marcan el parte del carácter conceptual de la obra.

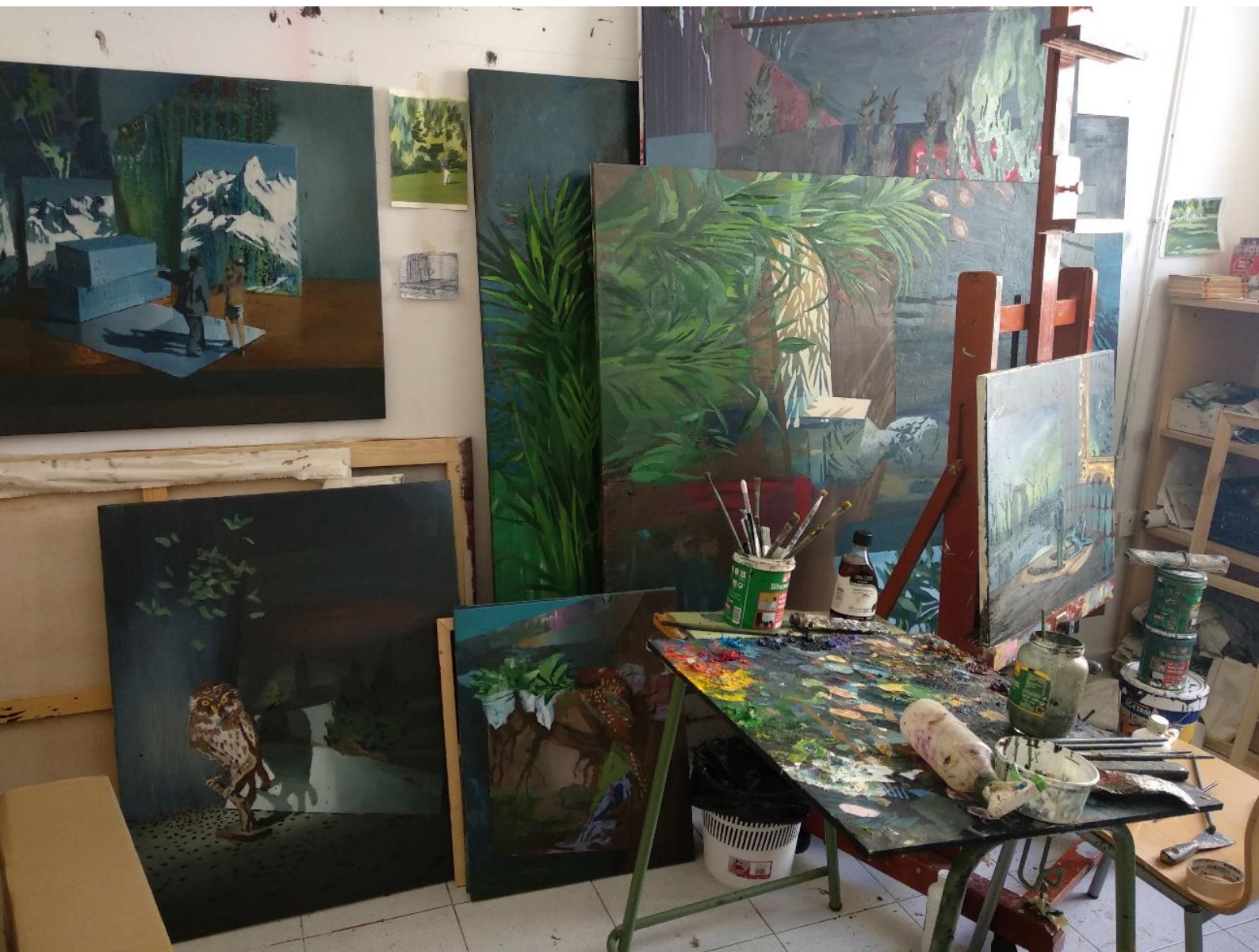
El profesor Javier Garcerá insistió a este carácter temporal y más artesanal de producción de la obra. Nos propuso el contraste que plantea Hannah Arendt (Linden-Limmer, 1906 – Upper West Side, 1975) entre el *homo faber*, el humano creador industrial y el *animal laborans*²⁹, el individuo que no busca fines concretos cuyo fin es el propio medio. Esta dimensión lúdica de la labor artística, de experimentación y de procesos quisiera que cobrará importancia de cara a la formalización final de este proyecto.

Curiosamente, los referentes que el profesor Salvador Haro nos propuso respondían a este modelo del *animal laborans*. autores como Emma Stibbon (Münster, 1962) o

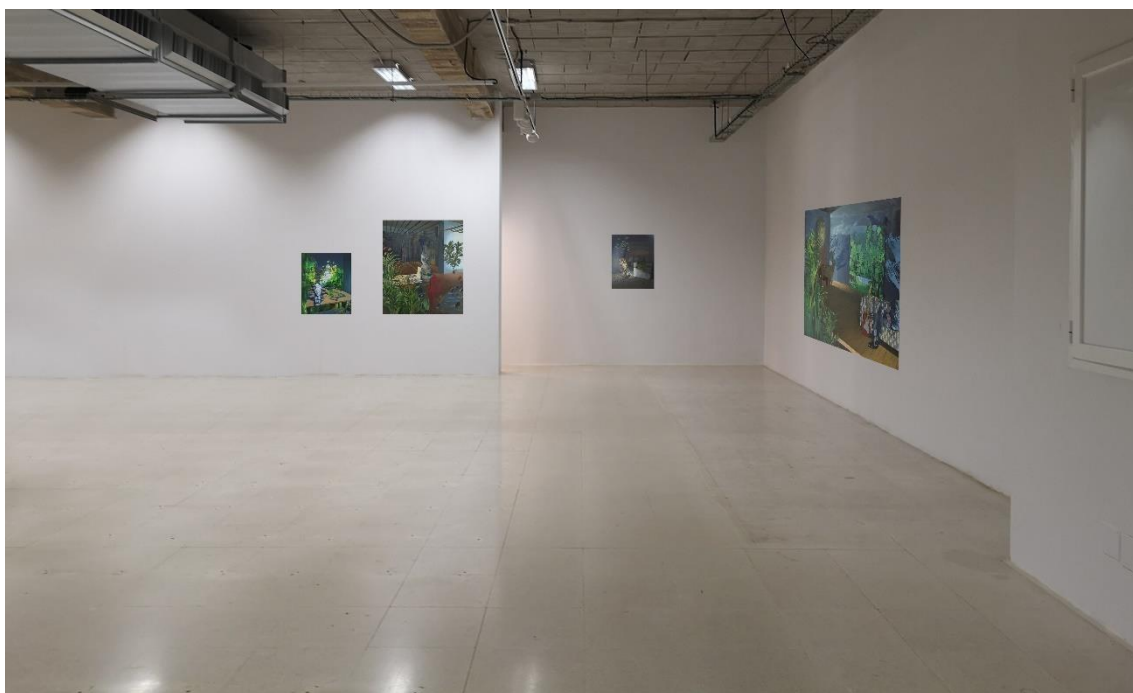
²⁹ Arendt, H. *La condición Humana*. Madrid: Paidós. 1958

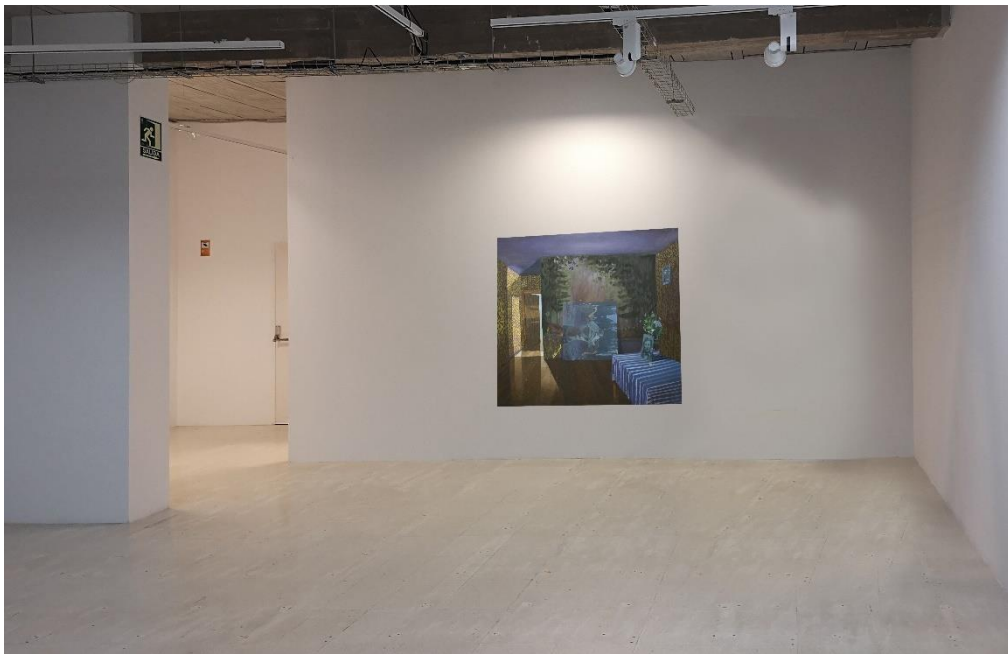
Katsutoshi Yuasa (Tokio, 1968) que, desde la gráfica contemporánea, proponen unos modelos de acercarse a la obra de arte desde La experimentación, el tiempo extendido y la contemplación.

Por último quisiera mencionar las visitas a mi estudio de la profesora M^a Ángeles Diaz y el artista invitado Chema Cobo. Si la formalización de una obra de arte es, al final, un resultado de motivaciones personales y agentes externos no podemos evitar el hecho del contexto en el que se produce este proyecto. Estos dos profesores me hicieron ser consciente de esto y por lo tanto, tomar medidas en las idas y venidas que supone el ámbito académico. Controlar la flexibilidad de cambio que tiene un proyecto propio en el ámbito de la educación respecto a las recomendaciones de los docentes es clave para evitar que el proyecto se salga de la vía de lo factible y de los objetivos.



6. PROPUESTA DE EXHIBICIÓN





7. BIBLIOGRAFÍA

- ARASSE, D. *El detalle. Para una historia cercana de la pintura*. Madrid: Abada, 2008.
- ARENDRT, H. *La condición Humana*. Madrid: Paidós. 1958.
- BAUDRILLARD, J. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairos, 1978.
- SCHWABSKY, B y HASTING, J. *Vitamin P2*. EEUU: Phaidos, 2011.
- BARTHES, R. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, 2004.
- BENJAMÍN, W. *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica. En Discursos Interrumpidos I*. Taurus: Madrid, 1981.
- CALABRESE, O. *La era Neobarroca*. Madrid: Cátedra, 1987.
- CALVO, F. *Los géneros de la pintura*. Madrid: Taurus, 2005.
- DERRIDA, J. *La verdad en pintura*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- FERNANDEZ PORTA, E. *Homo sampler, Tiempo y consumo en la Era Afterpop*. Barcelona: Anagrama, 2008.
- FOUCAULT, M. *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Barcelona: Anagrama, 1981.
- LYOTARD, J., DENTRAMBASAGUAS, I. Y ANTOPOLSKY, R. *Discurso, figura*. Madrid: La Cebra, 2014.
- MOONEY, C. *When Luc Tuymans met Wilhem Sasnal. (Entrevista)*. En Artview, 2008.
- PUELLES, I. *Imágenes sin mundo. Modernidad y extrañamiento*. Madrid: Abada editores, 2017.
- PUELLES, L. *Quedar por significar. Efecto de extrañamiento y subversión de imágenes* En: *Contrastes: revista internacional de filosofía*. Universidad de Málaga, 2015. Pags 23-37.
- PUELLES, L. *Lo posible*. Murcia: Cendeac, Centro de Documentación y estudios avanzados de arte contemporáneo, 2007.
- PUELLES, L. *Mirar al que mira: Teoría estética y sujeto espectador*. Madrid: Abada, 2011.
- SONTAG, S. *Sobre la fotografía*. Barcelona: De bolsillo, 2010.

STAR, P. *En Francisco Javier Valverde. Oleoramas del Parque del Oeste*. Málaga: Los interventores y Galería JM, 2017.

STOICHITA, V. y CODERCH, A. *El efecto Sherlock Holmes*. Madrid: Ediciones Cátedra. 20118.

STOICHITA, V. y CODERCH, A. *La invención del cuadro*. Madrid: Ediciones Cátedra. 2011.

STOICHITA, V. y CODERCH, A. *Simulacros: El efecto Pigmalión de Ovidio a Hitchcock*. Madrid: Siruela, 2006.

Catálogos

ALÿS, F. *Francis Alÿs : a story of deception*. New York : Museum of Modern Art, 2010

ANDERSSON, M. *Dog Days. Museum Heus Esters*. Berlín: Kever, 2012.

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

CASTRO FLÓREZ, F (comisariado). *El Laberinto de la brújula, Chema Cobo* Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, DL, 1998.

COBO, C. *Out of frame*. Málaga: CAC Málaga, 2009.

COETZEE, M. *Hernan Bas: works from the Rubell Family Collection*. Miami, Fla.: RFC, 2007.

DAILEY, M. *Triumph of painting*. Saatchi Gallery. London, 2005.

DALWOOD, D. *Dexter Dalwood*. Málaga: CAC Málaga, 2010.

DAVID B, *40 ideas sobre la pintura antes de irse*, Madrid: Arte contemporáneo y energía AID, Dardo, 2013.

DOIG, P. *Peter Doig*. London: Tate Publishing, 2008.

FRANCÉS, F (comisariado). *Daniel Richter. Die Palette 1995-2007*. Málaga: CAC Málaga, 2008.

HERBERT, M. *Justin Justin Mortimer*. Parafin, Londres, 2015

HOCKNEY, D. *David Hockney : una visión más amplia*. Madrid : Turner, 2012.

- KAHRS, J. *Johannes Kahrs Exhibition: Zeno X Gallery*, London: Hatje Cantz, 2013.
- LEAL, M. *Mikithology*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2009.
- MAN, V. *Victor Man, Szindbád Artist of the Year 2014*. Alemania: Hatje Cantz, 2014.
- MARTÍN, G. *El traslado de la imagen*. Huelva: Área de Cultura, Diputacion Provincial de Huelva, 2014.
- NADEL, D. *Jonas Wood: Interiors* New York: PictureBox, 2012.
- RICHTER, G. *Gerhard Richter*. Málaga: CAC Málaga, 2004.
- SASNAL, Wilhelm. *Wilhelm Sasnal*. Málaga: CAC Málaga: 2009.
- URRUTIA, Alain. *Alain Urrutia*. Santiago de Compostela: Artedardo, 2012.
- WEISCHER, M. *Matthias Weischer : room with a view*. Nürnberg: Verlag für moderne, Kunst, .2009.
- ZABELL, S. *Rema*. Málaga: CAC Málaga, 2008.

