



DERIVAS DE LA NUEVA FIGURACIÓN MADRILEÑA.



Edita: Fire Drill Ediciones. Morella 6-2 Valencia 46003 www.firedrill.es

Dutana and addis Adam

Primera edición: Mayo 2013. Diseño: L3C Multimedia.

Coordinador editorial: Paco de la Torre.

© Textos: Jaime Aledo, Óscar Alonso Molina, Almudena Baeza, Adolfo Barberá, Chema Cobo, Paco de la Torre, Joël Mestre, David Pérez y Guillermo Pérez Villalta.

© Fotos: L3C, Galería Estampa, LPS.

ISBN: 978-84-938028-4-4 Imprime: Laimprenta, CG.

Ilustración de la portada:

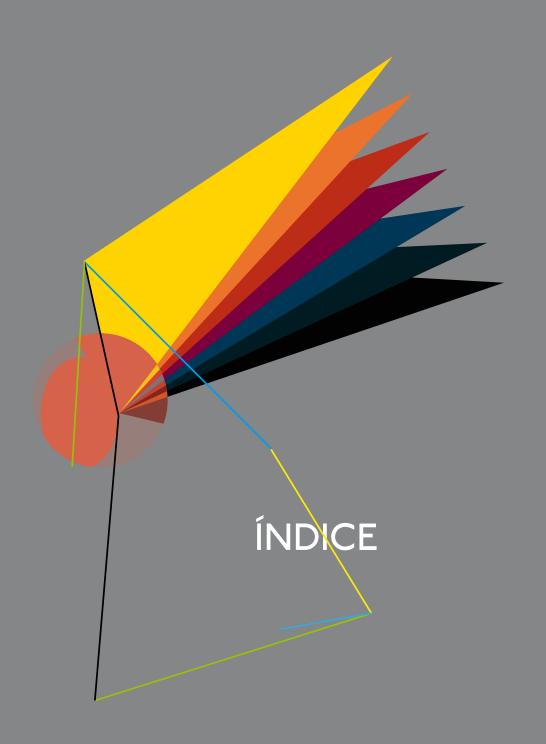
L3C basada en la obra Dassein (1976) de Carlos Alcolea.

Agradecimientos:

Galería My Name's Lolita Art, Galería Estampa y LaTrasera-Facultad de Bellas Artes de Madrid.

Más información en el observatorio www.figuracionpostconceptual.com

DERIVAS DE LA NUEVA FIGURACIÓN MADRILEÑA



PRESENTACION ++++++++++++++++++++++++++++++++++++
EXPOSICIONES + + + + + + + + + + + + + + + + + + +
ENTRETENEOS CON ALGO ++++++++++++++++13
Jaime Aledo. Universidad Complutense de Madrid.
AIRE DE FAMILIA. UNA APROXIMACIÓN A LA FIGURACIÓN POSTCONCEPTUAL ++++++++++++++++++++++++++++++++++++
Paco de la Torre. Universitat Politècnica de València.
CONEXIONES: DE GORDILLO A LIBRES PARA SIEMPRE Y AL REVÉS (UNA HISTORIA PARCIAL Y SUBJETIVA DEL NEOPOP MADRILEÑO) ++++++++++++++++++++++++++++++++++++
Almudena Baeza.
MESA REDONDA ++++++++++++++++++++++++++++++++++++
UN DIFÍCIL AIRE DE FAMILIA +++++++++++++ 117
Óscar Alonso Molina. Universidad Complutense de Madrid.
APORTACIONES TEÓRICAS ++++++++++++++ 126
IMAGO MUNDI: VOLVER DE NUEVO SOBRE LA IMAGEN + + + 129
David Pérez. Universitat Politècnica de València.
AZAR Y NECESIDAD +++++++++++++++++++++++++++++++++++
Joël Mestre. Universitat Politècnica de València.
ST ++++++++++++++++++++++++++++++++++++
Chema Cobo.
SOBRE LA SENSIBILIDAD EN ESTOS DÍAS ++++++++ 167
Guillermo Pérez Villalta.
LA SIESTA ESPAÑOLA ++++++++++++++++++++++++++++++++++++
Adolfo Barberá.



Jaime Aledo, Almudena Baeza y Paco de la Torre.

PRESENTACIÓN

La presente publicación recoge el desarrollo del proyecto *Derivas de la Nueva Figuración Madrileña* que se presentó en Madrid en enero de 2013

Derivas parte de una idea surgida a raíz de la exposición Los esquizos de Madrid (MNCARS, 2010), primera exposición que se dedicaba al estudio de la Nueva Figuración Madrileña. En la rueda de prensa, Almudena Baeza y Paco de la Torre convinieron en señalar la vigencia de las claves que se defendían en aquella pintura, tanto en la trayectoria de los propios autores —que seguían en activo—como en la obra de artistas próximos a estos planteamientos —que habían iniciado sus carreras con posterioridad. Aunque la oportunidad de plasmar aquella teoría no llegaría hasta años más tarde gracias a la complicidad de Jaime Aledo y las galerías madrileñas Estampa y My Name's Lolita Art.

Los comisarios de las exposiciones, además de implicados como artistas pertenecientes a este fenómeno, han demostrado un especial interés sobre este tema como demuestran sus respectivas Tesis Doctorales. En el caso de Baeza *Arte colectivo neopop en el Madrid de los 90* (2005) y más tarde De la Torre defendería *Figuración Postconceptual. Pintura Española: de la Nueva Figuración Madrileña a la Neometafísica (1970-2010)* (2012).

Si nos centramos en la publicación que aquí se presenta, deberíamos apuntar que está dividida en tres grandes bloques donde se integran las aportaciones conceptuales, la catalogación de las obras presentadas en las exposiciones y la documentación de las actividades realizadas. A continuación realizaremos una breve reseña de los mismos.

El libro se abre con un apartado dedicado a las dos exposiciones. Tras una reflexión inicial de Jaime Aledo —donde enfrenta las obras artísticas a la elaboración de teorías construidas con nexos causales—, se presentan las tesis defendidas por los comisarios en sus propuestas expositivas acompañada por la catalogación de la obra. La primera exposición, inaugurada en enero, Aire de Familia. Una aproximación a la Figuración Postconceptual cuenta con obras de Chema Cobo, Juan Cuellar, Paco de la Torre, Dis Berlin, Damián Flores, María Gómez, Elena Goñi, Angel Mateo Charris, Fernando Martín Godoy, Joël Mestre, José Miguel Pereñíguez, Guillermo Pérez Villalta, Antonio Rojas y Teresa Tomás. Y Conexiones: de Libres Para Siempre a Gordillo y al revés (una historia posible del Neopop madrileño), está compuesta por obras de Patricia Gadea, Juan Ugalde, Elena Blasco, Jaime Aledo, Guillermo Pérez Villalta, Manuel Quejido, Carlos Alcolea, Carlos Franco, Rafael Pérez-Mínguez, Luis Gordillo y de los colectivos Estrujenbank y Libre Para Siempre.

Un segundo capítulo, dedicado a la mesa redonda celebrada en La Trasera de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid dentro del marco de reflexión sobre estas derivas, recoge la aportación al debate del profesor y crítico Oscar Alonso Molina.

El libro concluye con un extenso cuerpo teórico con el que se quieren poner de relieve las cuestiones fundamentales que se plantean en este proyecto. Si la Nueva Figuración plantea una renovación de la imagen pictórica, debemos reflexionar sobre la propia imagen como plantea en su texto "Imago mundi: volver de nuevo sobre la imagen", el profesor y crítico David Pérez. El resto de aportaciones llega de la mano de tres de los artistas participantes centradas, fundamentalmente, en la Pintura. El profesor Joël Mestre se interna en las cuestiones propias de la Pintura de estas Derivas en su texto "Azar y necesidad". Chema Cobo retoma el formato de aforismos para aproximarse a las claves de su pintura, y por extensión a la de la Figuración Postconceptual. Guillermo Pérez Villalta aporta una lúcida reflexión sobre la situación que atraviesa la pintura, y especialmente esta pintura, en el contexto actual. Y para concluir, un relato alucinante sobre el nacimiento de la imagen, o la figura, del escritor Adolfo Barberá

El objetivo de esta publicación ha sido realizar un balance del estado actual de la Nueva Figuración española, un fenómeno que surgió a principio de la década de los años 1970 y que, tras más de cuarenta años de historia, sigue tan vivo y actual como siempre. Por otra parte, este libro aspira a enriquecer el escaso repertorio de referencias bibliográficas que existen en torno a este fenómeno.

Para concluir queremos agradecer la colaboración de todos los artistas convocados, y el apoyo de Ramón García Alcaraz galerista de My Name's Lolita Art, de Manolo y Lucia Cuevas galeristas de Estampa y de la Facultad de Bellas Artes de Madrid.





ENTRETENEOS CON ALGO

JAIME ALEDO

coordinador

En un cuadro de 2009 del pintor Julio Falagán, aparecen representados dos perros en un paisaje mirando una nube de la que salen unos rayos de luz y una mano que sostiene un hueso, arriba está rematado con una cartela que tiene la siguiente inscripción: "ENTRETENEOS CON ALGO". Todo hace pensar que es el mismo Dios el que se está revelando. "Entreteneos con algo" sería el deseo divino general que, para los perros, se concretaría en el ofrecimiento del hueso y para los humanos en el célebre mandato "creced y multiplicaos, y dominad la tierra" (Gen 1, 28). Es verdad, ¿qué puede entretenernos más a los hombres que el sexo y el poder?, pues bien, aunque parezca mentira, para la subespecie de teóricos, en especial para los profesores, historiadores, comisarios y críticos de arte, cabría un mandato que les produciría un placer aún mayor: "ENTRETENEOS ESTABLECIENDO NEXOS CAUSALES".

En este sentido organizar largas líneas a través de la historia, que conecten entre sí a artistas aparentemente alejados, es una actividad a la que se entregan con entusiasmo bíblico los teóricos del arte en general. Lo que pasa es que mientras los artistas entretienen sus vidas creando obras concretas, una tras otra y bien pegadas a la tierra, los teóricos vuelan por un limbo de abstracciones entre las obras de un mismo artista y sus posibles semejanzas con las obras de otros, estableciendo sistemas en los que necesariamente cada una de ellas pierde su singularidad, y sobre todo su sentido, en beneficio de un montaje que las muestra como meros elementos de unas relaciones altamente discutibles.

Por eso, en toda exposición de tesis, siempre ocurre que las obras se mantienen bien aferradas a la pared (o al suelo), negándose a ser meras ilustraciones de la teoría que revolotea por las salas de exposición, incapaz de encarnarse, apta sólo para los entendidos que conozcan bien la obra de los artistas presentados y, además, acepten una triple abstracción: la primera, la de la unidad del artista, porque es evidente que no todas las obras de un mismo artista tienen el mismo sello estilístico ni la misma intención, la segunda, las siempre difíciles similitudes entre el conjunto de la obra de unos artistas con la de otros que les identifique como pertenecientes a un mismo grupo o tendencia y, la tercera, las relaciones de semejanza que puedan establecerse entre los distintos grupos.

De todas esas abstracciones, la más aceptada es la del artista, será por aquello de que parecen ser los que generan las piezas, y, sin duda, en el arte español contemporáneo se pueden establecer conexiones entre pintores, una especie de red que relacione de modo no lineal la obra de muy distintos artistas, a largo de los últimos cincuenta años. Siempre será un ejercicio algo voluntarista y muy "estilo siglo XX", pero no tiene porqué ser radicalmente falso y puede demostrar el aire de familia y la vitalidad de un tipo de pintura que,

aunque hoy en día casi nadie le haga caso, sigue formando grupos, creando debates, etc. Pero, puestos a abstraer, este juego se hace más interesante si nos situamos en ese tercer grado de abstracción del que hablaba, el de los grupos que, además, tienen la ventaja de que, a diferencia de las obras o los artistas, no tienen cuerpo físico, son una "abstracción muy abstracta", y cumplen también una serie de relaciones, quizás más lineales en el tiempo, enlazadas siguiendo el esquema de un árbol genealógico, pero muy limpias y jerarquizadas y por eso más atractivas.

Porque... ¿quién puede negar la existencia de una clarísima continuidad entre un conjunto de grupos de pintores que desde los años sesenta vienen trabajando en nuestro país? A poco que se observe, tenemos ante nuestros ojos una problemática que se encadena a lo largo de casi cinco décadas, algo parecido a un eje común que une esos grupos de artistas, un árbol en el que las distintas alturas del tronco serían los grupos, los pintores las ramas y las obras las hojas, ¡qué bonito, ¿no?! Y, además, con la nota característica de que estos grupos son cada vez menos circunstanciales, más cohesionados, a la vez que sus nombres son cada vez más pintorescos y ridículos. Podemos comenzar en los años sesenta con Nueva Generación, de nombre serio y respetable, cuyos componentes tienen básicamente una trayectoria individual y se asocian sólo expositivamente, sus novedosos planteamientos inician esa problemática de la que hablábamos y, desde luego, están en el origen de la llamada Nueva Figuración Madrileña, un grupo formado en los setenta de muy azarosa y discutible unidad, cuyo nombre, aunque soso, también parece serio, lo que pasa es que recientemente se les conoce como Los Esquizos, ¡menudo nombrecito! Algunas de sus propuestas más "locas", ya en los ochenta, están en la base de Estrujenbank, denominación que sin duda es una broma, pero sus miembros ya trabajan todos en una obra conjunta a pesar de mantener también sus trayectorias individuales, para culminar desde los noventa, y sintiéndose deudores de la línea que hemos trazado, con Libres Para Siempre, el colmo, este ya sí que no es un nombre serio de ninguna manera, ¡¿de qué van?!, cuyos componentes ya sólo trabajan como grupo, no pretenden existir como artistas individuales. Por otro lado, también sería posible hablar, desde los ochenta pero sobre todo en los noventa, de la influencia de algunos de los esquizos más "moderados" en la creación de un trasplante Neometafísico, y otras ramas que no llegan a formar grupo, en un intento de recuperar la seriedad en el nombre y la individualidad de cada artista.

Un esquema como el anterior está construido sólo con afirmaciones voluntaristas: esto es así porque lo digo yo y lo digo yo porque justifica mis intereses y por eso me parece evidente y además es bonito y porque hace ver a la pintura como un territorio cohesionado... quien no lo guiera ver, peor para él. No cabe duda de que es de muy difícil justificación pero, precisamente por eso, me parece que más bien nos lleva a pensar en la artificiosidad de ésta y de todas las teorías que se puedan formular sobre las relaciones entre artistas, grupos o cuadros, que no dejan de ser abstracciones más o menos útiles, más o menos fundadas pero forzadas, abstracciones poéticas, que se apoyan en la mera verosimilitud, y esto queda demostrado por la constante dificultad que se da siempre que se quiere ilustrar una hipótesis con obras concretas, permanentemente obligadas a decir lo que no quieren decir. Frente a toda construcción de alambicados nexos causales los cuadros siempre se mantendrán en su irreductible e indómita singularidad.



Jaime Aledo, Dis Berlin, María Gómez, Teresa Tomás, Joël Mestre, Antonio Rojas, Damián Flores, Elena Goñi, Ángel Fernando Martín Godoy, Ramón García, Paco de la Torre y Juan Cuéllar en la inauguración de la exposición *Aire de Familia* (31/01/2013).

AIRE DE FAMILIA. UNA APROXIMACIÓN A LA FIGURACIÓN POSTCONCEPTUAL

PACO DE LA TORRE

comisario

La exposición *Aire de familia* es una primera aproximación a la Figuración Postconceptual¹, un fenómeno en el que se integra un amplio grupo de artistas que trabajan en la renovación de la pintura figurativa española desde poéticas personales. Un fenómeno vivo que ha sido estudiado, desde que surgió en España a finales de los años 60, a través de exposiciones programáticas² bajo la denominación de Nueva Figuración Madrileña o Neometafísica.

¹ Término definido en: De la Torre Oliver, Francisco J., *Pintura Postconceptual Española. De la Nueva Figuración Madrileña a la Neometafísica Valenciana. 1970-2010*, Tesis Doctoral, Facultad de Bellas Artes, Universitat Politècnica de València, 2012.

² Citemos las exposiciones *Otras figuraciones* (1982), *El retorno del hijo pródigo* (1991), *Muelle de Levante* (1994) o *Canción de las figuras* (1999).

Wittgenstein aplica el concepto *aire de familia* para referirse a los diversos fenómenos agrupados bajo el término *lenguaje*³. Por nuestra parte utilizaremos el término para referirnos a las relaciones de parecido o similaridad que permiten aunar a este conjunto de artistas bajo el término Figuración Postconceptual. Un fenómeno que surge a principio de los años 70 en paralelo y a contramano al huracán del Arte Conceptual, un movimiento con el que comparte la necesidad de recuperar el concepto, o la idea, en el arte frente a la concepción del Arte Puro. Su principal reivindicación es la defensa de una imagen pictórica que conecte con la tradición desde la modernidad, cargada de connotaciones, narración y significado. Pero al contrario de la imagen mediática, estas imágenes abogan por el placer estético e intelectual del espectador basado en la contemplación y el misterio que provoca su significado silente.

A partir de este concepto, proponemos una aproximación a las claves de este fenómeno destacando algunos conceptos compartidos por estos artistas que derivan del pensamiento postmoderno, tales como fragmentación, eclecticismo, complejidad o contradicción. Unas propuestas basadas en una metodología de hibridación —en la que Luis Gordillo fue el gran maestro— que se sirven de la historia del arte y la cultura de masas para conformar nuevos caminos paralelos.

En esta ocasión, y dadas las limitaciones espaciales de la galería My Name's Lolita en Madrid, la Figuración Postconceptual está representa por una selección de 14 autores, representativa de di-

³ "Sabido es que [Wittgenstein] utilizó la metáfora de aires de familia: los diversos fenómenos agrupados bajo el término lenguaje tienen el mismo tipo de semejanza que la que tienen los diferentes miembros de una familia", en Sánchez Durá, Nicolás, en la introducción de Salvo. De la pintura, Valencia. Pre-Textos-Galería Temple, 1989, p. 28.

ferentes momentos generacionales y núcleos geográficos (Madrid, Valencia y Sevilla) donde el fenómeno ha tenido una mayor significación. En sus obras descubrimos un amplio abanico de poéticas que abarcan las diferentes figuraciones en un abanico que va desde la abstracción a los realismos, entendidos siempre de un modo heterodoxo y personal.

La selección cuenta con Guillermo Pérez Villalta y Chema Cobo, artistas surgidos en la década de los años 1960. De los años ochenta hemos seleccionado a Dis Berlin, Antonio Rojas, María Gómez y Ángel Mateo Charris. De los artistas surgidos en la década de los noventa contamos con Juan Cuéllar, Paco de la Torre, Damián Flores, Joël Mestre y Teresa Tomás. Y de la última generación, surgida en el período de entresiglos, con Elena Goñi, Fernando Martín Godoy y José Miguel Pereñíguez.

Debemos señalar que se trata de un fenómeno rizomático, donde todos sus componentes se interrelacionan entre si, superando la tradicional idea de núcleo o centro y estableciendo una compleja red de conexiones donde se pueden observar ciertas características comunes que los definen, sin renunciar por ello a su independencia y voz propia. Estas claves, de índole conceptual, aportan una coherencia interna al fenómeno y favorecen la regeneración pictórica a través de reacciones en cadena provocadas por las nuevas aportaciones personales y sus interferencias sobre el pensamiento del resto de un conjunto necesariamente paradójico en su lógica de inclusion.

El posicionamiento defendido por estos artistas, y sus trayectorias artísticas individuales, los han situado en la reciente historia del arte español. Sin embargo, lejos de haber obtenido el reconocimiento institucional, se siguen manteniendo después de varias décadas



en una marginalidad paradójica más propia de los movimientos emergentes. Una situación curiosa, ya que España, país de fuerte tradición pictórica, no ha explotado o no ha sabido o no ha querido explotar la aparición de un fenómeno típicamente pictórico como el protagonizado por Figuración Postconceptual, corriente que reivindica la conexión con aquella tradición y que posee una trayectoria sólida y coherente, con numerosos representantes en activo y con una calidad avalada por la crítica, el coleccionismo y el público. Un fenómeno con indiscutibles conexiones internacionales, ya que si observamos el actual panorama artístico son notables los artistas que se alinean en este terreno, como demostró la exposición *Dear Picabia*⁴, donde se defiende la idea de una nueva figuración pic-

⁴ Dear painter, paint me... Painting the figure since late Picabia, Paris, Centre George Pompidou, 2002.



tórica europea en la que se inscriben Luc Tuymans, Neo Rauch o Peter Doig.

La complejidad, así como lo que el escritor belga Guy Vaes llama *la vacilación de las apariencias*, son algunas de las claves que caracterizan las obras de los artistas afines al fenómeno de la Figuración Postconceptual. El cine, la literatura, la fotografía, el comic, la música, la historia —especialmente la historia del arte-, la filosofía o la filología, son fuentes habituales que se sedimentan en las capas que constituyen estas imágenes pictóricas. Los pintores aquí convocados entienden la pintura como campo de acción pero también como medio de reflexión, donde imagen y concepto son inseparables. A continuación nos introduciremos, aunque tan solo sea sucintamente, en los túneles del pensamiento a través de sus obras.

Chema Cobo sospecha de las imágenes y ha utilizado el medio pictórico como estrategia para desenmascararlas. En *Ghost make up* (2011) nos enfrenta a una solitaria careta decorada, como anuncia el título, con un maquillaje de fantasma. Recordemos que Cobo ha dicho que pintar es asunto de máscaras y otros fantasmas que sólo tienen lugar en la pintura. En esta careta, recreada a modo de bodegón de transparencias reducido a grisalla, destacan los labios encarnados, las líneas de los ojos, las cejas, rasgos que apenas logran desvirtuar la identidad del usuario sin ocultarla. Una imagen comodín que replica su célebre Jocker de la década de los años 1990, un personaje sin identidad que podría sustituir a cualquier carta en el juego. Y es que lo que hay que ver, según Cobo, se encuentra siempre al otro lado de la máscara.

El protagonista de este paisaje de Juan Cuéllar, resuelto en un bitono de amarillo napolitano y negro intenso, es Fredo Corleone. Un secundario en la celebre trama del Padrino, la trilogía llevada al cine de Puzo sobre la que el autor desarrolla esta obra, que se encuadra dentro de la línea de trabajo que Cuéllar desarrolla basada en pasajes de películas clásicas de Hollywood interpretadas por sus Mickeys. Unos personajes derivados de la estrella de Disney que se han adueñado de la pintura última del artista, encarnando múltiples papeles, desde los pájaros de Hitchcock al Kane de Wells. Una cita a la cultura popular, en una clave más postmoderna que pop, como punto de partida de su reflexión socarrona. Fredo Corleone is dead (2012) relata, bajo la plácida apariencia de un solitario día de pesca en el lago Tahoe, la liquidación del menor de los Corleone a manos de un asesino de la casa. Cuéllar en su libro 1959 nos da algunas claves: "Como se elimina lo que no aumenta el beneficio, es una regla sagrada, una de las esencias del capitalismo. El fin justifica

los medios y se corta de raíz cualquier alternativa al sistema. Lo vio como una eliminación de costes".

Los detonantes de las *imaginaciones* —imágenes que se aparecen en la mente con la obsesión de ser encarnadas en pintura— de Paco de la Torre pueden proceder de cualquier fuente, sin que necesariamente guarden una relación directa con ella. En el caso de Miau (2013), es la letra de la canción homónima de Teresa Iturrioz. componente de grupos afines a De la Torre como son Las Aventuras de Kirlian, Le Mans y ahora Single. El piano de Chilly Gonzáles y el verso Salgo a la ventana y digo ¡Miau! constituyen los puntos de partida de la construcción de esta pintura basada en la relación entre dos espacios. Una escenografía onírica que compromete la representación tradicional: a un lado la arquitectura racionalista de Feduchi como símbolo de la utopía del hombre moderno, al otro el piano testigo de los procesos creativos. Los reflejos complementarios en el cuerpo desnudo de la mujer paralizada en el abismo de la cornisa del piso siete proceden del cálido interior rojo de una habitación y del frío exterior de una céntrica avenida.

Dentro del proceso creativo de Dis Berlin nos enfrentamos a una pieza de *Homo Sapiens*, su nueva serie en la que reflexiona sobre los temas universales. *Teatro del mundo* (2012-2013) representa una de las visiones de su particular universo, recreada a través del collage de naturaleza neometafísica y un eficiente proceso en el que sutura sus cicatrices y borra el rastro de las fuentes procedentes de su archivo personal. Un particular repositorio con el que convive y donde atesora las imágenes impresas que constituyen el principal referente de su visión caleidoscópica. Estas operaciones se realizan con la asepsia de la abstracción y bajo la invocación del silencio. Tras tan calderoniano título se presenta un simbólico globo



terráqueo proyectado en una iluminada sala de cine, burlando las leyes de la física —como buen mago— en favor de la imagen poética. Los palcos y el escenario, en el que se proyecta un mundo que gira eternamente a modo de videoinstalación minimalista, denotan su naturaleza teatral, al tiempo que la pintura demuestra su fuerza.

Dentro de la particular cartografía que Damián Flores viene realizando a través de su pintura desde el inicio de su carrera, destacan su visión sobre La Habana, Oporto o Nueva York. Pero señalaríamos especialmente su interés por la arquitectura española. Valencia, Santander o Madrid han protagonizado muchas de sus obras. Un trabajo que el autor destila a partir de fuentes fotográficas hasta abstraer una visión pictórica de estas construcciones que supera la realidad hasta situarlas en un nuevo plano espaciotemporal. En los últimos tiempos Flores



ha estudiado con especial rigor la arquitectura racionalista española y sus arquitectos. Citemos proyectos como *Arquitectura racionalista en Madrid* presentada en dos entregas en la galería Estampa. Dentro de su última serie, *Bilbao*, retrata en un tondo de misteriosa simetría el *Edificio Guimón* (2012). Esta obra de Pedro Guimón —arquitecto perteneciente a la generación heroica que protagonizó la vanguardia de la arquitectura española de principio del siglo XX—, fue construida en 1934 y aún se puede contemplar en el chaflán de las bilbaínas calles de Licenciado Poza y Cuesta Gregorio de la Revilla.

La referencia literaria en la obra de la pintora María Gómez es una constante en su trayectoria artística, baste recordar muestras como *El escritor o las lectoras* y *Tercer libro*. En esta ocasión, un referente bíblico y el posicionamiento político manifiesto, ofrecen nuevas pers-

pectivas en un cuadro titulado *Jn*, *6*, *16* (2013). La obra representa una barca a la deriva, en la que se adivinan ecos de sus naufragios de la década de 1980, donde tres desesperados marineros rodean a una enigmática figura. Esta mujer, de factura clásica, se contrapone a la poética expresionista del resto del cuadro que despierta el recuerdo de la crítica vertida en los goyescos Disparates. El libro con la inscripción España y el vómito en primer plano del marinero se contraponen a la lectura del Santo Evangelio según San Juan. En los versículos referidos, Jesús camina sobre las aguas dirigiéndose hacia la barca donde navegan sus discípulos diciéndoles "Soy yo, no tengan miedo". Un tema abordado por Delacroix o De Chirico, como recuerda el pintor Pedro Esteban en su nuevo proyecto en el que explora las relaciones entre la pintura y el evangelio.

En la obra de Elena Goñi se respira el espíritu de la pintura renacentista - esencial y clásica - que se reencarna para mostrar lo que sólo ella puede. En su modo de recrear la atmósfera sorda de este parque tapiado a una hora incierta o al componer la escena de El columpio (2011), donde un misterioso personaje contempla al espectador. A pesar de tratarse de un tema recurrente en la tradición occidental, la versión del columpio de Goñi es radicalmente diferente del enfoque lúdico de Goya o del provocador de Fragonard. La escena destila melancolía, potenciada por la escala tonal mínima que inunda la atmósfera donde el rojo florentino de las vestimentas apenas logra complementar el desaturado cromatismo del entorno. El seductor balanceo del aparato, se limita a una inestable suspensión insinuada por el baile de unos pies desnudos. La luz, aunque modele los volúmenes, apenas arroja sombras. El banco, la estructura del columpio, los elementos arquitectónicos y el tronco componen un ritmo asonante de baja intensidad que se pierde frente al rumor morfológico de la vegetación. Todo favorece el silencio necesario.

Al darle el titulo de *Sonora* (2013) a su pintura, el artista Joël Mestre enuncia una extraña sinestesia. Este cruce de sentidos podría aludir al poder de escuchar un color, algo que pueden experimentar algunas personas de modo natural o gracias al LSD -o cualquier otro medio que pueda alterar su percepción. Una posibilidad que el especialista Jamie Ward estudia con la pintura de Kandinsky. Pero si nos sumergimos en la obra, descubrimos elementos iconográficos que han ido apareciendo en la pintura de Mestre a lo largo de su trayectoria. Sabemos que desde hace un tiempo el autor está inmerso en un proceso de relectura de su obra y deberíamos situar a Sonora en este contexto, entendiéndola como una especie de pieza-resumen o pieza-antológica. Algo así como el resto de un naufragio, o citando al ensayista Rafael Sánchez Ferlosio, tan cercano al autor: "los pecios de una idea cuya dura y larga travesía apenas nos deja una pequeña dosis de conocimiento". Mestre, en su empeño por redefinir la pintura figurativa, recurre a los medios de comunicación, la tecnología, la filosofía, la literatura, la economía, la sociología o la política, sin por ello burlar el oficio.

Ángel Mateo Charris construye una de sus complejas y rizomáticas imágenes donde intuimos una reflexión sobre el modo de afrontar el análisis del hecho creativo. En *El manantial* (2013) se enfrentan dos visiones. Por una lado una cita textual: *Nach-expressionismus* nos conduce al ensayo sobre las figuraciones de entreguerras presentado por Franz Roh en 1925, subtitulado *Realismo mágico*. Esta obra supuso el primer intento de afrontar una lectura global de unas poéticas pictóricas que revisaban la pintura tradicional bajo la óptica de las vanguardias. Un guiño a los propósitos que, en un nuevo con-



texto, persigue esta exposición. En contraposición Charris presenta a el protagonista de la obra *The Fountainhead* (1949) de King Vidor, a Gary Cooper. Un film —titulado *El manantial* en España y *Uno contra todos* en Méjico— basado en la novela de Ayn Rand que relata las vicisitudes de Howard Roark, un arquitecto visionario dispuesto a arriesgarlo todo para defender su libertad individual frente al colectivismo. En la obra de Charris Cooper sostiene un plano entre sus manos, que en el film muestra un edificio tachado con la leyenda *not built* y en el cuadro es sustituido por el título del libro de Roh, mientras un recorte circular permite ver a unos individuos al borde de una cascada, quizá en referencia a Wright...

Dos (2013) es un plano detalle, en formato díptico, que nos ofrece tan sólo los mínimos datos sobre los que construir nuestra imagen.







El primer impulso que nos puede asaltar es realizar un zoom mental que nos permitiría ampliar el encuadre propuesto por Fernando Martin Godoy. Un encuadre, por tanto, que nos hace sentir incomodos, conscientes de que el fuera de campo nos priva de la información necesaria. Una misteriosa composición minimalista de nueve bandas alternas de blanco y negro que nos acerca al grado cero de información. Apenas llegamos a apuntar la existencia de dos individuos vestidos con camisa blanca, traje y corbata negra. Quizás se trate de un fotograma de la película *Reservoir Dogs* (Tarantino, 1992), y pienso en ella por el marcado estilo con el que visten sus protagonistas. También estos datos podrían señalar hacia Alex Katz. Estilo, moda y diseño, es un campo en el que se mueve el autor. Sus asépticos retratos, realizados bajo una luz sin sol como en sueños, los lleva al límite de su existencia para lograr así destilar toda su esencia.



José Miguel Pereñíguez presenta una obra perteneciente a un periodo en el que jugaba a crear simulacros fotográficos mediante el uso del carboncillo sobre cartón. Este empeño en borrar las fronteras entre medios a través de recursos mínimos, con gran efectividad, atrapa al espectador en una seductora duda acerca de su naturaleza. Un atractivo juego de ambigüedades, como el de la androginia —tan explotada últimamente por la industria de la moda. Aunque su realización responde a un complejo proceso que incluye desde la construcción de la maqueta del modelo referente a su registro fotográfico y posterior recreación plástica. La destreza a la hora de representar con minuciosidad las texturas hasta su mínimo detalle o la reproducción fidedigna de los efectos fotográficos, son propiedades que otorgan a estas obras un gran poder hipnótico. Es el caso de *Demos* (2009), una misteriosa y arquetípica casa, o más



bien su perfecto embalaje, realizado con un prosaico tablero aglomerado que gracias a la meticulosa descripción de sus ricos detalles es elevado a exquisita filigrana. En principio, una fácil lectura, pero la ausencia de ventanas en sus fachadas y esos dos agujeros superiores nos sugieren que se trata de una reflexión más profunda sobre el término que da título a la obra.

Abstracta y conceptual, esa es la naturaleza de la obra de Guillermo Pérez Villalta. Un artista que a lo largo de sus más de cuarenta años de trayectoria ha sufrido una larga, coherente y compleja evolución estilística. Si nos situamos en la producción de la última década podemos señalar, en palabras del autor, un especial interés por el *clasicismo* y el Rococó, en perfecta convivencia. Un posicionamiento personal frente a la terrible uniformidad de las tendencias globali-

zadoras. Villalta reconoce este clasicismo desde Puvis de Chavannes, Picasso, ciertas obras de entreguerras, algunos metafísicos u Oskar Schlemmer, y en esta tradición es donde se contextualiza su obra Los ritos (2010). Una imagen basada en el ciclo anual de la naturaleza y los ritos simbólicos que se practican a su paso, tema sobre el que el autor ha reflexionado en múltiples ocasiones, resultando ser una fructífera fuente de nuevas metáforas visuales. La composición protagonizada por el grupo de siete figuras responde, como es habitual en sus cuadros, a un complejo sistema de retículas internas con el que construye sus sólidas estructura.

Antonio Rojas revisita en *Plano e ilusión* (2013) una composición sobre la que trabaja obsesivamente en los últimos años: una perspectiva central inscrita en un cuadrado donde se cruzan dos diagonales en aspa creando un pasillo desatomizado y geometrizante en el que resuenan los fundamentos del Mínimal y el Op-art. Unos pasadizos que comparten el ADN de Dalí y Stella con la oscura intención de alumbrar un nuevo espacio pictórico. A partir del uso del aparataje del realismo, que tan buenos resultados dio a metafísicos y surrealistas, y la reinterpretación de la malla compositiva concéntrica con la que Stella reivindicaba la superficie del cuadro en sus primeras composiciones mínimal, Rojas logra la base para la construcción de su particular trompe-l'œil. A través de la modulación de los volúmenes a través de un eficaz uso de la iluminación desdobla el dibujo y crea una mágica profundidad en el interior de la superficie pictórica. Como resultado, Rojas logra recrear un personal espacio de la memoria en el que conjuga recuerdos del paisaje de Tarifa y su interés por la representación de la arquitectura.

El cuadro *Percusión en concierto* (2013) recoge el salto congelado sobre los nenurófonos del estanque de Persusión, un animal híbri-

do de instrumentos musicales. Esta obra forma parte de la reciente suite Son de Teresa Tomás, donde aborda el tema de la música como animal de compañía en una animación que se divide en tres movimientos. La pintura ha jugado un particular papel en la obra de esta artista multidisciplinar, ya que es el medio donde reflexiona sobre los conceptos de la escultura. En esta nueva fase la pintura ha dejado de formar parte del desarrollo procesual, convirtiéndose en el medio en el que sus esculturas virtuales, realizadas en 3D, adquieren su fisicidad. En sus imágenes pictóricas la simulación de la realidad adquiere un grado de detalle superior al que proporcionan los medios mecánicos llegando a obtener un grado de detalle homogéneo en todos los planos de la profundidad de campo, consiguiendo de este modo un sorprendente y misterioso grado de hiperrealidad. Tomás, al trabajar con esta realidad modelizada en mallas de vectores creada punto a punto, logra manipular su apariencia al aplicar texturas en lugar de color. En este cuadro un naranja anacarado.



AIRE DE FAMILIA

UNA APROXIMACIÓN A LA FIGURACIÓN POSTCONCEPTUAL

CATÁLOGO

AIRE DE FAMILIA. UNA APROXIMACIÓN A LA FIGURACIÓN POSTCONCEPTUAL

Galería My Name's Lolita Art. Madrid. Enero 2012.

Artistas: Chema Cobo, Juan Cuellar, Paco de la Torre, Dis Berlin, Damián Flores, María Gómez, Elena Goñi, Ángel Mateo Charris, Fernando Martín Godoy, Joël Mestre, José Miguel Pereñíguez, Guillermo Pérez Villalta, Antonio Rojas y Teresa Tomás.

Comisario: Paco de la Torre.

CHEMA COBO



JUAN CUÉLLAR



PACO DE LA TORRE



DIS BERLIN



DAMIÁN FLORES



MARÍA GÓMEZ



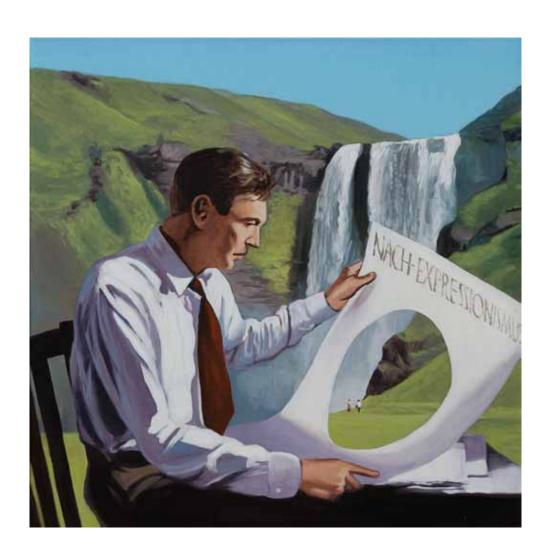
ELENA GOÑI



FERNANDO MARTÍN GODOY



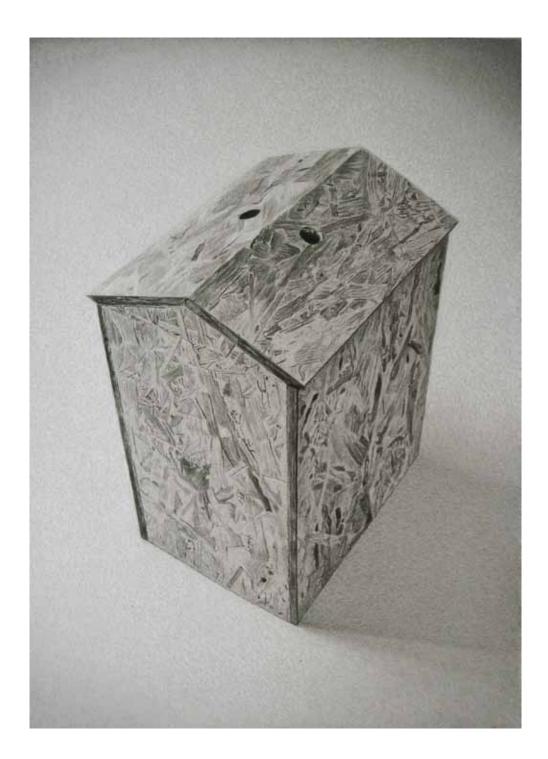
ÁNGEL MATEO CHARRIS



JOËL MESTRE



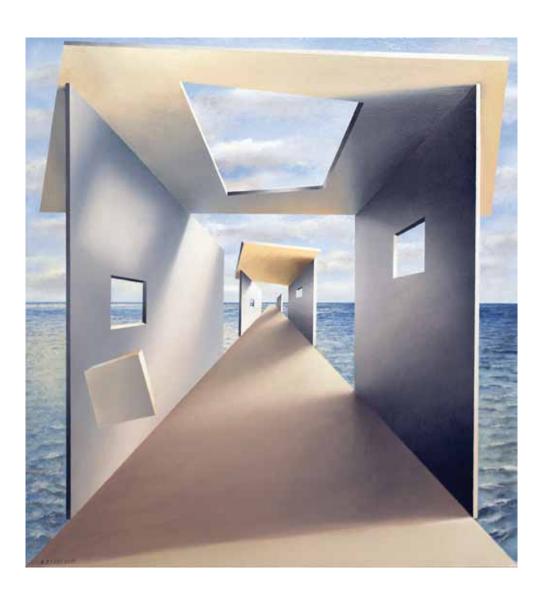
JOSÉ MIGUEL PEREÑÍGUEZ



GUILLERMO PÉREZ VILLALTA



ANTONIO ROJAS



TERESA TOMÁS





Si Libres Para
Siempre hubiera
pintado en los 60,
habría querido
hacer ironías para
espabilar a la
España
franquista

res Para FECHAS PARA TODAS e hubiera en los 60,

"Cabeza amarilla", Luis

Gordillo, 1999

La ironía de
Gordillo en 2013
estaría vacía. Sólo
serviría para decir
¡Eh que no soy
sentimental,
autoritario o
anticuado, aunque
practique la
abstracción!

"Bodegón con Hitler", LPS, 2007

por Almudena Baeza



Si Patricia Gadea fuera una muchacha punk que hubiera pintado este cuadro en los 70, estos iconos femeninos de corte pop no tratarían de valorizar la cultura popular ni de introducirla en la alta cutura. sino que serían un modo de colocarla en un nuevo contexto para liberarse de ella. No hay que olvidar que los punks odiaban el Pop







Según esta historia, este "Envidia de poni" sesentero de LPS estaría pintado 10 años antes que los cuadros de la Gadea punk y 40 antes que el Gordillo hipster. ¿Cambiaría eso mucho la comprensión de las ironías?



CONEXIONES: DE GORDILLO A LIBRES PARA SIEMPRE Y AL REVÉS

(UNA HISTORIA PARCIAL Y SUBJETIVA DEL NEOPOP MADRILEÑO)

ALMUDENA BAEZA

comisaria

Establecer conexiones es, sin lugar a dudas, el principal entretenimiento del teórico del arte. Sin ir más lejos, en el texto que sigue vamos a tratar de conectar al colectivo madrileño Libres Para Siempre con sus diversos ancestros para obtener, de paso, una visión del raro territorio neopop madrileño contemporáneo. Y pueden estar seguros de que, además de conectar cuatro generaciones de artistas, encontraremos relaciones con Brunilda (la de Sigfrido) y Susana (la de los viejos). Con el arte alemán post expresionista, con Herriman e Ibáñez y hasta con los bandidos de Sierra Morena.

En todos los comienzos posibles de esta búsqueda aparece indefectiblemente Luis Gordillo: ese artista español que se desconecta del Informalismo triunfante y de su Abstracción Geométrica querida para complicarlos por contacto con el Pop. Podemos narrar este fenomenal encuentro apoyándonos en un ladrillo. Ese que lanzaba el malhumorado ratón Ignatz a la boba gata llamada, muy convenientemente, Krazy (loca). Krazy estaba loca porque veía en tales ladrillazos, cada uno mas bestia que el anterior, una prueba de amor del sádico Ignatz. Esto sucedía una y otra vez en las tiras cómicas que firmaba Herriman ya en los años 20. Apenas diez años antes habían nacido dos mellizos de caracteres opuestos: el arte de vanguardia y el arte popular. La idea gordillista de aparear vanguardia y arte popular, tomando de una un formalismo estricto y de otra una paleta jugosa y una actitud humilde y abierta para pescar en otros territorios que no son el arte, es lo que conecta a Gordillo con la generación de LPS y con las varias camadas de creadores neopop que median entre ambos.

De Gordillo tomará pues LPS el pluriestilismo y, sobre todo, esa humildad que presupone la figura del espectador impertinente. O emancipado. Es decir libre de interpretar como amor un ladrillazo. A esta misión de fabricar el espectador mas independiente posible consagra LPS toda su energía vanguardista y lo recrea en cada miembro del grupo, de forma que, cuando pintan, todos son Ignatzs contra Krazys.

Esos ladrillos, geométricos y animados, vehículos entre espectadores locos y artistas maniacos, habían ya aparecido en el culto a la explotación del pluriestilismo a que se había lanzado la generación de los setenta, conocida como Nueva Figuración Madrileña y alguno de sus epígonos de la siguiente década.

Imaginemos por un momento a todos pintando una Susana y los viejos, motivo muy querido por aquel grupo, y veremos el lado mas impertinente y bergsonista del pop encarnarse en una muy delirante relación figura-fondo.



Guillermo Pérez Villalta, por ejemplo, sometería el asunto a una construcción geométrica maestra que le proporcionaría una serie limitada de líneas, intersecciones y zonas donde colocar cada punto de la anatomía de Susana y cada detalle del fondo. Al final, la cabeza siempre acaba girada de forma imposible o la fuente cae en un plano inaguantable. Y, en consecuencia, estos cuadros tienen, cuando menos, un aire irreverente.

Así mismo, Carlos Franco, que es un certero dibujante, rechaza casi siempre retratar el lugar de los hechos mediante cualquier clase de perspectiva coherente. Por el contrario, desarrolla un espacio cromático que da forma a unos acontecimientos y a unos instantes que rodean la existencia de Susana. De manera que no hay Susana, sino enjambres de susanas que son filosofía sobre la duración, tópicos, suposiciones, barbaridades, resonando simultáneamente. Y el espectador, llegado a este lugar construido por las reverberaciones de Susana, aunque reconozca el tema, como quien se come un filete sabiendo que es carne de buey, se pregunta todavía qué hay dentro del tema o del filete.

Igualmente irreverentes y filosóficos, el resto saltaría alegremente de la figura al fondo hasta componer una vasta onda Susana. Carlos Alcolea, por ejemplo, la pintaría -y de hecho la pintó- rosa y con gafas de nadadora. En Rafael Pérez Mínguez, la sujeta podría ser dragón y en Manolo Quejido una cafetera toda ojos. A Jaime Aledo le podría bastar con una narizota digna de las hermanas Gilda, mientras que, para Elena Blasco, ese globo no sería nariz sino bolsa por la que se interesa, siempre gentil, el bandolero de Sierra Morena: ¿La bolsa o la vida?. Estas susanas excéntricas probarían que la Nueva Figuración gusta de demorarse en el camino. Si tomamos como ejemplo de esa demora a Alcolea, le vemos tan distraído con el pasaje que lleva a la formación de una Susana reconocible que acaba retratando, el pasaje mismo, más que a la heroína. Lo hemos visto cientos de veces. A Blasco hacer de esa bolsa de monedas un patuco y una princesa. A Aledo, narices de Gilda que son múltiples cosas a menudo flotantes y a Quejido, tantas cafeteras humanas que no seria raro que Alcolea se perdiera en el camino que lleva a Susana y se colara en el, mas familiar, de los nadadores y las piscinas para salir del lío con una nadadora a la que se le ha olvidado ponerse el bañador o una bañista que no sabe que es Susana.

Y ¡cómo contrasta este planteamiento con el de sus contemporáneos de la Transvanguardia! Kiefer, por ejemplo, que no haría una Susana pero que ha retratado un Sigfrido. En efecto, el alemán no se anda con rodeos y trata de llegar cuanto antes al mejor Sigfrido posible. Así el camino del héroe queda retratado por una melancólica serie de perspectivas de unas vías de tren abandonadas. En una de ellas vemos unas gigantescas llamas que amenazan desde el horizonte. Así es como Kiefer nos introduce rápidamente en el rollo nibelungo. Una vía muerta en llamas y un titulo conveniente, del tipo: *El difícil camino de Sigfrido hacia Brunilda*, y ¡ya estamos allí!

Sin embargo llegar a la Susana de la Nueva Figuración resulta mucho más costoso porque rechaza establecer distinciones entre la



representación tópica y óptica de figura y fondo. Esto es: jamás se obsesiona con buscar la imagen no tópica, donde los poderes de las ideas preconcebidas quieren ocultarnos la imagen o al menos algo en *La Imagen*. Por ejemplo, la Susana óptica debe estar poseída por un exceso de sensualidad sin justificación que deje al espectador sin palabras ante su imagen desnuda, muda. Mientras que la bañista de Alcolea o la Susana de Pérez Villalta, Franco, Quejido, Aledo, Blasco o LPS se fusionaría caprichosamente con su entorno, peripecia y geometría hasta componer una forma ambigua, más sonámbula que seductora, pero que, sobre todo, jamás dejaría al todopoderoso espectador sin tópicos a los que agarrarse.

Y es que la nueva figuración se rinde a la mafia del amor típica del pop (el todo para el espectador) pero sin perder de vista la tiranía del conocimiento vanguardista (la nada para el espectador). Una tiranía fenomenal en el caso que nos ocupa porque agrupa a dos campeones que se odian: Neorrealismo, Transvanguardia o Neoexpresionismo, por un lado y Conceptual, por el otro. Y la mafia consigue, una vez más, que la mezcla de opuestos genere un fruto original. Así la imagen pierde texturas, tamaño, materiales rápidos en hacer surgir la connotación, el aire inefable, la pureza, y gana en

ideas peregrinas, ironía, humor. Pero la tiranía la hace también dificil y antipática, precisamente porque la deja sin grandilocuencia, sin literatura, en suma huérfana de lirismo, incluso en el proceso ya que estos pintores no entierran sus cuadros o les sacan al sol, no les queman, ni golpean, simplemente pintan con pinceles sobre lienzo.

La obra de LPS hereda esa falta extrema de romanticismo, ese aire punk de los setenta. Pero el acogimiento de ese contrasentido de la pintura figurativa y conceptual opera en dos ámbitos nuevos en el colectivo: su mecánica de exponer en forma de performance y su concepción del artista como espectador que trabaja en un grupo de miembros con igual jerarquía.

La primera lleva a LPS a, por ejemplo, vender cuadros en el momento para que el dinero circule por la galería y a hacer una polaroid del comprador junto a su trofeo; a pintar tondos partidos en sectores para que el espectador haga su cuadro o a, en el terreno digital, hacer siempre obras interactivas, como el inacabado oráculo *Hora-culo*.

En segundo lugar, el hecho de ser varios que pintan les obliga a estudiar muy bien ese camino que media entre lo que la obra efectivamente dice y la intención (lo que se quería que dijera), terreno central de la práctica conceptual.

En este sentido resulta muy interesante analizar la postura de la generación representada por Juan Ugalde, Estrujenbank y Patricia Gadea. Efectivamente, ante el problema de la construcción de esos característicos espacios antiópticos –y por tanto cercanos al universo conceptual– de LPS y de toda esta tradición figurativa finisecular, ellos parecen dar un paso atrás. Por eso no emplean recursos de la percepción tópica para construir una imagen rara y muy mestiza, son partidarios más bien de trabajar con un material extremada-



mente trivial (fundamentalmente postales o cómics de Ibáñez) con la intención óptica por excelencia: hacer que se vea literalmente más que conceptualmente. Esta pintura realizada sin embargo con medios muy poco pictóricos, que ensambla sin complejos la fotografía, el kitsch o la consigna política, produce las formas concepto características de esta generación. El concepto, que logra ser impecable, es España y la forma ideal, el dibujo de Ibáñez.

Si comparamos la obra de Estrujenbank con la de Richter encontramos que el alemán tiene tres líneas de trabajo siempre abiertas: el trazo sobredimensionado, la copia de la foto periodística o borrosa y las cartas de colores. Y en un ensamblaje típico de Estrujenbank aparecen las tres cosas. Podemos ver el trabajo de la maquina-espátula gigante que Richter ha ideado para hacer sus abstractos de estética kitchs cincuentona, pero a una escala mas modesta y en los fondos. En este sentido, los cuadros de rastro que el colectivo empleaba en ocasiones tienen esa textura nítida, pastosa y de mal gusto de las malas copias de los espatulistas que imitan a Constable y que es muy similar a la estética antiartística que rige en los cuadros del alemán. Aparece también la foto borrosa de mala calidad o la postal que equivale al recorte periodístico cuidadosamente copiado de Richter. En cuanto al muestrario de color, aparece en el caso del colectivo en forma de logotipo que incluye una grasienta

gama de tonos verde cuarto de baño. Así que, donde Richter produce tres tipos de cuadros, lo mas anti artísticos que se le ocurren, Estrujen hace uno. Tal es su odio al romanticismo heroico que rodea al formalismo vanguardista.

LPS tiene así un curso acelerado de lucha contra la vanguardia a golpe de trivialidad y de mal gusto rencoroso.

El colectivo intenta el concepto de la España estrujenbankiana en su Dalí disfrazado de Fofó o en su serie de cuadros de discoteca bacaladera, que vendrían a ofrecer una imagen satírica de la España actual. Pero donde LPS explota verdaderamente el mecanismo de sus inmediatos predecesores es cuando exporta su exuberante vanguardismo antiartístico al terreno digital, que tiene sus axiomas propios. Como los asuntos futuristas, la buena definición, la separación de las estéticas sintética y fotográfica, el gusto por la documentación o el respeto pop el espectador, que aquí se llama usuario. LPS se salta todas estas convenciones técnicas y conceptuales menos la que concierne al usuario. Y obtiene un arte electrónico de pixel gordo y animaciones formalistas donde lo importante es el movimiento o la interacción con el usuario y que destilan un humor óptico: figurativo, pero no narrativo. El espectador es considerado como uno más del grupo, de manera que se idean para él experiencias muy visuales. En *Composite*, por ejemplo, tiene que componer pantallas con animaciones que resulten agradables y cuya estética es gordillesca. LPS ha creado también entornos virtuales laberínticos, como los que componen *No hay nadie*, donde hay pegadas unas imágenes caprichosas tipo Nueva Figuración. En la película aleatoria, *Turulato Tornillo, una aventura por el infinito* el ordenador selecciona entre las múltiples imágenes de las dos capas que la componen y las lanza en combinaciones que resultan con un ritmo. entre riguroso y azaroso, extrañamente similar al que rige en las obras de Pérez Villalta o Aledo. Aquí también los personajes son



multifuncionales como en los dominios de Blasco. Por último el colectivo ha desarrollado la estrategia estrujenbankiana de dirigirse al espectador culto como si viviera en Coslada y en su *Hora-culo*, por ejemplo, lo obliga a interpretar pequeñas piezas de arte electrónico como si fueran augurios capaces de responder a preguntas vitales.

Si hubiera que hacer una pequeña valoración historicista –otra pasión irrefrenable del teórico, aunque ligeramente menos entretenida que la de establecer conexiones—, podríamos imaginar a estos creadores presentándose a un concurso-oposición público para ser designados Artistas de su Tiempo. Gordillo, la Nueva Figuración, Estrujenbank y Libres para Siempre divertirían enormemente al tribunal que, sin duda, en la primera vuelta les otorgarían una buena nota. Pero, a la hora de la verdad, los alemanes Albers, Kiefer, Richter o Kippenberger se quedarían, ¡qué pena!, con la plaza.





INAUGURACIÓN

SÁBADO.
23 DE FEBRERO
23 DE FEBRERO
A LAS 12:30
GALERÍA ESTAMPA
Justiniano, 6
28004 Madrid



www.galeriaestampa.com

Libres Para Siempre es un colectivo neopop que sirve de hilo para, al rastrear sus influencias y antecesores, dibujar un mapa del raro territorio neopop español. Entre sus ancestros se encuentran: Estrujenbank, Patricia Gadea y Juan Ugalde, pero también Elena Blasco o Jaime Aledo junto a Guillermo Pérez Villalta, Manolo Quejido, Carlos Alcolea, Carlos Franco, Rafael Pérez - Minguez y, desde luego, Luis Gordillo.

CONEXIONES: DE GORDILLO A LIBRES PARA SIEMPRE Y AL REVÉS

CATÁLOGO

CONEXIONES: DE GORDILLO A LIBRES PARA SIEMPRE Y AL REVÉS

(UNA HISTORIA PARCIAL Y SUBJETIVA DEL NEOPOP MADRILEÑO)

Galería Estampa. Madrid. Febrero 2013.

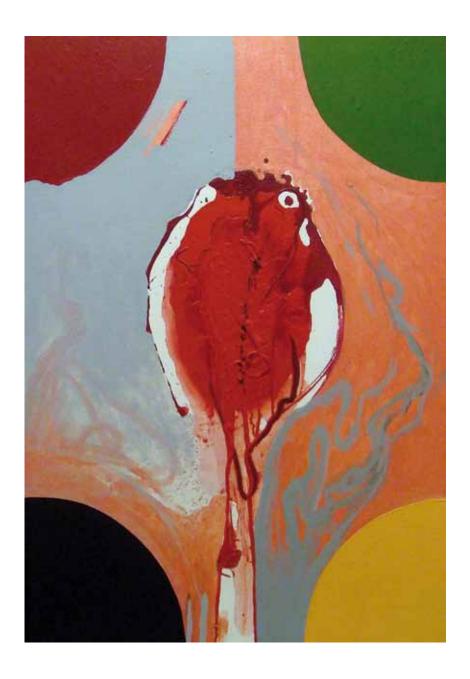
Artistas: Colectivos Estrujenbank y Libres Para Siempre, Patricia Gadea, Juan Ugalde, Elena Blasco, Jaime Aledo, Guillermo Pérez Villalta, Manuel Quejido, Carlos Alcolea, Carlos Franco, Rafael Pérez-Mínguez y Luis Gordillo.

Comisaria: Almudena Baeza.

CARLOS ALCOLEA



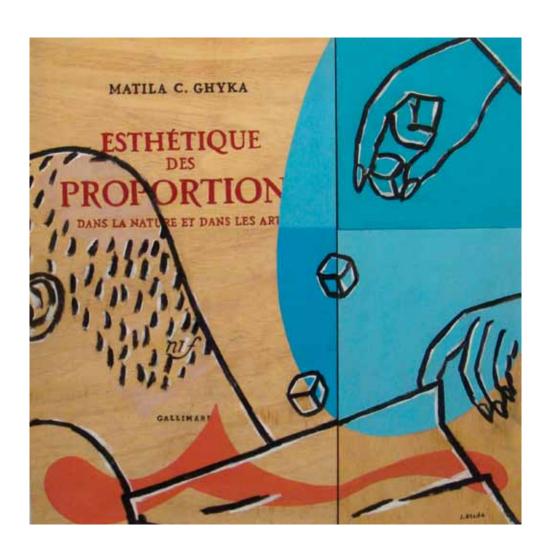
CARLOS ALCOLEA





JAIME ALEDO



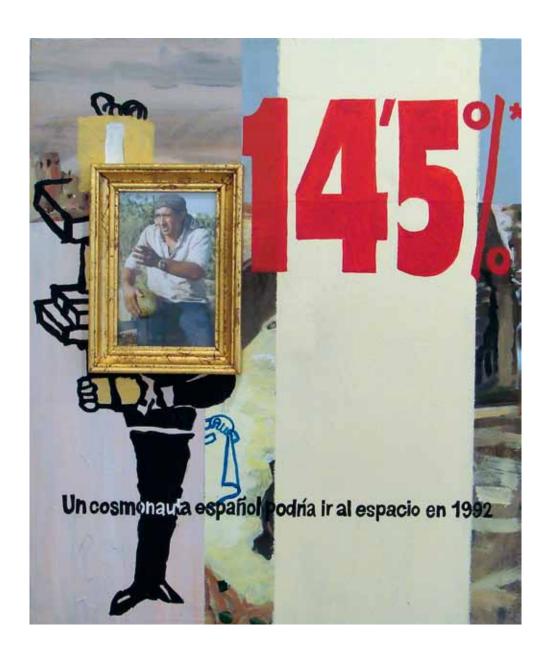


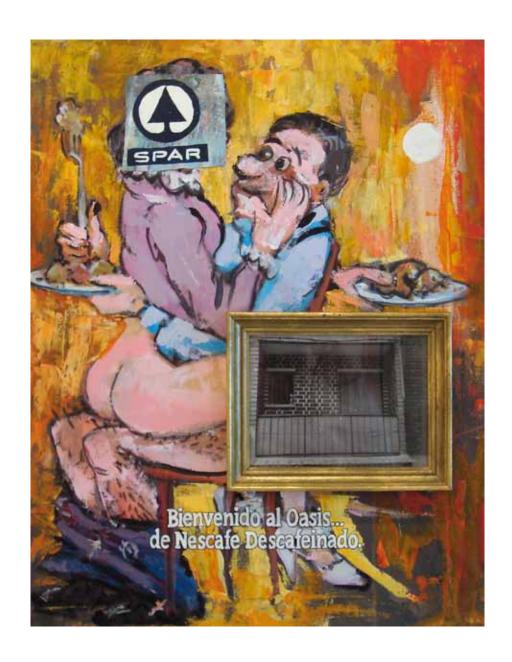
ELENA BLASCO





ESTRUJENBANK





CARLOS FRANCO





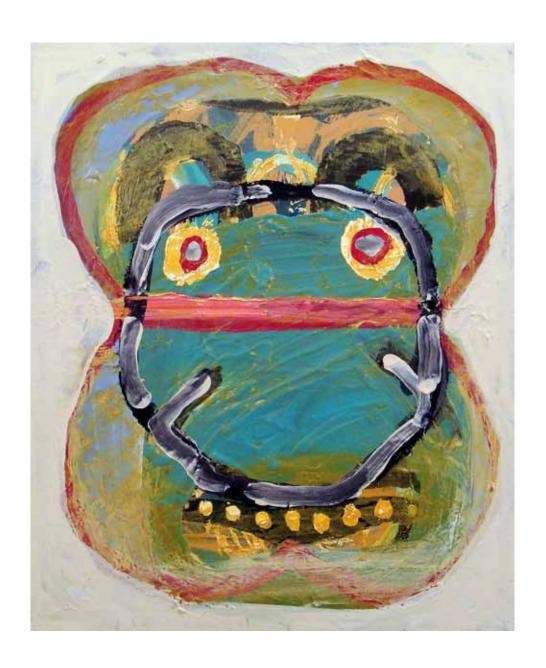
PATRICIA GADEA





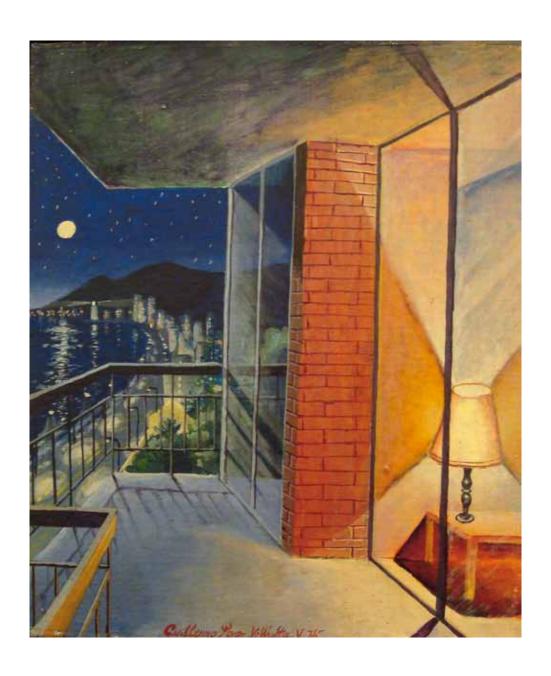
LUIS GORDILLO





GUILLERMO PÉREZ VILLALTA



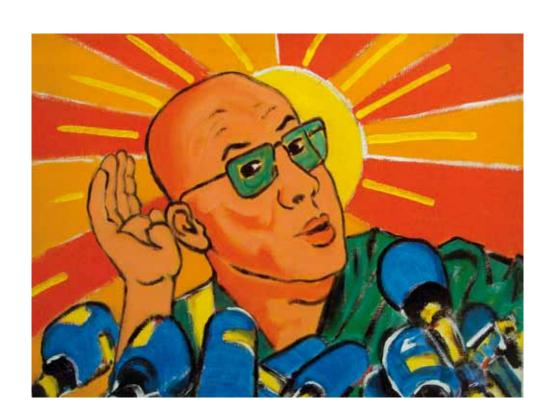


RAFAEL PÉREZ MÍNGUEZ





MANOLO QUEJIDO







Un camping muy sucio. 2000. Acrílico sobre lienzo. 70 x 50 cm.



Himnotista. 2013. Acrílico/lienzo. 81 x 57 cm.

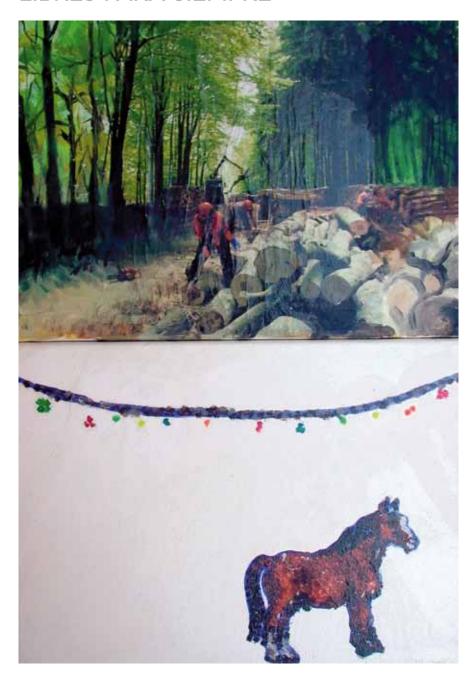


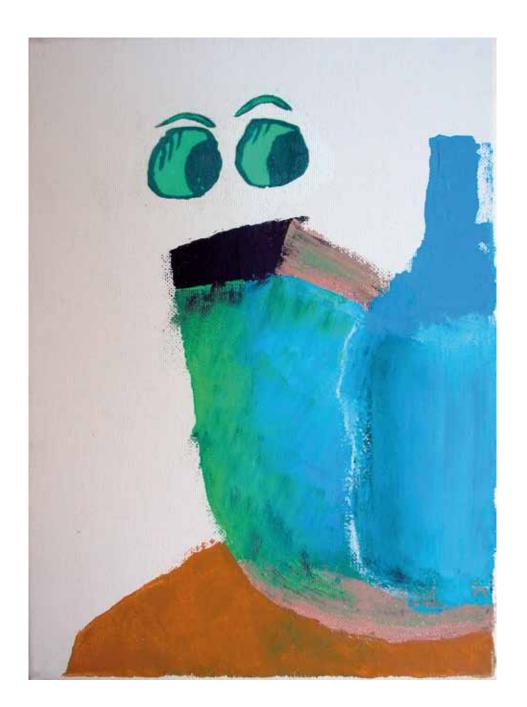


Mikey Mouse. 2002. Acrílico/lienzo. 67 x 24 cm. 103



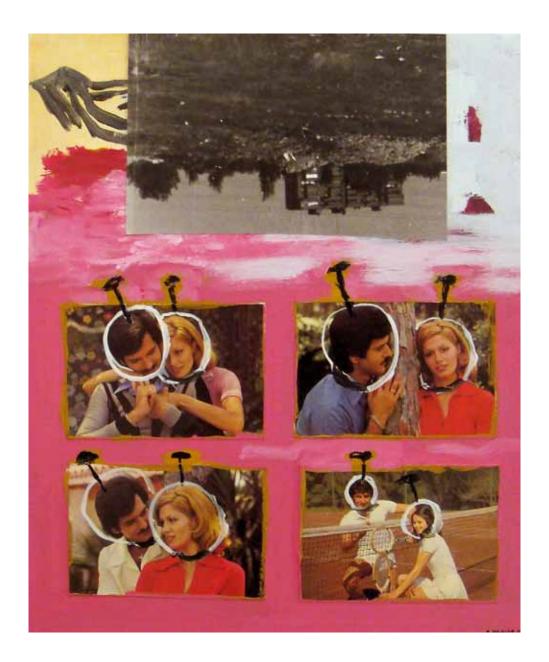






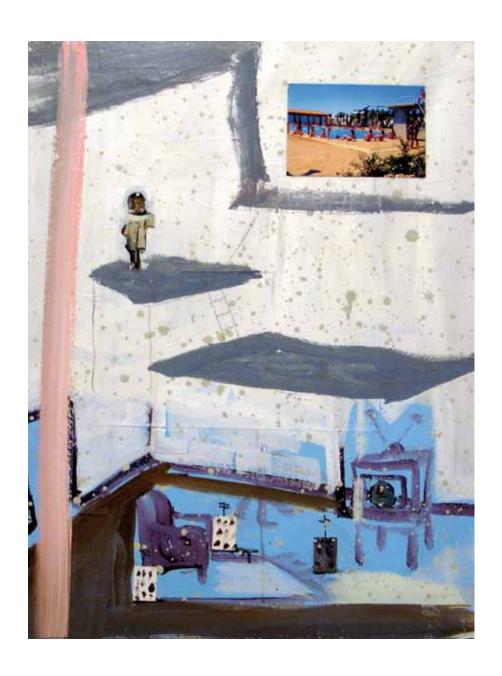
Bodegón con Hitler o Bodegón con Chaplin. 2002. Acrílico sobre lienzo. 24 x 33 cm. 107

JUAN UGALDE



JUAN UGALDE















DERIVAS DE LA NUEVA FIGURACIÓN MADRILEÑA

EIN RECONCE

CALL A CALL BOOK STREET

Countries (come deader)
Montelesse Season (colored Para Season Malan
Season (Colored Season Malan
Season (Colored Season Malan
Season (Colored Season (Colored Season Malan
Season (Colored Se

Times

The Parameter of the Control of the Control







Dentro del marco del proyecto *Derivas de la Nueva Figuración Madrileña* se celebró una mesa redonda donde se pudo reflexionar sobre las tesis defendidas por los comisarios, Almudena Baeza y Paco de la Torre, en sus propuestas expositivas. Junto al coordinador Jaime Aledo, participó también el crítico Óscar Alonso Molina. Entre el público destacó la presencia de artistas y galeristas vinculados al fenómeno, entre otros: Guillermo Pérez Villalta, Antonio Rojas, Teresa Moro, Pepe Medina, Beatriz Alegre, Miguel Ángel Martín Martín, Ana Parga, Pepe Valencia y Lucia Cuevas.

A continuación publicamos *Un difícil aire de familia*, el texto elaborado por Óscar Alonso Molina a partir de su intervención en la mesa redonda.

El contenido integro de las intervenciones está disponible en el canal de arte contemporáneo a10tv (http://www.youtube.com/user/a10tv).

UN DIFÍCIL AIRE DE FAMILIA

ÓSCAR ALONSO MOLINA

En el momento de decir lo que ustedes van a leer, con motivo de la mesa redonda *Derivas de la Nueva Figuración Madrileña*, celebrada en *La Trasera* de la Universidad Complutense el 26 de febrero de 2013, Jaime Aledo me acababa de presentar muy cierta y oportunamente como alguien de fuera de la Nueva Figuración Madrileña (en adelante NFM). Era una obviedad, sí, pero necesaria, pues encuadra mi perspectiva a la hora de analizar lo que fuera en su día dicho movimiento y lo que de él queda en el presente. Sobre todo al poner de relieve, casi como cuestión metodológica, el por qué justo aquellos que estando dentro —esto es: íntimamente vinculados a ella— no han querido, no han sabido o no han podido contarlo, entonces ni ya ahora. Porque la NFM no se ha contado siquiera desde dentro, y este punto es, en mi opinión, uno de los

factores fundamentales para responder con cierta lógica muchas de las preguntas que nos reunieron en esa mesa redonda y que la presente publicación prolonga.

"Derivas de la Nueva Figuración Madrileña", decía el título que nos convocaba, intentando a través de dos exposiciones tomadas más como experimento que como pretexto averiguar si aquellos raros figurativos madrileños surgidos a comienzos de los setenta dejaron descendencia y cuál fue ésta. Yo, lo confieso desde el principio, después de ver ambas muestras tengo la clara sensación de que no. Quizá porque ingenuamente uno espera ver en la prole rasgos comunes, cierta continuidad de rasgos con los patriarcas que la han dado origen. Pero frente a lo que se expuso en las dos galerías hay que reconocer al menos una distancia, una nueva genealogía; en cualquier caso algo que es muy muy distinto de lo que hasta ahora habíamos puesto en común como lo propio de la NFM. Viendo, repensando los trabajos de Patricia Gadea, de Elena Goñi, de Charris o de los Libres Para Siempre, y comparándolos con el núcleo de referencia de la NFM, lo primero que percibo es que no participan de aquel "aire de familia", de aquel sofisticado, esquivo y disolvente espíritu de entender el arte o la vida que los caracterizó. No, no encuentro en estas dos selecciones el espíritu de aquellos referentes. Podremos encontrar líneas abstractas que dan viabilidad teórica al parangón, eso sí, claro, y que funcionan incluso en el plano teórico, pero, sinceramente, me cuesta creer que haya un árbol, una red genealógica que nos pueda permitir ver con claridad esa deriva en cuanto descendencia.

Paco de la Torre incluso ha llegado a pormenorizar los rasgos propios que definirían el hacer de los figurativos madrileños a partir de seis puntos en absoluto concretos, pero que él encuentra definitorios de su llamémosle estilo. Y sin embargo, reconozcamos que la perversa ironía, el problema y el límite de semejantes taxonomías por las que

se intentan resumir los elementos característicos formales, técnicos, iconográficos y conceptuales de un grupo de obras es que, con facilidad, nos valen para incluir también a obras, incluso autores o estilos, que están alarmantemente lejanos del núcleo que se intenta definir. Es algo propio de la *inestabilidad* de las imágenes frente al análisis, no un problema de método. Con guasa, pero sobre todo con voluntad de ejemplificarlo, destaqué en mi intervención que al leer su decálogo no podía dejar de sorprenderme al comprobar que también se podría aplicar a la pintura de por ejemplo Amalia Avia, de quien sin embargo sabemos sobradamente que no enlaza ni lejanamente con esa herencia que buscamos.

De hecho, la dificultad en conceptualizar la NFM es parte de su interés, y a la vez, semejante dificultad es responsable en parte de que el grupo sea todavía hoy minoritario en su apreciación, en la repercusión alcanzada, en su presencia e índice de impacto, en su ascendiente e influencia estética, etcétera. Para entender, o para tener un diagnóstico completo de por qué no ha "cuajado" una NFM como grupo *potente*—algo que me temo no nos podrían contestar ni siquiera ellos: lo cual refuerza mi idea de que las derivas son todavía más débiles—, habría que atender antes que nada a su propia estructura interna.

Aquí no se trata solamente de algo en relación a la obra; es decir, no es cuestión únicamente de la enorme dificultad de sus trabajos, de esa producción refractaria a los tiempos (a los problemas estéticos que se han ido imponiendo históricamente desde que hiciera su aparición), y de los cuales se han ido alejando cada vez más, mostrando una creciente incompatibilidad e intransigencia entre ambos, pues con seguridad este distanciamiento que la aísla también la preserva. Quiero decir, que por su naturaleza tan particular la poética de la NFM parece condenada hoy a un aislamiento o incomprensión radical, algo así como una fractura

insalvable, que al tiempo que opera en su contra, siendo en parte su desgracia, es también aquello que la salva. Por ejemplo, a la vez que le niega un puesto significativo en la Historia reciente del arte de nuestro país, incluso de la escena internacional, evita su desgaste como producto cultural exitoso que tiende a agotarse por simplificación, a devaluarse por su desgaste como moda.

Porque lo cierto es que a quienes nos interesa la NFM, precisamente por su rareza, por su dificultad, por su insolubilidad con lo prosaico y más banal del presente, muy posiblemente nos interesa con la verdadera pasión que afecta a las elecciones más íntimas y secretas. Justo por esto mismo: porque no representa ya el espíritu de los tiempos, y en este sentido es una estética a contrapelo a la que no cabe sólo adscribirse, sino que de alguna manera hay también que defender.

La primera gran revisión del grupo, la exposición en el Reina Sofía de Los Esquizos (Madrid, junio de 2009), fue la constatación de que todavía en la actualidad para ellos "el enemigo está dentro". ¿Debemos interpretarlo como algo necesariamente negativo? Cada vez veo más claro que no: para empezar es su naturaleza, por lo que también en última instancia se les aprecia —cuando consiguen ser apreciados—, y en cualquier caso un factor determinante para entender su poética. Y es que el espíritu de esas individualidades era desde el principio tan singular que al cabo resultaba paradójico pedir colaboración entre ellos para estructurar una línea de lectura homogénea, una estabilidad o ciertas continuidades que permitieran un texto tendente a lo homogéneo donde reconocer rasgos estilísticos compartidos, ideas comunes, ese tan buscado aire de familia...

A nivel historiográfico el intento a posteriori me parece casi irrealizable, pero más aún si tenemos en cuenta la evolución de sus componentes, cuando cada uno de ellos ha terminado por

singularizarse al máximo. La mayoría de las trayectorias, me refiero, claro, a las que no se truncaron precozmente pudiéndose consolidar en el tiempo, a mí me parecen fantásticas, seguramente porque han escapado a ese corsé de lo común gracias a su naturaleza interna, desde siempre extraordinariamente compleja.

En cualquier caso, en la búsqueda de su herencia debemos trascender esta estructura interna que comento, obligándonos a mirar cómo evolucionaron en el tiempo los agentes que debían de sustentar en su contexto a la NFM, apoyarla, estudiarla, *manejarla...* Hagamos un pequeño repaso y ya veréis qué de sorpresas: ¿qué ha pasado, dónde están, de quién hablan y de qué se escribe, por ejemplo, en las publicaciones que en algún momento los apoyaron como grupo o individualmente?, ¿lo siguieron haciendo? Más incluso, si así fue en algún caso, ¿qué forma adoptó dicho apoyo?

O fijémonos en las galerías, tienen un recorrido muy particular; y al decir galerías puedo ampliar también el foco a los espacios públicos, los centros de arte, los museos, las instituciones y las personas que en todos ellos alcanzaron responsabilidades: ¿cómo han apoyado? Ciertamente, a pesar de lo que se crea, la cosa es más amplia que el tópico que lo reduce todo en este caso a un puñado de publicaciones y exposiciones de referencia; pero lo decisivo aquí es preguntarse si dichas revisiones han sido significativas, si han conseguido incidir en el presente estético, en esa comunidad de intereses compartidos que conforma cualquier contexto común. Las exposiciones mismas que hoy nos sirven como excusa para reunirnos hoy, nuestra mesa redonda, esta misma publicación que el lector tiene entre las manos, convocan a un pequeña y seguramente muy entusiasta, convencida pequeña comunidad, ¿pero son las comunidades como las que nosotros conformamos las que han podido hacer algo más por el interés que compartían, eso que llamamos NFM?

Pero sigamos un poco más: ¿y los críticos?, ¿y los teóricos?; ¿qué ha pasado con ellos?, ¿cómo fue la evolución de su vínculo con los artistas y con el propio movimiento?, ¿crecieron juntos o por separado, se miraron a lo largo de los años a la cara o se dieron al final la espalda? Yo creo que este también es un factor determinante. Por no hablar del coleccionismo... En fin...

Siempre me ha llamado la atención algo que una breve tesis podría demostrar rápida y tajantemente cotejando fechas e imágenes: que la NFM no fue una cacofonía, sino la verdadera antesala, la anticipación no prevista de tendencias y grupos que, como los Anacronisti, los hipermanieristas o la Nuova Pittura Colta italiana, pero sobre todo la Transvanguardia, tuvieron un eco más o menos triunfal a nivel internacional a los pocos años de su aparición. Alguno de los componentes de la NFM fugaron hacia posiciones transvanguardistas en los primeros ochenta, sí, pero vo me estoy refiriendo exactamente a una década antes. Lo curioso es no sólo que los anticiparan, sino que en ocasiones los llevaron de manera espontánea y "autodidacta" a su epítome, a consecuencias mucho más radicales de las que alcanzaron estas otras corrientes en su desigual desarrollo, a pesar de contar con el favor y mucha más atención internacional. En cualquier caso, lo cierto es que aquí nunca se les reconoció tal mérito, y que el apoyo interno jamás vino a reivindicarlo ni dentro ni fuera de nuestras fronteras. Y es que el enemigo estaba dentro, pero no sólo del propio grupo, sino de ese complejo con respecto a lo internacional, como si nuestros artistas, de la NFM o de cualquier otro punto, no fueran por definición extraordinariamente internacionales (para un neoyorquino deben serlo en grado sumo, casi tanto como para un guineano), aunque no lo fueran de manera mimética a las tendencias imperantes en la escena extranjera.

Se dan, claro está, circunstancias particulares que arrojan luz sobre aspectos bien delimitados de este tipo de situaciones que tanto

han afectado al devenir y el ascendiente de la NFM en sucesivas generaciones (la muerte de Maurizio Calvesi y su intento de articular *Un'alternativa europea* a nivel continental, por poner un ejemplo muy concreto), pero, no nos engañemos, hay que reconocer que a partir de un determinado punto en la historia de la NFM el espíritu de los tiempos ya era otro. Fue ya otro en los ochenta, claramente; algo que podría resumirse con la frase fenomenal de Ángel González, según la cual aquella década multicolor, como Juan Antonio Aguirre preveía pensando en sus chicos de los setenta, que todos esperaban acabara teniendo un regusto ácido, resultó al final de paladar graso. Yo creo que es una definición fantástica que explica perfectamente el inesperado relevo generacional que se produjo en un momento dado de nuestra historia artística por el cual las corrientes neoexpresionistas desbancaron, saltándolas por encima, a los complicados herederos de la década de los setenta. Aunque al respecto también sería interesante recordar momentos concretos, descender a los nombres y apellidos, como cuando llega a nuestro país determinada persona buscando un representante español (clave en este punto saber quién le indicó qué exposiciones visitar, dónde buscar, qué ver, entre quiénes elegir, quién le acompañó) para el escenario internacional del momento, posmoderno y transvanguardista, y no saca a un Guillermo Pérez Villalta, a un Carlos Franco, a un Carlos Alcolea o a un Luis Gordillo, sino que opta por un joven con apenas recorrido como Miguel Barceló. En fin (bis).

Siguiendo con la historia, los noventa dieron definitivamente la espalda a la NFM. Ya lo he planteado arriba, ¿es algo bueno o algo malo? Bueno, obviamente es perjudicial para algunas cosas, como todo lo relacionado con la cuestión promocional: la presencia de estos artistas o de su poética en las instituciones, su aparición en las publicaciones, su representación en bienales, ferias y todo ese tipo

de cuestiones que acaban afectando tarde o temprano al mercado y la difusión comercial de sus productos. Pero ese contexto que les ha dado la espalda, y no a todos ni en la misma media, hay que tenerlo en cuenta, les ha forzado a alcanzar un nivel muy especial, y muy interesante en su propio enrarecimiento.

Aunque no hace falta seguir adelante, podríamos quedarnos en el principio: a ver si nos ponemos de acuerdo al menos sobre cuál es el cogollito de la NFM, pues ni eso siquiera parece resuelto con claridad. ¿Cuántos y quiénes eran, exactamente?, ¿metemos o no a Gordillo en el asunto desde el principio, o simplemente debemos interpretar el "gordillismo" como una fantasía genealógica?, ¿cuánto tiempo duró la cosa?... Antes de buscarles descendientes, quizá sería más urgente, sino imprescindible, saber quiénes han seguido desarrollando obra y con los que podemos seguir contando y dialogando, o cuál es el nivel de diálogo que tienen con esas nuevas generaciones entre las que nos empeñamos en buscarles herederos.

Yo insisto, y lo digo abiertamente para abrir el debate, no acabo de ver la herencia de la NFM ni en los Neometafísicos, ni en las derivas post-Punk de los Libres Para Siempre, ni en la mayoría de esos nombres que se han incluido en las dos exposiciones de las que se ocupa este librito.

Para finalizar mi intervención ese día acabé preguntándome justamente por otros nombres que no estaban en ninguna de ambas muestras, y que a pesar de su innegable ligazón emocional, formal o conceptual no aparecían en las tesis ni de Paco de la Torre ni de Almudena Baeza. Era una lista improvisada allí mismo, mientras mis dos compañeros hacían sus respectivas introducciones previas. Algunos de los que aparecían en ella estaban sentados entre el público asistente. Y es que en mi opinión para hablar de

las derivas actuales de la NFM habría que preguntarse con más propiedad: ¿qué pasa con Pepe Valencia o con Alecs Navío?, ambos declarados deudores de la pintura de Carlos Franco, de Alcolea o Chema Cobo. ¿Qué pasa con Estefanía Martín Sáez o con Jesús Zurita?, ambos partícipes de la complejidad y el retorcimiento de esa poética figurativa al límite de lo doloroso, él, además, un pintor enorme y que se siente heredero de aquel espíritu, sin tener contacto ni aparecer nunca en las recopilaciones al uso. ¿Qué pasa con un pintor tan singular y tan combativo con alguno de los aspectos, formales y conceptuales, que han interesado tanto a nuestros artistas de la NFM, como José Díaz?, o con Javier Pulido, otro de los grandes olvidados. O con Chema Peralta, un artista que en sus primeras exposiciones rindió homenajes explícitos a Carlos Alcolea y su mundo fluctuante y fluido. Incluso, ¿qué pasa con Miki Leal?, ¿y con Guillermo Martín Bermejo?, ¿y con Pepe Carretero? A lo mejor son ellos los que acaban en algún momento diciéndonos, de manera diacrónica, qué fue aquello de la Nueva Figuración Madrileña al mostrarnos cómo y cuánto está diseminada su herencia... Que así sea.

Madrid, 26.II.13-17.IV.13





*IMAGO MUNDI:*VOLVER DE NUEVO SOBRE LA IMAGEN

DAVID PÉREZ

Ver es hablar y hablar también suscita una manera de ver. Por ello, la mirada es palabra y la palabra una incitación a volver a mirar. Si algo puede ser dicho sobre la imagen —en tanto que concepto—y/o sobre las imágenes —en tanto que propuestas concretas de significación y comunicación—, es que las mismas generan, con independencia de sus objetivos, funcionalidad, procedencia técnico-manual y origen analógico o digital, un múltiple y casi infinito decir en torno a ellas. Esta ilimitada hermenéutica que se apoya en la permanente habla de lo incompleto y que toma como punto de partida un ver que es inacabable hablar sobre el decir de la imagen, se ve redimensionada por dos hechos que concurren simultáneamente: por un lado, podemos fantasear con imágenes —con imágenes mentales—, dado que para ello imaginamos; por

otro, las imágenes que integran nuestra iconosfera pueden, a su vez, imaginarnos y, al imaginarnos, recrearnos, ya que es a través de sus fantasmas la vía mediante la cual nos habitan y constituyen.

Ahora bien, a pesar de la familiaridad que se desprende y asocia a la propia idea de imagen —o quizás, precisamente, por el exceso semántico que el concepto detenta en sí mismo— llama la atención el hecho de que de una manera recurrente e ininterrumpida estemos imaginando y especulando tanto sobre lo que concierne a su ontología, como sobre todo aquello que remite a sus variados mecanismos de funcionamiento. No cabe duda de que a este hecho contribuyen dos circunstancias: la primera se centra en la eficaz seducción que ejerce lo que, parafraseando a Heidegger, configura el específico ser-en-el-mundo de lo icónico; la segunda se asienta en su más que extendida e, incluso, abusiva utilización. Debido a ello, se puede afirmar que la contundencia irrebatible de su presencia, unida a la vírica desmesura de su uso, constituyen elementos que inciden de forma directa en este constante volver a examinar los sentidos que no sólo concita el pensar y decir la imagen, sino también el pensar y decir desde y/o con la imagen1.

El alcance de estos sentidos, así como las múltiples lecturas que son capaces de generar, no quedan, lógicamente, circunscritos ni a una única posición epistemológica —relacionada, por ejemplo, con el peso de la mímesis y de la representación en su configuración— ni a un determinado influjo cultural —la condena religiosa a las imágenes existente en tradiciones como la hebrea, la islámica o, en ocasiones, en el propio cristianismo—. Esta circunstancia, no obstante, no impide que el sentido inicial que se otorga a la imagen responda, en un primer

¹ Como ejemplos temporal y metodológicamente distanciados entre sí de estos planteamientos, podemos encontrarnos, entre otras, con aportaciones como las efectuadas por: Debray, Régis, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Barcelona, Paidós, 2002; Brea, José Luis, *Las tres eras de la imagen*, Madrid, Akal, 2010 y Jardí, Enric, *Pensar con imágenes*, Barcelona, Gustavo Gili, 2012.

momento, a lo que la misma nos presenta, algo que concierne a lo que consideramos como su presente temporal, un presente que alude a su propio presentarse, es decir, a su inmediato estar ahí, un estar que, en muchas ocasiones, se halla restrictivamente vinculado al discurso de la representación planteado desde la imagen. Ello trae consigo que el presente de la imagen —el hecho de su presentación— quede reducido a una mera representación, entendida en este caso como realidad —no importa si ésta es considerada de primer o segundo rango, o si se define como copia degradada o verdadero original—, una realidad en la que intervienen signos, símbolos e índices que actúan desde su materialidad plástica como especulación y como reflexión —o si se prefiere, como reflejo de especulación y como espejo de reflexión—.

A su vez, y en un segundo momento, las imágenes se refieren también a lo que por sí mismas suponen y a lo que consiguientemente representan —el valor social o simbólico que les atribuimos—, un representar que es ahora entendido, al margen de cualquier contaminación económica, como discurso que se efectúa sobre lo que la imagen involucra y desempeña, es decir, sobre aquello que —más allá de una lectura sustentada en el reconocimiento referencial y/o en la identificación mimética— es capaz de introducir desde una perspectiva que podría encuadrarse dentro un discurso de connotaciones antropológicas y/o culturales.

De este modo, cualquier alusión al fenómeno de la imagen —así como a su aparición, consolidación y desarrollo— no puede más que asumir un destacado protagonismo, ya que como ha sido puesto de relieve por Alberto Manguel, "somos en lo esencial criaturas hechas de imágenes"², es decir, seres que no sólo se hallan poblados por

² Manguel, Alberto, *Leer imágenes. Una historia privada del arte*, Madrid, Alianza Editorial, 2002, p. 21.

representaciones —por aparentes realidades y reales conjeturas—, sino texturizados por ellas —por imágenes que devienen cuerpo y cuerpos que se tornan imagen—. Unas criaturas, en cualquier caso, que debido a esta somático-semántica circunstancia, quedan definidas como organismos entretejidos de intertextualidades —de fantasías visuales que proyectan en la cámara oscura de nuestros deseos, fantasmas destinados a dotar de sentido a la epifanía de ese espectro de confusiones que recibe el nombre de yo—.

Este señalado valor que acabamos de mencionar permite que el suceso icónico —el saturado suceder de lo visual— adquiera un específico papel debido a sus posibilidades narrativas, referenciales o iconográficas, un papel que básicamente es tal en función de aquello a lo que incita, es decir, en función de lo que en sí mismo presenta por el mero hecho de saberse presente, algo que no sólo supone el sospecharnos hechos de imágenes, sino también el intuirnos deshechos por ellas y, en consecuencia, el reconocernos como desechos icónicos.

A este tumultuoso y paradójico discurrir en el que las imágenes se sitúan, contribuyen diversas circunstancias, entre otras, la propia etimología que en las lenguas romances posee un término como el de imagen, tan rico en significados y connotaciones, y con una dilatada tradición no sólo en el ámbito de los discursos estético y filosófico, sino también en terrenos como el psicológico o el religioso. No hace mucho tiempo Michel Melot ponía de relieve estas controvertidas circunstancias al señalar que mientras que el inglés establece la distinción entre image y picture, es decir, entre el hecho de la representación y la materialización de la misma, en lenguas como la nuestra nos encontramos con una multiplicidad de resonancias semánticas vinculadas a la noción de imagen en función del peso específico que generan las referencias, interpretaciones y parentescos etimológicos derivados de términos griegos, tan

próximos, aunque hermenéuticamente tan diversos, como εϊδος [vista, visión, aspecto, idea, representación, imagen], εϊδω [mirar, observar, reconocer, hacerse visible], εϊδωλον [figura, forma, sombra, imagen, ídolo], είκώ [parecer, asemejarse], είκών [icono, imagen, figura, estatua, pintura, retrato, semejanza], εικάξω [hacer igual, reproducir, imitar, representar] y un largo etcétera. Este plural universo de significados repletos de herencias directas, deudas colaterales y contaminaciones de muy variada índole, adquirirá todavía una renovada dimensión cuando aludamos a términos latinos como imago [imagen, representación, retrato, apariencia, aparición, fantasma] o imitatio [imitación, reproducción, copia], términos todos ellos que en último extremo no están haciendo más que, bajo referencias lingüísticas cercanas en un principio, generar realidades conceptuales muy distantes.

Debido a ello, no resulta extraño que ante la constatación de esta diáspora verbal —surgida, a su vez, en el interior de un mundo que para algunos no es más que deformante espejo o mera pantalla, es decir, auténtica ilusión y genuina apariencia o, si se prefiere, velo de maya y/o platónica caverna—, no es de extrañar, repetimos, que ante el estallido semántico reseñado y el consiguiente entrelazamiento de ideas e iconos, por un lado, e imágenes e ídolos, por otro; el citado Melot, asumiendo la superposición y confusión lingüísticas y conceptuales detectadas entre todo tipo de idealismos, ideologías e idolatrías, haya apuntado que nos enfrentamos a un sorprendentemente amplio -aunque también inusitado- conjunto léxico que, en verdad, se encuentra integrado por "muchas imágenes que no podemos meter en el mismo saco"3. Un saco, añadimos ahora con el objetivo de generar una mayor promiscuidad conceptual, en el que sin excesivas dificultades se detecta una irremediable convivencia —

³ Melot, Michel, *Breve historia de la imagen*, Madrid, Siruela, 2010, p. 12.

que no aceptada coexistencia— entre el discurso de la iconoclastia y el de la iconodulia, o sea, entre el decir de lo iconofóbico y el de lo iconofílico; un discurso que, sustentado en el desprecio y en la paralela fascinación por la imagen, reafirma la pervivencia del conflicto existente —y no siempre resuelto de manera definitiva— entre términos tan conectados e interdependientes como son los de imitación, mímesis, semejanza, idea, simulacro, copia...

Tal como sugirió Jean-Luc Nancy, este hecho deja entrever lo que podemos considerar como parte de nuestro ADN icónico-cultural, un ADN que responde a una inevitable configuración, en este caso dual, en la que convergen resonancias judeo-helénicas. Dicha configuración permite poner de relieve la "condena de las imágenes" bajo la que irremisiblemente se ha desarrollado no sólo nuestra historia, sino también nuestra idea —nuestra visión— de la representación. Una historia que, a pesar de ello, no ha presentado un perfil monolítico y/o unívoco, puesto que se ha visto en muchos momentos —el propio Nancy menciona épocas iconomaníacas como la romana, la barroca, la romántica o la fascista—, recorrida por ambivalencias y atravesada por abruptas polarizaciones que han posibilitado el desarrollo y consolidación de una recíproca "confianza en las imágenes".

Esta convicción o, mejor aún, esta certeza totalmente ciega —valga el fácil oxímoron— que se ha atribuido en determinadas etapas al valor de la imagen, no ha podido dejar de resultar, a pesar de los esfuerzos emprendidos en contra, un tanto sospechosa. Este hecho se constata con cierta claridad si tenemos en cuenta que, a la hora de efectuar la genealogía icónico-cultural de nuestra mirada, no resulta anómalo encontrarse —incluso en una sociedad tan oculodependiente y videofílica como la actual— con un paradójico, aunque también persistente, recelo icónico que, siquiera sea a un nivel conceptual, ha permitido elaborar discursos de reticencias

ópticas basados en posicionamientos contravisuales.

Según hemos ya señalado, esta condena a la imagen que Nancy aborda no hace más que poner de relieve la inevitable deriva surgida "de la alianza concertada [...] entre el precepto monoteísta y el tema griego de la copia o la simulación, del artificio y la ausencia de original", una deriva que, precisamente, es la que "ha sellado a Occidente como tal"⁴, es decir, la que ha configurado el sentido de nuestra mirada y la que, por tanto, ha determinado nuestro ver y nuestro hablar, haciendo que veamos desde donde vemos y que hablemos en torno a lo que hablamos.

Al respecto, llama significativamente la atención cómo esa "desconfianza ininterrumpida hacia las imágenes" —no desgajada, por otro lado, de esa otra corriente que apela a su veneración— ha ejercido tal influjo en nuestra sobrenaturaleza social perceptiva que la misma, como acabamos de sugerir con anterioridad, ha sido capaz de llegar "hasta nuestros días". Y lo ha hecho, además, instalándose, "en el seno mismo de la cultura que las produce en abundancia" a través de la difusión de nociones paralelas tan extendidas y tan discursivamente prolíficas como las relacionadas con los conceptos de simulacro, apariencia, virtualización o sociedad del espectáculo, un conjunto diversificado de términos e ideas que, a su vez, se han visto reforzados, según remarca Nancy, por medio de una "crítica" complaciente" efectuada sobre la "civilización de las imágenes" y el sentido de su hiperrealidad. Dicha crítica no sólo ha generado la correspondiente puesta en cuestión del actual modelo escópico - "La imagen ya no puede imaginar lo real, ya que ella misma lo es", "La realidad ha sido expulsada de la realidad", "Todo debe ser visto,

⁴ Nancy, Jean-Luc, *La representación prohibida*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 2006, p. 27.

todo debe ser visible [...] Todo lo real debe convertirse en imagen"5—, sino que, curiosamente, ha servido también para fortalecer, aunque sea de forma tangencial —y de nuevo la paradoja está servida—, a "todas las iniciativas de defensa e ilustración de las artes", así como a "todas las fenomenologías" surgidas alrededor del hecho estético asociado a la imagen.

En este contexto en el que nada deviene arbitrario pero en donde todo responde a un juego de ambivalencias, es interesante destacar hasta qué punto autores como Martin Jay han centrado sus aportaciones en el análisis oculofóbico y en "la denigración de la visión" que define al pensamiento de la contemporaneidad en general y, de manera particular, al relacionado con la filosofía francesa, una filosofía, no hay que olvidarlo, que curiosamente ha desempeñado un preeminente papel, a través de personajes de tanta influencia como Descartes —fascinado por la denominada Dióptrica y la consiguiente clarificación de la visión—, en la instauración del "paradigma visual moderno", ese paradigma que propiciará "el régimen escópico hegemónico" de nuestra era⁷ y que encontrará en la llustración y en su indisoluble vínculo entre lucidez y razón —entre visión y verdad— uno de sus más destacados baluartes conceptuales.

Con todo, la extensión y paulatino arraigo de este posicionamiento contravisual traerá consigo que la crítica al logocentrismo — y al consiguiente falogocentrismo—, vea ampliado su radio de acción gracias a la referencia adversa al discurso oculocentrista, una

⁵ Baudrillard, Jean, *El crimen perfecto*, Barcelona, Anagrama, 1996, p. 15 y Baudrillard, Jean, "Violencia de la imagen. Violencia contra la imagen", en *La agonía del poder*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2006, p. 48.

⁶ Nancy, Jean-Luc, op. cit., p. 27.

⁷ Jay, Martin, *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés contemporáneo*, Madrid, Akal, 2007, pp. 60 y 92.

referencia utilizada como eje de un decir que, siquiera sea de forma indirecta, tiende a reactualizar, si bien en otro contexto y bajo parámetros diferenciados, la tradición de la agustiniana concupiscentia oculorum y del peligro asociado al deseo visual. El alcance de esta hostilidad contemporánea no sólo hacia la impudicia que subyace al voyeurismo, sino también hacia el goce derivado de un ver no funcional, incidirá una vez más en el preceptivo sentido ilusorio de la imagen y en cómo el mismo, sin embargo, se "enraíza en un discurso antivisual mucho más amplio que se extiende más allá de las fronteras del pensamiento religioso", dado que afecta a "una amplia variedad de campos" que, de una manera u otra, se encuentran imbuidos "por una profunda sospecha ante la visión" y ante el papel dominante que la misma ha asumido en el espacio mediático-cultural de la modernidad occidental.

Si como apuntábamos al comienzo de estas líneas, el decir sobre la imagen constituye un decir sin fin en el que lo decible es la propia imposibilidad de acabamiento del decir, el hecho de que se cuestione, según acabamos de señalar, la supremacía de lo visible y la potestad entroncada a lo panóptico, no conlleva necesariamente certificar que ese decir sin fin haya llegado a su ocaso. Al contrario, lo que sí que declina, y por ello se afirma, es la crítica al predominio de una visualidad que en su apogeo obsolescente —al respecto, sugiere Baudrillard que "destruimos las imágenes al colmarlas de significado"-deviene banalizada y/o simbólicamente desarraigada, dado que queda sometida a un "doble asesinato". Un asesinato en el que si, por un lado, "lo real ha desaparecido bajo la profusión imágenes", por otro, la imagen también se ha diluido fatalmente "bajo el peso de la realidad", ya que "la mayor parte del tiempo, la imagen está desposeída de su originalidad" y "de su existencia propia en tanto que imagen",

⁸ Jay, Martin, op. cit., p. 20.

hecho que ha traído consigo que se encuentre "condenada a una complicidad vergonzosa con lo real".

La transformación de la imagen en discurso hegemónico y unitario -discurso que conlleva no sólo el control y colonización de la imagen, sino también la paralela mutación del dominio en imagen no debe, por tanto, suscitar equívoco alguno. La hegemonía a la que hacemos alusión encuentra su base en la uniformidad que. paradójicamente, sustenta al propio decir de lo heterogéneo, un decir que recontextualiza el argumento del pluralismo neoliberal de la neutralidad y que, en verdad, se articula como discurso legitimador de una permisividad acrítica bajo la que se enmascara una insolidaria pseudotolerancia. Sin embargo, aunque exista el interés por instaurar una mirada única destinada a pautar qué es lo legible desde la imagen —interés que podría correlacionarse con la conceptualización de lo que a finales de la década de 1960 Noël Burch definió como los "modos de representación institucional", es decir, los paradigmas de codificación aplicables que, en su caso, quedaron circunscritos al ámbito cinematográfico-, se sabe que dicha imposición —y su consiguiente voluntad de instrumentalización icónica— se enfrenta a lo que, en verdad, puede ser dicho sobre la imagen, algo que no es ni más ni menos que la propia imposibilidad de agotamiento que la misma suscita.

Para resolver este aparente contrasentido que, en el fondo, no hace más que traer a colación la tensión dialéctica existente entre conceptos como los de bulimia icónica y anorexia simbólica —tensión, no hay que olvidarlo, que deriva del choque entre la perdurabilidad hermenéutica, en tanto que discurso de resistencia, y la univocidad de la imagen mediática, concebida como relato

⁹ Las consecuencias de esta doble desaparición no ofrecen dudas: "Hoy en día, de todas formas, somos nosotros, y no Dios, los que desaparecemos tras nuestras imágenes". Baudrillard, Jean, "Violencia de la imagen…", op. cit., pp. 55-56.

hegemónico del espectáculo—, es conveniente que efectuemos un pequeño, pero imprescindible, rodeo a través del cual vamos a intentar trasladar al ámbito que nos ocupa la aportación que, al analizar los conceptos de crítica e llustración, Foucault realiza en torno a la noción de gubernamentalización y al carácter que ésta asume en la modernidad.

Frente a la vocación estatalizadora que Occidente emprende, en especial a partir de los siglos XV y XVI — con el objetivo de perfeccionar el "arte de gobernar a los hombres", ya sea desde parámetros pedagógicos, políticos, militares, económicos o administrativos—, Foucault pone de relieve cómo se desarrolla, de manera paralela a este proceso, un deseo de desgubernamentalización en el que la moderna actitud crítica va a hallar un idóneo caldo de cultivo. Dicho deseo, sin embargo, requiere una ajustada interpretación, puesto que el mismo, según señala el propio autor de Las palabras y las cosas, puede suscitar determinadas aproximaciones erróneas. En este sentido, el rechazo a la gubernamentalización no debe tomarse como la apuesta por una oposición frontal —"una especie de cara a cara"— en relación a este proceso de consolidación del dominio, ya que ello significaría efectuar una apuesta a favor de "la cuestión de «¿cómo no ser gobernado?»". Debido a ello, apunta Foucault, en el hecho de reconsiderar la gubernamentalización lo que subyace es la constatación de un recurrente planteamiento que responde —y las cursivas son suyas— más que a la fórmula de que "no queremos ser gobernados en absoluto", a la posición de "cómo no ser gobernados de esa forma [...] en vista de tales objetivos y por medio de tales procedimientos"10.

Desde esta perspectiva —y volvemos ahora a nuestro discurso— el

¹⁰ Foucault, Michel, "¿Qué es la crítica? (Crítica y Aufklärung)", en Sobre la Ilustración, Madrid, Tecnos, 2003, pp. 7-8.

exceso visual generado por la obsolescencia de la imagen mediática —concebida como una imagen del exceso y como una imagen excesiva— provoca un doble movimiento. Por un lado, transforma lo superfluo en un decir redundante donde lo mucho es nada y la nada es todo. Y, por otro —y aquí es donde conviene resituar la aportación foucaultiana—, desencadena lo que puede ser definido como una gubernamentalización de lo visual, proceso cuya consecuencia más extrema la encontramos en la desertificación simbólica a la que se ve destinada la imagen. Ahora bien, aludir a esta pauperización del sentido requiere llevar a cabo una matización. Todo poder tiende a utilizar simbólicamente las imágenes, ya que las mismas se convierten en instrumentos de persuasión y/o imposición de un determinado régimen político-escópico. Sin embargo, que ello sea sí no invalida el hecho de que, precisamente por ese sometimiento que se ejerce sobre lo icónico, la imagen pierda su valor simbólico más profundo, un valor que va dirigido no tanto a representar inequívoca v auráticamente al poder. como a subvertir la univocidad referencial de cualquier discurso visual.

Debido a ello, esta pérdida icónica que produce la institucionalización visual —hecho que pone de relieve cómo frente a la palabra a la que la imagen impele, tan sólo se escucha la palabrería que anula la posibilidad de ver y de hablar—, nos coloca en una situación conceptual similar a la que acabamos de describir a propósito del control y dominio humanos y a la consiguiente voluntad —también humana— de carácter desgubernamentalizador. De este modo, aquello que a través de esta voluntad se aviva no guarda relación ni con el rechazo a la imagen —y a la cuestión subsidiaria de cómo no ser imaginado— ni, tampoco, con la imposibilidad absoluta del habla —esa obligada mudez a la que fuerza el insistente y ruidoso absolutismo de la banda sonora mediática—. Por el contrario, a lo que esta voluntad crítica incita es a la multiplicación en torno

al decir desbocado que la imagen impulsa. Un decir que reactiva —y es lo que ahora más nos interesa destacar— el papel que la misma adquiere en tanto que elemento capaz de suscitar lo que podemos considerar como un necesario tipo de silencio —decible y expresivo— que, desgajado del abuso monocorde de la imagen hegemónica, lo que en verdad propone es la utilización de lo visual como reflexión, como pensar específico mediante el que se deconstruye la colonizadora extroversión mediática y se construye la realidad de un decir que implica el decir de una nueva realidad.

Dicha realidad, al no quedar reducida a una imagen del mundo civilizada mímesis— ni tampoco poder ofrecer la posibilidad de un mundo hecho imagen -complaciente espectáculo-, a lo que lleva es a tener que reconsiderar la misma y, por tanto, a tener que repensarla —haciendo uso de un concepto acuñado por Anders para analizar la pintura irritada de Grosz— como desmaguillada "anti-imagen", una imagen que, desde su indocilidad —es decir, desde su habla contraria y contrariada - pretende "hacer el mundo finalmente visible"11. La renovada visualidad que, gracias a este hecho, se configura concita ese mencionado silencio expresivo que. parafraseando lo escrito a finales del siglo XVII por sor Juana Inés de la Cruz, no responde ni a un "no haber qué decir" ni tampoco a un obligado enmudecer. Ello se debe a que el silencio al que se apela no se circunscribe a un no saber qué decir, sino a un "no caber en las voces lo mucho que hay que decir"12. En función de lo apuntado, este decir que se reformula busca, desde su ver condensado y silente, articular un discurso crítico dirigido a cuestionar la invidencia a la que impulsa la saturación oculomediática.

¹¹ Anders, Günther, *George Grosz*, Vigo, Maldoror ediciones, 2005, p. 21.

¹² De la Cruz, Sor Juana Inés, *Carta a sor Filotea de la Cruz*, México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, p. 25.

Imaginar la crítica, es decir, hacerla imagen y hacerla también desde la imagen, nos ubica en el interior de un espacio — delimitado por la articulación conceptual en torno al sentido de las imágenes— que es identificable, en primera instancia, por las tensiones y complejidades que en él se desarrollan y que producen un permanente juego semántico de transparencias y opacidades. Un espacio, sin duda alguna lleno de paradojas, donde lo visible se oscurece y lo confuso se visualiza, y en el que, además, las diversas tradiciones que convergen sobre la noción de imagen responden a miradas transtextuales que se entrelazan al socaire de una serie de discursos definidos tan sólo desde su propio sentido interferente. Dichos discursos, tal como ya hemos apuntado en páginas anteriores, aunque rehúyan la idolatría, se postran ante la imagen; y aunque apelen a la copia y a la mímesis, se sumergen en la afirmación de lo disímil y desemejante.

El decir y el pensar sobre la imagen, por tanto, se desarrolla en un constante estado de contradicción —en un persistente tira y afloja de naturaleza discursiva— en el que, en palabras del citado Melot, asume un especial protagonismo el hecho de que la imagen —pensemos, por ejemplo, en la justificación a la que apela Roland Barthes en La cámara lúcida para ocultar la fotografía que le sirve de pretexto discursivo— actúa no sólo como "acceso a una realidad usente" sino también como "obstáculo a esa realidad"¹³. Sin embargo, en tanto que ausencia y/o impedimento o, si se prefiere, en tanto que realidad vacía y/o vacío de lo real, lo destacable de la imagen apunta Melot, no es tanto que constituya "una cosa" per se — "un objeto solitario"—, sino que la misma pueda responder a una relación.

En este sentido, la imagen se presenta siempre como "imagen de algo o de alguien sin que por ello sea su copia", de ahí que,

¹³ Melot, Michel, op. cit., p. 14.

debido a ese extraño solapamiento que se establece entre el modelo y el doble —entre la presencia y la ausencia—, "resulte tan fascinante". Conviene añadir, no obstante, que aludir a este cruce no supone, tal como sucede con "el principio [que rige] la hechicería", que se tenga que asimilar y/o confundir la imagen con su modelo. Esta disociación, asimismo, puede ayudarnos a no perder de vista —en un terreno tan resbaladizo como el de lo visual— que, en último término, la imagen nos enfrenta a "la marca de nuestra incompletitud"¹⁴. Una marca, añadimos nosotros al margen de lo recogido por este autor, que configura el trazo de una carencia que va dirigida más que a reflejarnos —la imagen como espejo y espejismo en y/o con el que nos identificamos—, a desidentificarnos, es decir, a posibilitar que nos reconozcamos, siquiera sea a través del desconcierto, en el habla de la insuficiencia.

Ahora bien, esa relación que late bajo la imagen, sustentándola como tal, y que, en parte, también visualiza nuestro sabernos en lo inconcluso, ¿qué propicia? O, mejor aún, ¿hacia qué ámbito discursivo nos encamina? Enfrentarnos a estas cuestiones supone partir de un supuesto sobre el que, hasta el momento, no habíamos reparado: la presencia de lo visual sólo puede ser tomada como tal —hecho que fácilmente se constata si circunscribimos esta presencia al ámbito estricto de la visualidad vinculada al fenómeno artístico— cuando la misma se encuentra conformada y, por ello, cuando el propio hecho de lo visible ya está presente —es decir, cuando el presente no sólo alude a lo que se nos muestra, sino a lo que se nos ofrece, esa compleja dádiva con la que nos damos de bruces—. Advertir lo presencial como presente es lo que nos permite afirmar que vemos lo que vemos cuando lo visto es mundo y, por tanto, texto: texto que responde a un lenguaje que dice imagen

¹⁴ Melot, Michel, *op. cit.*, pp. 13 y 15.

e imagen que escribe mundo.

En otras ocasiones —de ahí que no deseemos insistir en este aspecto — ya hemos hecho referencia a cómo la mirada pende del ojo y cómo, al hacerlo, depende de la palabra, un depender que muestra cómo el mirar se desliza por la pendiente de un territorio que hace que ver sea posible, tan posible —y necesario — como hacer ver. Esta mutua interpenetración, sin embargo, no se agota en sí misma, ya que deja al descubierto una realidad sobre la que ahora nos interesa incidir. El hecho de ver conlleva reconocer la mirada como un ámbito de saber, un saber a través del cual se nos permite que lo visible, al quedar configurado semánticamente, cobre sentido, aunque éste se sospeche siempre inabarcable.

La situación descrita hace que ante cualquier imagen estemos en última instancia— afrontando un exceso. Un exceso que, tal como ya ha quedado apuntado con anterioridad, encuentra sus raíces no tanto en una hipotética redundancia —recordemos que lo redundante se vincula al discurso visual mediático o a su torpe obsolescencia—, como en una imposibilidad —no ajena, a su vez, al ya mencionado decir de nuestra insuficiencia—. Dicho exceso no es otro que el de sabernos espurios sabedores de la imagen, es decir, errados detentadores de un control sobre la misma. En esta carencia —en esta asumida falta de dominio y poder— reside, no obstante, el hechizo de la imagen, ese impredecible hechizo sobre el que Pérez Villalta escribirá: "Todo es interrogación. ¿Por qué de pronto me gusta esto?"15, un hechizo, añadimos, que se halla destinado a caligrafiar su propio desbordamiento semántico. Debido a ello, lo visto siempre asume el signo de una incertidumbre: la incertidumbre que somos y el signo en el que nos inventamos.

¹⁵ Pérez Villalta, Guillermo, *Melancólico Rococó*, Sevilla, Los sentidos ediciones, 2011, p. 77.

Constatada esta incertidumbre que nos dice y nos hace, la misma se asienta en un hecho que un pintor como Dalí puso de manifiesto —y, además, de una manera contumaz— en su particular y no menos turbador análisis de El Ángelus, la conocida pieza realizada por Millet entre 1857 y 1859. Quizás el alcance de su aseveración pueda resultar un tanto obvio, pero guien conozca la radical aplicación del método paranoico-crítico a la obra en cuestión —un pequeño lienzo que "se convertía, de repente, en la obra pictórica más trastornadora, más enigmática, más densa, la más rica en pensamientos inconscientes que jamás haya existido"16— convendrá en concluir que en lo más obvio, es decir, en lo más "miserable, tranquilo, insípido, imbécil, insignificante, estereotipado [y] convencional" podemos tropezarnos con una realidad -- en verdad, con una situación- excepcional que, por ello mismo, deviene convulsa, evocadora y/o, por utilizar la fraseología daliniana, plenamente delirante. La realidad poética que surge a través de este advenimiento de lo subyacente hace que la imagen, insistimos de nuevo en ello, adquiera el sentido de una situación, es decir, el carácter de una acción y/o de un acontecimiento¹⁷. Transformada la imagen en suceso —hecho que no debemos confundir con la reducción mediática del acontecimiento a imagen —, la misma es capaz de ejercer una "violencia innegable [...] sobre la imaginación". Una violencia que conjuga de forma positiva la "eficacia absorbente y exclusivista en el reino de las imágenes" y la "furia de las representaciones" 18.

¹⁶ Dalí, Salvador, *El mito trágico de «El Ángelus» de Millet*, Barcelona, Tusquets, 2002, p. 44.

¹⁷ Recordemos, siquiera sea tangencialmente, que en un texto de 1958 la Internacional Situacionista, definía el concepto de situación como "la creación de un microambiente transitorio", espacio cambiante e irrepetible que comporta "un juego de acontecimientos para un momento único de la vida de algunas personas". Constant y Debord, Guy, "La declaración de Ámsterdam", en VV. AA., *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*, Barcelona, MACBA/ACTAR, 1996, p. 80.

¹⁸ Dalí, Salvador, op. cit., p. 57.

Esta apuesta por el suceder en la imagen conlleva el reconocimiento de un acontecer que, si bien se da en el interior de la misma —y, por ello, desde y/o a partir de la propia imagen—, sólo adquiere su más amplio sentido fuera de ella, o sea, en tanto que dicho acaecer puede sobrevenirnos. De este modo, y volvemos de nuevo a Anders, lo que en primera instancia nos sucede es el saber que "ninguna obra de arte, y por ello ninguna imagen, se agota en su «ser-objeto»", dado que, al margen —o, mejor aún— gracias a su fisicidad textual, "cualquier imagen es una acción [y] en tanto que tal, un proceso"19. Algo, por tanto, que no sólo está ahí, sino que está ahí porque estamos en ella. La imagen, en función de esta nueva paradoja a la que acabamos de aludir, asume el estado de una situación —acontecimiento activo y transitorio—, puesto que nos sucede, es decir, puesto que posibilita el discurso de nuestro autocuestionamiento. Lo sucedido —nuestra relación con la imagen— altera y afecta—dado que mueve nuestros afectos—, pero lo hace poniendo en crisis nuestra mirada y, de este modo, fracturando el carácter unidireccional con el que nos enfrentamos a la realidad.

Al respecto, el citado Dalí explicita con precisión lo que venimos apuntando, resumiéndolo en una concisa, aunque no por ello menos contundente fórmula. Partiendo del hecho, como ya hemos sugerido, de que tras la quietud de El Ángelus no puede subyacer algo que sea "nada o casi nada", el artista ampurdanés afirma que "bajo la grandiosa hipocresía de lo más manifiestamente azucarado y nulo, algo ocurre"²⁰.

Detengámonos en ese determinante "algo ocurre". La imagen supone un pensar y un mostrar que nos excede, ya que, como

¹⁹ Anders, Günther, op. cit., p. 39.

²⁰ Conviene destacar un hecho: la utilización de las cursivas con la que se cierra la cita no es nuestra, sino obra del propio autor. Dalí, Salvador, *op. cit.*, p. 60.

venimos señalando, dota de visibilidad a nuestra insuficiencia, así como de infinitud a nuestro decir. La falaz transparencia de la imagen es incapaz de ocultar la opacidad de nuestra incertidumbre. de ahí que en su interrogar la imagen acaezca como situación, como performatividad que propicia el silencio visual al configurar, en su crítica al decir icónico banal, un determinado ensamblaje de tiempos y temporalidades que nos incide -y nos laceradirectamente. El hecho de que algo ocurra en la obra que suscite un impredecible sucedernos en ella, supone reconocer que la misma no es un objeto o, al menos, que su realidad y suceder no quedan reducidos únicamente a un objeto -recordemos que Melot ponía de relieve la importancia no tanto de su carácter objetual, como relacional y que Anders, a su vez, ampliaba su ser más allá del ser-objeto—. Esta circunstancia hace que en su deriva metaobjetual —deriva que en modo alguno contraviene su objetualidad— la obra profundice en su decirse proceso. Un decirse que podemos definir como tal, porque va más allá del hecho de que se reconozca, como en tantas y tantas ocasiones se ha dicho, que la imagen reclama nuestra mera participación y que la misma se completa y clausura —siguiera sea por un perecedero instante- gracias a la lectura que cualquier intérprete efectúa sobre la misma.

Si algo ocurre y podemos sucedemos es debido a que nos situamos no tanto en el interior de una experiencia —lo cual supondría reconocer una escisión entre el sujeto y el hecho mismo de su experimentar—, como a que nos construimos y dotamos de identidad en esa experiencia. Nuestra lectura no sólo completa, sino que escribe nuestra carencia de completud. A su vez, la misma nos sitúa en un ámbito en el que lo único dado es el sabernos dados a una situación. En este sentido, frente a la imagen —que

pretendidamente creemos abarcar— surge otra realidad: no ya la realidad de la obra en sí, sino la realidad de un discurso que nos habita y desplaza. De este modo, la imagen propicia un reconocer que aquí se torna desconocer. ¿Qué es lo que desconocemos en dicho reconocer? La posibilidad que encierra un espacio que es espacio de posibilidades y tiempo de acontecer.

Lo acontecido, por ello, es un sabernos suceso, es decir, un reconocernos que sólo es viable sucediéndonos. No es extraño, por tanto —y no se quiera encontrar aquí el hábitat de una inefable e idealista veleidad—, que Chema Cobo escribiera hace ya varias décadas en uno de sus fragmentos aforísticos que "en Arte nada es visible", cuestión que en su brevedad no debe hacernos pensar que nada vemos en el hacer del arte. Si nada es visible en este hacer es debido a que el arte "nos hace imaginar, es decir, nos obliga a estar despiertos"²¹. Esta obligación a la vigilancia, a una visualidad atenta en la que lo que se muestra queda oculto y lo que se oculta se muestra, será puesta de relieve mucho más recientemente por este mismo autor al señalar: "Se pinta cuando uno no cree lo que se ve y tampoco lo que se dice de lo que se ha visto"²².

Nuestro sabernos suceso, por tanto, fuerza a abrir los ojos y, al abrirlos, lo visible no muestra más que la travesía de la inconclusión. Una travesía que, en verdad, se ve poblada de intensidades diversas, de silencios recurrentes. Los mismos muestran la

²¹ Cobo, Chema, *Amnesia*, Málaga, Fundación Municipal de Cultura - La Línea de la Concepción, 1994, p. 58.

²² Texto de Chema Cobo recogido en De la Torre Oliver, Paco, Figuración postconceptual. Pintura española: de la Nueva Figuración Madrileña a la Neometafísica (1970-2010), Valencia, Fire Drill Ediciones, 2012, p. 557. Puede consultarse dicho texto en la presente publicación (pp. 161-165).

imposibilidad de que nunca nada calle, una imposibilidad que lleva también al silencio, poblado de voces, que propicia saber de la propia insuficiencia.

AZAR Y NECESIDAD

JOËL MESTRE

En vísperas de un futuro que se anuncia cartujo, y antes de recluirnos en el gran silencio y la contemplación, nos apresuramos con urgencia a poner en orden parte de nuestra arqueología, o lo que serán las ruinas de esa civilización futura, de la que hoy tantos hablan.

La razón por la que muchos autores siguen hoy instalados y confiando en un procedimiento como la pintura suele ser por un particular apego a la fragilidad y a la ambición soberana de gobernar con una economía de medios. Ya se ha comprobado que es un modelo de conocimiento muy particular, genuino y absolutamente impredecible, pero la pintura es en este contexto además una manifestación transgresora y desobediente al modelo determinista tecnológico y severo que se nos quiere imponer. El uso y la promiscuidad de ideas han hecho de ella un artefacto sumamente sofisticado, un proceso en el que se ven implicadas referencias y modelos de muy distinta natura-leza, y donde conciliarlas es parte de su labor, alcanzar ese momento crucial y emocionante en el que detenerse y mostrar algo que únicamente puede ser entendido como pictórico.

En este caso en estudio, y que ahora nos ocupa, da la impresión de que han sido el azar y la necesidad, las dos únicas razones que han mantenido este discurso durante tanto tiempo. Lo que ha ocurrido con estas derivas y en estas últimas décadas era difícil de prever y resulta aun mas difícil de argumentar, cosa que aparentemente se ha conseguido. Una evolución sostenida por la intuición de sus implicados y por una particular letanía pictórica, capaz de mutar ante temas y escenarios cada vez más complejos. Un discurso para el que no habido recetas únicas y universales, sino que en cada momento ha debido encontrar la solución mejor adaptada.

Esta asociación de razones, recuerda aquel "best-seller" que bajo el título *Le hasard et la nécessité* publicó en 1970 el ilustre biólogo y premio Nobel, Jacques Monod. *El Azar y la necesidad. Ensayo sobre la filosofía natural de la biología moderna*, apareció en España en 1971, traducido por el poeta y ornitólogo, Francisco Ferrer Lerín. Paradójicamente el poeta abordó esta traducción en el umbral de un largo silencio de su actividad literaria, entre *La hora oval* (1971) y *Cónsul* (1987). La poesía de Lerín en su estado mas dadaísta práctica aun hoy, y entre otras, una estrategia confesa y muy del gusto de la pintura a la que nos estamos refiriendo, se trata de esa figura retórica y extrema paradoja del oxímoron, en la que se asocian imágenes y estados absolutamente imposibles pero de la que se despejan significados nuevos y renovados. La poesía de Lerín, así como todas las literaturas, autores e imágenes posibles están con nosotros y no

con el tiempo, una fórmula posmoderna que ya practicaron audaces vanguardistas como Alberto Savinio. No se trata con esto de reivindicar a ningún autor ni de asociar históricamente estrategias pictóricas a poéticas coetáneas, tan solo señalar como nuestra genealogía artística poco tiene que ver con la biología y la cronología sino con una suerte de legado atemporal y mutante, un juego de espejos acaso determinado por el azar y la necesidad.

Someter la pintura a una renovación formal como paradigma, es afrontar la posibilidad de mostrar su fracaso. Cuando la imagen es esquiva y no se deja atrapar fácilmente puede que las soluciones encontradas sean vulnerables y desechadas. Si la alteración formal es leve, la historia la ha reconocido como un simple arrepentimiento o pentimenti, un accidente que la pintura ha hecho visible y que nos permite comprobar la rectificación de su autor: una cadera recolocada, un personaje de más, la quinta pierna de un caballo,... Cuando la historia siga explorando y lo haga sobre la pintura del siglo XX y XXI, quedará perpleja e inmovilizada, porque nunca hubo tanto valor en mostrar el fracaso, quizá porque nunca se instaló de un modo tan violento, como en nuestro tiempo, una conciencia de incertidumbre y de ansia por trasformar el mundo. El sentido de la alteración y lo aberrante han pasado a ser protagonistas de la pintura, incluso en su estado mas vacio y silente, diría que incluso en ese mas que en ningún otro.

En el caso de Carlos Alcolea, Carlos Franco, Luis Gordillo, etc... su pintura resulta delirante pero de una ambición sin límites, es como si un obsoleto sentido de perfección hubiera quedado desterrado en favor de un "estado de gracia", donde la creación se manifiesta fluida y aparentemente ligera, proporcionándonos tanto a su autor como al espectador el flujo y la satisfacción por el mero hecho de practicarla o contemplarla. Un lugar donde las intervenciones más prístinas y los más batalladas conviven en una escena sin prece-

dentes. Así sucede también con ciertas composiciones y obras del grupo canadiense The Royal Art Lodge (1998-2008), aquella asociación creativa de Marcel Dzama, Michel Dumontier, Neil Farber y algunos más, donde el estado de certidumbre tan sospechoso como peligroso, no apareció hasta que tuvieron que disolverse.

Hay casos en los que la pintura nace muerta, no porque siga patrones consensuados sino porque se instala incorrectamente en ellos. Cualquier tema es susceptible de volver a ser pensado y por tanto pintado en otro estado, de ese optimismo y esa ambición surge el antídoto contra el cinismo imperante. En el cómo se piensa y se disfruta de la pintura reside gran parte de su magia, por eso depende en qué manos caiga, tanto del que la produce como del que la recibe, que el medio parezca obsoleto o totalmente renovado.

No hace mucho recibí la invitación por correo electrónico de una exposición de Alex Katz en La Coruña, la tarjeta de un azul turguesa contenía en el centro el nombre del autor, y montado sobre el propio nombre el título de la muestra: Casi nada. Pocos días después recibí por correo postal la misma tarjeta pero impresa. Mientras subía en el ascensor y miraba de nuevo la invitación, vi en la superficie azul algo que no había apreciado antes. Sobre lo que imaginé era el fragmento de un cuadro había una pequeña mancha con forma de pétalo y de aspecto metalizado, que a modo de espejo recogía distorsionado y en una elipsis, lo que parecía un paisaje circundante fuera de escena. En el tiempo que tardé en subir los cuatro pisos y reconocer nuevamente mi admiración por Alex Katz, comencé a cotejar en la memoria esta tarjeta con la que había visto días antes, y de la que no podía recordar aquel detalle. Apenas con la escasa luz del ascensor y palpándolo con la yema del dedo me di cuenta que aquello más que ser parte de la reproducción, era un arañazo posiblemente causado por la presión del cartero al introducir la tarjeta en el buzón. Cuando entre en casa y encendí el ordenador, busqué la invitación digital entre el correo y pude comprobar que así era. Desde hacia algunas semanas tenía varios cuadros parados, esperando quizá un elemento adecuado. El azar hizo que Alex Katz y el cartero se aliaran para que mi necesidad se viera asistida.

La distorsión de un espejo moldeado, cóncavo o convexo, era una de las atracciones estrella en las viejas ferias, el éxito de verse ondulante, achatado o escuálido como un *Patapuf y Filifer*, era el verse "otro" en tiempo real. Es lógico que esta atracción haya perdido hoy cierto interés por el gran público, quien ha asumido que el estado de desdoblamiento ya no es una anomalía o estado de ficción sino su propia naturaleza, capaz de mantener una presencia activa en diferentes entornos y simultáneamente. Acaso el modelo determinista de Marshall McLuhan se ha cumplido. Pero aun hay quien ríe delante de un espejo deformante, aunque solo sea porque se reconoce, no porque vea al "otro".

En el mundo de la comunicación las noticias también son construcciones subjetivas, actúan como espejos caprichosos de lo que ha sucedido. La comunicación que practican las grandes estructuras mediáticas, poco o nada tiene que ver con la pintura, más allá del querer compartir y el de no querer callar, una insistencia que ambas comparten pero que practican con estrategias y caminos bien distintos. Mientras que una destila o explora en lo más residual de un acontecimiento, dando paso al silencio para tomar conciencia y como atención al otro; para los demás el silencio es la ruina del sistema, por lo que no se detiene en generar ruido sin dejar apenas huecos, se dice que en su ideología no hay lugar para el otro, al que conviene reducir a uno mismo. El silencio resulta fundamental para la comunicación, y se construye desde la palabra de otros y sobre todo aquello que compartimos. La memoria sigue siendo en este

sentido un instrumento fundamental desde el que compartir palabras y silencios, en este caso el de una pintura que evoca algo más que imágenes y que desde aquí espejea hacia no sabemos dónde.

No resultaría complicado atribuirle un contenido de origen mediático a este titular. *El vecindario se moviliza*¹, es uno de esos enunciados que ha pasado a ser indeterminado y genérico, quizá por reiterativo (y necesario) o porque ya forma parte del estado de agitación permanente al que induce la propia información. Es la respuesta a la complicada convivencia con una nueva realidad intangible y cimarrona de acontecimientos aberrantes, con protagonistas de todo tipo y pelaje a los que la gran mayoría ni ve ni quiere conocer.

El enunciado corresponde ahora a un estado de mayor movilización del entorno, que abarca desde lo doméstico y local a un territorio de formas inestables y en tránsito. Y es que la pintura pertenece a un poder blando, no aspira a la presión ni a ningún modelo coercitivo, practica habitualmente fórmulas escapistas de una realidad ya de por si distorsionada e incompleta; incluso ahora cuando la gran mayoría está convencida de esa evidencia, la realidad y la verdad no dejan de ser sospechosas. El ambiente que nos domina resulta a menudo imperceptible por nuestra propia inmersión en él -decía Marshall McLuhan- como lo es el agua para el pez. Ante esta situación la propuesta es practicar un medio absolutamente distinto como fórmula de distanciamiento y así poder percibir y conocer las características del que realmente nos controla. No es extraño pues que la pintura sea todavía un mecanismo sensato, aunque también ella se vea influida, incluso contaminada, por otras disciplinas de aspiración comunicativa pero sin tener por ello que renunciar a un

¹ A continuación se recoge el texto integro: "El vecindario se moviliza" con motivo de la exposición individual en la Galería My Name's Lolita Art de Madrid, en Noviembre de 2012.

tiempo y a unos procedimientos técnicos tradicionales. No olvidemos que tanto la pintura, como la literatura, funcionan como *una impaciencia del conocimiento*, practicando un modelo de navegación frágil a través de lo que todos compartimos, pero en donde destacan momentos cruciales (quizá aquellos donde se plantean buenas preguntas) en los que cada autor encuentra la fuerza para hacer factible lo que tan solo un momento antes era incertidumbre.

Los embalses y pantanos recuerdan la aparente calma de un lago natural y sin embargo son escenarios de presión, de una tensión latente. Su sofisticada ingeniería ha hecho de ellos construcciones inquietantes en donde el territorio queda modificado por consentimiento ministerial en un megalómano land art. El control y el aprovechamiento del agua han sido desde hace décadas un empeño, a veces distorsionado, de nuestros gobiernos, y no nos cabe duda que son construcciones civiles que requiere nuestra geografía, pues hasta los ibones más recónditos del Pirineo han sido intervenidos por el hormigón.

Navegar en ellos es relativamente sencillo comparado al sinfín de riesgos e imprevistos que tiene hacerlo en mar abierto; tiene además un componente primitivo y bastante rudimentario que hace de las distancias y de la embarcación una travesía singular. Navegar en el pantano de Porma es hacerlo literalmente por una obra de Juan Benet, un embalse con el que no solo transformó la topografía leonesa sino que también fraguó su condición de literato. Quizá sea la única ocasión que el lector tenga para afrontar una singladura benetiana en calma; el resto de su obra son aguas bravas: volcados continuos, choques, esquimotajes y maniobras técnicas. Leer a Benet tiene algo de derrota, un rumbo inquieto e incierto entre rápidos y aguas embalsadas, donde uno no acaba jamás de sacudirse la zozobra, ese estado de ánimo tan natural y contemporáneo por el que el autor sintió tanta curiosidad literaria. La deriva a la que en

ocasiones uno puede quedar, provoca situaciones impredecibles y, lejos de abocarse al naufragio en un estado vulnerable y precario, hay que responder a ellas con el acopio inesperado de recursos e intentando mantenerse a flote a toda costa. Quizá no haya razón para este modelo de esfuerzo habiendo otros géneros suvos o literatura más amable, pero no cabe duda de que en el caso de Benet el ejercicio es rentable, en términos de emoción y aventura. Su discurso enreda con un aparataje literario inusual, vinculando al lector con diferentes asuntos: desde geología y tectónica hasta maniobras retóricas y curiosas polisemias; con una sutil ironía y hasta provocación va desmontando el paisaje y enredándote en uno absolutamente nuevo y poco convencional. La realidad se muestra demasiado compleja e imposible como para ser representada bajo una sola estrategia, el realismo en cualquiera de sus dimensiones: documental, costumbrista o de denuncia, se hace insuficiente y demasiado predecible.

Otro ingeniero de emociones intangibles, como Rafael Sánchez Ferlosio también nos propone un modelo eficaz de ficción incluso en sus artículos y ensayos, un desmantelamiento de la escena mediante asociaciones imprevisibles. No hay entonces mejor sincronía que una navegación lenta, todas las orillas adoptan de pronto la traza de calas y cobijos, lugares a los que apetece acercarse, detenerse e inspeccionar, para contemplar la realidad tal y como es, a pequeños bocados. Don Rafael es un remero obtuso con el que hay que navegar con ojo. En su compañía el tiempo acaba deteniéndose; su dicha es que palea siempre contra corriente, insistiendo y reculando para tratar de desarmar lo que para la gran mayoría es obvio o pasa inadvertido. Ya no hay nada que sea irrelevante. Durante su discurso suele llevarte a un lugar donde solo quedan residuos de la idea inicial y desde ahí remontar en busca de alguna cima o quizá algún abismo. No es extraño que haya naufragado en algunas ocasiones y plagado de pecios el fondo literario, con maniobras náuticas tan complejas.

Pero si los pantanos son construcciones inquietantes, sus estados extremos aun lo son más. La seguía ha dejado a muchos y a la vista el esqueleto de una bestia, capaz de inundar la memoria de varios pueblos; es ahora un escenario de objetos organizados por el azar, esa inevitable condición que como decía el ingeniero: tan presente esta en el bombo de la lotería como en la ley de gravitación universal. El horizonte muestra ahora el hormigón de la presa y sus aliviaderos, inmensos aquieros negros dispuestos a succionar lo establecido como sobrante; hay troncos enlodados, restos de edificaciones y carreteras de pueblos expropiados, depósitos de detergentes domésticos, juguetes rotos, espejos, ruedas y cartones: todo ha tomado un color arcilloso, demasiado homogéneo para ser natural. El attrezzo de este nuevo escenario, de formas monocromas y desflecadas en insólitas agrupaciones parece estar dispuesto por una colaboración arcana entre Giorgio Morandi y Robert Rauschenberg. El viento trae voces de un vecindario movilizado: ociosos transeúntes, senderistas extraviados en la maleza, acaloradas discusiones entre pájaros comunes y hasta el batir espeluznante de un muladar. En alguna de las mesetas que cubría el agua del embalse, hay ahora un improvisado comedero de cuervos y buitres, restos de alguna res atrapada o la ofrenda de un ganadero local, en cualquier caso suficiente carroña y piltrafa para recordarnos que hay vida y fiesta entre un olor acre. Los cuervos jóvenes y menos neofóbicos disfrutan a destajo, el resto vive la emoción: el motor de la acción. Cuando por fin llega la tormenta y el rayo parte la roca en fragmentos de una torpe gráfica ya obsoleta, solo queda esperar como irrumpen las avenidas y desmontan la escena sin miramiento. Todo queda de nuevo a la deriva, el descontento posmoderno busca de nuevo un equilibrio y la aparente calma de un lago natural.

ST

CHEMA COBO

- 1. Si pinto es por el placer de hacerlo. Se pinta por el placer de pintar (1974).
- 2. Yo nunca he vuelto a la pintura, es ésta la que ha tropezado conmigo.
- 3. Se pinta cuando uno no cree lo que se ve y tampoco lo que se dice de lo que se ha visto.
- 4. De entre todas las cosas que podía hacer, creo que el pintar es la cosa más idiota de ellas.
- 5. Dormir es lo único que interrumpe el sueño de la pintura.

- Todo aquello que podemos decir probablemente no se puede pintar y, al contrario, todo aquello que podemos pintar es indecible.
- 7. No preguntarse qué es la pintura es poner límite a la pintura.
- 8. Se pinta para olvidar la pintura.
- 9. Por azar, una pintura dada viene a completar un hueco en la obra de otro artista.
- 10. Lo que menos interés tiene en una pintura probablemente sea aquello que pretenciosamente intentaba contar quien la hizo.
- 11. ¿Lo que pinto, fotografío, escribo, no será todo un artificio para contar que NADA es lo que nos queda por contar?
- 12. Lo que no puede decirse es lo que importa.
- La pintura no comunica nada. Sólo algunos artistas, los peores, se aplican en contarnos su cuento. Estos pompiers apagan los fuegos que otros encienden.
- 14. Lo que realmente se pinta siempre permanece oculto.
- 15. Lo que pinto no sé exactamente si está a punto de aparecer o de desaparecer.
- 16. La pintura se mueve en torno a la incertidumbre.
- 17. Ante una pintura los que menos ven son los que más hablan.
- 18. Sólo se pinta desde fuera del arte.
- 19. En una pintura el que algo sea posible no es razón suficiente para hacerlo, más bien sería lo contrario.

- La pintura probablemente sólo intenta poner marco a lo que le queda por decir.
- 21. De una pintura lo único de interés que se puede decir sólo puede hacerlo ella misma.
- Una pintura contra más fallida es, más expresiva es a primera vista.
- 23. La enfermedad del arte es intentar que aparezca como razonable.
- 24. La pintura libera a las imágenes de la dictadura de su representación habitual.
- 25. La pintura ha de encontrarse entre lo visto y no visto, entre lo dicho y lo que queda por decir.
- 26. Cuando basta una pincelada, un color o una línea ¿por qué añadir dos?
- 27. En pintura la habilidad acaba con la agilidad.
- 28. No es la luz la que hace más visible las cosas, es el ángulo de nuestras miradas.
- 29. En una pintura sólo está mal lo que se encuentra en el sitio donde todos suponen que debe estar.
- Debemos pensar en imágenes que se alejan de la idea de imagen. Si es posible que la excluyan.
- 31. Al pintar uno encuentra enigmas, no soluciones.
- 32. Tanto la pintura como la vida son problemas indefinidos. El problema tal vez esté en el hecho de encontrar soluciones. Si la vida y la pintura son ya tan pesadas como banales, las

- soluciones sólo aportan un innecesario toque de tedio.
- 33. La luz es la materia prima de la pintura, también su destino.
- 34. Lo real (lo que se lee como más real) tiene que ver más con la pintura que con la realidad.
- 35. Sólo los fragmentos nos liberan de la representación.
- 36. Se crea, se pinta, borrando. Nunca acumulando.
- 37. Las pinturas no han de verse, han de adivinarse.
- 38. Al contrario de la fotografía, la pintura no es descriptiva, pues hace inverosímil lo real y viceversa.
- 39. La pintura será más intensa y más profunda si aspira a no representar nada.
- 40. Aveces lo más banal y lo más sencillo hace una pintura grande.
- 41. Al pintar, tratar de evitar el hacerlo como los demás, y tampoco de otra manera.
- Basta un golpe de ojo para dislocar lo que se presenta como real. El ojo más tarde lo recompone y dispone según sus necesidades.
- 43. Cuando empiezo a pintar pienso en una frase de Montaigne: "La mano va a menudo donde no la enviamos".
- 44. Pintar para desviar las imágenes de sus hábitos y costumbres.
- 45. El marco o el borde del cuadro no es el límite, es el punto de partida.
- 46. Sólo se hace un cuadro sobre el blanco, el vacío, el silencio,

- deslizándose suavemente hacia nada, hacia ninguna parte.
- 47. Lo que tu cabeza ve, los pinceles lo corrigen. Olvida los ojos.
- 48. Si logramos que las imágenes no representen nada..., tal vez así nos dejen imaginar.
- 49. Pintar hoy tiene una cierta mala reputación, pintar por pintar aún es peor. Mantener esta pésima reputación es aún más difícil que gozar de una buena. También en este último caso el precio a pagar es más alto.
- 50. Pintar y desenmascarar imágenes. Lo que habría que ver está siempre al otro lado de la máscara.
- 51. Pintar es un asunto de máscaras, sombras, espejos, apariciones y otros fantasmas que sólo tienen lugar en la pintura.
- 52. Pintar para mostrar el décalage de las imágenes que se nos aparecen, tan atemporales como simultáneas. Todo se muestra paralizado en su aparición simultánea.
- 53. Entre la pintura y la realidad no creo que exista una relación de causalidad. Entre ellas hay un vacío que llenar..., un agujero donde las imágenes flotan, deambulan en busca de un sentido.
- 54. Pintar y tener automáticamente la sensación de ser un fantasma ante un espejo hecho pedazos.
- 55. La pintura es el lugar por donde el tiempo pasa.
- 56. Todo es pintable. Salvo la pintura.

SOBRE LA SENSIBILIDAD EN ESTOS DÍAS*

GUILLERMO PÉREZ VILLALTA

Sensibilidad es una palabra de poco uso, incluso diría que con unas connotaciones algo negativas. Hoy en día decir que algo o alguien es sensible tiene un no sé qué de debilidad. En una sociedad donde lo que más se valora es el poder incluso se diría que tiene algo negativo. Pero la sensibilidad es un sentido como los otros, el gusto, la vista, etc. Más aún, diría que es el sentido que contempla los sentidos, el que da forma a toda esa información que por ellos entra. Es lo que crea la consciencia de aquello que contemplamos. Nos da una valoración afectiva de estas cosas, aparte de una relación más honda con las cosas.

^{*} Fragmento del texto publicado en el catálogo de la exposición *Guillermo Pérez Villalta* realizada en la Galería Soledad Lorenzo de Madrid en octubre de 2012.

Hay una palabra japonesa, *Kokoro*, que de algún modo podría traducirse como "el corazón de las cosas", aunque se refiere más precisamente a algo como su interior, su "alma". Para mí, la sensibilidad es el sentido con el que contemplamos ese *Kokoro*. Con ella vemos profundamente las cosas.

Como los otros sentidos, éste debería ser educado, ejercitado desde las más prontas edades. Con ello conseguiríamos sin duda que este mundo, esta vida, fueran mucho mejor. Sobre todo, haría del arte, arte.

Pero parece una pérdida de tiempo dedicarse a cosas tan poco prácticas cuando el valor económico dirige nuestra sociedad. Desgraciadamente, la insensibilidad domina el mundo y como dijo mi recordado amigo Javier Utray: "la mayoría de la gente tiene los ojos para no tropezar con los objetos".

Es este sentido el que nos permite establecer una relación con las cosas donde impera la emoción, el afecto y esa relación amorosa de la que surge uno de los misterios que nos ofrece el conocimiento humano: esa cosa llamada belleza. Esa cosa que nos provoca placer y en la que participan no sólo los sentidos, sino toda la consciencia de nuestro ser. Quizás la puerta que se abre a eso que llamamos espiritualidad.

El progresivo dominio de la insensibilidad también crece, porque se ve en la sensibilidad, —con lo que conlleva, la "Belleza-placer"—, como un no sé qué de pecado, de que algo tan bueno tiene que tener un oscuro origen maligno. Ya se sabe cómo las religiones y el poder tienen un temor especial por lo placentero. Pienso que ven en ello un principio de vuelo de la mente, hacia algo mejor.

De siempre he mencionado esa simbólica diferencia entre el mundo de la sensibilidad católica y el de la luterana. Desde la perspectiva panorámica que da la no creencia, el asunto es claro. Siempre he dicho que el catolicismo con sus imágenes, símbolos, rituales y ornamentos, ha hecho que las normas de los nacidos en este entorno se enriqueciesen en connotaciones complejas de imágenes icónicas. Y que la apreciación de la belleza fuese algo así como el olor del incienso y el brillo de los oros y mosaicos. Es decir, totalmente placentero. Aunque no todo en él es luminoso, también el poder anida en él y más ostentosamente que en las otras religiosas monoteístas, con las consecuentes penas, castigos, dogmas e infierno. Pero al menos inventó la confesión que nos libera de las culpas tras una cómoda penitencia.

No he visto otra cosa en la iconoclastia protestante, en su moralismo y su intransigencia sino un morboso miedo a la "Belleza-placer". Las catedrales blanqueadas holandesas no son otra cosa que tapar el vuelo de la imaginación, el placer de inventarse imágenes, como los talibanes destruyendo los Budas de Gandhara. Porque al poder, a las directivas de los dogmas y creencias, les estorba mucho la sensibilidad que permite que te enamores de las cosas y sientas el placer de la belleza. Siempre que la iconoclastia se manifiesta es porque la palabra triunfa. La inmovilidad de la palabra frente a la difusa interpretación de las imágenes siempre desemboca en una intransigencia autoritaria. La Biblia o El Corán son inmutables palabras dictadas por Dios.

Hay un no sé qué de todo esto en el énfasis de Greenberg y por tanto, en el inicio del movimiento moderno tardío y ortodoxo, con la pintura plana, el alejamiento de cualquier imagen y narración y el arrojo del kitsch a los infiernos. Para crear una cosa totalmente retiniana e inmensamente aburrida a los pocos minutos de contemplación, porque no hay nada en qué entretenerse, en qué enrollarte, que es una de las cosas para las que sirve el arte. La interpretación, la labor mental de dilucidar lo que las imágenes proponen es una de las partes más placenteras del gusto del arte. Tan es así que Neuman y Rothko no

fueron los ejemplos a seguir porque tenían un no sé qué que remitía a mundos peligrosos e imaginativos. Belleza es desde entonces una palabra proscrita en la literatura artística. Luego, con ese mínimo de artisticidad del mínimal, ésta alcanzó también las más bajas cotas de existencia. Con el conceptual ya no hay problema, no existe objeto, no hay por qué hablar de belleza. Sólo hay que leer textos. Por fin el triunfo de la palabra sobre la imagen.

Es este estatus de la no belleza, este criterio autoritario del movimiento moderno tardío, el que me ha tocado vivir en los últimos decenios. Quizás insista en ello; me suelo repetir en esta cuestión, pero este asunto empieza a ser realmente pesado e inmensamente aburrido. Este árido destierro de la "Bellezaplacer" está propiciando que el mundo, nuestro entorno, sea cada vez más feo. Es algo así como cuando en la revolución cultural china se cortaron los jardines por reaccionarios.

Tiene algo de paradójico que las vanguardias hayan tomado el poder. Se supone que éstas siempre ponen en entredicho lo establecido. Y sobre todo, una vez llegado a él, lo agarran con tanto ahínco. Como si de un dogma religioso se tratase, dictan las normas de comportamiento y aquello que no las cumple cae en el infierno desértico de la no existencia en el arte contemporáneo. Gente como Rosalind Krauss y sus secuaces escriben la historia del arte contemporáneo y todo lo que no está allí no existe. La poda de las ramas del árbol del arte contemporáneo es intensa y el árbol crece derecho en una sola y árida dirección. Poder no les falta: rigen los centros de arte, las revistas y medios de comunicación, las bienales y muestras periódicas más importantes. Y no hay una sola voz que se levante, pues ésta tiene terror al ostracismo consecuente de ser tildado de reaccionario. El arte, ya se sabe, es una rama de la sociología y los espacios de arte están destinados a leer textos y documentos, o a visionar unos documentales de dudosa calidad cinematográfica y mayoritariamente aburridísimos. De nuevo las catedrales encaladas de los iconoclastas, pero esta vez con todos los medios tecnológicos posibles.

La sensibilidad es un arma poderosa, nada tiene de débil o blanda pues penetra profundamente en las cosas, nos ilumina en los engaños del poder y nos hace contemplar atónitos esas construcciones de la necedad. Construidas desde el desconocimiento, la mayoría de las veces. Pues, puestos a hablar de arte, que es lo que se supone que hacen ciertas voces, lo mínimo que se les puede pedir es un conocimiento de él. Pues la mayoría ignoran lo acontecido en dos o tres décadas o, lo que es más normal, que se atienda a la rabiosa actualidad que será destruida la temporada siguiente. El grado de ceguedad ante las obras anteriores al movimiento moderno puede llegar a sorprendernos. Lo he experimentado yo ante un "culto bárbaro" que era incapaz de distinguir mínimamente los distintos movimientos del arte clásico; o no sabía quiénes eran autores que no eran expresamente raros. Era como esos peregrinos a Tierra Santa que si subían al Partenón era porque allí había no sé qué reliquia de no sé qué santa. Pero ni miraban lo que allí había.

La sensibilidad tiene una mirada panóptica, mira hacia atrás y alrededor en 360 grados, buscando con el deseo aquello que admirar. Cuando imagina el futuro, se guía por el deseo, no por las normas; y el deseo puede ser caprichoso, juguetón, intenso, pero nunca con el aburrimiento de lo previsto.

La sensibilidad produce el arte y nos dirige hacia los lugares donde éste habita. Y el arte siempre nacerá del ser humano. Por mucho que la poda sea intensa, por todas partes crecen retoños heterodoxos, libres y creativos, y desde luego, nada reaccionarios.

Aunque desgraciadamente no creo en la "historia reveladora de la verdad". La nuestra, la del movimiento moderno, tan creador en tantos aspectos, es de una enorme cerrazón dogmática en algunos otros. Por ejemplo, a lo largo de décadas, que se prolongan hasta los años setenta, Gaudí fue ignorado o menos valorado tanto por el GATEPAC, La Asociación De Arquitectos Modernos dirigida por Sert, como por Le Corbusier o Mies van der Rohe, cuando vino a construir su, por otro lado precioso, pabellón. Fueron los viajeros sensibles, las voces disidentes como Dalí, otra víctima durante años, o los cientos de japoneses los que valoraron e hicieron que se restaurasen esas obras menospreciadas. Cuántos escombros echados para tapar a prerrafaelitas, nazarenos, simbolistas. Movimiento estético, hasta la misma Secesión. Esa ocultación de las pinturas figurativas de entreguerras, murales de instituciones, obras del llamado Artdecó, diseños decorativos de cafeterías y locales, un sinfín de obras mucho más hermosas que muchas de las que cuelgan en los museos, eso sí, con el sello dado por el movimiento moderno. Pero los ojos y las mentes sensibles ven a través de los gustos impuestos y el aburrimiento — palabra que estoy usando a propósito — y hacen que estiremos el cuello para ver qué hay detrás de lo que se nos muestra, que son muchas y variadas cosas. Más aún cuando nos quitamos el filtro de la visión histórica donde cada cosa está en el tiempo en el que fue creada y no en el nuestro, que es justo donde la contemplamos: un jarrón creado en la segunda mitad del siglo XVIII está ahora aguí y puedo tocarlo y, sobre todo, puedo contemplarlo y gustarlo con los ojos que me da mi tiempo. El jarrón que yo disfruto no es el mismo del siglo XVIII, es el mío.

Esta manera de ver el arte es enormemente enriquecedora; te excita con el poder de las cosas nuevas y no vistas, incita a la imaginación, puedo enfrentarlas a otras cosas, en una nueva y excitante cópula.

Otra cosa que la sensibilidad me muestra es el mundo de las formas; la belleza de las formas, la geometría, la disposición, ese placer que nos da el ver las cosas bien dispuestas. Podrían educar a los niños con el *Ikebana* en vez de mancharse todos con esa "libre

expresión" tan tópica de la modernidad tardía. Buena disposición, sentido de la escala y la proporción, tan alejada de nuestros modernos espacios. Esos monstruosos aeropuertos de los que nos sentimos tan ufanos donde hay que recorrer cientos y cientos de metros para cualquier cosa. Ese gigantismo innecesario por todas partes, obras hinchadas hasta la desmesura, ideas tontas agigantadas a ver si así parecen más inteligentes.

Cada vez más, mi sensibilidad dirige mis deseos hacia las cosas pequeñas, abarcables, que podamos contemplar en la intimidad de una comunidad que se reduce a ti y la obra sin grandes salas y colas. Proporción, euritmia y sentido musical de la visión, sentido del orden bello que tanta falta hace al arte en general y más en concreto a los espacios en que vivimos, esos espacios públicos tan necesitados de gracia, proporción humana, acogedora e íntima.

Hay una cuestión que me inquieta desde hace un tiempo y que me ha granjeado más de una molesta crítica: ¿Por qué los artistas visuales hemos delegado en otros nuestra palabra? Porque esos otros son justo los otros. A todo se aprende, y expresar tus ideas con palabras no es otra cosa que aprender otra técnica. No hace falta ser un poeta, sólo que se entienda. Después vendrá el refinamiento. Además ayuda poner en claro las ideas, cosa que le vendría bien a muchos.

En ese símil catolicismo-luteranismo la palabra es el terreno de estos últimos que, ya dijimos, son iconoclastas. Hay un cierto desprecio del mundo de las letras por el pensamiento artístico, asunto que la mayoría de los "letristas" ignora. Aunque no todos, algunos pueden sentir verdadera emoción ante las cosas bellas, ser auténticos estetas en el mejor sentido de la palabra. De hecho, cuando se habla de cultura piensan que se refieren a ellos. El pensamiento artístico, pensar con imágenes, es algo así como una matriz de

múltiples variables en continua transformación. Como si de un calidoscopio se tratase. Imágenes que aparecen en el cerebro de no se sabe dónde. ¿La memoria? ¿Los ancestros junguianos? ¿Máquinas neuronales? El caso es que el cerebro que imagina tiene el poder de sacar imágenes que antes no habíamos visto y tiene el poder de transformarlas en cosas impensables.

Tenemos que recurrir a la plástica, puesto que las palabras apenas son un pálido reflejo. Pero ellos, los que escriben, no utilizan imágenes sino palabras y nunca han sido especialmente refinados en la plástica; suelen tener unas casas todas llenas de cosas no demasiado bonitas. O esos poetas, espléndidos a veces, cuyos poemas suelen estar ilustrados por ese surrealismo "poético" de dudoso gusto. No todos, claro. Hay otra cuestión que atañe en concreto a la pintura que tiene que ver con esto. Aquellos que abogan por la definición de la pintura, escritores claro, no piensan que esta nació mucho tiempo antes que la escritura. Es el método más rápido y sencillo de pasar las imágenes del cerebro a la realidad visible por todo. Si la pintura está muerta, de igual modo lo estaría la escritura. Este acto, que en este momento hago, en nada se diferencia del acto de dibujar, con los mismos elementos: lápiz-papel. ¿Dónde están los cadáveres? ¿Qué iluminada teoría hace que esto tan útil y sencillo haya dejado de funcionar?

Sencillamente una ausencia total de sensibilidad.

La imagen no es la pintura. La mirada insensible a la pintura del moderno ortodoxo sólo ve la imagen, la información. Años de clases universitarias con diapositivas hizo alumnos que sólo veían nombres y fechas, nada de cómo estaba hecho: ese regusto de ver cómo están resueltas las cosas con esa cosa restregada o untada, con exquisita intención o intuición, llamada pintura. La pintura es el *Kokoro* de las imágenes, produce una palpitación especial. Se han hecho tal cantidad de formas de pintar que el repertorio para elegir es extraordinariamente extenso y se puede elegir con precisión. No es la pintura una técnica adquirida. No dudo que haya pintores notablemente dotados; "fa presto", dicho y hecho. Pero no es esa la mejor pintura sino aquella que nace de la meditación, la que duda y se plantea otras cosas que las evidentes, la que no sabe resolver de inmediato. La que nos obliga, curiosos, a mirar de cerca. Ese desprecio, esa falta de valoración por las técnicas pictóricas, por la obra bien hecha, no es otra que una ceguera ignorante, una falta inmensa de sensibilidad.

No, la llamada muerte de la pintura no es otra cosa que esa falta de sensibilidad de aquellos estrictos que sólo ven un documento y han perdido el sentido del goce.

No es éste el futuro que imaginé cuando era joven. Entonces, creyente fiel a la modernidad, tuve, como en la religión, una "crisis". Producida en el verano del 72, después de los Encuentros de Pamplona y la Documenta de Kassel. Mi mente analítica tuvo una chispa y lo vio todo claro: dejé de creer.

Sí, soy un incrédulo, un cínico, en el sentido griego, epicúreo. Para los cuatro días que vamos a vivir, no sé a qué viene tanto ayuno y abstinencia. Rodeado de una falta absoluta de esplendor gozoso y mucho cinismo, éste en el sentido moderno.

Es en este campo deseante de "Belleza-placer" donde crece el arte. Nada de lo que crezca en granjas dirigidas me creeré que es comestible y sabroso.

Intuyo un mundo del arte más luminoso y placentero, donde la palabra belleza tenga su esplendoroso valor. Y ya sabemos que es el deseo el que imagina el futuro.

(...)

LA SIESTA ESPAÑOLA

ADOLFO BARBERÁ

Es un reflejo espontáneo deslizarse entre el objeto y su imagen.

Guy Vaes

Día de julio, muy caluroso, en la Ruta Nacional que conduce (¿désde dónde?) a Alicante. Junto a una curva, en una especie de promontorio, se recorta una casa con forma de barco. Parece un burdel con pretensiones. De vez en cuando se ve llegar un cochazo (con pretensiones) del que sale una rubia que pulsa el timbre de la entrada. La verja metálica -corrediza- se abre. Se adivinan mastines ladrar, y en el fondo, unos macetones que culminan sendos setos geométricamente colgados.

A unos 50 metros en dirección hacia San Juan, en lo que parece ser un rellano grande de la cuneta, bajo un enebro de generosa sombra, duerme un linyera (un bichicome, un vagabundo) sin inmutarse. Es un hombre calvo, con mucho pelo en las laderas temporales. Pelo negro, ligeramente rizado, y gafas oscuras que impiden ver si tiene los ojos cerrados o abiertos. Todo parece indicar que tiene los ojos cerrados porque cuando se acerca una mujer (también rubia) que sale de la casa con un traje alado, como una malla de varietés con alas de ave del paraiso, no parece inmutarse. La mujer lleva una cesta de pan y una botella de agua, que deposita junto al dormido, que está muy acurrucado. El hombre sigue soñando.

Hacia el norte, perpendicular sobre la línea del arroyo seco, luce su insolente chapela el barco-plancha concebida por un arquitecto hoy olvidado. No es fácil describir lo que para muchos no deja de ser un engendro de la edad: una casa-chalet, inicialmente destinada a alojamiento de ilustres visitantes, compuesta de un cuerpo principal en forma de proa de barco o, mejor aún, de plancha antigua de hierro; y de un cuerpo secundario que consiste en un cilindro montado sobre la superficie de la plancha y coronado por un tejadillo más o menos ondulado, conocido comúnmente por los empleados del burdel como "la almeja", dado su aspecto blando y viscoso, aspecto en todo punto engañoso pues la almeja en cuestión es una estructura voladiza rígida. El extremo de la proa o plancha apunta hacia el oeste y es -algo que fascina a los pájaros, sobre todo por las tardes— enteramente de cristal. La entrada al chalet queda en el lado posterior —en la popa— de la plancha, que se abre sobre el este y a donde conduce un ramal del camino de acceso. Una rubia de pómulos algodonados está apostada en el inicio del camino.

La tarde es de cigarras en todo su esplendor y la barba tendida en el lecho de pinaza. El hombre está rodeado de ortigas, cardos y mimosas. Dos pájaros se posan en una rama del enebro que sobrevuela al dormido. Son dos mirlos oscuros, de picos brillantes. Como se sabe, cuando quieren, los mirlos cantan bien. Pero esta tarde no cantan, parecen conversar, lanzan de temps à autre un gritito estridente, se preguntan apenas sin disimular quién puede ser ese tarado que yace inerte bajo la sombra protectora de un enebro (¿o es un sicomoro?). La braqueta descuidadamente bajada, las suelas horadadas, los nudillos encallados, el llanto derelicto. La rubia — una muchacha de Minsk (¿o era de Kiev?) que cambió el Prospekt por la Costa Blanca – contempla la figura gigante del linyera con mal escondida ternura: escasean los hombres que pasan una vida entera acuciando al misterio. La rubia da media vuelta. Siente el calor español en sus caderas, en el interior de los muslos, en las axilas. Decide -su vida está seguramente poblada de esas decisiones- alargar todo lo que pueda el camino de vuelta al burdel español. Sin pretender exagerar: el hombre duerme a pierna suelta. El sueño del linyera es coto vedado. Un linyera sólo lo es cuando el sueño llega sin obstáculos, con esplendor. Día tras día, noche tras noche, el hombre ha anunciado la reducción del burdel a escombros, "no quedará piedra sobre piedra". La rubia se toma muy en serio esas palabras. Son oráculo.

Las moscas zumban en torno al sopor del dormido. Boca abierta, barba rala, frente perlada de sudor.¿Qué sueña el hombre? El hombre sueña con una casa muy parecida a la que está ahí al lado, aunque es de noche y es invierno. En el sueño, el hombre se ve a sí mismo más joven. No entiende muy bien por qué, pero está embarcado en el rodaje de una película. Sus colaboradores o asistentes son un grupo de niños de entre ocho y diez años, salvo uno más pequeño que dice siempre sí al mundo, un Sí mayúsculo. El señor Alberto PalaCiego y la señorita Esther —Hetty, de pómulos algodo-

nados - les reciben en la puerta.

¿Qué van a filmar? Algo así como un cortometraje. Dentro de la casa, en el salón principal descubren un mundo ajeno a la materia visible, donde se corporeizan los espíritus y se espiritualizan los cuerpos. Un mundo intermedio, una imperceptible ruptura.

Los niños — que en realidad no son tan niños — se distribuyen entre las mesas. Sobre cada mesa flota como un holograma con un número de un rojo intenso, punzó.

Hetty anuncia a todos que se trata de Sandoz líquido, de calidad purísima. En un aparte dice (como si se dirigiese a un público invisible):

 En Londres se solía tomar mescalina, pero eso fue hacia finales de los 50.

Los niños se van distribuyendo por las mesas. El hombre —el soñador— se acomoda en la mesa sobre la que está suspendido un 17 resplandeciente como xvarnâh. El niño más pequeño lo acompaña. En el momento de sentarse el niño le lanza una bola caleidoscópica. El hombre le avisa:

No eres tú quien lanza la bola, cuando la lanzas. Tú y los demás no habéis venido aquí a pensar, a sentir y a desear, sino que aquello que penséis, sintáis y deseeis tomará un cuerpo nuevo aquí, y sólo aquí, en este paradójico lugar intermedio entre los sentidos y el espíritu. A eso algunos lo llaman imagen o figura, como si la calculada ambigüedad de esa cuasi-materia fuera preponderante. ¡Nada es así! No, lo determinante aquí, en la Pagoda del Trueno, no es que esas imágenes o figuras tengan un cuerpo más o menos sutil, más o menos luminoso —como este 17 que sobrevuela nuestras cabezas— sino que esas imágenes, una vez entráis aquí, os resultan extrañas, parecen la obra de

otro. ¡Y son la obra de otro! No sólo vuestras imágenes adquieren una existencia extramental, sino que ya no las reconocéis como vuestras.

//... Y así es. Qué de artificios no habrán inventado los niños para producir ese extrañamiento sin el cual la imagen no puede saltar del espacio mental —conceptual— en el que podría quedar encerrada para siempre. Recordemos el caso de aquel pintor sevillano que para huir del insoportable desgarro interior que le suponía el trabajo sobre el color, se las ingenió para organizar la intervención de un agente externo, extraño a la propia subjetividad — Otro...//

De la película sólo queda una secuencia, una toma larga a bordo de un automóvil durante la que se escucha la voz en off de Hetty:

— Atravesamos difícilmente una noche poblada de cristales verdes, mecanismos de precisión vegetal. De esa travesía sólo recuerdo el sabor metálico en la boca y el sórdido color amarillo de las farolas. Terminamos entrando en la ciudad por el Este. Vi —viví— el horror, los rostros del desastre. Nunca el error humano me pareció tan humano y tan presente en esos rostros deformes, esclavos de su fealdad. El error humano estaba potencialmente adueñado de los conductores de furgonetas, por ejemplo del conductor de esa furgoneta roja (Renault o Citroën). [Plano de una furgoneta roja.] [Suenan unos Platillos y salta la Ranita.]

Desde una mesa del fondo un niño pregunta:

— ¿Alguien tiene papel secante?

En ese momento se abren las puertas del gran salón y entra un grupo de ancianos. Uno de ellos explica:

Nos han dicho que aquí echan una película.

Hetty siente la imposibilidad total de detener la avalancha de ancianos. Hetty siente que a esas alturas —con la película a medio camino y sin trazas de poder terminarla en un plazo razonable— poco puede hacer para explicar la situación. Hetty se dice a sí misma:

- Y bueno, qué le vamos a hacer.

Mientras tanto se ha hecho tarde y el sol está bajo. El durmiente — que viene de muy lejos — abre los ojos.

Un sargento de la Guardia Civil pregunta:

- ¿Nombre?
- Lou Eyeshit.
- Nacionalidad?
- Española.
- ¿Profesión?
- Parado.
- Pero, oiga, aquí dice "Gordillo".
- Ese carné no es mío. Alguien que pasó por acá lo extravió, seguro.

Se acaba de levantar una brisa entre los enebros. Hay esparcidos restos de un fuego y harapos descoloridos.



