



Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Bellas Artes
Master Universitario en Investigación
en Arte y Creación

TFM Trabajo Fin de Master

Título:
DE LA CARNE A LA CARNAZA: LA PINTURA COMO PRETEXTO

Autor: Erick Miraval
Tutores: Víctor Zarza y Antonio Muñoz Carrión

Área temática: Arte-Creación-Producción.

Línea de Investigación en la que se encuadra el TFM:
Creación de situaciones: transformación artística del lugar
Derivas Urbanas. Intervenciones artísticas en el territorio.
Departamento de Pintura.

Convocatoria: Septiembre.
Año: 2011

ÍNDICE

Resumen/Abstract	5
Introducción	9
Metodología	14
1. La pintura en tiempos de la experiencia.	17
Picasso y Pollock: Dos maneras de pintar frente a la cámara.	21
Los lugares para el consumo del producto-artista	24
El visitante busca una experiencia única	28
2. Apuntamiento y encarnado: El Punctum y el ensimismamiento.	32
¿Por qué el impresionismo sigue estando “aquí y ahora”?	34
Experiencias con la imagen en movimiento:	
El pintor experimenta con el vídeo.	37
El film como ente constructor del encarnado:	
Película como señuelo.	39
La corporeización semántica: El encarnado de la obra.	42
La carnaza como imagen: La experiencia del pintor y del fotógrafo enfrentado al acontecimiento.	44
Apuntar al espectador.	50
3. Elogio a la Espalda.	53
El pintor como gozne.	63
Pintura en escala de grises: la relación con el inicio del cine y la fotografía. ¿Porqué una grisalla en una encarnación?	67
Dislocar al espectador: ¿Lo teatral del ensimismamiento?	69
El Plegado de la obra.	71
La naturaleza háptica de la imagen-pintura como medio efectivo para el entañamiento del espectador.	73
Romper el lienzo.	71
La firma en la obra.	73
4. Conclusiones:	76
Interferencia	78
Acabamiento	78
Bibliografía citada	83
Bibliografía de consulta	85

RESUMEN

Las reflexiones que contiene este proyecto de investigación presenta al organismo conceptual llamado *Elogio a la Espalda*. Este dispositivo inserta la pintura de manera pertinente para cuestionar los referentes culturales difundidos por los mass media sobre la cultura. El modo de funcionar de este mecanismo orgánico es el ensamblaje, de manera intertextual e interferente. Funciona dialógicamente con autores que colaboran en las diferentes escenificaciones de la performance, y establece un vínculo con el espectador que activa su mirada a través de la pintura y la fotografía.

Este dispositivo de interrelaciones propone un heterónimo del pintor que a través de una acción permeable que llama *MEAT making of*, hace una lectura más amplia del encarnado, y construye una pintura desvelada, una grisalla que la propia experiencia de expectación, grabación y edición se encargarán de encarnar como testigos. El patetismo es el ingrediente presente en su ensimismamiento, y hace uso de la sintomatología del objeto metonímico al desgarrar el lienzo y dramatiza el acabamiento de la pintura como forma crítica de la performance como rito de paso valorando el acto pictórico experimentado.

La performance sigue desarrollándose como una saga cinematográfica, y se numera y muta de acuerdo al lugar y los artistas participantes. La vocación dialógica lo hace habitante del territorio intermedio entre el Arte contemporáneo y lo que se supone que es Arte en la sociedad de consumo y el turismo. Al final de esta alegoría, se otorga un fragmento de lienzo como postal: *Post MEAT*. Asumiendo una estrategia final adoxográfica, la ruptura de la pintura hace de crítica al valor de la totalidad como referente de la experiencia. Descubre en el desgarro la realidad punzante de la experiencia: el patético esfuerzo para contener lo visto en un lienzo es deshecho, o construido finalmente como indicio.

PALABRAS CLAVES

Inteferencia
 Intertextualidad
 Adoxografía
 Encarnado
 Espectador
 Heterónimo

ABSTRACT

The considerations/reflections forming the content of this project present the conceptual organism called *Elogio a la Espalda*. This entity inserts painting in a pertinent way as a sceptic observator of the cultural references diffused by mass media dealing with culture. The mode of operation of this organic mechanism is the assembling, in an intertextual and interreferencial way. It works dialogically with collaborating writers in the diferent scenifications of the performance, and it establishes a relation to the spectator activating his view through the painting and the photography.

This disposition of interrelations proposes an heteronym of the painter who, through a permeable action called *MEAT making of*, undertakes a wider lecture of the incarnated and constructs a revealed painting, a grisalla which the own experience of expectation, recording and edition will incarnate as witnesses. The pathetism is the present ingredient in his meditateness/reflectiveness and makes use of the symptomatology of the metonymical object rupturing the painting and he dramatizes the end of the painting as the critical form of the performance as a ritual de paso valuing the experimented pictorial act.

The performance continues his evolution like a cinematographic saga and it enlarges and varies according to the location and the participating artists. The dialogic vocation makes of it an inhabitant of the intermediary space between contemporary Art and what is supposed to be Art in the society of consume and tourism. At the end of this allegory, it will be issued a fragment of the painting as a postcard: *Post MEAT*. Assuming a final adoxografic strategy, the rupture of the painting works/ has to be taken as the critique of the value of totality as the referent of the experience. It discovers in the distruction the penetrative reality of the experience: the pathetic effort of containing the seen in a painting has broken/disintegrated, or is finally constructed as indication

KEY WORDS

Interrelations
Intertextually
Adoxografic
Incarnate
Spectator
Heteronymous

INTRODUCCIÓN

El lienzo enfrentado al público en pleno proceso mostraba su propia mirada representada en pintura. No era atrezzo en el escenario, se disponía punzante a la mirada. Este es el germen de *Elogio a la Espalda*, el proceso pictórico desvelado en co-presencia con el público, la cámara fotográfica, el vídeo y la variable: el acontecimiento interreferente, sea éste música u otro proceso discursivo.

En la sociedad del espectáculo la cultura es relacionada sin ninguna concesión el Arte con el ocio. Los mass media muestran el tiempo y el ocio que se suceden anunciando las agendas culturales en sitios diversos: Los países tiene lugares imposibles declarados patrimonio histórico de la humanidad y los parques naturales son reservas estéticas que guardan la belleza primigenia atesorada por Gauguin. Este año el *Ballet de la Ópera de Novosibirsk* llegó al Teatro Real de Madrid a representar el muchas veces representado *Lago de los cisnes* (1877) de Tchaikovski, y saltamos en la memoria de las bailarinas de E. Degas al recuerdo de una reciente exposición sobre Renoir en paralelo a los desbordamientos de Val del Omar en el Reina Sofía. Hay un *más de lo mismo* que sustenta el valor de la pintura Impresionista como valor seguro “por visitar” en los grandes museos, un más de lo mismo que articula inocua a la pintura desde el desactivador museo que lo muestra higiénico e idealizado. El mito del pintor se dibuja como una pintoresca historia, y su genialidad es venerada en los catálogos editados para la ocasión, y las peregrinaciones organizadas alrededor de las obras. Val del Omar en paralelo es otro de los muchos indicios que abren el mercado del vídeo más allá del cine, como medio de creación plástica, en paralelo a los impresionistas, su proximidad en el tiempo contagia sus facultades en la percepción alterada de un consumidor cultural en Madrid.

La carne-pintura es el conglomerado de estas maneras de consumir substanciadas. *MEAT* quiere ser carnaza para el consumidor de la cultura y se expone a las cámaras para activarse como monumento turístico. Jacques Lacan considera:

“el estadio del espejo como una identificación en el sentido pleno que el análisis da a este término: a saber, la transformación producida en el sujeto cuando asume una

imagen, cuya predestinación a este efecto de fase está suficientemente indicada por el uso, en la teoría, del término antiguo *imago*". [...] La función del estadio del espejo se nos revela como un caso particular de la función de la *imago*, que es establecer una relación del organismo con su realidad"¹

En la performance, un medio tradicional como la pintura asume un papel activo. Llamándolo activo por las implicaciones como acontecimiento pictórico, como experiencia de lo pictórico. Se convierte en un elemento catalizador de la experiencia híbrida que propongo como performance. En *Elogio a la Espalda* tenemos a la pintura como la clave de una acción de la experiencia de la imagen, y esta se presenta como indicadora de un tiempo humano en la percepción y construcción de esta experiencia. Sus procesos parecen asumidos por la cultura pictórica como superados: la pintura de caballete. Sin embargo, al ponerlo en el pedestal del escenario y mostrando la frontalidad del lienzo vemos que el público asume otras reacciones más complejas; aquí hay un cuestionamiento por tanto de aquello que consideramos asumido. La experiencia profunda del receptor es el doble papel que puede encarnar: como modelo pasivo o como modificador, todo ello es un tiempo determinado, que no es instantáneo, sino determinado por el curso de la realización de este proceso pictórico, y más aun cuando lo conviertes en elemento activo de la elaboración del lienzo, mezclando su condición de espectador al del modelo, y complejizando el plano del lienzo como entramado especular en donde este modelo-espectador escudriña el parecido y es puesto en escena a través de su imagen.

Esta experiencia es una máquina orgánica, imperfecta y permeable cuya morfología dependía del contexto, por tanto: ¿Era necesario el ruido, esa parte incontrolada e incontrolable en un dispositivo abierto a una autoría compartida?, es decir; ¿era necesario el público y los elementos específicos que interferencien para que aconteciera lo pictórico y especialmente lo visual? Parece que toda esta mitología del artista, como ser privilegiado que construye una obra con independencia del mundo, me resultaba inconexa con la vida y me planteé con ironía elogiar este sistema de símbolos asociados al pintor de caballete; escapando del acabamiento para después ser mostrada la obra o directamente acabando con la obra para poder escapar.

¹ LACAN. J.: "Estadio del espejo como formador de la función del yo ["je"] tal y como se nos revela en la experiencia psicoanalítica", en *Escritos I*. México. Siglo XXI. 1972. Págs.: 12 y 14.

En paralelo tras leer ciertos detalles de *Elogio a la sombra* (1994) de Junichiro Tanizaki y de percatarme de la existencia de otros Elogios... Aquella poética me seducía, y caí en paralelo sobre varios libros con títulos similares desde el famoso *Elogio de la locura* (1511) de Erasmo de Rotterdam, pasando por el neoplatónico y precedente de la adoxografía²: *Elogio a la Calvicie* de Sinesio de Cirene, del s.V d.C, o el *Elogio a la Ceguera*(2009), película de Fernando Meirelles basada en *Ensayo sobre la Ceguera*(1995) de José Saramago, y siguiendo con esta historia de los Elogios, no hay nada menos elogiado que una espalda, que lo vulnerable y a la vez esquivo, o negativo de dar la espalda. Elogio, por tanto, asume un papel muchas veces sarcástico y en un espacio de múltiples lecturas.

Fuera de toda esta taxonomía de los elogios, que por repetición se muestra diferente, y aun pareciendo "lo mismo", propongo repetidos Elogios con variaciones sobre el "motivo generador"³, sobre la estrategia inicial: **Ponerme a pintar de espaldas frente al público, como espectador y modelo, mientras se genera una variante del motivo, esa variante es el "ello" que interfiere el motivo, el "yo"; siendo una acción o mecanismo paralelo a la pintura: música, teatro, cine, etc.** Esta será la puesta en escena de mecanismos superpuestos y yuxtapuestos sobre el plano inmanente en el que ha sido trasmutado el escenario. El señuelo se presenta disfrazado de fantasmagoría, de espectáculo, y el espacio se estructura en plano de acción pictórica en donde se contiene el pintor y su lienzo como *punctum*: Como centro activo que acciona el trenzado y subvierte el enmarcado escénico. El cuadro que en sí mismo es *spatium*. Cito a este respecto a Didi-Huberman:

"En cuanto punzante, es también un más acá, una "dislocación local" del plano y de la red; *planus* significa en latín lo plano, lo llano, lo claro y lo evidente: "lo que se da por supuesto"; el lienzo sería más bien un efecto de deslegitimación de la evidencia, lo que denominaré violencia, una precipitación disyuntiva."⁴

² Es un término proveniente del idioma inglés y acuñado a finales del s. XIX, que significa "elogio de una materia trivial o básica". Define una forma de ejercicio retórico en la que "los legítimos métodos del encomio se aplican a personas u objetos que en sí mismos son obviamente no merecedores de ese halago, por ser triviales, feos, inútiles, ridículos, peligrosos o viciosos". Esta habilidad retórica se enseñaba en la Antigua Grecia, donde las materias elogiadas incluían la ceguera, la sordera, la gota, la vejez, la negligencia, el adulterio, las moscas, los mosquitos, las chinches, el humo o el estiércol. Este arte fue redescubierto durante el auge de la retórica que tuvo lugar durante el s. XVI. Entre los ejemplos más conocidos e influyentes se suele citar *Elogio de la locura* de Erasmo de Rotterdam.

³ Idea inicial generadora de la melodía y que se repetirá igual o de forma variada durante la obra musical. El motivo está durante toda la obra de manera subyacente a cuyos componentes son las células musicales, las variantes generan cambios en el motivo, a estas variaciones las llamaremos diferencias, y al motivo generador repetición. Este es el sistema con el que se referencia este Elogio.

⁴ DIDI - HUBERMAN, George. (1985). *La pintura Encarnada*. Valencia: Ed.Pretextos-Universidad Politécnica de Valencia, 2007. 1ª. ed. Pag. 53-54.

Así planteado, y después de constatar que este dispositivo se presenta como un ritual de paso⁵, me pregunto sobre la característica principal de este ritual; y es lo visual y lo que se reconoce como visible. El aporte importante de todo este proceso es la puesta en escena de la instantaneidad escópica gracias al papel desdoblado por el artista, ya que el artista también es espectador⁶. *MEAT making of* es la presencia punzante del muro pintura que se muestra en proceso somático, sintomático de la imagen-fantasma que acontece en la experiencia de expectación y de la videncia del video y la fotografía. A este respecto “el efecto de lienzo es un momento clave, una violencia disyuntiva”⁷ que construye un *corpus* en la experiencia de la imagen en relación con la cultura, las otras culturas en el escenario, así se articula “la puesta en escena de un ritual que garantiza la repetición del deseo y la suspensión del *toque final*”⁸.

El segundo nivel de importancia de esta propuesta se encuentra en el tiempo de lo visible; en los restos de esto que es visible construido desde medios contemporáneos y tradicionales. El tiempo denso de la pintura se evidencia incapaz de contener la experiencia como imagen mimética a la mirada activa del espectador, que es partícipe del acto mismo de mirar. Puede aceptarse que la pintura, integrada como un componente más en un sistema dinámico de interacciones contextualizado, está lejos de otros medios visuales tecnológicos en el aspecto mimético del encuadre, pero, sin embargo, es capaz más que ningún otro medio de dejar una huella material instantánea del pulso de la experiencia a través de la mano por parte del pintor-espectador del acontecimiento. El encarnado de lo pictórico señala al referente en su instantaneidad material, siendo síntoma de una afección que infecta el ojo del pintor y proyecta sobre el lienzo. Este es el suceso que instaura un tiempo en la acción pictórica. Según Walter Benjamín; tiene la condición de “no estar inserta en un tiempo que la rodea y no le da su sentido, sino engendra por sí sola un presente, un pasado y un porvenir. Dejando la idea débil del artista testigo de su tiempo, se trata de pensar que la obra de arte instaura su Tiempo”⁹.

⁵ Es catalizador esencial de la vida social, pues representan un simulacro simbólico de la vida, y muchas veces se llevan a cabo de forma individual, aunque también de forma comunitaria. Hay un enfrentamiento con la muerte, de la cual se escapa desde la demostración de las capacidades, después de este encuentro quedan marcas que recuerdan este rito: Una mutilación, o símbolo de mutilación que te hace perteneciente a la sociedad en la que vives. Quien no supera este ritual es marginado o desterrado.

⁶ “Podemos afirmar del sujeto espectador que es un sujeto *desdoblado*”. PUELLES ROMERO, L. *Mirar al que Mira*. Madrid: Abades Editores. 2011. 1ª ed. Pg. 142.

⁷ Ibidem. Pag. 72.

⁸ Ibidem. Pag. 77.

⁹ WACJMAN, G. (2001). “El arte, el psicoanálisis, el siglo”. En: École de la cause Freudienne (ed.). Lacan: El escrito y la imagen. 1ª ed. México D. F.: Siglo veintiuno editores. Pag. 48.

La imagen de ese público en este *tiempo instaurado* de la pintura no es representada por los ojos¹⁰ de quienes asumen el papel de público como en *Los espectadores* (1863-1865) de H. Daumier. Estas miradas se representarían cómo los destellos¹¹ que desde las sombras reconstruyen la forma¹², la forma de la imagen en la percepción de quien especta: Pintor y público en el tiempo del fantasma, del espectáculo:

“no se trata de adquirir un saber mediante la observación y los recursos de la razón, sino más bien mediante la vivencia del tiempo corpóreo y compartido. La in-corporación en la fiesta es experiencia antropológica de la temporalidad”¹³

Pues si algo puedo decir de estas piezas es que el papel de espectador está repartido entre todos los integrantes de la performance en la experiencia.

El enfrentamiento de los tiempos de expectación es lo que genera el “momento crítico” cuyo climax es el rasgado de la representación. Veremos cómo desde distintas obras y autores de diferentes épocas el pintor se articula como testigo, manipulador, mediador, y a un tiempo camaleón constructivo de una imagen. Danzante que llama seminalmente la aparición del entramado gestual en el enfrentamiento con los medios que lo documentan. La historia de esta danza comienza así:

“En esta esquina...”¹⁴

...Un cámara con una CANON EOS 7D de video con alta definición (HD) que va a 24 fotogramas por segundo, mientras que al otro extremo tenemos engeguado por un foco que le hace de “cuarta pared” sobre la cara: un pintor de espaldas al público quien va a 1 o 2 pinceladas por segundo, y en algunos segundos enmudece en su actitud constructiva frente al lienzo.

¹⁰ Por la formalización visual de la imagen del público mirando, de sus ojos y pupilas.

¹¹ Destello referido a la historia de la lata de sardinas de Petit – Jean, de J.Lacan en el Seminario XI de 1964.

¹² TANIZAKI, Junishiro. Elogio a la sombra. Ediciones Siruela. España 2009.

¹³ PUELLES ROMERO, Luis. (op. Cit.). Pag. 141

¹⁴ *Leit motiv* del comienzo de un combate de boxeo.

METODOLOGÍA

Tras plantearme deductivamente el desarrollo de este proyecto, fue imposible constituir una metodología cerrada respecto a un fenómeno no contabilizable, en este dispositivo existe el concepto de interferencia y variable. Y siendo una estructura funcional y un elemento inconstante los partícipes del fenómeno que analizo, se generó un bloqueo en el análisis de la propuesta que desarrollé, hasta que fue en la experiencia, y desde premisas inductivas como logré dar sentido a mi investigación. Estas premisas ensambladas en las experiencias específicas, dieron como resultado relaciones cotejables y que me han permitido desarrollar el contenido de esta investigación.

El trabajo de campo sin embargo se diferenciaba bastante al método convencional utilizado por antropólogos, porque asume un papel activo en la transformación de las relaciones analizadas. El antropólogo metodológicamente pretende *no alterar* la realidad que es objeto de estudio, y realiza un *trabajo de campo* de la manera más higiénica posible en un contexto social determinado del que se toma datos y va elaborando conclusiones desde estas pruebas o “muestras” antropológicas, organizadas de acuerdo a sus premisas y dan como resultado un modelo corroborable como “verdad”. Puede pensarse en el papel de esta actitud *de campo* como una actitud de *espectador pasivo* frente a un fenómeno del cual él no es partícipe de un mecanismo protagonizado por otros.

La necesidad de esta diferencia en la metodología de trabajo se da por las características particulares de la obra analizada. Siendo partícipe y espectador el que estudia el fenómeno, asume la *condicio sine qua non* no existiría el objeto estudiado, además de ser el gozne que articula el mecanismo orgánico en su despliegue.

Aceptado este reto tengo que ser consciente de las muestras actitudinales de los participantes del fenómeno estudiado y propuesto, que a cada movimiento realizado corresponde con actitudes determinadas que en algunos casos

son meras anécdotas, y en otros casos son respuestas a estímulos que se repiten de manera similar en cada *puesta en escena* de la performance. Este punto es el más determinante del método de trabajo pues soy quien elijo el momento del dispositivo propuesto, de acuerdo al contexto coyuntural que

enmarque la obra. En muchos casos son espacios con un capital simbólico determinado que dialoga con el dispositivo, la articulación se inserta dentro de este capital y activa interpretaciones determinadas por las relaciones de expectación de sus protagonistas en el espacio elegido.

El objeto de estudio no es un objeto ajeno a quien investiga, es definitorio de éste, pues es protagonista del fenómeno estudiado. Las desventajas parecen apuntar hacia una dificultad de lograr una visión objetiva de lo presenciado; pero es ajustadamente objetiva la mirada de quien observa por su absoluta presencia, y activa un capital crítico que descubre las reacciones de los elementos de la performance en tiempo real, y como en un laboratorio en donde las muestras son tomadas “encapsulando” herméticamente cada sustancia obtenida de las reacciones¹⁵, Nuestros *encapsulados* son la percepción e interpretación en relación activa. Al igual que quien investiga tiene un papel ambiguo, sus herramientas también tienen una función deslocalizada, pues son receptáculos de muestras de lo visual, así como datos del fenómeno propuesto. Su manipulación y la manera en que se manipulan estos medios en interrelación son las muestras que los mismos medios desde el metalenguaje recopilan para desarrollar esta investigación.

La obra tiene carácter orgánico e inacabado. Inacabado porque no se cierra como un producto que resulta como finalidad de un proceso menos completo hasta su conjunción como unidad acabada, completa. Se articula como serie, y mejor entendida como saga o capítulos, en su guiño al cine.

El investigador forma parte de Elogio a la Espalda como heterónimo-pintor que activa al público desde la pintura; hace de “constante” dentro de la performance, se representa más o menos acabado en su relación con las “variables” que le acompañan en el funcionamiento de toda la performance. En otras ocasiones la constante se presenta autónoma en importancia llamándose *MEAT making of*.

El acabamiento al fragmentar la obra, es el clímax de *MEAT making of*, y confiere igual importancia a cada parte del proceso desde la metonimia y dota de cierre-abierto al prolongar su manipulación en la mano del espectador quien será el receptáculo de estos restos de la pintura, capaces de reconstruir la experiencia constructiva de la pintura desde su mirada y la reliquia.

¹⁵ Pero estas reacciones encapsuladas, son el propio *acto de encapsular* y es aquí en donde se genera esta deslocalización de *qué* es lo estudiado, produciéndose una paradoja.

1. LA PINTURA EN TIEMPOS DE LA EXPERIENCIA

Un detalle plasmado con el más meticuloso mimo sobre una tela, la tensión ejecutada al *desgarrar* enérgicamente una pincelada sobre el lienzo en proceso, los olores, el brillo del material fresco que aun es móvil y dócil a nuestros movimientos. Tenso, agitado y con la mirada clavada en el espectador; cómplice, el público sabe insuflarse de pintura con el pintor ensimismado... Todo parece más cercano al proceso de trabajo del pintor y a la vez más descabellado, incluso intimidante que hace 300 años según cuenta Caballero Azara¹⁶ con respecto a Antón Rafael Mengs (1728-79):

“Al despuntar el día empezaba su trabajo y, sin otra interrupción que para comer, continuaba hasta la noche; entonces, tomando muy poco alimento, se encerraba en su casa para hacer algún otro trabajo, ya dibujando o preparando materiales para el día siguiente.

Su único placer durante su vida fue la pintura y el estudio, de lo cual no le podía distraer nunca nada”¹⁷

El estereotipo que manejamos históricamente con respecto al artista introvertido que no quiere que se le moleste y del que no podemos avistar su “mágica” manipulación, es el referente común que la cultura de masas baraja. Existe una necesidad de mostrar la obra solo acabada, el acto de ver la obra sin haber sido concluida resulta odioso por el artista que imaginamos y que Balzac imaginó en su Frenhofer: “¡Enseñar mi obra!- exclamó el anciano, nervioso-. No, no, tengo que perfeccionarla todavía”¹⁸, y es así que el mundo real resulta ser una interrupción para Mengs y su actitud es la del centramiento en la tarea por hacer, centramiento que Frenhofer quiere acercar a la perfección. Sin embargo: desgarrar enérgicamente una pincelada sobre el lienzo en proceso no se ha visto hasta Picasso, visto de una manera imposible, desde dentro del lienzo, atisbando la acomodación de la pincelada y la mirada directa del

¹⁶ José Nicolás de Azara (1730-1804). Humanista español (Huesca, Barbuñales). Humanista; vivió media vida en Roma como embajador de España, y murió en el París de Bonaparte.

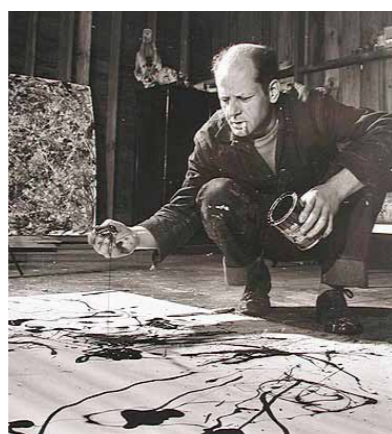
¹⁷ Mengs, 1796, 23, 30. Citado en WITTKOWER, Rudolf y Margot. *Nacidos bajo el signo de Saturno*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1988.

¹⁸ BALZAC, Honoré. “La obra maestra desconocida”. En DIDI - HUBERMAN, George. (1985). *La pintura Encarnada*. Valencia: Ed. Pretextos-Universidad Politécnica de Valencia, 2007. 1ª. ed. Pag. 182.

*auctor*¹⁹ sobre el plano. Con el surgimiento del vídeo se planteaban diferentes cambios en la manera de ver a la obra de arte, y modificó la percepción de absolutamente todo con la posibilidad de grabar tanto imagen como el sonido a fines del s.XIX, aunque no se incorporaría el diálogo en el vídeo hasta finales de los años 20 del s.XX. Henri-Georges Clouzot define en 1956 a Picasso como misterio²⁰, lo define en imágenes para desvelarlo en el documental donde deja de serlo, es desvelador de aquel proceso pictórico específico y universal del individuo señalado como genio. H-G. Clouzot muestra a Pablo Picasso como objeto metonímico de la Historia del Arte de caballete; enfrentado al lienzo: “Y todo eso tiene lugar justo mediante una alteración del humor; el ojo se inyecta de sangre”²¹, y se muestra como un ser heroico que se proyecta físicamente como un todo al objeto punzante, quirúrgico del vídeo. Así es nuestro Don Tancredo, lento, potente, tenso y monumental como un oráculo, mago que instituye un tiempo propio, el tiempo de la historia, esta historia de complicidades entre la pintura y el cine.

En el mismo año, Jackson Pollock fallecía en un accidente automovilístico vencido por su automatismo, y su gravedad; su inercia natural a la horizontal, al plano en el que apoyaba el lienzo, extendido, no tensado como la pintura tradicional. Jackson Pollock instauró otra manera de enfrentarse al plano, y parecía decirnos: “Una especie de embriaguez, de éxtasis me hace tambalearme como si estuviese bajo una espesa niebla, cuando me aparto de la tela...”²².

En la década de los 40 comenzó a ser documentado en todo su proceso por Hans Namuth(1915-1990), con el ordenamiento que como director pretendía para su documental. Un documental que lo retrataba pero también lo constituía como legible para el público de la postguerra, según la semantización de H. Namuth. De alguna manera se necesitaba un ser poético y decadente con una “delicadeza en la agilidad, en la velocidad; la rapidez en los muslos, en la veloz flexibilidad del empeine; la sensibilidad en el torso, en el equilibrio de los brazos, en la suavidad de las muñecas”.²³



1. Jackson Pollock. Revista LIFE.

¹⁹ ORTEGA y GASSET. Papeles sobre Velazquez y Goya. Madrid, Revista de Occidente, 1980. Describe esta palabra como “aquel que construye”.

²⁰ CLOUZOT, H.G. *Le Mystère Picasso*. Francia. Filmsonor. 1956.

²¹ DIDI - HUBERMAN, George. (op.cit.). Pag. 12.

²² Cézanne citado por : Ibidem. Pag. 108.

²³ Eso escribió Edwin Denby sobre Alicia Markova, pero vale para el efecto de Pollock . (c) *The New York Times* y *Clarín*. Traducción de Joaquín Ibarburu.

Sin embargo su gracia y agilidad era sospechosa para un artista y aunque seguía como función artística ritual, como un mago que aparece las formas, no hacía otra cosa que derramarse sobre la tela, un derramarse que vuelve a los inicios de la pintura como huella, como reliquia del humor del ser casi divino, vivo. Se llama también a este viviente “genio”. Apareció en la revista LIVE fumando, con el humo tras



2. Klein, Yves. Antropometrías en la Época Azul. 1960.

el cuello y pintando como años después aparecería Picasso en el cartel del documental de H-G. Clouzot. Estados Unidos parecía necesitar el comienzo de un arte propio y lo hizo desde manifestaciones vitales como la de J. Pollock que instaura la pintura como rito o en todo caso devuelve a la pintura su presencia material como huella de las pulsiones, como nervio sobre el plano. Pero lo sorprendente de este proceso místico, es la real trivialización de lo que buscaba el pintor, pues mientras que este buscaba desentrañarse sobre la tela veía cómo el mundo se le escapaba de sentir cosas profundas y su poética sencilla en claves graves. Puede que haya sido esa decepción por la trivialidad del espectador lo que hacía autodestructivo a Pollock, pero fue el contexto ideal para las performances antropométricas que años después en la década de los 60 realizará Yves Klein. Sus propuestas encajaban perfectamente con las necesidades bastante sofisticadas de la high class de la época y al común deseo de liberación social en aquellos años.

Yves Klein realizó como 180 antropometrías en su Época Azul, hablaré más adelante del mecanismo poético de estas performances; ahora nos interesa ver de qué manera estas piezas encajaban con el contexto social donde se generaron, y se sabe que Yves Klein fue un creador de experiencias exquisitas, espectaculares, únicas y deliberadamente instituyéndose como producto poético y polémico, una marca como garantía: El IKB de 1960²⁴. Este artista era carismático e ingenioso, exhibicionista en sus formas, tenía una historia previa (que lo emparentaba de otra manera con Joseph Beuys) referida a su poética personal del uso del cuerpo y la huella; relacionando conceptos como la lucha con la sensualidad, y esta lucha específica: judo, un arte de competición parecida a una actitud social dominante en el auge económico del capitalismo

²⁴ Patente N°: 63471.

de aquellos años, y un arte sofisticado por lo orientalista (recordemos que en Francia es histórico el gusto por lo oriental). La sensualidad tenía dos aspectos disociados; por un lado era la presencia física de la modelo y por otro la sensualidad de la pintura sin la manipulación directa del artista. Era una sublimación sin ícono: Presentaba al público la sublimación de la carne desnuda en el acto también sensual de una ceremonia erótica y no por la creación de un desnudo pintado como en Frenhofer, instaura un encarnado de la huella.

Comenzó a grabar sus antropometrías el 9 de marzo 1960 en la Galerie Internationale d' Art Contemporain (París). Este artista deliberadamente concertaba la grabación de su proceso de trabajo, e hizo al vídeo partícipe histórico de la pintura. Incluyó definitivamente la música como agente aglutinante y dotador de sentido con la presencia de una orquesta (de hombres) interpretando su *Sinfonía Monótona* (Silencio, 1947-1961); y sin romper con la figuración como en el caso de Pollock, dio importancia a la organicidad de la pintura liberada, no como materialización del nervio prolongado en el chorro de la pintura. Era más bien un otorgar el deseo de estar en el lienzo, al convertir a la modelo el objeto pictórico y dejar surgir a la propia presencia hecha huella como amada y amante de la carne real, poniéndose el indicio-pintura en contacto con el objeto instantáneamente en el espacio tiempo del lienzo.

Todo esto: modelos, lienzo y caballetes, músicos tocando (sin tocar, que recuerdan a los café concerts parisinos del sXIX), una música insípida frente al potente acto de pintar a la modelo (acto de literalización: embadurnarla de pintura en unas tinas parecidas a las de Degas), y las modelos que asumen una actitud danzante y de deseo de posesión por parte del lienzo. La tela posee y se materializa como vestigio, reliquia de la presencia y el pintor es el intermediario de esta unión que pretende sea más real con el contacto directo "sobre el tatami", cuerpo a cuerpo. Es así que el pintor asume un papel de árbitro, o director de todo el acontecimiento, y dirige a orquesta y modelos para efectuar sus acciones en la performance. El vídeo asume el papel documental, específicamente para mostrar el porqué estas piezas son únicas.

El otro gran avance es esta práctica fue la incorporación del público, siendo un público elitista, y especializado relativa a la galería que el Conde Arquián como experto seleccionaba. Se crea el mito con esa cercanía justa del vídeo, que nos hace estar "casi allí" pero nos muestra lo que quieren que veamos, y alienta nuestro deseo de ver más, al menos hasta los años 80.

Ahora los vemos a todos impresos en camisetas y desligados de toda aura benjaminiana en la necesidad de difusión de su genialidad para la mejor venta como producto:

"Hacer que las cosas resulten espacial y humanamente "más cercanas" es un deseo de las masas tan apremiante y apasionado como su tendencia a negar, a través de la reproducción, la unicidad de las cosas. Cada día es más evidente la necesidad imperiosa de apoderarse del objeto todo lo cerca que se pueda, a través de su imagen, de su reflejo o, mejor dicho, de su imagen reproducida"²⁵

Vemos a Jackson Pollock impreso en los vídeos de Hans Namuth (1950-54), colgados en youtube y disponibles en videotecas de todo el mundo al igual que Yves Klein, que mantuvo los preceptos del distanciamiento y la esencia mística del color que poco importan a los consumidores de arte de masa que ven "body paint" replicable en sus ejercicios culturales. Y ven el "dripping"²⁶ como herramienta gráfica del diseño para estampar señas gestuales junto con letras sin significado y con mucha estética, sobre camisetas y souvenirs diversos. Al igual que el capitalismo supo consumir a sus detractores, los espectadores saben trivializar a sus artistas que coleccionan, compran, especulan y revenden, importando en segundo grado todos los referentes al significado y gestación de la obra en relación al precio o teniendo el potencial para especular con él y sacarlo al mercado mientras dé ganancias, construyendo un mito a través de los medios que ayude a vender su obra.

Picasso y Pollock: Dos maneras de pintar frente a la cámara.

Llegando a este punto vemos las diferencias abismales entre el consumidor de arte del tiempo de Mengs: testigo culto y amigo del pintor que pretende mostrar lo complicado del tratar con un pintor; y desinteresado, pues el artista no significa para él abrir un mercado que le de beneficios. Hasta Yves Klein o Hans Namuth, un documentador especializado de artistas de la época, viviente en la contemporaneidad de Hollywood, fotógrafo y testigo, una especie de Vasari²⁷ neoyorquino en la época del expresionismo abstracto, el consumo de masas y del cine. Namuth también retrató a Willem y Elaine de Kooning, Helen Frankenthaler, Franz Kline, Robert Motherwell. Fue difícil su relación con Pollock, a quien forzaba a posar tras un cristal (recurso que usaría Clouzot con Picasso) para mostrar de manera absoluta, casi obscena ese misterio que Picasso asume como juego, un exhibicionismo fértil que transformaba la

²⁵ BENJAMIN, Walter. La obra de arte en la época de su reproducción mecánica. Madrid, Casimiro Libros, 2010. 4ª edición 1939. Pag. 19.

²⁶ Técnica utilizada por Jackson Pollock, junto con el "all-over": llenar todo vacío del lienzo en movimientos sincrónicos sobre el plano del lienzo.

²⁷ Artista y cronista de artistas en pleno Renacimiento italiano (1511-1574).

materia en el proceso.

Existe otra diferencia entre ambos procesos, y esta radica en el acabamiento de las obras pintadas. Las que Pollock pintó durante el rodaje fueron preservadas, mientras que las que pintó Picasso fueron destruidas, como si de un atrezzo se tratasen. Puede haber dos lecturas al respecto: Por un lado el ofuscamiento de Jackson Pollock por el trabajo de Namuth, en el que se sentía un “farsante”, nos indica la sacralidad que sentía el pintor sobre su trabajo: Su proceso introspectivo que no podía ser mostrado desde el documental. En ojos de Namuth



3. Clouzot, H-G. Le Mystère Picasso. 1956.

es una mentira, un montaje que ayuda a comprender la realidad; la realidad del proceso no fue retratada objetivamente como hubiese querido el mismo Pollock y es por esto que en un nuevo arrebató alcohólico rompe la tregua con el vídeo.

Picasso sin embargo comprende como dijimos de H. Namuth que el “arte es una mentira que nos acerca a la verdad”, y rompe lienzos al acabar el film (aquellas no eran obras para mostrar sin la intimidad del proceso, sin el misterio), subrayando con este acto inaugural la presencia única del documento. Parece que acepta de buena gana ser partícipe en la ficción que sobre él ha construido Clouzot en *Le Mystère Picasso* (1956), comprende a diferencia de J. Pollock que el vídeo no es un apéndice documental de la pintura, y acepta el montaje, la transfiguración de la pintura en vídeo.

La visión documental de Hans Namuth intenta no perderse la temporalidad del “aquí y el ahora” pues: “Este testimonio se basa en esa duración, de modo que la reproducción, al sustraer la percepción de la duración, prescinde de la dimensión histórica de la obra”²⁸, y Namuth pretende acercarse a la condición Histórica de la acción pictórica, tanto así que titula de manera objetiva: “Jackson Pollock 51”, de manera que veamos a Pollock en su acción en 1951, pero con una objetividad propia, una dimensión histórica del que percibe y de cómo quiere percibir; sin embargo Henri-Georges Clouzot plantea una atmósfera

28 BENJAMIN, Walter. (op.cit.).Pag.15-16.

documental, más cercana a reforzar el mito, al mitológico Picasso; en su estudio francés con Claude Renoir (nieto del impresionista Pierre-Auguste Renoir) como fotógrafo y un operario de cine. Se ve una intención “desenfocada” en su proceso, pues muestra además de a Picasso al equipo cinematográfico y el making of del documento cinematográfico cobra importancia para potenciar aspectos formales y exaltar preconcepciones sobre este artista que defendía una actitud febril en el estudio, es así que el focus sin contexto de la creación pictórica queda rebatida. Este es el resultado documental construido después de 3 meses de convivencia con el artista, y que se resumen en un opus, un cuerpo semántico que tras el cortar y cauterizar del cineasta, elabora la llaga.

H-G. Clouzot realiza esta obra “por convenio” con el artista; la ejecutan de tal manera que todas las obras producidas son para “ilustrar” el proceso y la cosmogonía del pintor. Durante los 75 minutos que dura este documental parece decirnos como Jackson Pollock “no tengo miedo de hacer cambios, destruir la imagen, etc...Pues la pintura tiene vida en sí misma” y superpone sedimentariamente la pincelada, una sobre otra, tapando, raspando, desgarrando y encarnando la superficie pintada, metamorfoseando la imagen al parecer sobre nuestros ojos, sobre el ojo de la cámara usando el método experimentado por H. Namuth. Nos desgarrar la mirada como en *Un chien andalou* (Buñuel- Salvador Dalí, 1929):

“para sumergir al espectador en un estado que permitiese la libre asociación de ideas era necesario producirle un choque traumático en el mismo comienzo del filme; por eso lo empezamos con el plano del ojo seccionado, muy eficaz.”²⁹

Ya han pasado muchos años desde este “plano...muy eficaz”, y el desgarrar no es una literalización de la metáfora soñada por un cineasta (Buñuel). Es más una relación simbiótica entre el mago y el cirujano: “La acción del mago que cura por imposición de manos difiere de la del cirujano que opera”³⁰, pues operar es la acción del cámara que atrapa el material lumínico de lo que apunta, de la imagen; y parece penetrar absolutamente sobre el cuerpo de lo real que



4. Buñuel, Luis. Un chien Andalou. 1929.

según W. Benjamin dota a la imagen de una dimensión táctil. Quien tiene el “aquí y el ahora” es el cámara y el público del cine ve nutrido su deseo; nutrido

29 Apud Sánchez Vidal (2004:133)

30 BENJAMIN, Walter. (op.cit.).Pag.41

mas no satisfecho, por esta aparente tactilidad de la imagen que nos acerca como nunca antes al objeto que proyecta la luz que vemos.

Y así más que acercar al pintor a nuestra mirada, ayuda a alejarlo y a monumentalizarlo en una aparición muy verosímil de la imagen fotográfica en movimiento. Este distanciamiento no permite “tocar” realmente ni al artista, ni a su obra, pero sí penetra en el imaginario colectivo del público y ayuda a difundir el personaje que construye el artista y lo que ha construido el testigo editor de lo que a experimentado frente al pintor y su taller.



5. Erick Miraval. POST MEAT

Es este el motor del mercado artístico contemporáneo, la difusión del mito del artista y los atributos referidos a este: los souvenirs.

El trabajo más elemental de la constitución de este mercado se encuentra en los diferentes departamentos didácticos y sistemas museísticos de exposición que ponen a nuestra disposición la información básica sobre el artista y la obra que podamos encontrar en un museo:

“El crítico no puede dejar de mirar con displicencia y actitud distante la boba actividad de los vulgarizadores “guías didácticas de museos [...] Como tan bien observó Thomas Bernhard en Maestros antiguos, los guías de los museos son enterradores de las obras bajo la evidencia y la simplificación descriptivista. La condición de hablar del cuadro sabiendo de él lo suficiente como para hacerlo mirando al grupo de turistas-visitantes es, inapelablemente, dar la espalda a la obra”³¹

Los lugares para el consumo del producto-artista

Como podemos recordar sobre el objeto alegórico, este se nutre de una serie de símbolos que se llaman atributos y que constituyen el cuerpo alegórico, o el organismo simbólico que representan un concepto abstracto. Este concepto mitificado sería el concepto de genio-artista: El genio Jackson Pollock, el genio Pablo Picasso; cuyo templo sagrado es el museo y todos sus derivados.

En su concepción como lugar de la memoria (lugar de musas) es un espacio por definición mnemotécnico en donde está lo sagrado o intocable, de alguna

³¹ PUELLES ROMERO, Luis. (op. Cit.) Pag.57.

manera un mausoleo de cuerpos incorruptos: Guardamos silencio y nuestras actitudes son de veneración y de distancia frente a la obra de arte, se vigila nuestra proximidad y nuestro tacto con sensores; y las cámaras omnipresentes controlan nuestras pulsiones de deseo. En la presencia de las cámaras se establece el régimen de la duda frente a nuestra distancia moral y cívica, es la amenaza y la vergüenza la que nos controla; además de subrayar el valor de lo espectral como objeto de culto: “Bajo la videovigilancia el espectador se muta en lo vigilado”³² y dota al contexto de un valor superior a él mismo. El cine después de los museos asume esa función, en el que aumenta el silencio y nuestra presencia es absorbida en la penumbra, en esa sombra en la que los ojos son la única presencia, nuestros cuerpos son absorbidos. Los teatros fueron iniciados en este proceso en el s XIX y fue Wagner quien propuso para su Arte Total la disposición del público enfrentada a la aparición del espectáculo, apuntado con luces en pleno escenario. Así podemos citar a Platón en su descripción de los ilusos (514^a-b):

“[...] deben permanecer allí y mirar sólo delante de ellos, porque las cadenas les impiden girar en derredor la cabeza [...] imagínate un tabique construido de lado a lado, como el biombo que los itiriteros levantan delante del público para mostrar, por encima del biombo los muñecos.”³³

Sin embargo “tal vez los prisioneros son felices, instalados en su original ignorancia, o mejor dicho, saturados de su sabiduría”³⁴ porque podemos hablar de cantidad de información heterogénea y muchas veces inconexa, sin calado ni profundidad y por la saturación nos produce agotamiento y suficiencia como público. Una suficiencia admirativa y creemos que ya conocemos la historia del arte en dos horas de museo:

“Va uno a la iglesia y la gente admira, va uno al museo y la gente admira. Va a un concierto y la gente admira, resulta repelente. La verdadera inteligencia no conoce la admiración, toma nota, respeta, estima, eso es todo, dijo. La gente va a todas las iglesias y todos los museos como con una mochila llena de admiración, y por ese motivo tiene siempre esos andares repulsivamente encorvados que realmente tienen todos en las iglesias y en los museos, dijo. Nunca he visto a un hombre aún entrar totalmente normal en una iglesia o en un museo y lo más repulsivo es observar a la gente en Gnosos o en Agrigento. Cuando ha llegado a la meta de su viaje

³² Ibidem. Pag.294.

³³ PLATÓN, Ión, tr. De E.Lledó, en vol. I de Diálogos, Gredos, Madrid, 1985.

³⁴ LLEDÓ, E., *La memoria del Logos*, Madrid, Ed.Taurus,1984.

de admiración, porque esa gente no viaja más que en viajes de admiración, dijo³⁵.

La videncia de los elementos del vídeo parece ser impuesta en los museos que cuanto más contemporáneos se muestran; desde las omnipresentes cámaras de videovigilancia hasta los servicios de salas de proyección de vídeos. Se van habilitando los espacios en cubículos o pasillos negros, subvirtiendo las impolutas paredes blancas que potenciaban las pinturas. Las audioguías incluyen pantallas táctiles en donde podemos explorar los detalles de la obra que tenemos ante nuestras narices sin siquiera verla en un pestañeo. Nuestra actitud es tan servil a la traducción en imagen vídeo como necesaria para comprender la realidad, pudiendo ver en algunos museos (en donde permiten grabar sin flashes) a turistas con la cámara en mano transitando velozmente por un museo de pinturas, en paralelo a esta actitud alguien graba a este turista y también se pierde en la ceguera que lo dirige en su estulticia³⁶. No hay que olvidar que el turista también es espectador en misma medida, y está acostumbrado a comprender o a certificar lo real a partir de los medios.

El régimen de la visión está entrando en los museos hace varias décadas, y son sitios turísticos en donde el mito del artista es trivializado y consumida en visión rápida, un fast see que el texto que acompaña las imágenes no ayuda a entender, y que los vídeos (si dispones de los 15 o 20 minutos que dura un documental corto sobre un artista) tampoco pueden esclarecer. Sin embargo parece tener utilidad mayor la leve interactividad que entra en los museos, más parecida a Internet, en el que cada uno profundiza sobre el banquete de información según sea su apetito. El sistema de buffet libre sobre las imágenes y los artistas está servido y el aura también ha desaparecido para la masa, pues todo es un “allí y ahora”, información instantánea insustancial en esencia. De fácil consumo y generadora de deseo.

“¿Qué es la imagen fílmica (comprendido el sonido también)? Una trampa. Hay que darle a esta palabra su sentido analítico. Estoy encerrado con la imagen como si estuviera preso en la famosa relación dual que fundamenta lo originario. La imagen está ahí, delante de mí, para mí: coalescente (perfectamente fundidos su significado y su significante), analógica, global, rica; es una trampa perfecta: me precipito sobre ella como un animal sobre el extremo de un trapo que se parece a algo y que le ofrecen [...] En la sala de cine, por lejos que esté, estoy aplastando mis

³⁵ BERNHARD, Th., *Maestros Antiguos*, tr. De M. Sáenz. Madrid, Alianza Ed. 1990. Pag.78.

³⁶ Tontería. Guiño a *Elogio a la estulticia*; título original de *Elogio a la locura* (1511) de Erasmo de Róterdam. La imagen descrita recuerda a *Ciego guiando a otros ciegos* (1568) de Pieter Brueghel el viejo (1525- 1569).

narices contra el espejo de la pantalla, ese “otro” imaginario con el que me identifico narcisistamente (dicen que los espectadores que prefieren ponerse lo más cerca posible de la pantalla son los niños y los cinéfilos); la imagen me cautiva, me captura: me quedo como pegado con cola a la representación y esta cola es el fundamento de la naturalidad (la pseudos-naturaleza) de la escena filmada (cola que ha sido preparada con todos los ingredientes de la “técnica”); lo real, por su parte, no conoce más que las distancias, lo simbólico no conoce más que máscaras; tan solo la imagen(lo imaginario) está próxima, sólo la imagen es “real” (es capaz de producir el tintineo de la verdad)”³⁷

Derivado a una experiencia personal, la televisión como *pantalla chica* ha absorbido a nuestro espectador deseoso de atravesar la pantalla y situarse en ese otro que se nos ofrece, a este respecto se ha escrito ya suficiente. Nuestra manera de abordar el fenómeno cultural viene condicionado por esta cultura mediática, y el cuerpo de la imagen semantizada del vídeo, que es el indicio de lo real; nos permite leer desde la codificación efectuada por el mediador.

Este sistema es el catalizador del mercado cultural, que es una maquinaria que aumenta el deseo e insatisface. La salida óptima, para aliviar las tensiones creadas en el público es la tienda del museo, plagada de souvenirs, libros especializados sobre los artistas mostrados en el museo, catálogos, camisetas, vasos, pins, abanicos, pósters impresos en textura de lienzo, postales y vídeos explicativos. El programa del museo no se hace esperar y hay actividades expositivas, conferencias y documentales que además de aumentar la información (que no necesariamente conocimiento) constituyen el becerro de oro que potencia nuestra necesidad e instaura en algunos casos el mito oficializado sobre el artista.

Paralelo a este mecanismo están las galerías, sitios más íntimos. Activos valedores del arte vivo, casi museable o museable dependiendo de la galería; sin duda espacios permeables que higienizan el mito del artista vivo cuya vida no es el mercado, es el Arte. Así el artista puede seguir haciendo Arte y sus obras no tienen de antemano que ser productos; quienes dan la condición de productos y se encargan del “trabajo sucio” son los especuladores del arte, Sin embargo existen otros artistas que rompen esa especie de “desprecio al dinero” que deben tener los artistas, es el caso de Damien Hirst que hace Arte y sabe que son productos de consumo muy sofisticados que deben

³⁷ BARTHES, R., *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, tr. De C.Fernández Medrano, Paidós, Barcelona, 1986. Pag.356. Citado por PUELLES ROMERO, L. (op.cit.). Pag. 102.

comercializarse con sumo cuidado entre la White Cube y Sotheby's, y monta auténticas cadenas de montaje de sus piezas entre sus trabajadores. Hay bastante diferencia por tanto entre un artista de fines de la modernidad y un artista postmoderno que no reniega de ser en sí mismo una marca en el mercado. Se asume como consumible.

La situación única tiene muchos lugares de avistamiento y de replica; constantemente vemos reproducidas piezas muy atractivas que sabemos que podemos encontrar en otros museos u otras Ferias. Desaparece el objeto único, porque se erige como varios objetos únicos: Vemos las diversas versiones de la fuente (1919) de Marcel Duchamp y parece que tenemos los ojos inyectados y andamos ebrios en el consumo ofertado; aquel objeto, que es uno; lo avistamos como dos, tres o más en este constante *vernissage* que resulta el mercado del arte.

El visitante busca una experiencia única:

La firma del artista en el catálogo de la exposición visitada, poseer un ejemplar único de una edición limitada a elegidos, filtrarse en la fiesta privada organizada por la galería y hablar unos segundos con el artista, cruzar miradas es suficiente, o pujar en una subasta y conseguir un eslabón perdido de la producción lógica y sistemática de un artista muy definido. No nos es suficiente con acercarnos a esa galería en donde se exhibe la obra o al museo en donde nos cuentan la vida y proezas alcanzadas por el artista admirado. De manera estándar podríamos quedarnos en esa experiencia, guardar la entrada al museo o el catálogo a la exposición y haber visto desinteresadamente Arte, contar a los amigos la increíble experiencia y darnos una palmada en los hombros.

De manera práctica y para prolongar este "estuve aquí" compramos unas postales y las enviamos a amigos que sabemos que valorarán desde la envidia nuestra suerte de estar en el aquí y ahora. Otra función de la postal o también del cartel sería retener la imagen de una obra que nos haya resultado especialmente significativa en nuestra visita, armar un pequeño santuario en nuestra pared o corcho y yuxtaponer las imágenes sin saber siquiera su concordancia en el tiempo, en ideologías, estilos o si hubo alguna relación

personal entre los artistas³⁸. Muchas veces actuaremos organizándolas por

³⁸ La acumulación de reproducciones o fotografías de la obra de artistas que nos interesan es una costumbre heredada de los intelectuales del s XIX, como aparece en el *Retrato de Émile Zola* (1868) de



6. Retrato de Emile Zola (det.). 1868.

colores, formas, o simplemente por tamaño adaptadas a algún plano más o menos visible que muestre nuestra cultura visual, nuestro panteón particular, más o menos banalizado.

De manera evidente sirven de recuerdos del museo, lugar o institución que expide estos objetos, de tal manera que actúan como las panorámicas muchas veces vistas de islas caribeñas o grandes castillos europeos, nos invitan a viajar. Las postales en su condición material se articulan como invitaciones a lugares, siempre dan una "bienvenida", y si aparece una obra de arte, parecen decirte: "bienvenido al Guernica", me resulta un tanto grotesco sentirme bienvenido a la representación de una desgracia, aunque podría tener la lectura de "bienvenido al mundo Picasso", y no funciona ni mucho menos como la película de Clouzot, este es el problema del formato souvenir, que siempre traen consigo una lectura de invitación a que vuelvas o a que alguna vez vayas al lugar señalado en la imagen. Esa bienvenida que solapadas a algunas imágenes con su trasfondo banalizado resultan chocantes.

Las replicas de obras de arte se realizaban desde tiempos muy primitivos para transmitir la figuración de una idea determinada, como dice Walter Benjamín:

"La réplica ha sido práctica habitual de los aprendices, como ejercicio, de los maestros, para difundir sus obras, de otros, por afán de lucro. La reproducción técnica es otra cosa, y se ha practicado intermitentemente a lo largo de la historia [...] Los griegos sólo conocían dos técnicas de reproducción: la fundición y la acuñación. Bronces, terracotas y monedas eran las únicas obras que podían reproducir en serie. Todas las demás eran obras únicas que no podían reproducirse técnicamente. La xilografía permitió por primera vez reproducir técnicamente el dibujo, mucho antes de que la imprenta hiciera lo mismo con la escritura"³⁹

Fue la fotografía quien asume este el papel de la xilografía y el grabado; más efectivo y visualmente más fiel el original. Así puede verse en los Salones parisinos del sXIX que además de catálogo, estaban en venta reproducciones de casi todas las obras presentadas, para darles la más amplia difusión posible. Hasta ahora, cuando las imágenes tienen que rendir ingresos, y su valor es tan excesivo que se han vuelto inamovibles. La venta de una obra maestra parece casi una ficción, y la manera más efectiva es cobrar por admirarla

Édouard Manet, en donde aparecen pintadas reproducciones de Los borrachos de Velázquez, una foto de la *Olimpia* del mismo Manet y una estampa japonesa. Un moderno gabinete de maravillas en plena época de las reproducciones.

³⁹ BENJAMIN, Walter. (op.cit.).Pag.11.

en un espacio destinado a este fin, este espacio es un museo y en algunos casos galerías. Para consolidar el *valor cultural*⁴⁰ hay que transmutar la imagen en icono, como en las antiguas iglesias; y no todas las obras (los santos) merecen estar en La Central del Reina Sofía reproducidas; conviene ser efectivos y saber que el turista cultural siempre prefiere un Guernica en casa o incluso dibujos preparatorios del mismo, prefiere “estampas” representativas del lugar que las alberga.

“En los hechos, las obras áuricas también han estado sujetas a la ley de la reproducción. Los cuadros únicos circulan en las exposiciones, en fotografías, en diapositivas o en ficheros numerados; los encontramos reproducidos en las revistas, en la televisión, en los libros de arte y en la red. Las imágenes permiten sacar partido a pequeña escala de la firma áurica de los artistas inaccesibles. El turista termina entregando a la exposición organizada y con aire acondicionado lo que era objetivo de un viaje de iniciación o de peregrinación espiritual”⁴¹

En una tienda de souvenirs las camisetas cumplen funciones no tan cercanas a la principal; vestir funcionalmente. Las camisetas actúan como señaladores de su propietario; podemos ver de igual manera a un Homer Simpson como al autorretrato de Leonardo da Vinci saliendo de la misma tienda, y parecemos decir: Yo formo parte de Leonardo da Vinci o yo admiro a Homer Simpson. Parece que la cultura tiene más que ver con aquello a lo que se le da culto.

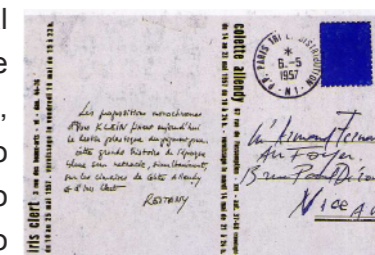
Lecturas de otro tipo podemos tener con respecto a los dos ejemplos antes citados: la tarjeta postal o la camiseta; y analizar la transmutación de la postal en reliquia del que envía con un mensaje sobre su experiencia en la ciudad, el museo o sus recuerdos; el objeto simplemente guarda la huella manuscrita, el pulso vital del que ha comprado y ha vivido la experiencia y la prolonga desde el objeto. La postal se convierte en catalizador de la imaginación del espectador que reconstruye desde la imagen, el pulso de la letra, lo que cuenta el emisor y los relaciona con sus recuerdos referidos a este. Un objeto metonímico del corpus mental del visitante, la memoria particular del turista se despliega para ser enviada, y es expresado el deseo de compartir la experiencia con el receptor.

⁴⁰ Concepto utilizado por Walter Benjamín para definir el valor áurico de la obra de Arte. Se refiere al valor de culto que tiene una obra, una obra que por tanto es sagrada, intocable.

⁴¹ MICHAUD, Yves. El Arte en estado gaseoso. México, Fondo de Cultura Económica, 2007. Pag. 102.

La camiseta también como objeto es una prótesis de nosotros, en este caso de nuestra piel, y nos protege de lo externo formando parte de nosotros en el momento en que lo usamos, y tiene de manera más evidente una presencia como reliquia al desusarse. Después de un viaje vestimos con ella de manera asidua, como un subrayado constante de “yo estuve en” Londres, por ejemplo. Y aunque normalmente son confeccionadas de muy mala calidad, su precio es considerable y al situarnos dentro parecemos andar desentrañados, mostrando nuestra fijación por Leonardo da Vinci, aunque nos vemos exteriormente como “dentro” del retrato de Leonardo da Vinci, con su firma en nuestro torso. Cuando nuestra pretensión es antitética: deseamos tenerlo dentro, incorporado como patrimonio de nuestra experiencia.

Como vemos tampoco es tan convencional nuestra relación con los souvenirs que compramos, compramos en diferente medida, mecanismos muy sofisticados de paliar nuestro deseo de posesión del Arte: “cuando el culto estaba condenado a tomarse a sí mismo como objeto”⁴². Así lo entendió también Yves Klein el 14 de mayo de 1957 cuando anuncia “la Época Azul” en la Galería Iris Clert con una invitación-postal cuya dirección manuscrita es la del invitado a la galería. El sello postal es un fragmento de IKB (la imagen que refiere al lugar de donde viene la postal: La exposición de pinturas monocromas en Azul Klein) y el emisor de la postal es Restany que asume el papel de turista especializado que se dirige al invitado de la exposición de Klein.



7. Yves Klein. Invitación que anuncia la “Época Azul”, con el Sello Azul. 1957.

Volviendo al estudio de las necesidades del turista, vemos su búsqueda de souvenirs únicos. La invitación a la Época Azul está embebida de aura, aunque el aquí y el ahora también se obtiene de manera subversiva por el turista cultural, en forma de recuerdos personalizados fabricados desde la clandestinidad, fotografiando las obras de arte sin que el vigilante de sala se percate, o haciendo sigilosos repasos a las obras con el vídeo de nuestros dispositivos móviles: ¿Al ser nosotros quienes mediatizamos la imagen sentimos acaso que nos llevamos con nosotros algo del aura de la obra? La violencia inflingida al sistema que sacraliza el objeto de consumo, nos hace penetrar en las obras de manera punzante; rompiendo así las riendas que nos tienen puestas para que consumamos en la tienda de souvenirs. Sin darnos cuenta, de manera estandarizada hacemos las mismas vejaciones que otros sobre la obra.

⁴² MICHAUD, Yves. (op. cit.). Pag. 102.

2. APUNTAMIENTO Y ENCARNADO

El Punctum y el ensimismamiento:

Michael Fried nos plantea *El Punctum de Roland Barthes* (2008) como algo muy parecido al ensimismamiento que proponía Diderot como puro para el arte. No es tan descabellada esta comparación, pues podemos ver cómo este punctum es el centro de mayor tensión en la imagen, y se parece al *ensimismamiento* en la atención absoluta a lo representado, que casi siempre son acciones, situaciones en la que el hacer es el tema, y exige una atención visual enigmática.

Podemos verlo tanto en *La encajera* (1669-70) de J. Vermeer centrada “en el centro de un ojo azul”⁴³ o en *Nicaragua* (1979), de Koen Wessing, en donde vemos “una calle en ruinas, (y) dos soldados con casco patrullan; en segundo plano pasan dos monjas” : La que nos interesa es la que se encuentra más a la izquierda, cuyo brazo blanco sobre plano-

pañño negro logra el máximo contraste tonal en todo el encuadre (que no composición), al igual que la pared tejado amarillo en ese violáceo paisaje en penumbra de *Vista de Delf* (1660-61) del mismo J. Vermeer. Se repite esta fórmula en sentido contrario en ese “ojo azul”, paño azul que contrasta en el conjunto de armonías ocres y amarillo naranjas en *La encajera*. Sintetizando; la atención inevitable que sentía Barthes por aquella foto que le detuvo en ese pinchazo, fue lo punzante en el plano de la imagen, que activó la relación de los elementos, sintomatizando la percepción del espectador que despierta en la relación de referentes (en la organicidad de estos referentes cuya clave es el *punctum* que cataliza las relaciones). El *ensimismamiento* actúa de la misma manera como este *punctum*, pues nos define como mirones y descifradores de la imagen compuesta de la pintura ensimismada en la que no existe la pose, que nada “presuponga que está ahí para el espectador”⁴⁴,

⁴³ CLAUDEL, P. *L'oeil écoute*, París, Ed. Gallimard, 1964, p. 34.

⁴⁴ FRIED, M. *El punctum de Roland Barthes*, Murcia. Ed. CENDEAC, 2010, pg. 23.



8. Vermeer, Johannes. La encajera (1669-70).
9. WESSING, Koen. Nicaragua (1979).

esta es la diferencia principal, mientras en la pintura hay conscientemente una construcción del señuelo que atrapa, excita y llama nuestra atención como espectadores, el tipo de fotografías que ocasionan la definición de punctum son imágenes que el espectador encuentra entre un conjunto de imágenes, esa imagen única que *adviente* y que no posa en verdad, es simplemente “encuadrada”. Como si ese encuadre resultase suficiente para definir la imagen como indicio de una intertextualidad que hay que descifrar; pero según esta premisa, cualquier imagen sería interpretable solo por el hecho de ser encuadrada; sin embargo los intertextos necesitan nodos, claves que sujeten el devenir y activen desde el acento visual (desde el contraste tonal o cromático) la atención. Los ojos atrapados de un espectador deben ser accionados. Lo fascinante de *La encajera* dentro de la visión dieciochesca del *ensimismamiento* es esa sensación de estar viendo, mirando algo que no nos toca ver, algo que acontece más allá de nuestras posibilidades cotidianas, un espacio en donde hay un mundo inaccesible que no sabe de nuestra presencia y que el pintor nos hace partícipes higiénicamente, entrando en la ficción en la que nosotros no hemos sido invitados. Este no haber sido invitados, el estar viendo aquello que no está compuesto o dispuesto para nosotros; comparte telúricamente sensaciones muy próximas a lo sublime, en el que lo presentado tampoco nos pertenece, un extrañamiento que nos vulnerabiliza desde la expectación pues evidencia otro terreno (el nuestro) desde el que estamos como extraños a la imagen, habiendo cumplido el fin propuesto por Diderot referido a la distancia necesaria, esta protege a la obra y la estructura (pre-teje) como un mundo separado de la realidad.

Estas sensaciones de otredad que se desglosan de la experiencia del *punctum*, y del avistamiento (ver a la distancia) de una representación ensimismada, son sensaciones que nos posicionan “viendo algo”, un algo ajeno y que nos sitúa por debajo de nuestro umbral perceptivo. Sin embargo son sensaciones que establecen un límite, un gozne; no es un desconocimiento por completo de lo que observamos y pasamos de manera dramática de un “Nada de extraordinario:”⁴⁵ a un punzamiento, la carnaza nos ha atrapado en su pre-tejido. Somos envueltos al ser disuelta nuestra mirada en lo que se cuenta o en lo que inventamos sobre la imagen; se nos presenta la actitud de la figuración presenciada como un enigma por descifrar y la imagen total nos obliga a digerirla en el detalle.

Según Barthes, el *punctum* es un perturbador del *studium*, y “es también: pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad. El *punctum* de una foto es ese azar que en ella me despunta (pero que también

⁴⁵ BARTHES, R. *Cámara Lúcida*. Barcelona. Editorial Paidós. 1ª edición. 2009. Pág.54.

me lastima, me punza)”⁴⁶. Ese detalle punzante definido como *punctum*, nos recuerda a esa herramienta nemotécnica de la música que lleva el mismo nombre, y forma parte de un conjunto de herramientas definidas como Neumas (viento, soplido): “advenimiento o incluso aventura. Esta imagen adviene, esta otra, no”⁴⁷ podremos recordar en la reflexión de Roland Barthes. Seguramente el viento, el soplo, el gas o la experiencia sean parte de una necesidad que se funda en nuestra necesidad de evasión, locura o alteridad. Actualmente llamado turismo u ocio. El *ensimismamiento* como forma de representación que atrapa o el *punctum* como acento activo, descubierto por el aventurero intelectual en la imagen fotográfica; son dispositivos conscientes o no por el autor, que nos posibilitan la ficción. Imaginamos todo aquello que ha llevado hasta esa imagen y todo aquello que podría acontecer después de esta, ya sea una imagen sacada de la realidad o construida. Ahora, según estas experiencias y el éxito de su eficacia podemos suponer que en general los espectadores buscan ese viaje a otro lugar, a veces desde un “aquí y ahora” o trasladando este espacio-tiempo presente a otro lugar desde el que veremos con distancia nuestro “aquí y ahora”: Este lugar es lo visitado, aquel espacio que no pocas veces sigue estando en la ciudad pero se limpia de contexto real y se dispone trascendente, se disfraza del ideal o de la fantasía soñada.

Los impresionistas buscaban el efecto, los destellos de luz que construían lo observado. Aquellos llamamientos son los que como un guiño atrapan nuestra mirada; *punctum* que podríamos comparar como dijimos antes con las famosas sardinas de Lacan para quien “si algún sentido tiene que Petit-Jean me diga que la lata no me ve se debe a que, en cierto sentido, pese a todo, ella me mira”. Esta duda sobre la direccionalidad de la mirada es la misma duda sobre la ubicación del *punctum*, que según seguiré describiendo, se encuentra deslocalizado.

¿Por qué el impresionismo sigue estando “aquí y ahora”?

El turista cultural no puede encontrar el habitat del objeto artístico en los espacios culturales. Ha desaparecido el contexto para el que fue generado la obra, el porqué hay cierta imagen:

“el aura desaparece por completo cuando un pensamiento totalmente enfocado al presente ya no puede sostener relación con la procedencia de las cosas, con “la aparición de algo muy lejano” y con la tradición que la conserva de manera recogida”⁴⁸

⁴⁶ Ibidem. Pág.58.

⁴⁷ Ibidem. Pág.49.

⁴⁸ MICHAUD, Yves. (op. cit.). Pag. 106.

Ese algo muy lejano persiste, pero ya no subyace la “aparición”. Esta es evidencia, prueba desvelada de una historia convenida institucionalmente, de fácil digestión y de pocos minutos de lectura: “la capacidad de atención del espectador es medida, conocida y tomada en cuenta”⁴⁹, y así se articulan las cartelas y la información sobre los movimientos y estilos artísticos. El resultado de esta efectividad didáctica es

“la participación de un imaginario colectivo (que) se cruza con las vías del inconsciente particular (por ejemplo, con los programas pornográficos que se han vuelto comunes a todos los canales). Y por fin, como consecuencia, se ve al desarrollo de un modo de percepción “sin memoria”, enfocado a operar en un perpetuo y abundante presente”.

No reconocemos qué obras fueron efectuadas antes o después; siempre hay un “aproximadamente...” Las sutilezas estilísticas de diferentes obras expuestas en museos e instituciones culturales, son confundidas por la yuxtaposición de los autores, y las cartelas no hacen más que describir la excusa que origina tan particular pintura con respecto a otra. Se olvida



10. Frédéric Bazille - Edouard Manet
El taller de Bazille (1870).

el contexto histórico, las condiciones particulares del artista que originan tal o cual tipo de huella. Nuestra idea sobre lo que vemos está plagada de clichés sobre los estilos y saturada de anécdotas, sin embargo son estos clichés y estas anécdotas las que constituyen el cuerpo de nuestro ávido culto a determinado tipo de pinturas. Tomo el caso de los impresionistas como ejemplo de esta situación; su éxito de poco más de un siglo recubre en términos generales a los integrantes del movimiento que originaron esta revolución en la pintura dieciochesca. Ya nadie recuerda a Frédéric Bazille quien pudo ser el verdadero guía del movimiento si no fuese por su temprana muerte en la guerra franco-prusiana de 1870 a los 19 años. Tampoco se repara en las muy diversas relaciones que tuvieron entre ellos y las influencias internas evidenciadas en sus pinceladas; estos conceptos solo parecen recaer en “los especialistas”. Solo nos queda ese aura bohemia de artistas apasionados que se emborrachaban y pintaban en *plein air*, chicos terribles que pusieron en jaque a la academia, nos quedamos con “la impresión”, pero no con los impresionistas. Su revolución fue un verdadero estruendo y fue un estruendo

⁴⁹ Ibidem. Pag. 103-104.

porque cuestionaron los cánones de la pintura y el “buen hacer” de un cuadro: Desde el aparejo y pintura, hasta el barnizado del cuadro para el Salón. El *vernissage*⁵⁰ cerraba todo el rito académico y la difusión y premiación de los mejores que pasaban cinco años en la Academia Francesa de Villa Medici en Roma era la cúspide que consolidaba el sistema de representación heredadas de David. En el s.XX se han visto florecer en la difusión de todos los medios de masa las cifras descomunales que alcanzaron las obras nunca vendidas por estos artistas, un ejemplo paradigmático es el de Van Gogh que de no vender más que una obra en vida, se vendió casi un siglo después una versión de *Los lirios* (1890) a 53,9 millones de dólares, en Sotheby's de Nueva York, el 11 de noviembre de 1987.

La cantidad de información sobre cualquier acontecimiento tiene que ver con lo polémico que resulte a la moral y nos convierta en jueces, lo astronómico de unas transacciones económicas que exalte a lo sublime al objeto valorado, o a lo dramático de una catástrofe que nos hace sentir en muchos casos afortunados por estar al otro lado de la pantalla. Esta cantidad sobre algo, o algún suceso; reviste de importancia al acontecimiento sobre otros acontecimientos, la valoración será superior y moverá capital sobre aquello que es difundido: Firmas, manifestaciones sobre “algo”, campañas solidarias o en el caso de las obras de Arte; capital cultural y deseo de posesión. En 1995 escribía Rosalind Krauss:

“Este mundo (el del Arte) ha sido profunda y desastrosamente afectado por su relación con los “mass media”. El hecho de que una obra artística sea publicada, reproducida y divulgada por los medios de comunicación se ha convertido virtualmente, para la generación que ha madurado durante la última década, en el único medio de comprobar su existencia como arte”⁵¹.

En la actualidad el fenómeno impresionista por su gran difusión y por la amplia bibliografía extendida sobre su mito ha generado una valoración próxima a la veneración. Las publicaciones y artículos se extienden desde la prensa más especializada, pasando por *publicaciones especiales* masivas en la prensa; *best seller* sobre la vida de estos pintores, y referencias en la música de cantautores y trovadores que describen una actitud pictórica propia de estos pintores. La difusión popular es ingente y saltan puntualizando y reafirmando cada uno de los clichés que se repiten, un poco más extendidos en los museos

⁵⁰ Palabra que tiene su origen en el último barnizado, cuando se da por concluida la imagen para el Salón.

⁵¹ KRAUSS, Rosalind. “El video: La estética del narcisismo”. En: *Colisiones*. Barcelona. Editorial Alianza, 1995. Pág.97.

públicos y en los pequeños artículos de la prensa y en los miles de blogs que en Internet encontramos.

La vida pública del espectador de masas transcurre tropezándose con pintores de pintura rápida que van emigrando de convocatoria en convocatoria a lo largo de toda España. Sus cuadros son una mezcla más o menos fortuita de todos los estilos generados en las vanguardias históricas, superponiendo y yuxtaponiendo los motivos y los modos constructivos de acuerdo al gusto y al criterio de montaje personal de cada autor. Criterios basados en el *top ten* de los pintores difundidos por los *mass media*.

La difusión de la cultura en las acciones oficiales por difundirla, es más una construcción de lo cultural, del culto a lo ya difundido y asimilado a través de los medios de comunicación. Ciertamente en los museos encontramos más cosas que lo mostrado en estos medios, pero vamos a “tiro hecho” y vemos lo que sabemos o lo que quieren que sepamos. Sin embargo mi intención no es polemizar sobre lo que nos dan a consumir y lo que consumimos, con estas reflexiones quiero sembrar las bases de mi proyecto, del porqué es efectivo *Elogio a la Espalda* como consumible en pleno s.XXI.

Experiencias con la imagen en movimiento: El pintor experimenta con el vídeo:

Tal vez sea el vídeo⁵² y luego la televisión y el internet, los entes difusores por excelencia de conceptos particulares que se irán volviendo universales. No es extraño que los pintores de inicios del sXX se interesaran en el vídeo, especialmente en sus propiedades para capturar la luz y su capacidad de atrapar la realidad inmediata; superadas las primeras experiencias impresionistas referidas a las teorías newtonianas y de Maxwell, y sus coqueteos con la cada vez más artística fotografía, fueron los pintores quienes exploraron las posibilidades de la imagen en movimiento a inicios de la segunda década del s.XX, y desde sus cineclubes (Francia, 1924): Protestando contra el carácter comercial de las experiencias del cinematógrafo y como reconocimiento del poder de la imagen en movimiento sobre la percepción, comenzaron a enriquecer la imagen del cine. A estos primeros editores del material fílmico no les interesaban ni los temas, ni las tramas, ni los puntos culminantes de las narraciones documentales que se estaban difundiendo por el mundo con el cinematógrafo. Concebían el cine como un material a analizar plásticamente desde la luz; el medio cinematográfico “comprendía fascinantes problemas

⁵² (Del ingl. *video*, y este del lat. *vidēo*, yo veo)

de composición⁵³ en el que las formas visuales evolucionaban constantemente desarrollando “inesperadas y misteriosas dinámicas”⁵⁴. Son estas las que pusieron en práctica los primeros artistas que experimentaron con el cine, para evocar sensaciones en sus primeras “sinfonías” visuales. No es de extrañar las relaciones que se establecieron con la música; considerando las producciones de Vikking Eggeling: De “orden perfecto..., tan claras como Bach”⁵⁵. Una sinfonía orquestada por un director que proporciona en el tiempo las formas y su duración sin importar los timbres⁵⁶ específicos de los protagonistas de lo orquestado; en otras palabras y volviendo a la imagen: Con respecto a Ruttmann: “le interesaban los ritmos y las configuraciones. La gente forma parte de las configuraciones,[...] no presta especial interés a las personas mismas”⁵⁷. En otro tiempo tendríamos a James Whistler en plena pintura impresionista quien tampoco le daba importancia a las personas mismas y también hacía uso de configuraciones y ritmos, ejemplo claro de ello lo encontramos en el retrato que hizo a su madre y que tituló: *Combinación en gris y en negro n°1* de 1871, el mismo año realizó *Variaciones en violeta y verde* que recuerda a una pintura oriental por sus cualidades casi monóchromas. La importante adhesión de formulaciones musicales en los títulos y la referencia al ritmo de la vida metaforizada por lo musical por ejemplo en el caso de Edouard Manet en *Música en las Tullerías* (1860-62) tendrá vital congruencia con la obra de Vasili Kandinski a inicios del s.XX. Formalmente, el trabajo cinematográfico de Vikking Eggeling y de Hans Richter, tendrán mucho en común con este último pintor.

Fue este el comienzo del cine como medio artístico, y desde esta abstracción relativa a la música fue posible desarrollar lenguajes con entidad propia. Todo esto tuvo éxito en un mundo armónico previo a la gran depresión (1929-1940) y al advenimiento de la palabra sobre el cine mudo.

“Durante la década de 1920, el explorador, el periodista, el artista plástico y otros, experimentaron con las imágenes en movimiento, con un espíritu generalmente complaciente y optimista. Sus películas rara vez eran polémicas”⁵⁸.

⁵³ BARNOUW, E. “El documental, pintor”. En: *El documental. Historia y estilo*. Barcelona: Ed. Gedisa, 2005. 3ª reimpresión. Pag. 67.

⁵⁴ Ibidem. Pag. 67.

⁵⁵ El alemán Hans Richter y el sueco Viking Eggeling formaron parte de un movimiento vanguardista de Zurich que experimentó con el film abstracto en 1921. Desarrollado en: Ibidem. Pag. 67.

⁵⁶ Voz específica en una coral o en un instrumento musical. No es de extrañar la referencia a Johann Sebastian Bach (1685-1750), que fue la cúspide de una tradición de lo vocal de conjunto, frente a la especificidad del timbre; y fue el primer maestro de “conciertos para teclado” en el que el teclado adquiere un papel solista: 5º *Concierto de Brandeburgo BWV 1050* (1719).

⁵⁷ BARNOUW, E. (op.cit.). Pag. 69. Walther Ruttmann (Alemania: 1887-1941). Estudió música y arquitectura además de pintura. Admiró a Viking Eggeling (1880-1925), a Dziga Vertov (1896-1954) y a Sergei Eisenstein (1889-1948). Llevando las ideas de Dziga Vertov hasta sus últimas consecuencias: Crear su propia síntesis expresiva utilizando la *actualidad* como modelo.

⁵⁸ Ibidem. Pag. 75..

El documental sonoro se configuró como mecanismo propagandístico y difusor de ideologías. Políticas determinadas hicieron uso de estos medios a partir de este periodo, y el germen sembrado por estos primeros creadores fue desarrollado de manera intermitente con experimentos visuales y técnicas narrativas poco convencionales, por los dadaístas y surrealistas. Man Ray y Luis Buñuel fueron estos pioneros que colaboraron con diferentes artistas de vanguardia en proyectos muy heterogéneos. Sin embargo lo que me lleva a describir estas relaciones entre pintura y cine es la capacidad aglutinadora del medio cinematográfico, su capacidad de dotar de sentido a una realidad que muchas veces no es legible de antemano.

El film como ente constructor del encarnado: Película como señuelo.

Encarnar es dar carne, cuerpo a un pensamiento, idea o en el caso del documental a un acontecimiento. El acontecimiento en su condición inmanente ha encontrado en el vídeo el medio oportuno para materializar puntos de vista más o menos ideologizados, es el caso de documentales históricos como *La pena y la piedad (Le chagrin et la pitié)*, 1970) de Marcel Ophüls que desvela desde la entrevista de los personajes tratados detalles desmitificadores, como es el caso del ex primer ministro Mendès-France, cuyas revelaciones resultaron al público horrorosas y liberadoras con respecto a la Francia ocupada por los nazis.

“Un funcionario gaullista, al explicar por qué había rechazado la película en la televisión francesa, dijo: “los mitos son importantes en la vida de un pueblo. Y ciertos mitos no deben ser destruidos”. Pero la década de 1960 era un período destructor de mitos”.⁵⁹

Fue este llamado *cinéma vérité* quien dio como herramienta intrínseca del documental la entrevista; ésta funcionó como estructurador del acontecimiento descrito en el documental. Sin embargo seguía siendo el desvelamiento fruto de la habilidad del entrevistador para conseguir las declaraciones de los testigos, y estos testigos eran protagonistas directos desde el centro que cuenta la historia: “*La pena y la piedad* se concentraba en criminales de guerra de alto nivel”. El material documental pertenece a la memoria de quienes cuentan la historia desde el poder, es una construcción endocéntrica, centrada en esos protagonistas principales, sin embargo podemos ver un método reconstructivo de ese algo por definir desde la periferia con Claude Lanzmann quien “se concentra en una larga lista de personas desconocidas

⁵⁹ BARNOUW, E. “El documental, agente catalizador”. En: *El documental. Historia y estilo*. Barcelona: Ed. Gedisa, 2005. 3ª reimpresión. Pag. 228-229.

quienes, de una manera u otra, sirvieron como eslabones en la cadena de los exterminios”⁶⁰.

La historia documentada surge en palabras del contexto humano que es protagonista y testigo del suceso, como piezas de un entramado de funcionamientos muchas veces cruzados, yuxtapuestos y superpuestos; desvelando no el cinismo desmontado del poder que recuerda sus acontecimientos según le conviene políticamente, sino desvelando la estructura de relaciones humanas que materializaron el *Shoah*. Algo importante que decir con respecto a la obra de C. Lanzmann es la personificación del documento, como un organismo que tiene un funcionamiento por comprender, una creatura cuyos elementos formaron esa maquinaria de la desaparición, conformándose el aglomerado de testificaciones como una realidad que ayuda a comprender el suceso, un *colossos*⁶¹ que nos lleva al cuerpo inmanente del acontecimiento, contenido en un ente trenzado llamado *Shoah* (1982).

Respecto a esta trascendencia nominal se refiere G. Wajcman:

“No se trata de una simple peripecia de la lengua, tanto más cuando que ese nombre, como todo nombre propio, es translingüístico y por la difusión del filme de país a país, se ha impuesto por el mundo”⁶²

Así el organismo cinematográfico se difunde como una construcción semántica de lo intangible que se construye como síntoma del acontecimiento somatizado (corporeizado) en una obra. Este soma se materializa solo a través del *actor-operador que semantiza* lo intangible de la experiencia desde el testimonio de las personas implicadas en los distintos nodos del entramado sucedido: La obra, el opus cataliza como índice-indicio la visualización caleidoscópica de la *Shoah*.

Wajcman plantea la singularidad de la obra de Lanzmann como apuntamiento de lo invisible y convierte al suceso inenunciable en definición desde el nombre, nominando lo informe y “encapsulando” en una ficción representativa-figural, convierte el opus en síntoma y lo define en el presente, al quitar esa tercera persona del “la”:

“Claude Lazzman cuenta que a veces acudían algunas personas a verle diciendo: “¡Ah, usted es el autor de la shoah!” A lo que él respondía:

⁶⁰ BARNOUW, E. “6 El movimiento largo”. En: *El documental. Historia y estilo*. Barcelona: Ed. Gedisa, 2005. 3ª reimpresión. Pag. 289.

⁶¹ El doble del muerto (por encima): “señala aquello que más allá de la muerte hay para la criatura viva de inaccesible, de misterioso, de fundamentalmente diferente (Vernant, Mythe et pensée chez les Grecs, tomo II, pag.78)”. AUGÉ, Marc. Dios como objeto. Barcelona, Editorial Gedisa, 1998. Pag.15.

⁶² WACJMAN, G. (op.cit.). Pag.47.

“No, el autor de la shoah es Hitler, yo soy el autor de Shoah”⁶³

“La” shoah, distancia la acción indefinida con deseo de olvido; sin embargo *Shoah*, nomina (con mayúscula) y congela en un presente como *colossos* que nos permita a través del dispositivo mnemotécnico del cine en este caso, llevarnos constantemente al acontecimiento imaginado, a la piel palpitante de la vivencia pasada (sentir un aproximado): El *colossos* “no es una imagen, sino que es un “doble” del muerto, así como “el muerto es él mismo un doble del vivo” (ibid, pag.67)”⁶⁴. Es desde la invención de este *Shoah*, desde los pocos datos que tenemos de esa carne quemada⁶⁵ que reconstruye una ficción, esta ficción que hace que comprendamos mejor lo que fue real y que no queda en la memoria pues los indicios han desaparecido; “se preocuparon tanto por organizar el crimen como por la Historia, y tuvieron un cuidado extremo en no dejar nada que pudiese constituir una huella, ni documento, ni fotografías, ni ruinas”⁶⁶.

Para contar lo inmemorial C. Lazmann necesitó construir un *colossos*, una piedra que hiciese de mojón, de *cairn*, o *carn* que señale el lugar no localizado de la experiencia. El término *cairn* (a medio camino entre el gaélico escocés *càrn* y el galés *carnedd*) es el símil del mojón en lengua castellana y señalaba el lugar de un sepulcro o tenía finalidades funcionales de localización. Es un artificio que hace de indicio, y señala un acontecimiento, es una señal o marca por tanto, indicio-síntoma de una realidad por interpretar desde la señal o el “apuntamiento”.

“Esto equivale a decir que el filme de Lazmann, ya en este sentido, no es un documento sobre la shoah, como se puede hacer un filme sobre un hecho pasado: nombrando, mostrando, y nombrando lo que muestra, es constituyente del hecho”⁶⁷

C. Lazmann según este ejemplo: encarna al fantasma, pues “el fantasma podrá arruinar la función del sujeto en el ejercicio de su mirada. Mientras observa el *glanz* (destello) es cuando el sujeto se siente observado, dilacerado, revelado”⁶⁸, y corporeiza no con la misma materia de *la shoah* (materia tangible desaparecida); lo hace desde la luz-film (destello-piel, película) y construye

⁶³ WACJMAN, G. (op.cit.). Pag.48. Una situación similar le pasó a Picasso en París de 1940, durante la ocupación nazi. Picasso sufrió el acoso de la Gestapo y un funcionario le preguntó, al ver una fotografía de Guernica en su apartamento: “¿Usted hizo eso?”, a lo que Picasso respondió: “No, ustedes lo hicieron”.

⁶⁴ AUGÉ, Marc. (op.cit.). Pag.14.

⁶⁵ “aquellos muertos no eran los de las cámaras de gas, pues la gran industria nazi no produce osarios, sino cenizas, nada visible. Fabricaba la ausencia. Irrepresentable”. WACJMAN, G. (op.cit.). Pag.50.

⁶⁶ Ibidem. Pag.51.

⁶⁷ Ibidem. Pag.48.

⁶⁸ DIDI - HUBERMAN, George. (op.cit.). Pag. 108.

un indicio antitético de lo real, un indicador de lo documentado, que mire por destello a quien es mostrado lo indefinido: “De donde se deduce que la mirada es el instrumento mediante el cual se encarna la luz...”⁶⁹

Este tipo de encarnado puede verse en el Pigmalión de Ovidio citado por Didi - Huberman⁷⁰ que encarna de manera antitética el cuerpo ideal. En el caso de Shoah es la encarnación del vacío, de aquello inmemorial y solo señalado por los participantes en la maquinaria de la desaparición. Es suficiente por tanto ese señalamiento para indicar la presencia del corpus real, aunque no esté, ese *punctum*, punzamiento, centro que ha quedado como negativo de la presencia arrasada de la memoria.

La corporeización semántica: El encarnado de la obra.

La materialidad de la pintura: “entre la erección del *sêma* (el ídolo-menhir) y la invisibilidad de un soma en el que esa erección tendría lugar”⁷¹ se erige como señuelo del deseo de Frenhofer y en la escultura de Pigmalión. No es casual esa “erección” propuesta; siendo “empuñadura” el significado de *carn*, empuñadura de un “algo” indefinible hasta que es asido, empuñado, localizado en la extensión, extensum convertido en punctum, lugar de acción temporal desde la memoria, dispositivo a la vez mnemotécnico y funcionalmente parecido



11. Robert Rauschenberg. *Estate* (1963).

a la metonimia que activará el recuerdo o el deseo. En el presente y heredero del Informalismo y del Pop-art ha sido Robert Rauschenberg a mediados de los años 60 del s.XX, quien suscita esos espacios de encuentro de lo inasible en el campo de la pintura, el deshecho y el residuo visual encuentran cabida en estas empuñaduras construidas con fragmentos de realidad, fotografía y gesto-pintura intertextualizan sus códigos y llaman nuestro recuerdo, y retan nuestra certidumbre. Su ejercicio adoxográfico es patente en el contexto del

⁶⁹ LACAN, J. Seminario XI. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis(1964) .Barcelona, Ed. Paidós1988. Pag. 98.

⁷⁰ “Precisamente porque manifiesta *calidades antitéticas* con relación a lo viviente, se presta al “compromiso-inmóvil” exigido, como hemos visto, por la estructuración fetichista de la adoración de un objeto, de una opus”. DIDI-HUBERMAN, George (op.cit.) Pag. 127. Siendo en este caso las cualidades pétreas del mármol el que tiene estas cualidades antitéticas con la vida, siniestramente antitéticas, porque “parece” piel por la suavidad y la blancura con venas (que deseamos sea de piel) de la piedra, pero diferente a la vida por su realidad inerte.

⁷¹ Ibidem. Pag. 144.

Arte, y sus combines son dispositivos bien conocidos como productos lógicos de nuestro consumo.

En la antigüedad y en diversos lugares los mojones eran antropomorfizados, convertidos en personificaciones o nominados para ser “sujeto” y sujetador, nodo de la experiencia o señal-señuelo que consumir, trampas para nuestra atención. Este señuelo activaba nuestra localización en el *spatium*, en la profundidad, en la “¡Nada, nada!” que descubre Frenhofer en esa Catherine Lescault, lo que encontramos en el campo pictórico es síntoma del *soma* que nunca es “visible” en la realidad de la obra de Balzac. Frenhofer reconoce por tanto al colossos: a la pintura en sí misma y como desvelamiento afirma la inexistencia del *corpus* en la evidencia del *sêma*, de la superficie “como amortajamiento del *soma*”⁷². Este es el testimonio de los testigos de Lazmann, un *sêma* que puntualiza, punza, apunta ciertos aspectos del hecho *shoah*. Así el testigo, al igual que el espectador asume un papel catalizador del colossos, quienes dan sentido y sentir (vida sensible) al *opus*; que sintomatiza al fantasma. Al sintomatizar adquiere la condición de indicador de un cuerpo y la “obra como sujeto deja de ser representación ficcional”⁷³, de modo que “aquello a lo cual el artista nos da acceso es el lugar de lo que no se podría ver”⁷⁴

La representación de la carne de Catherine es una materia casi marmórea en Frenhofer, ideal clásico materializado en un pie increíble cuyo destello termina en “cenizas, nada visible”⁷⁵: “¡Nada,nada!”⁷⁶. La ceniza que evidencia en su presencia como resto una condición también material del *sêma*, y un corpus propio no dependiente del que se busca representar; el corpus de la pintura en sí misma como síntoma de una ausencia, el de la “mujer intachable” reconocible solo a través del “fenómeno- indicio”⁷⁷. Ahora desaparecido ese corpus de la pintura: “miembro mutilado, sangrante, del Tiempo”⁷⁸ en el que “Frenhofer había buscado la sangre de las imágenes; [...] no le queda más que la pantalla de sus lágrimas”⁷⁹, el destello velado de la imagen en su recuerdo, en su deseo, en ese Tiempo propio que la obra ha instaurado.

⁷² DIDI - HUBERMAN, George. (op.cit.). Pag. 125.

⁷³ PUELLES ROMERO, Luis. (op. cit.). Pg.293

⁷⁴ LACAN, J. “Maurice Merleau-Ponty”, en *Les Temps Modernes*, núm. 184-185, 1961, p.254.

⁷⁵ Como dice Gérard Wajcman, la industria nazi “fabricaba la ausencia”. WACJMAN, G. (op.cit.). Pag.50.

⁷⁶ Frenhofer al expresar su decepción al no poder ver a Catherine Lescauld en el plano coloreado, decepción al ver que la pintura no es el medio para “encarnar” su ideal. BALZAC, Honoré. (Op.cit.). Pag. 200.

⁷⁷ “de lo que hay debajo, la indicación y la intrincación de la profundidad en la superficie”. DIDI - HUBERMAN, George. (op.cit.). Pag. 117.

⁷⁸ HESIODO, Theo., v. 190-191, p. 39.

⁷⁹ DIDI - HUBERMAN, George. (op.cit.). Pag. 165.

La carnaza como imagen:**La experiencia del pintor y del fotógrafo enfrentado al acontecimiento.**

Ya vimos que existe esa necesidad de la experiencia, definida como aquel mirón que penetra en una escena pintada sin ser descubierto o como un casi detective que se pregunta sobre el momento justo de la imagen fotográfica en un pasado ocurrido, indagando el fuera de campo más allá de lo que el fotógrafo quiso mostrar. Esta es la realidad del deseo durante el siglo XIX y XX, una necesidad de la experiencia nutrida desde los primeros exploradores, aventureros, viajeros o turistas. La fotografía e inicialmente el dibujo de campo han servido de medio para

documentar lo estudiado o como prueba de lo visto durante una expedición científica o un viaje de placer, en este y otros contextos de acercamiento a “lo otro” o a lo exótico se desarrollan maneras de materializar estas “vistas de”; en el s. XVII lo hizo Johannes Vermeer⁸⁰, construyendo aun de manera idealizada “lo visto”, otro

12. Johannes Vermeer. *Vista de Delft* (1660-1661).

objetivo (volviendo al s. XIX), era captar situaciones pintorescas del lugar que se visitaba; esta necesidad se da en ejemplos claves como el de Mariano Fortuny que en 1860 fue enviado durante la guerra con Marruecos por la Diputación de Barcelona como “cronista gráfico”. Su función era la de captar lo que veía en ese país extraño. Sin embargo ese estar allí “documentando” lo visto no pudo atrapar de manera instantánea o al menos con velocidad simultánea los acontecimientos que pasaban durante las batallas así que se centró en escenas más acorde con los ritmos de representación de la pintura.

En la pintura histórica en donde se suelen representar escenas narradas de ciertas situaciones acontecidas o mitológicas, antiguas o contemporáneas a la pintura; la captación del acontecimiento se realiza desde la reconstrucción de la imagen narrada u observada, con ayuda de apuntes y bocetos, o modelos que escenificaban la escena para la composición de lo que ha pasado. Es así que en la pintura, no se construía en el mismo lugar del acontecimiento, y el pintor no formaba parte del hecho referente de su representación. Este proceso tiene una lectura distinta en la imagen fotográfica, como en *la muerte de un miliciano* (1936) de Robert Capa en el que podemos imaginarnos al autor

⁸⁰ VERMEER, J. *Vista de Delft* (1660-1661). La Haya, Mauritshuis.

13. Robert Capa, *La muerte de un miliciano*, 1936.

de esa imagen ocupando el mismo contexto del acontecimiento en donde se atrapó al referente. La primacía del ojo del pintor que materializa una imagen mental, una “impresión” como referente es sustancial del resultado pictórico, que además de esa imagen tiene como herramientas de la representación la memoria pictórica percibida por el mismo ojo. Este aspecto es muy similar al del fotógrafo que también acumula una memoria visual que le sirve de herramienta. Sin embargo el ojo en el momento del encuadre está cegado y es la imagen que percibe el medio fotográfico lo que percibe este ojo, pero la lectura es absoluta con respecto a la ubicación del fotógrafo, que se encuentra tras la cámara, siendo apoyo orgánico del dispositivo mecánico: La videncia del Fotógrafo no consiste en “ver”, sino en encontrarse allí.

El apuntamiento que consigue el fotógrafo es el resultado de la actitud fotográfica. Disponiendo todo su cuerpo en favor de la toma, que es significativa de su presencia orgánica para objetivar al miliciano por ejemplo, y es en sí mismo lo que define este tipo de fotografías en la que el fotógrafo convive en el mismo espacio del sujeto fotografiado.

La presencia del autor en el mismo espacio en que se muestra el objeto por representar se representa en *Las Meninas* (1656) de Diego Velázquez en el que los modelos asumían de manera convencional con el pintor la postura. La pose representa su mismidad con respecto a la concepción del conjunto alegórico de las relaciones compuestas por el pintor, y los interesados en la realización de la obra (referente del “estilo de vida” latente en la corte). Sin embargo sigue siendo una imagen construida desde la visión de los protagonistas del poder

14. Diego Velázquez. *Las Meninas* (1656)
15. Francisco de Goya. *Familia de Carlos IV*.

en la sociedad española del s. XVII. En el s. XIX Goya realizará una situación similar en *La familia de Carlos V*, y su crítica será mordaz vulgarizando al poder, como malformaciones y tullidos. Carlos V, representa el poder y ama el arte, se representa su fracaso en 1818 por Juan Bauzil. Si Diego Velázquez monumentalizó la estulticia; adoxógrafo visual. Francisco de Goya caricaturizó

el poder, desmitificando y ridiculizando como también lo hizo Honoré Daumier con la sociedad en general e ironizó sobre las actitudes y estereotipos; sin embargo no desarrollaré estas relaciones. Nos interesa la co-presencia del pintor y el modelo en la representación en Goya como en Velázquez y los derivados en la representación moderna y contemporánea.



16. Juan Bauzil. *Carlos IV de espaldas*. 1818.

La firma del autor también es una presencia simbólica del pintor como testigo: Siendo la imagen la lexicalización de su testimonio descrito en imagen. La huella del trazo es el negativo de la manipulación del testigo, es la huella del pintor, por tanto presencia.

La división entre modelo, representación pictórica, pintor y espectador coincide con la revolución industrial y se potencia con la academia como reflejo de la mecanización del trabajo, instituyendo una maquinaria educativa en la que el modelo debe ser “atrapado” por el aprendiz de la pintura de acuerdo a unos cánones preestablecidos, siendo el paradigma que guíe la obsesión por la encarnación del modelo, y particularmente “la modelo”⁸¹.

En épocas anteriores a este esquematismo del proceso pictórico desde la academia hasta los Impresionistas. El pintor asumía el papel de testigo y notario de la imagen representada; el fotógrafo documental en el sXIX recupera con mayor fuerza este cometido, e irá perdiendo credibilidad según avanzan los medios de edición y montaje fotográfico en el sXX; se produce una filiación entre el nuevo medio y los cronistas escritores en diarios y publicaciones, el resultado fue el “fotoperiodista”, y bajo una ética profesional como periodista antes que fotógrafo, certificó la objetividad de sus imágenes.

Un referente histórico en pintura lo encontramos en *El retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa*, en el que el pintor flamenco Jan Van Eyck aparece

⁸¹ La musa, que aquí trataremos como fuente simbólica de fertilidad de las ideas, son cuidadoras de la memoria. Se ha representado a lo largo de la historia del arte en forma de venus esteatopigia en el neolítico (relacionada con la fertilidad de la naturaleza), con la Virgen María por el cristianismo y por Venus mitológicas. Sin embargo Alberto Durero inaugura con su *juven liebre* (1502) una manera alegórica de referirse a la fertilidad de la realidad como modelo, que es representada de manera dramática en “Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta” (1965) de Joseph Beuys, la realidad es presentada como un ente fértil, que es fecundada con la mirada y nos da la representación pictórica (¿tal vez *Meat* de Francis Bacon?). Para Beuys esa realidad alegórica se presenta muerta en brazos del artista (heterónimo), a la que inútilmente intenta explicar un arte para colgar en la pared: Artificio y producto de la burguesía moderna en donde se anunciaba la muerte de la pintura desde Frenhofer en *la obra maestra descubierta* (1831). La naturaleza como modelo se distancia de la vida moderna, y el artificio se presenta representable y la pintura comienzan a formar parte activa del contenido de las obras, se comienza a mirar a sí misma como musa. Las acciones de J. Beuys tratan al público como materia por modelar, y los dispositivos adquieren un componente crítico que incorpora al espectador como objetivo generador y último de la representación. Sus obras son llamamientos a la videncia, a la vida, porque es inútil explicar arte a una realidad-espectador sin vida, sin intención crítica. Pasamos por tanto de una actitud posesiva con respecto a lo real: obsesión- locura en el romanticismo a una lucidez mesiánica que crea acciones – espuela, patetismo poético que busca la crítica desde la empatía.

con un clérigo en el fondo de la estancia, reflejado como un detalle al frente de la pareja retratada; un detalle, un brillo en un objeto. Ese espejo circular con la representación de 10 de las 14 imágenes de la pasión de Cristo; es *ojo divino* que los reúne en co-presencia en la estancia, y la firma y afirmación de presencia por parte del pintor “Johannes de Eyck fuit hic 1434” (Jan van Eyck estuvo aquí en 1434), equivale al poner la mano sobre la biblia al testificar un hecho; este hecho es el sacramento del matrimonio que a Jan Van Eyck se le encargó documentar. La co-presencia del modelo y del pintor, así como su exposición como certificado de unión en casa de la pareja Arnolfini confiere su carácter de encarnación en imagen de un compromiso ritualizado en la pintura. En la época no existía otro método para consolidar en el referente común de la imagen más instrumento que la pintura, y fue repitiéndose la fórmula en diversas ocasiones en la tradición flamenca que exaltaba en la minuciosidad del detalle una presencia casi legible, como si de una anotación se tratase.



17. Jan Van Eyck. *El retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa*. 1434. Firma del autor, y *ojo divino* en la que se refleja de espaldas el matrimonio y los detalles que testifican el acontecimiento: pintor y clérigo.

Volviendo a Diego Velázquez vemos sin embargo otra condición del testigo de una escena (pues la testificación se entrecruza e intercambia). Al ver a *Las Meninas* no puedo evitar asociar su creación a la presencia en el Real Alcázar de Madrid (en la misma época) del *El retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa*; cuyo espejo hace de “ojo divino” como dijimos, mientras que en *Las Meninas*, es transformado el espejo en “ojo del pintor” (cuadro, encuadre), en cuyo centro como testigos están los reyes; con la dignidad divina y terrenal de testificar el sacramento de la pintura como indicio visionador del deseo. Aquel en el que se ordena el mundo como se quiere que sea.

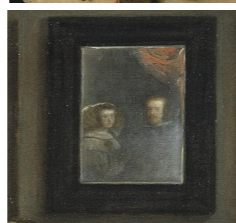
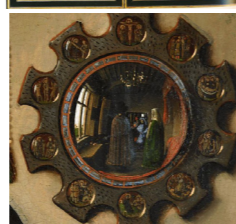
Otra manera de percibir esta testificación es la que construimos al ver la propia pintura. Nosotros estamos en los cuadros citados como testigos invisibles por el pintor, nos actualizamos constantemente ante el testimonio material que es la pintura. La superficie de la pintura en *Las Meninas* también testifica nuestra presencia, y nos conforma como acontecimiento en ese punto ciego

indefinido de nuestra inmanencia. el matrimonio Arnolfini se presenta pasivo ante el fuera de cuadro, nosotros; mientras que Velázquez nos incorpora al apuntarnos con su “gesto suspendido”⁸².

Las cualidades hápticas de la superficie pictórica en *Las Meninas*, no son las mismas que en la pintura de Jan Van Eyck en cuyo detalle nuestros ojos se transmutan en la yema hipersensible de una mano. Presencia directa de una superficie que es monumental en sus formas, sólida; pero íntima y delicada en sus proporciones. Una delicadeza que algo puede notarse en *El arte de la pintura* (1666) de Johannes Vermeer en donde al igual que en el cuadro de Jan Van Eyck vemos una lámpara colgada del techo de características similares, solo que no tiene la vela encendida como símbolo de la presencia de Cristo. En el fondo de la estancia no aparece un espejo cosmogónico⁸³, en su lugar aparece un mapa de la configuración terrenal, prosaica representación sintética de lo inmediato del mundo.

El pintor es quien aparece de espaldas y no la pareja Arnolfini en este espejo absoluto que es el cuadro en sí mismo. Con sus mejores galas y en el proceso de la pintura es a Clio (la diosa griega de la historia) a quien pinta, señalando con el indicio de la pintura su papel de creador de la historia y gracias ella como modelo, la pintura. Se la representa habitualmente con el globo terráqueo y con el Tiempo, de esta forma se señala la preeminencia que esta musa posee sobre todos los lugares y épocas de la humanidad. Johannes Vermeer sabe representar el Tiempo con la luz que modela las formas de la escenografía y escena, configuradas siendo el globo terráqueo extendido como plano.

“La concepción indudablemente pictórica de los mapas geográficos en el s.XVII daría entonces que pensar la exacta reciprocidad de un concepto “geográfico” de la pintura”⁸⁴



18. El Bosco. El cuarto día de creación 1500-1510.
19. Jan Van Eyck. *El retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa (det.)*. 1434.
20. Diego Velázquez. *Las Meninas (det.)*. 1656.



21. Johannes Vermeer. Jan Van Eyck. *El arte de la pintura*. 1666.
22. Jan Van Eyck. *Ibidem*.

⁸² FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*.

⁸³ BOSCH, Hieronymus. *La creación del mundo* (Fines del s.XV). En donde se muestra un mundo de cristal, frágil y sin vida, en cuyo interior (en el retablo abierto) se desarrolla la cosmogonía cristiana.

⁸⁴ DIDI - HUBERMAN, George *Ante la Imagen*. Murcia, Ed. Cendeac. 1ª ed. española. 2010. Pag. 311.

Desde su cámara oscura es captado este encuadre. Haciendo de “ojo mecánico”, aunque no de testigo definitivo desde el mecanismo como fotografía, como bien sabemos a partir del s.XIX. El encuadre se refleja en el universo de la caja negra (estancia distanciada de la realidad); que aun no es capaz de fijar lo reflejado de la realidad. Esta tarea de fijación la realizaba el pintor, estableciendo una referencia material del reflejo de la caja negra en la pintura. Nuevamente el corpus semántico tejido sobre el lienzo.

Refiriéndonos a esta época es sorprendente la obsesión que generaron a nivel técnico los artilugios concebidos por la óptica y el desarrollo de las lentes. Esta tecnología facilitó desde la caja negra el articular aparatos precedentes del proyector cinematográfico como la linterna mágica. Este último parece ser el mecanismo óptico que dio origen a *Las Meninas* poco antes de que *El arte de la pintura* fuese encarnado gracias a la caja negra.

Hablando del entramado múltiple de la testificación -el ser testigos- en *Las Meninas*, el autor no asume este único papel; al igual que Vermeer está Velázquez auto-representado con sus mejores galas no retratando alegóricamente a Clio, se presenta partícipe de la Historia -de la pintura-, desde la cotidianeidad que hacía posible el Arte: El mecenazgo; y contrariamente a Vermeer es un enigma lo que yace pintado en su lienzo. Sin plantearnos si Velázquez pinta a los reyes, a las propias meninas proyectadas por la linterna mágica, o incluso un autorretrato; podemos descabelladamente desde una ficción posmoderna pensar que están los visitantes del Museo del Prado en pleno s.XXI. Lo importante es la semantización corporal de D. Velázquez que nos señala como espectadores en el ahora del avistamiento. El señalarlos como suceso actual que siempre actualiza la relación del opus, el cuerpo pintura de *Las Meninas* con el devenir de lo real. Es así que esta obra en toda su complejidad puede estar testificando en conjunto nuestra presencia o planteándonos contrariamente como testigos de esa historia que da origen a la realidad de la representación llamada pintura.

A pesar de la complejidad y el sofisticado mecanismo de la representación pictórica en esta época. Las relaciones con lo real son pura apariencia, y se ve separado como plano estático de lo tangible, como ventana o como indicio del organismo que acciona nuestra lógica espacial y nos ubica extrañamente en este espacio-ficción: fantasmagoría que se mantiene distanciada de nosotros pero instaura nuestra alteridad frente al plano.

Apuntar al espectador:

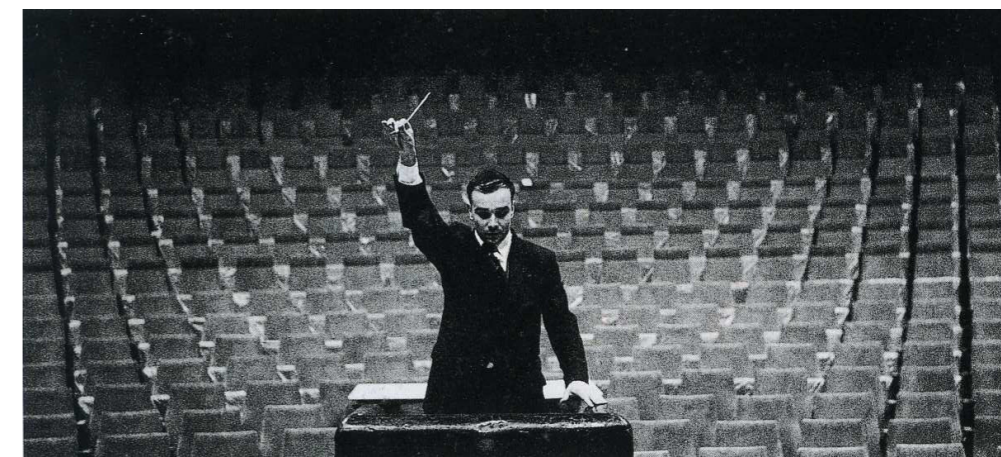
Es en Yves Klein sin embargo en dónde el hacedor de la huella semántica es la modelo, la carne real hace de pincel. Hay un deseo de generación de la pintura por sí misma sobre el lienzo; y esa “¡Nada, nada!” que para Frenhofer es la ausencia de Catherine en el campo de color como “nada”, se transmuta en metonimia absoluta, huella del cuerpo que se ha representado al ejercer de pincel, y enfrentar la piel real con el soma de la pintura, materialidad en sí misma, negativo de la presencia de lo no observado.



23 Yves Klein. *Antropometrías de la Época Azul*. Galería Internacionale d'Art Contemporain. París, 1958.
24. Edgar Degas. *Desnudo*. 1886.

El 9 de marzo de 1960 se representó en la Galería Internacionale d'Art Contemporain (París) las *Antropometrías de la Época Azul* de Yves Klein. En la performance no existe el modelo observado, el cuerpo vivo de la modelo vive y fecunda en imagen el lienzo, se fecunda de lienzo. La vivencia en el campo pictórico es un *feedback* de la postura e impostura que iconifica el contacto entre la realidad y la pintura dejando casi una sombra sobre el lienzo. El pintor no hace más que “imponer la mano” como el mago que señala Walter Benjamín; no penetra en el cuerpo como lo hace el cine o el vídeo. Sin embargo vemos en su disposición para el documento una intención de acomodamiento al lente, disponiendo la hilera de músicos en el lateral izquierdo del lienzo, por detrás dispuso un espacio para poder grabar la sombra proyectada sobre la tela bien iluminada por el frente. En este frente, un espacio dispuesto para untarse de IKB en unas tinas, y una distancia por recorrer hasta la tela. Los modelos en plena pintura recordaban a la *Serie de desnudos de mujeres que se bañan* (1886) de E. Degas y sus movimientos muy bien estudiados: poses e imposturas; discurrían como las bailarinas alrededor del maestro de danza que da instrucciones (¿referencia a la clase de danza de danza de 1873?). Su smoking negro y sus guantes blancos hacen referencia a un acto inaugural, aquel que aconteciera sin público en el Teatro Gelsenkirchen de Alemania en 1958. La fotografía en blanco y negro muestra al artista de espaldas al que observa la foto, con una actitud reconocible como director de orquesta dirigida

50



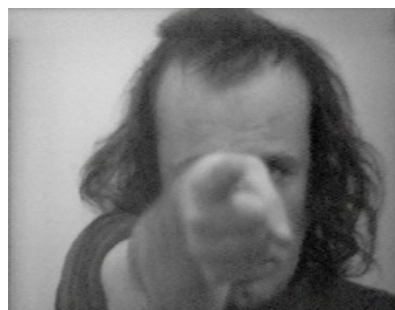
25. Yves Klein. Teatro Gelsenkirchen de Alemania, 1958.

al público ausente. Referencia directa a su *sinfonía monótona*- silencio (1947-1961). Aquí aparece sin una base espacial visible, con la postura envolvente de artista omnipresente, nuestra mirada hace de él, se transmuta en él y nos vuelve vulnerables. No tenemos público, nuestra mirada es el espectáculo necesario para el Arte. Es así que la performance de creación de las antropometrías se instaura como una alegoría contemporánea de los atributos históricos de la pintura. La modelo, *una vez pintada*, acorta la distancia y se suma en el tiempo instaurado del lienzo, sube a un pedestal cual Venus de Pígalión y es poseída por esa historia de la pintura acortada en el tiempo suspendido que ha construido la *sinfonía monótona*, que se instaura en el ritual que legitima al artista dentro de esta historia. En la galería, invitados de manera especial: críticos, coleccionistas y especialistas en general del mundo del arte. Se confirma en esta acción la relación directa con la high cult. El documento vídeo, es un plano de difusión que nos distancia del territorio del arte que no nos pertenece.

La imposición de mano se convierte en tacto directo cuando desaparece la mirada de quien refiere a la modelo, la obra del fotógrafo ciego Gerardo Nigenda plantea esta proximidad, al mostrar su propia mano posada sobre la modelo. La naturaleza háptica de la imagen referente disloca y confunde el ojo con la mano, y nos plantea la posibilidad de que ver es situarse en el allí de la imagen, transportarse con la mirada por una realidad que intrínsecamente es habitable para nuestros sentidos. Resulta imposible no ponerse detrás de los ojos de Nigenda y plantearse como objeto-cámara en perpendicular al plano, referidos a ese centro de la mano que marca las coordenadas del espacio que no vemos como autor. Una obra de 1971: *Centres* de Vito Acconci sitúa este centro pero ahora visible en el pulgar que apunta su mirada en la cámara, se apunta y nos apunta como espectadores:

51

“Cuando miramos a *Centers*, vemos a Acconci apuntando con su mirada a lo largo del brazo hacia el centro de la pantalla a la que nosotros miramos. Pero en este montaje está oculto el monitor al que él mismo mira. Nosotros no podemos mirar a *Centers* sin leer esta relación sostenida entre el artista y su doble. Por lo cual, tanto para nosotros como para Acconci, el vídeo es un proceso que hace estos dos términos”⁸⁵



26. Vito Acconci. *Centers*. 1971.

Yves Klein como dijimos, nos dirige como público, pero además nos invita a dirigirlo como una marioneta en la fotografía-ficción de 1958. Hay una tradición del apuntamiento: por manipulación desde el otorgamiento de un poder o por coacción al fustigar nuestra mirada. Estos mecanismos accionan nuestra deslocalización del espacio real para entrar en

la ficción. Sin embargo Vito Acconci no pretende que entres en la ficción, sabe que el espacio museístico y galerístico ya te contiene en la ficción el Arte, simplemente te sitúa en ese presente concreto que te disuelve como apariencia y evidencia el “yo” en ese espacio:

“Acconci se sienta entre la cámara de vídeo y un gran espejo al que mira. Durante treinta y cinco minutos, se dirige a su propio reflejo con un monólogo en el que los términos Yo y Ti- aunque supuestamente se refieren a él mismo y a un amante ausente- son señales de las relaciones autónomas entre Acconci y su propia imagen”⁸⁶.

En *Elogio a la Espalda* estos dos mecanismos de apuntamiento se solapan conviviendo intertextualmente en el espacio-tiempo. La mirada del espectador es contenida en el diálogo proxémico entre pintor y su modelo. La indefinición modelo espectador en un mismo individuo-masa hacen de la coacción del apuntamiento un mecanismo para mantener la relación en un constante “aquí y ahora”, entre el lienzo y el espacio real que contiene al público.

La presencia del público no es desaparecida como en el Teatro Gelsenkirchen, la presencia radical hace responsable al público del proceso referencial. La distancia es acertada sin necesidad del cuerpo en el lienzo. Cuando Yves Klein “pinta a la modelo” parece hacer referencia a *La tentativa de lo*

⁸⁵ KRAUSS, Rosalind. (op. cit.). Pág.96.

⁸⁶ Ibidem. Pág.95.

imposible (1928) de René Magritte en el que representa a un pintor que va materializando a la modelo mientras es pintada, así establece la lógica de la materialización de la modelo dentro de la representación e Yves Klein va más allá, pues pinta literalmente a la modelo y al hacerlo activa su relación sensual con el paño de lienzo.



27. Jorge Troitiño. Frame del documental *Elogio a la Espalda*. 2010.

3. Elogio a la Espalda

Videncia y desgarró, se constituyen ontológicamente como descaro. El quitamiento de la cara, de la piel, nos muestra esencialmente como masa, como encarnado. Nuestro deseo de ser reconocibles en la forma representada, en el pintor se torna prescindible; su interés absoluto es grafiar la luz (hacer de cámara fotográfica, *Don Tancredo* que pretende lo imposible). Darle forma de grises como Wistler, con una intención de sedimentar los tonos percibidos como de una placa fotográfica. Michel Foucault muestra su deseo en su famoso texto *Las palabras y las cosas*. Aquí se refiere a *Las Meninas* de Velázquez en estos términos:

“En efecto, podría adivinarse lo que el pintor ve, si fuera posible lanzar una mirada sobre la tela en la que trabaja; pero de ésta sólo se percibe la trama, los montantes en la línea horizontal y, en la vertical, el sostén oblicuo del caballete”⁸⁷

En *Elogio a la Espalda* desaparece ese misterio del “espectáculo que él contempla”, ¿nuestra mirada representada?; y su “dos veces invisible” aparece obscenamente en escena, en el espectáculo compartido. Lo invisible en *Las Meninas* es lo que él pinta y lo que él está viendo, deseamos suponer que seamos nosotros, y al confirmar nuestras sospechas nos sentimos vulnerables.

⁸⁷ FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*.



28. Serie *Elogio a la Espalda VII*. Fotografía de Marco Rojo Producciones.

Aquello pictórico que damos por superado e inocuo, es el motor de esta propuesta. El deshecho museable es activado en la dramática inocencia de la ironía. Después de hablar de Pollock, de Yves Klein; dar vueltas en torno a los referentes que justifican el mecanismo pictórico en un mundo del arte lleno de ecos del pasado (de diversa índole e importancia más o menos indolora) me hace plantear un mecanismo intertextual de la historia de la mirada en la Época de la imagen instantánea. Después de revisiones más o menos alegóricas, desgarramientos o generación de pinturas con medios diferentes al pigmento, por tanto campos de color en la proyección de un vídeo; quiero establecer relaciones de encarnación de lo visible, juegos de espejo en donde el “yo” del público, el pintor y el cámara son identificados en su evidencia actitudinal.

Para *Elogio a la Espalda* tengo planteado al heterónimo que hace de pintor, el yo mismo: “myself”. Encarno en mi actitud pictórica la suma substanciada y sintética de un pintor poseído por esa realidad inasible, el otro que se le escapa (drama romántico asumido como propio de la genialidad), aquello otro que es usted en el público, aquel que se resuelve responsable del motivo por el que está el pintor en el escenario. La actitud es un guiño al genio pictórico Balzaquiano, Frenhofer:

“...iba retocando todas las partes del cuadro: aquí dos pinceladas, allá una sola, pero siempre tan oportunamente que se hubiera dicho que era una pintura nueva, una pintura bañada de luz. Trabajada con un afán tan apasionado que el sudor perlaba su despejada frente: se movía tan rápidamente con pequeños movimientos tan impacientes, tan bruscos, que para el joven Poussin era como si aquel extraño personaje

tuviera en el cuerpo un demonio que movía sus manos tomándolas fantásticamente contra la voluntad del hombre”⁸⁸

No es un público selecto que sabe que posiblemente vaya a impresionarse con “algo” ajeno en la distancia. No es un espacio determinado como artístico pues juega en los intersticios en donde la cultura se desenvuelve como eco de la high cult, en el limen del Arte. Mi heterónimo tiene una presencia de intérprete, viste de negro y su instrumento transmutado (caballete, pinturas y lienzo) prolonga los ritmos que en el escenario la música va sugiriendo en la escena.

Los músicos no tienen un origen necesariamente acorde al canon clásico como en la sinfonía monótona, el *choque entre culturas* es necesario para establecer el momento crítico de la performance y construir el ruido que produzca en el espectador una necesidad de certidumbre, atrapando su atención. También hago uso de una lógica transversal: Como en los ejemplos antes citados de “pintar a la modelo”. Interpretar esta “entre culturas”: Entendiendo como culturas a las diferentes estratos de producción cultural que se desarrollan entre lo Folk, mass, mid y high cult. El encuentro intertextual establece una *planitud* en las jerarquías culturales. La acumulación Informalista sobre el plano pictórico, se transmuta dentro del plano *pictórico* que establece el vídeo, en una suma de acontecimientos. No encontramos fragmentos de meninas o borrachos velazqueños en el lienzo de Rauschemberg con drippings de herencia expresionista abstracta. No se aúnan carteles de prohibido el paso combinados con la imagen de la estatua de la libertad, o se yuxtaponen fragmentos de ciudad desde distintos encuadres más o menos apropiados y transferidos al lienzo. Ruttman no está presente construyendo un *Berlín: sinfonía de la gran ciudad* (1927) que con ayuda de la fotografía de Karl Freund estableció un aglomerado visual que determinaba un objeto inasible como era la ciudad. En *Elogio a la Espalda* estamos viviendo la ciudad, dentro en el limes⁸⁹ entre lo bárbaro y el mundo como diría Eugenio Trías; lo bárbaro sería lo indefinible e impuro, la cultura que se desarrolla como residuo o eco del centro culto de la *high cult*, esta difunde sus patrones conceptuales y estéticos como comprensibles y pertinentes en un mercado del Arte.

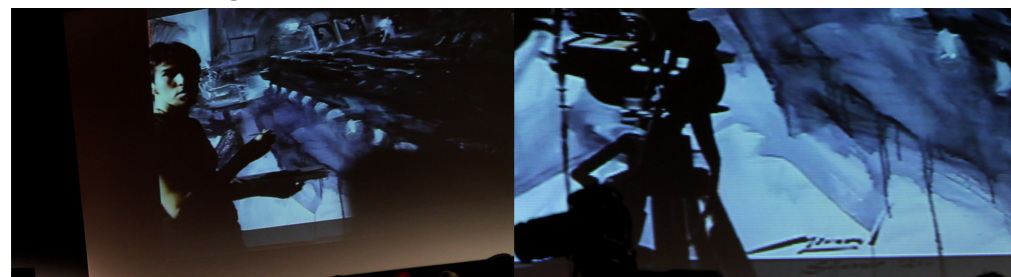
La pertinencia de un espacio de contaminación late por su siniestralidad, los medios y los sentidos se enfrentan y dialogan, en un contexto germinal en

⁸⁸ BALZAC, Honoré. (op. cit.). Pag. 182.

⁸⁹ “El limes (frontera del Imperio Romano), por lo mismo, impedía que el espacio de la razón se cerrara en su propia inmanencia satisfecha y que el espacio de lo extranjero invadiera (lo bárbaro), sin razón y sin ley, sin logos y sin nomos, el cercado ganado a pulso por siglos de cultura y civilización (el mundo)”. TRÍAS, Eugenio. La lógica del límite. Barcelona, Ediciones Destino, 1991. Pag 16-17.

donde los sentidos son puestos a prueba por la saturación de estímulos. Las culturas punzan su encuentro en el espacio intersticial entre el “más acá” y el “más allá” de nuestra comprensión, y la antítesis de lo romántico se hace patente en el patetismo del guiño⁹⁰ a Courbet. Éste, en una carta a Champfleury en otoño de 1854 escribía con respecto a Estudio⁹¹: “Es la sociedad en su alto, en su bajo, y en su medio. En una palabra, es mi manera de ver la sociedad en sus intereses y sus pasiones. Es el mundo quien viene a mi casa para ser pintado. [...]” Pretende una antología en vida que lo establece como médium entre el entramado social que critica y el mundo privado que lo acompaña a sus espaldas. Mientras tanto es mirado en su proceso de trabajo por la modelo, que no posa; y está en el mismo plano que un niño y un gato que con su inocencia se les permite mirar el paisaje, tal vez señalando el único espacio de escape al trajín de esta sociedad Contendida en la “alegoría real”. Esta fuga está en el centro del formato invitando a sumergirnos en la pintura y escapar del mundanal ruido, el lienzo sigue siendo lugar de reposo de la mirada. En el mismo centro de la representación nos encontramos más de una centuria después, en el señalamiento de Vito Acconci: Un centro que se señala en la mirada y nos señala para ser conscientes del “Yo” sin escapatoria en Centers.

El pintor como gozne:



29. Jorge Troitiño. (op.cit.).

En *Elogio a la Espalda VII*⁹² el enfrentamiento dialógico entre la cámara y pintor se confunden. Proyección y espectador se configuran de una manera similar a *Centers*: Al mirar a la cámara de vídeo instalada sobre el trípode y pintar su representación sobre el lienzo, realizaba un análisis de la forma-cámara de manera incisiva y furtiva que escapaba de eso real para trasponer la impresión sobre el lienzo.

⁹⁰ Referencia que se hace dentro del medio cinematográfico a la escena de otra película, es una “puesta en valor” o un *chapeau!* Admirativo del trabajo de otro autor. Es un recurso cinematográfico que eslabona un trabajo cinematográfico con otro u otros.

⁹¹ El título original de esta obra es: *El taller del pintor. Alegoría real que determina una fase de siete años de mi vida artística y moral (1854-55)*.

⁹² Realizado en los Cines Ideal Yelmo el 17 de diciembre del 2010.



30. (op. cit.) Marco Rojo Producciones.

La cámara instantáneamente me grababa y retransmitía mi actitud, en una proyección sobre la pantalla de cine: Amplificada mi imagen y monumentalizado el gesto de atención y deseo sobre esta gran pantalla, miraba al público atentamente en tiempo real desde la proyección.

A diferencia de V. Acconci, no son 35 minutos grabados en otro tiempo y retransmitido en el espacio artístico dispuesto para sentir el apuntamiento programado. El apuntamiento en mi performance se realizó en tiempo real, y el tiempo de ejecución fue un aproximado de 2 horas, un largometraje que hace guiño al tiempo cinematográfico comercial. El espacio elegido para el encarnado fue un cine estableciendo vínculos que relacionasen el medio pictórico en el espacio cinematográfico. La transmutación de la materia real en pictórica, llevada la lógica al extremo casi absurdo es trasmutada en material de vídeo, al situarse en el contexto del cine (otorgando sus atributos). Previamente se proyectó *cerca de tus ojos* (2009), una película de Elías Querejeta, productor de cine de prestigio en nuestro ámbito cultural. Esta película trataba sobre la vulnerabilidad en el mundo visto a través de una pantalla de ordenador desde los ojos de una periodista (Maribel Verdú). A continuación y durante la performance, un debate diplomático sobre la vulnerabilidad en Cuba por parte del Parlamento Europeo en Madrid con los periodistas disidentes cubanos. El motivo de este entramado fue el Premio Sajarov 2010, en donde no pudo asistir el premiado Guillermo Fariñas. Este es el contexto real en el que esta puesta adoxográfica ensambla el señuelo, la trampa.

El Premio Sajarov se materializó como el contexto adecuado para señalar al espectador pasivo, activarlo, tal vez incomodarlo sin que ellos supiesen exactamente el motivo; meses antes, entré en el Parlamento Europeo como artista y me pidieron que realice una obra para esta ocasión (estaba en la sede de la diplomacia europea, el gozne político que lima asperezas y hace

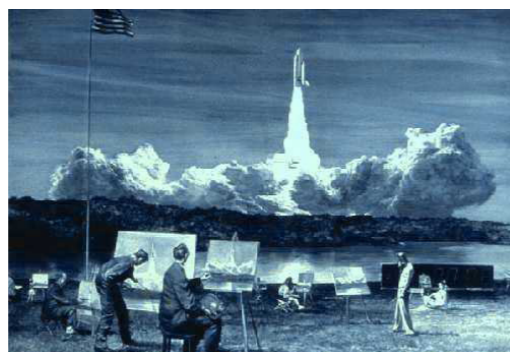
de muelle de los golpes políticos que azotan socialmente a Europa proyectada al mundo). Mi estrategia fue la del hacker: Disfrazarse como un virus y atacar desde dentro del cuerpo a los gustos sobre lo artístico, a los clichés que se manejan sobre la pintura figurativa. La pintura es inocente y halagadora si se presenta como un retrato a los presentes; un presente, regalo, dentro de los cánones de la historia del arte, por tanto inocua.

La verdad a medias fue desplegada: "Pintaré al público durante la ceremonia...", se aceptó la propuesta sin contratiempos, el dispositivo estaba en proceso de funcionar.

La estrategia así planteada tiene precedentes en la estrategia de desvelamiento del cinismo propuesta por Marcel Duchamp en 1917. Su *Fuente* fue el dispositivo para desvelar la inoperatividad de los principios de participación de la Society of Independent Artists. También bajo un heterónimo R.Mutt plantea el desafío y se presenta a la selección:

"Fuente será rechazada en una exposición en la que no se niega la participación a nadie [...]. Sin embargo al mismo tiempo, Duchamp (que formaba parte del comité fundador de esta sociedad) se las arregló para que Fuente fuera fotografiada en su galería 291 por el famoso Alfred Stieglitz, promotor de la vanguardia norteamericana y fotógrafo de renombre"⁹³

Al comenzar la performance recibí el saludo de un galerista; me sacudió cordialmente el brazo y me dijo: "Vine a verte pintar..." mientras tanto desaparecía entre las butacas y con él una sonrisa que parecía un guiño. El público no se sintió cómodo ni mucho menos, no se esperaba una imagen gigante de un pintor anónimo



31. Mark Tansey. *Action Painting II*. 1984.

(el heterónimo que fabriqué para la ocasión) observándolos incisivamente. Mi actitud pretendía ser la transversal entre un pintor y un fotógrafo: *tomándoles una pintura* en vez de *tomarles una foto*. como en el cuadro de Mark Tansey: *Action Painting II* (1984) en el que los pintores son capaces de representar instantáneamente el acontecimiento inasible del despegue de un cohete. En paralelo mis secuaces estaban por todo el evento fotografiando y grabando vídeos y sonido de toda la acción, distrayendo la mirada incierta del público dislocado. Para la ocasión, pedí a la organización (para que puedan verse mejor a los conferencistas...), que fijasen grandes reflectores que los señalen,

⁹³ MICHAUD, Yves. (op. cit.). Pag. 46.

estratégicamente situados para enceguecer su mirada: "bueno, parece que estamos siendo vigilados...", fue el comentario de la moderadora que sin darse cuenta era partícipe de la instalación que protagonizaba junto con todos los presentes. El encuadre que se enfrentaba al lienzo (la situación) eran los cámaras grabándole, los fotógrafos de diferentes medios que daban cobertura al evento, la cámara fija que lo proyectaba en la pantalla de cine, el público, los carteles de otros años de premiación, dispuestos por la organización (para que saliesen en el cuadro), el foco que señalaba a los conferencistas, los conferencistas y sobre ellos la pantalla de cine con la imagen fugaz de mi presencia pintando... Todo esto en construcción sobre el lienzo durante la performance.

En dicho evento el encarnado era *car্নaza*, efectivamente el pre-texto sobre la pintura evitaba cualquier sospecha sobre el medio; la historia de la pintura ha sido contada de tal manera que resulta inocente a nuestros ojos, a pesar de notar cierta subversión en la acción, nadie reclamó cordialidad, parecían no saber de dónde venía el *punctum*. La violencia ejercida en la mirada actuó ya no por imposición de manos: Ésta, incidió en la presencia del espectador que acorralado en la lógica de las butacas y la media luz ambiente, no podía escapar del acontecimiento. La luz verde de salida con su neón evanescente señalaba el escape; cualquier intento de huída sería evidenciado si se abandonaba la sala, los cámaras y el resto del público estaban expectantes. Al igual que nadie quiere ser el primero en la rueda de preguntas, en este caso era complicado ser el primero en abandonar la sala y la situación se transformó en crítica en algunos momentos pues la incomodidad era sorda sin saber exactamente la causa de su malestar; estaban siendo halagados en un retrato de grupo y acomodados en la anónima y cálida butaca del privilegio.

Al final de la performance el galerista había desaparecido... Días después el Parlamento Europeo colgó en su sede en Madrid, el reflejo del público selecto capturado aquella noche. El tejido gris de su configuración plástica hace eco de muchas pinturas que hablan de objetividad y hacen guiños al cine mudo. Al fin y al cabo el cuadro era el cuadrante que ubicaba ese "yo" de los asistentes en el lugar más personal de sus intenciones, era un dolor sordo.

La pintura era un instrumento de cuerdas blancas, que brillaban y trenzaban la imagen en la oscuridad resonante de los grises de la pintura fresca; llamaba con el pincel como un arco la atención de la mirada del público: Muerto, pasivo y satisfecho en no despertarse de su sueño de Eurídice. La musa debe ser despertada de ser modelo y trastocarse en espectador, el público debe dejar de ser pasivo siendo el modelo en situación de crisis.

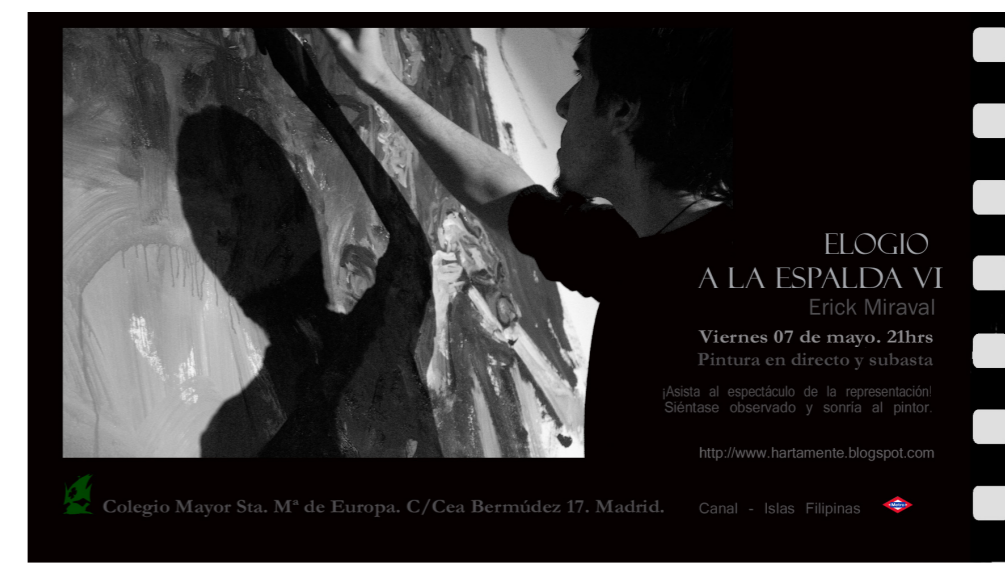


32. Elogio a la Espalda I (2008) y Elogio a la Espalda III (2009). Pinturas finales, aun no se desgarraban las telas, se constituían como carne-pintura (MEAT) y documento testimonial de la *pintura tomada*. (foto tomada).

Cuando realicé *Elogio a la Espalda VII* varias experiencias previas configuraron este entramado. Pasó de ser un inofensivo representar al público como Erick Miraval acompañado de un cantautor amigo, que durante las tres primeras etapas desarrollamos detalles técnicos que hiciesen efectivo el dispositivo de la pintura de un público relacionado con la música. Solucionamos varios detalles del montaje: Por un lado la disposición del lienzo enfrentada al público durante su ejecución, por otro la iluminación lateral para evitar el rebote de la luz sobre la superficie pintada y eliminar la “cuarta pared” sobre la mirada del pintor. Comencé a asumir el papel de heterónimo durante la representación y me vi en la necesidad de documentar la performance: Al estar presentes los *cámaras* y los fotógrafos en mi campo de visión comencé a pintarlos en el lienzo; el campo de acción no era solo la tela, este actuaba como excusa para un fenómeno más amplio, el de la visión en el espacio. Comencé a plantearme la naturaleza de los acontecimientos en donde se insertaría *Elogio a la Espalda* y su relación dialógica con el vídeo y la fotografía frente al público.

A partir del cuarto *Elogio a la Espalda* mi relación con lo conocido, la idea de mundo antes citada comenzó a derivar en el terreno permeable del limen; y decidí colaborar con artistas que apenas conocía sin saber exactamente qué es lo que hacían y los temas que trataban. El ruido enturbió necesariamente el proyecto para desarrollar el concepto de interreferencia e intertextualidad.

Lo que comenzó como una materialización de mi situación de artista inmigrante que se otorga en el escenario desde la vulnerabilidad de la obra en proceso; fue transformándose en un *ritual de paso* en el que lo imposible de asir en 2 horas una imagen de un público en constante movimiento iba mutando en una coartada para desvelar nuestra presencia en una común-dislocación del “Yo” en el ello. El otorgamiento de lo espectacular de pintar en una situación complicada (el ambiente activo de un Buho Real el 11 de febrero del 2010), fue acogido según la teoría del regalo, un don único que coacciona al receptor del regalo: Las fotos y vídeos fueron publicados automáticamente en Internet como un “yo estuve allí” un *vítor* que legitimó la experiencia. Respecto a esta



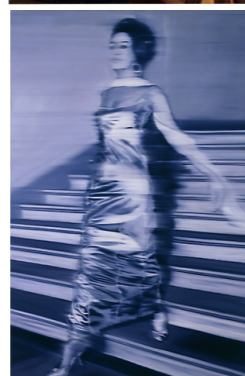
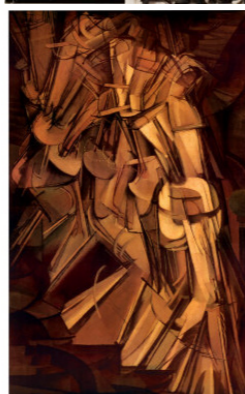
33. Flyer de Elogio a la Espalda VI. 7 de mayo 2010.

experiencia vi las potencialidades de difusión de la acción a través de sus propios partícipes, y me hizo reflexionar sobre la necesidad de proteger la propiedad intelectual de la imagen de mi performance. El acierto sin duda está en el otorgamiento de todo residuo visual de la experiencia, un otorgamiento tal, que hace autor al propio espectador. Las fotografías de Sherrie Levine sobre Walker Evans tienen un funcionamiento similar, es tan evidente que lo que aparece en la imagen es obra de otro u otros, que la fotografía del espectador es mero encuadre de esta, su acción directa es el encuadre, la acción fotográfica referida a un tiempo distinto del real, referida a su posición dentro del fenómeno artístico que es la performance. Sin embargo, esta autoría tiene una elaboración aun muy primaria, que en *Elogio a la Espalda VI* será acordada y meditada.

El 7 de mayo entra en escena Jorge Troitiño, realizador de vídeo y poético creador visual y Ainara Magán, fotógrafa profesional que semantiza desde su lenguaje la situación propuesta en la performance. Un diligente y perspicaz programador: Cisco; crea un interfaz entre el ordenador y una cámara compacta para realizar un time-lapse⁹⁴ de toda la acción; se centra en el lienzo. *Elogio a la Espalda V* ya ha desarrollado el cromosoma de la intertextualidad y la interreferencia, y va situando sus espacios de relación, su hábitat va configurándose entre la música, el discurso y el cine. La ocasión de este elogio es un certamen de cortos de vídeo de un Colegio Mayor. La contaminación está servida; entre actores que suben al escenario e interpretan una parodia de *Pulp Fiction* (1994) de Quentin Tarantino, un joven cantante que compone en inglés música que parece de otro tiempo; un *aire vintage* impregna la escena y el regusto por la historia cultural reciente

⁹⁴ Conjunto de fotografías realizadas sobre un acontecimiento, con un pequeño intervalo de tiempo; y que son montadas a la manera de un vídeo para reflejar los diferentes estados de ejecución de algo.

late en el deseo de los presentes; la proyección de los cortos de vídeo, un lienzo paralelo al del pintor sirve para proyectar ficciones diversas en pocos minutos. Por tanto: Actores, pistolas de fogeo, espectáculos diversos, bromas colegiales, cantante vintage y ráfagas de cortos de vídeo; todo ello aconteciendo mientras el heterónimo se sume en un ensimismamiento obsesivo por atrapar al espectador, asume su papel distanciado de la realidad como obra, el pintor se deslocaliza como espectador y con su punzamiento tira del hilo de la mirada del espectador transluminado⁹⁵, saturado de tanto bullicio.



34. Marcel Duchamp.
Nu, descendant un escalier (1912). El propio artista bajando una escalera..

35. Gerard Richter.
Descending (1966).

El otorgamiento de la acción a la interpretación del vídeo y la fotografía en posesión del otro, me ayudan a enfrentarme con la opinión semantizada de un espectador especializado que traduce mi propuesta. Genera un desdoblamiento en un similar al acontecimiento, en varios similares a este y similares entre ellos que dan una visión caleidoscópica de aquello que nunca volverá a ser: La experiencia. Frente a la experiencia cubista de la visión múltiple del objeto representado en el espacio-lienzo a “un tiempo”, ofrezco otra en la que lo real existe en el lente dislocado de los medios de grabación de la imagen. En el cubismo hay un alguien que sintetiza esas diferentes visiones de lo concreto sobre el plano, el autor; en esta performance hay diferentes visiones (lecturas y escrituras) de lo concreto que el autor inicial propone a interpretar y se des-autoriza.

La experiencia del turista que satura Internet de los “estuve allí” de sus vídeos turísticos y sus fotos digitales, es una experiencia del *yo lo vi así*. Ese allí visto, o ese *algo* solo existe en la medida que existen imágenes que la muestren a la vista de todos, desde un visto así del testigo. El otorgamiento a la muestra del turista o documentalista, al artista o al aficionado es la estrategia de existencia de la performance, sin



36. Luc Tuymans. *Tsjombe* 2000.

⁹⁵ Limen significa umbral. La categoría estética de lo sublime encuentra su contrario en esta aplicación del limen. El exceso de estímulos satura nuestra percepción generando en nosotros la inmanencia del “yo”, un replegamiento en el presente que nos activa.

este otorgamiento la experiencia no existiría en este tiempo de la imagen y el sonido.

La pintura debe existir de acuerdo a su tiempo, y este tiempo hace que exista si existe primero en la fotografía o en el vídeo. Existe si está colgada en internet y no en una pared. El tipo de pintura que realizo es grisalla que estructura en consonancia; una pintura de gesto rápido parecido a los efectos impresionistas, un dramatismo eficaz referido al expresionismo y a la gestualidad informalista, referente a la fotografía y al encuadre muy próximo a Luc Tuymans, y una traducción de los efectos fotográficos: *Fotobilders*, en la gráfica plástica de la pintura de Gerard Richter. Los velos que cromaticen esta pintura, son las personales veladuras del vídeo, la fotografía y del sonido; el encarnado estará a cargo de los artistas a quienes otorgue este papel de barnizado y aglutinamiento de la experiencia, en la realidad semántica audiovisual.

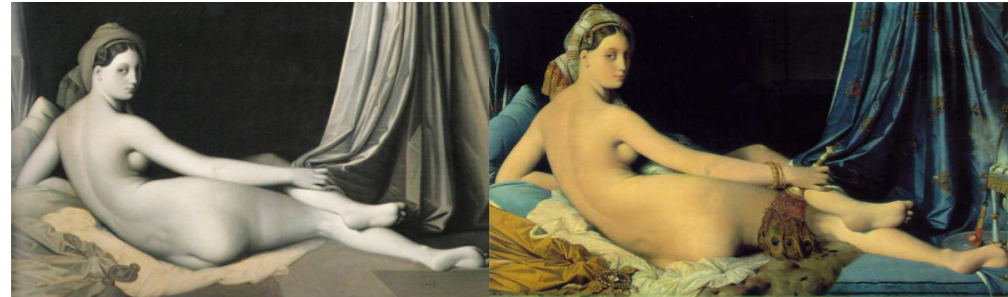
Una pintura sin boceto previo, se presenta como verdadera prima, primera mancha relativa a atacar el blanco del lienzo. Su efecto de aparecer lo visualizado, se articula relativo a los sonidos que estimulan al cuerpo del pintor que casi baila en su apuntamiento. La interferencia con la música transforma al pintor en un instrumentista que reacciona contrapuntísticamente con los músicos que tocan sus canciones o improvisan en el escenario. Cuando la interferencia es discursiva, el apuntamiento parece buscar un culpable y “tira de la lengua” como en *Elogio a la Espalda VII*. Una suerte de alquimia parece transformar la acción pictórica; camaleónicamente de un artificio u otro transcurre según la interferencia que le acompaña; y sin embargo el pintor sigue siendo pintor, porque en esencia se parece más a ese médium que se insufla del espíritu que convoca: músico, poeta, actor o público; para poder hablar en su nombre, para poder ser el otro y centrar la presencia en el “aquí y ahora”.

Pintura en escala de grises:

La relación con el inicio del cine y la fotografía.

¿Porqué una grisalla en una encarnación?

Elogio a la Espalda se configura en su monocromía como una grisalla que se establece como registro táctil en el espacio de la experiencia. Al igual como las viejas encarnaciones de D. Velázquez y de académicos como Ingres, es el soporte tonal en el que comenzará el proceso óptico del encarnado. Este se efectúa en la propia experiencia, es la carne absolutamente real la que debe importar, la carne “atrapada” en su atención sobre el lienzo, una vez conseguido el objetivo es conveniente desaparecer la superficie tonal



37. Jean-Auguste-Dominique Ingres. *La Gran Odalisca*. 1814. Grisalla y obra definitiva.

y depositarlo en la memoria de los componentes del encarnado, del público entrañado. El espectador es quien incorpora en sí el objeto metonímico que active su experiencia. La imagen coloreada se consolida en el vernissage del vídeo y la fotografía. La pintura es ósea como en Francis Bacon y se construye desvelada, sin velos que la recubran y la carne que cromatice su presencia se encuentra latente en los partícipes de la performance.

Otra lectura posible dentro de esta mirada tonal, es la lectura que dispuso Pablo Picasso en 1937 con el *Guernica*. En la época el cine documental estaba en auge, propagando puntos de vista ideológicos desde su narración documental. En este contexto la fotografía se mostraba como el resultado paradigmático de lo que el positivismo proclamaba desde el siglo anterior, su búsqueda de objetividad parecían materializarse en el antes citado: Robert Capa. Los grises del *Guernica* se relacionaban con estos medios que aun no conocían el color. Dora Maar parecía preludiar toscamente la necesidad de un time-lapse, al fotografiar insistentemente el proceso de ejecución de Guernica.

Esta pintura hace referencia a otros medios que tenían propiedades narrativas de las cuales la pintura quería formar parte. Así la polifonía picassiana se refería a una intertextualidad referente al cine, al documento y al devenir del suceso no presenciado. Es una reconstrucción del drama desde un medio que lo refiere universalmente: La desgracia referida universalmente, traducida en pintura, un *colossos*. Vemos a esa mujer que sujeta en brazos a un niño muerto, previamente Picasso vio una imagen similar en el lenguaje fílmico de Sergei Eisenstein: *El acorazado de Potemkin* (1929), convertido en fantasmagoría del icono de la violencia, y ahora yace en el lienzo de Picasso como síntoma del filme, como guiño. La referencia



38. *Acorazado de Potemkin*, 1929; de Sergei Eisenstein
39. *Guernica* (detalle), 1937; de Pablo Picasso.



40. Francis Bacon. *Tríptico* (1973),
41. Francis Bacon en 1975.
42. Ibidem. Pablo Picasso.
43. (op. cit.) Marco Rojo Producciones.

de Picasso es la realidad del documento: “La escalera de Odesa”, que recontextualiza y retextualiza al nombrar como *Guernica* la pintura. El plano estático, indicio de movimiento, apuntador del acontecimiento.

Pero es la negación del cromatismo que hace legible la pintura en relación con el cine y la fotografía, medios que tenían el privilegio de la veracidad y eran requeridos para “la objetividad” del hecho documentado, alejándose de la estela impresionista de investigación relativa al color y la luz con la realidad como excusa. La verdad no era la luz solar dividida en colores, su verdad era la bombilla que ilumina el artificio de la guerra. Más bombillas desgarran en la modernidad, a veces rotas; y los desgarrados siguen viviendo en el lienzo, es el caso de Francis Bacon.

Para ser más concisos: Picasso quiere hacer una pintura lo más objetiva posible y simula las características que tenían las imágenes de estos medios mecánicos (blanco y negro) para contar la historia con los atributos que la fotografía y el cine poseían: La credibilidad y la actualidad; asume la transferencia de sus facultades.

Dislocar al espectador: ¿Lo teatral del ensimismamiento?

Cuando *La Encajera* deshila tu “labor” es testigo de su propia actitud ante el *punctum* de su atención; su labor: Los hilos. No somos nosotros que a la manera de un mirón estamos distanciados de la realidad dispuesta para

nosotros por Vermeer, es la representación fruto consciente de las maneras de esa encajera que ha dispuesto el pintor como realidad visual para nuestro engaño. ¿No están realizando una escenificación alegórica de la sociedad y cultura de su tiempo los personajes del taller de Courbet? Puede que sea solo trenza visual de una experiencia artística de Courbet, mera pintura superpuesta y yuxtapuesta; dispuesta para nosotros, extendida como un plano contando lo real de sus valores simbólicos en la disposición del cuadro. Un documento de lo real, un documento construido de lo real.

Establecer una polifonía llena de contrapuntos para la mirada, establece una interpretación de la visión como si de un oído se tratase. Es en todo caso un sistema metafórico muy pertinente, cuando descubrimos el interés por la música como sistema para construir una realidad lexicalizable, más allá de la representación de intérpretes musicales por E. Degas a lo largo de toda su vida o del juicio de valor de la música en relación con el infierno por parte de El Bosco. El “hacer referencia” nos reviste de los atributos de lo referenciado, esta es la relación dispuesta con la música por parte de *Elogio a la Espalda*; ya lo hizo Yves Klein en su concepción monotonal del sonido cuyo objetivo era la disolución del tiempo en el espacio en donde la pintura era activada y lo sensual era sublimado en la “falta de movimientos”, entiéndase musicales.

La concepción de lo teatral define M. Fried como la disposición de la escena pictórica con intención de ser mirado, un llamamiento que te incluye desde la mirada. La fórmula representativa del *ensimismamiento parece ignorar al espectador*, cuya sensación es la de estar mirando algo íntimo y ajeno, la farsa activa tu imaginación en el hábitat ajeno al tuyo dispuesto en la representación y desarrolla las posibles historias antes y después de lo representado. La visión teatral no dispone un antes, ni un después, simplemente “está”. Sin embargo aparece de manera marginal la fotografía (aun sin ser considerado Arte); como encarnado de la luz real en la placa fotográfica, ya no solo se presenta como un referente de lo real más objetivo, se instaura un tiempo que posibilita un antes y un después, una especie de presente-pasado, y ofrece “la particular experiencia temporal de la propia fotografía, que según Roland Barthes, no sólo ofrece una visión estática del pasado, sino la experiencia imposible de un futuro anterior”⁹⁶.

Desde la literatura parnasiana y su Arte por el Arte vemos ese dar la espalda a la realidad; Steven Connor cita a Stephen Melville definiendo el *ensimismamiento* como una lógica que: “Al tratar de negar o evitar cualquier

⁹⁶ BATCHEN, G. “Futuro anterior. La Historia del Arte y la instantánea”. En *¿Soñarán los androides con cámaras fotográficas?*, para Encuentro PHE08. FONTCUBERTA, Joan ed. Madrid, Ministerio de Cultura, 2008. Pag. 184.

referencia al espectador [...], el arte declara su pureza e integridad y niega a un mismo tiempo la condición necesaria para su existencia como arte”⁹⁷. Como dijimos Michael Fried opone el ensimismamiento a la teatralidad, y cabe señalar que no puede sostenerse esta división en tiempos de expectación postmodernas en el que la inocencia del espectador se ha rebatido y se reclama como un activo de la experiencia (ya no se reclama un espectador pasivo dentro de una liturgia en la experiencia premoderna del arte). La experiencia del cine y anterior a este, los Salones; convierten al espectador en testigo público, y accede pagando como adquisición de una impunidad que lo valida como crítico. La relación con el espectador es activa, desde los primeros experimentos dadaístas hasta las diversas instalaciones y performances que incluyen necesariamente al espectador. Tal es el caso de *Cut piece*(1965) de Yoko Ono que invita al espectador a subir a escena y desvelar a la artista. El subir al escenario te evidencia como culpable del develamiento de la intimidad de la artista-modelo que se ofrece a tu mirada. No hay un espectador desinteresado, pues este elige qué parte del cuerpo desvela, qué fragmento de lienzo se lleva consigo.

El mecanismo de inmersión en el estar haciendo o la presencia dispuesta de una situación teatral encuentran su síntesis en *Tela con caballete* (1962) de Michelangelo Pistoletto. La imagen opaca de un caballete que sujeta un lienzo que no podemos ver, yace superpuesta a una superficie especular que nos refleja al enfrentarnos el encuadre. El instantáneo reflejo de nuestra presencia nos activa lúdicos frente a la imagen, y hacemos de pintor que pinta un cuadro, más allá de ello es nuestro reflejo quien nos pinta a nosotros mismos reales. Simplemente no dejamos de serlo: reales, pero nos invita a apuntarnos como V. Acconci en el instante mismo de la expectación. El caballete es la clave que activa el dispositivo y nos retrotrae la historia del pintor tras el caballete, nos leemos como hacedores del arte, nuestra expectación es el motor de la obra.



44. Michelangelo Pistoletto. *Tela con caballete* (1962)

El Plegado de la obra:

En la actualidad podemos encontrarnos con la relación deconstructiva de diferentes discursos culturales y mecanismos estéticos (desde campos artísticos o no artísticos)⁹⁸, que se ensamblan en la experiencia artística.

⁹⁷ CONNOR, Steven. *Cultura postmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad*. 2ª edición. AKAL S.A. 2002. Pag. 72

⁹⁸ Englobo lo estético dentro de lo no artístico según el planteamiento de Yves Michaud. Este sostiene-

Ejemplo de este híbrido estético lo encontramos en el trabajo de Joseph Beuys que combina sus elementos instalativos con lógicas simbólicas entre su historia personal y la historia del Arte, cuya savia artística discurre a través de la libre y cambiante combinación de sonidos, textos, plástica e improvisaciones. En el contexto de Fluxus, en 1963, Beuys ejecuta una pieza de Satie en un piano que, mediante cables, se une con una liebre muerta fijada en el extremo de una pizarra. Así el continuum musical referencia al artista incomprendido cuya sociedad le dio la espalda en vida. El Arte europeo es simbolizado por esa liebre que yace museable, muerta; parece que ese deshecho de vida señala una lección aprendida, impracticable.



45. Joseph Beuys. *Como explicar un cuadro a una liebre muerta.*
46. Alberto Dürero. *Joven liebre.* 1502.

La propuesta de Beuys es la acción, y se plantea como un pensador activo, caminante. El nomadismo subyace como movimiento plástico, rápido, eficaz; que resuelve el discurso, que acciona la interpretación existencial del espectador.

El fieltro también es materialmente liebre, y es guiño a otro incomprendido: Van Gogh, hace las veces de pintura para Beuys:

“Y el fieltro es lo que aísla e incomunica, lo que escinde de un tejido viviente. Y también es lo que conserva el calor. Por lo que el fieltro aloja en sí la cualidad ambigua, dual y contradictoria de lo real. Así “el fieltro como aislante, como capa protectora frente a otras influencias o, por el contrario, como un material que permite la infiltración de influencias externas. Después está el carácter cálido, su color gris que sirve para enfatizar los colores que existen en el mundo mediante un efecto de imagen retiniana, y el silencio, ya que cualquier sonido es absorbido y amortiguado”.

Artificio, artefacto que ayuda a retener el calor vital. Como el lienzo ayuda a retener la huella de la experiencia táctil de la imagen construida en su relación indefinible entre la mirada, el paso invisible de la cabeza y la ejecución manual del pintor, o el acople físico de la modelo. El gris exalta el color de la vida, nos permite ser encarnado que dialoga con los muertos, el colossos, el cairn que despierte la conciencia.

ne que la hiperestetización de la sociedad en general se establece como un espacio de acción para el agrado estético.

La naturaleza háptica de la imagen-pintura como medio efectivo para el entranamiento del espectador:

A fines del s.XIX se practicó un lance taurino que se oponía a todo lo que se consideraba como atributo imprescindible de la tauromaquia: El movimiento con destreza caracteriza este ritual; engañar o sorprender con el movimiento para enfrentarse al peligro de muerte representado por el toro. Este lance se le llamó *Don Tancredo*, tomando



47. Don Tancredo López.

se disfraza de inmovilidad y “hace creer” al toro que se encuentra ante una estatua y no ante un ser vivo. Pero, ¿hace creer, o encarna el estatismo de una escultura?; mi tesis al respecto es considerar el encarnado como principio de acción de la estrategia de Tancredo, en un dispositivo en donde la estulticia es protagonista. La tontería es carnaza para atrapar la atención de los espectadores, y se presenta como leit motiv del dispositivo adoxográfico. El héroe hábil y ágil, dinámico



48. Erwin Wurn. 1972

y efectivo como un relámpago desaparece de la escena y es su contrario quien despierta la atención, el rescate desde la empatía, o el abucheo por la tontería si es corneado y descubierto su embuste. Al igual que el héroe, este antihéroe crea comunidad desde lo “increíble” de su actitud en la arena; uno desde la movilidad, y el otro desde el estatismo, desde sus cualidades para encarnar a la estatua. En la contemporaneidad vemos ejemplos de estas prácticas por ejemplo en Erwin Wurn, quien realiza acciones que sacuden nuestra lógica. Personas en situaciones dolorosas forman parte de sus representaciones, nos entranan, pues sentimos - sin sentir el dolor que la imagen nos sugiere.

El encarnado que propone Don Tancredo lo trata con especial sutileza Didi-Huberman, en donde al hablar de encarnar en el caso de Pigmalión, hace una descripción de naturaleza háptica, táctil en el que “la inminencia inmóvil de una vida, en ese marfil esculpido, paraliza el deseo mismo, lo aboca a una especie de impotencia”⁹⁹. La naturaleza del “casi” viva, que al final se materializa en

⁹⁹ DIDI - HUBERMAN, George. (op.cit.). Pag. 97.

materia viviente y amante en la escultura de Pigmalión gracias a su destreza; se nos presenta en Don Tancredo como “casi” muerto, prácticamente inerte en la presencia del toro, al que se le simula de mármol. Puede plantearse como naturaleza del mármol que “conservaba deliciosamente vivo el pie de Catherine Lescault”¹⁰⁰, ¿debajo del mármol? A este material se le considera “piedra sarcófaga” que oculta el corpus, no significa que no exista, significa que está dentro o debajo, es indicio de su presencia y sin embargo “cada mármol contiene (la) sospecha de una vena”¹⁰¹, no parece del todo inerte o como en el caso de Catherine, no parece del todo viva. El mármol por tanto es encarnado por sus propiedades hápticas y ópticas, que siniestramente recuerdan a la piel, antitéticamente encarna por su “casi” óptico, en un blanco demasiado blanco, su falta de pudor y su “casi” háptico por su falta de temperatura, de latidos. Nuestro Tancredo será un “casi” sólido, un “casi” estático y aunque hápticamente no convenza al toro confiará que al ojo del engañado, le sea suficiente su actitud estática para su óptica.

Encarnado así en su estatismo que oculta el latido, simulará la materia estática hará no de carne sino de carnaza: Que será como describiré a continuación la *conditio sine qua non* Don Tancredo no tendría sentido. Carne en este contexto es el nombre que damos a la materialización de una potencia de presentación del corpus, posibilidad de presentar la representación a partir del indicio del objeto referente. Este indicio del referente es la imagen como potencia, porque no llega a tener las mismas cualidades que ese objeto referente; pero a nuestros sentidos les es suficiente, porque esa potencia sugiere ese otro al que se refiere el síntoma visible que sería según nos ofrecía Balzac, el perfecto dedo de mármol de Catherine Lescauld.

Catherine por tanto estaba en su síntoma, así como Don Tancredo es el síntoma de una estatua de mármol. He aquí la naturaleza de la carne que llamamos representación.

La carne podría quedarse en la suficiencia de ser el perfecto síntoma, *cairn* de ese *corpus* que se quiere representar; y aquí es donde al enfrentarse el encarnado “plástico”, digamos háptico a la instantaneidad de la cámara fotográfica y su clara condición de indicio óptico de lo real, y su “vocación documental”; nos encontramos con la problemática de los tiempos en lo visible y la huella táctil de la imagen construida desde la memoria del artista con la huella material de la pintura, del enfrentamiento del recuerdo con el devenir de la manipulación de la materia háptica.

¹⁰⁰ Ibidem. Pag. 134.

¹⁰¹ Ibidem. Pag. 134.

Romper el lienzo:

Lo mágico de construir la ruina, de incluso hacer posible la visualización del revés de la experiencia, del vestigio, del hábitat de un habitante. Es la cualidad poética que hace de la destrucción la herramienta que invite a la memoria.

Después de la última representación de *Elogio a la Espalda* quise profundizar en la experiencia del heterónimo que construye el encarnado. El acabamiento de la pintura no era suficiente y me di cuenta que solo tenía la mitad del organismo performático en funcionamiento. En *Elogio a la Espalda V* el fin de la obra fue un verdadero éxito: La imagen final entró en subasta una vez concluida la pintura, la gente comenzó a pujar por su imagen y el ganador desveló su ego al poseerlos a todos en propiedad. El dinero recaudado irían a una ONG para ayudar a países “en vías de desarrollo” en África. La situación más o menos cínica sería el preludio de los Premios Sajarov. El propietario, el propio Parlamento Europeo.

Me gustaba *el pintor* otorgándose y otorgando la propia mirada al espectador, La evolución simbólica de la idea de carne tiene sentido con la negación de la carne del pecado: flesh. De la mano de Francis Bacon sale *meat*, una carne-pintura, un encarnado para consumir con la mirada, campo visual donde la mirada degusta como una boca, las calidades de lo comestible se revisten ambiguas de calidades ópticas, huesos a medio roer, con fragmentos de *meat* otorgados a nuestra mirada. Historia personal e historia de la pintura quiméricamente suspendidas en las telas cual sudarios, paños de carne.

Esta historia particular de la metáfora carne-pintura, era necesario desarrollarla por separado a *Elogio a la Espalda*, y decidí una escisión desde ese centro. Llamé a estos experimentos: *MEAT making of*. El MEAT hace guiño a F. Bacon y el “making of” al desvelamiento del proceso cinematográfico, otro guiño que sustanciado al anterior se traducen en una receta de cocina: Como se hace la carne.

Numerados en romano, parecen las distintas películas de una saga: El padrino I, II, etc... Los ingredientes son diversos y en *MEAT making of I* especiamos la carne con tres poesías eróticas proyectadas en el centro del escenario. Piezas visuales que estetizaron fragmentos de películas porno y las plantan en el centro (nuevamente V. Acconci). Estas piezas son *carne luz*, realizadas por Jorge Troitiño, sin improvisar; son las guindillas que dan sabores eróticos a esta carne. La cocina la ponen David Torrico y Jose Ruiz Ruiz quienes atrapan el sonido del ambiente, sintetizan su voz y van acoplándose en

construcciones sonoras que me predisponen como pintor en mi acción y predispone al público en sus pulsiones.

Llevado al extremo la metáfora del consumible podríamos derivarla *de carne a carnaza*, como propuse antes. Esta carnaza ya no es la tela, la tela no cambia de nombre, sigue siendo *meat*, solo que con una ayuda en el atrapamiento del espectador: Una red o múltiples anzuelos analógicos y digitales, artificios que sujetan lo mirado; serán la apoyatura en la que la carne tenga una función de carnaza. Una vez atrapada tu mirada en el lienzo, el ritual de paso se clausura y la carne se reparte entre los comensales, hay que cortar el cuerpo para nutrir nuestros desgastados sentidos.



49. MEAT making of II, 2011. Corte de lienzo. Creación de POST MEAT.

Los fragmentos de pintura son metonimia, indicio del ritual de la carne-pintura. La ruptura de la superficie hace de “esto no es una pipa”, y evidencia la constitución material del cuerpo. La acción de piezar la tela, es la construcción de la ruina, la elaboración del subrayado de la experiencia pictórica: “hay así una reflexividad en la acción lúdica; hay extrañamiento pero también entrañamiento”¹⁰² pues la ruptura siempre desgarrar algo en las entrañas. Hay algo suyo en la imagen que construye el pintor y que el espectador no puede evitar sentir como propia después de compartir los papeles en la ficción que propongo.

Históricamente el artista buscaba la dignidad a través de su representación: Alberto Durero (con guantes blancos), Diego Velázquez (con su cruz de Santiago), sin conseguirlo en su juventud Edouard Manet en los Salones Oficiales del sXIX o Yves Klein en la década de los 60 del s.XX con smoking y guantes blancos: “sin ensuciar sus manos”.

En la performance que planteo convengo abiertamente una exposición sin veladuras del artista maldito, ecce homo del arte moderno. Sin embargo como un *Don Tancredo* despliego la pintura simulando la transversal entre el pintor y el fotógrafo en el destello.

La ruptura del lienzo consuman el climax de la alegoría, en el que el “Nada, nada” de Frenhofer exalta la naturaleza imperfecta de la imagen pictórica;

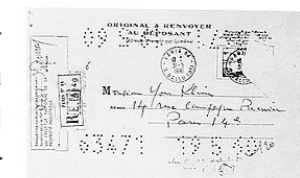
102 PUELLES ROMERO, Luis (op.cit.). Pag. 141

imperfecta, vulnerable y más humana en la huella de la presencia física desgarrada por su creador. Consumida por el deseo.

La firma en la obra:

En Yves Klein la firma se encuentra en la propiedad-autoría del color luz (IKB) en el que se untaban sus modelos para estampar su energía corporal sobre el “tatami”(lienzo o papel), el campo de batalla de la energía vital de sus modelos. En el caso de mi proyecto la firma sigue firmando la imagen-lienzo, pero no firma como sello que concluye la construcción de lo visible, la firma es el corte del cuerpo concebido, la negación de la imagen en favor de la experiencia de construcción de la imagen. En esta acción de firma cada fragmento metonímico es enmarcado por la grieta, el punzamiento. El corte afirma el “nos hemos visto, y esta es la prueba”, detrás del lienzo se escribe POST MEAT: Carne postal en pintura roja; y convierten la metonimia en souvenir, en objeto que señala la experiencia como turística. Así los restos del arte, o del artista también se han ofrecido como producto, es así que Piero Manzoni ofrece su mierda como producto artístico (1961), lo embasa y se presenta como souvenir del artista, un año antes *contuvo una línea de longitud infinita* (1960). Y así los atributos y restos del artista forman parte del mercado cultural, la vulnerabilidad hasta el ridículo se vuelven su arma, a veces estas prácticas rozan la muerte, como en David Nebreda.

El humor sin embargo es el principal motor de estas rupturas, y el absurdo tiene una lógica interna que llevada al límite es un arma indiscutible de pensamiento. Mierda de artista ha dejado de contener esa interrogante ¿habrá mierda de verdad?, Wim Delvoye actualmente vende heces de su máquina de mierda: Cloaca; y nos muestra “didácticamente” en videos y demostraciones cómo digiere la comida real hasta *cagarnos* una metonimia. Al igual que mostrando absolutamente lo pintado quiero llevarme



50. Yves Klein. Patente IKB 1960.
51. Piero Manzoni. Contiene una línea de lunghezza infinita 1960.
52. Piero Manzoni. Mierda de artista. 1961.
53. Erick Miraval. POST MEAT. 2011.

la mirada del mirón sin ocultamientos. Al final de mi demostración de interferencialidad, y presentación de las vísceras del mecanismo pictórico, el turista quedará en posesión de un resto de la pintura. Parecido a una última cena en donde el cuerpo sagrado es repartido a los presentes. La ostia es fragmento de lo sagrado, a la vez es golpe (ostia) que devuelvo al final de la ironía.



54. Wim Delvoye. Papel de baño Cloaca. 2003.

55. Wim Delvoye. Heces de Cloaca. 2009.

No es extraño encontrar un curioso retrato de Jean-Baptiste Simeon Chardin en el que según Marcel Proust aparece el pintor con el aspecto y el ademán de un anciano turista inglés. Este retrato fue expuesto en el Salón de 1775, mirando atentamente fuera del cuadro a cuantos visitantes acudían a dicho salón. No se imaginó Chardín que su señalamiento del turista cultural con derecho a crítica del s. XVIII derivarían en mecanismos de ocio-cultura, disueltos en las agendas culturales de todas las ciudades del mundo. Se muestra ridículo, y se ofrece a la crítica, parece que prelude este postmodernismo en el que es el espectador quien punza al artista, lo pateo como en otro cuadro de Mark Tansey: *Moderno y postmoderno* de 1980.

De manera más reciente vimos a Michelangelo Pistoletto, aconteciendo la videncia del artista al espectador, que instantáneamente se contuvo en la serie



56. Michelangelo Pistoletto. Bienal de Venecia. 2009.

de espejos enmarcados en la Bienal de Venecia del 2009. Fotografiaron el momento mismo en el que el artista rompía con una gran maza la presencia de la ilusión; de la acción solo quedó el registro de los asistentes y el resto de espejos suspendidos en grandes marcos dorados.

Hace referencia sin duda a ese Gran Vidrio duchampiano, aunque la ruptura no es fruto del azar asumido como parte de la obra, es una decisión clave en la esencia de la pieza, es una firma del artista, la definición del acabamiento. Elogio a la Espalda participa de estas intenciones, y puede verse reflejado en el proceso activo de las piezas, en la descripción que sobre la obra de M. Pistoletto hace Jonhatan Goodman¹⁰³:

“Pistoletto comenzó su actividad artística con obras que incluían de manera activa a su audiencia. Sus pinturas-espejo, iniciadas en 1962 y hechas con una imagen en papel de seda fijada a una plancha lisa de acero inoxidable, reflejan a los visitantes que se acercan a la superficie pulida para ver la imagen. La inclusión de la audiencia genera un teatro que varía según las actividades que se llevan a cabo dentro del campo que se refleja de la pintura.”

Este teatro termina cuando termina mi obra en el corte de *MEAT making of*, es firma y afirmación del fin de la pieza única. Después del desgarro tenemos muchas unidades únicas que recuerdan la experiencia. Después de la performance las imágenes de vídeo reflejan otros fragmentos, grabados en brutos que se recomponen, ensamblando un espejo que en su naturaleza tiene que estar roto para ser comprensible.

POSTMEAT se asume como una *marca* final de la interpretación del fragmento, esta yace oculta tras la tela mientras es pintada. Al final de la videncia, es su emborronamiento por el corte lo que hace visible la realidad intrínseca en el mercado de la cultura-ocio-espectáculo: La obra de arte no es otra cosa que un producto, un *souvenir* de la experiencia.

¹⁰³ GOODMAN, Jonhatan. Pistoletto. *Teatro para todos*. Revista digital Fronterad. 22 de abril, 2011.

4. Conclusiones:

Después de haber visto todo este proceso abierto que continúa desarrollándose en torno al ensamblaje de medios de diferentes tiempos y enfrentarlos en diálogo crítico al público. La pintura y los medios visuales en el tiempo se desarrollan en muchas ocasiones como la música se desarrolla estructurada para nuestros sentidos. Es así que E.Trías se refiere a la música como arquitectura del pensamiento:

“Ambas (arquitectura y música) intentan dar forma a la materia de ese cerco (Umwelt: ambiente, contexto). Ambas preparan un hábitat a la figuración icónica o a la significación poética o conceptual”¹⁰⁴

La música, parece tener un papel catalizador de las reacciones pulsionales¹⁰⁵ del espectador, que sabe adaptarse al ambiente creado por este hábitat cambiante, intangible, y apoyado por la pintura que muestra al espectador “siniestrado”¹⁰⁶. De alguna manera estrellado en el lienzo, pues serán desde este plano que es pintura protagonistas absolutos del espectáculo.

Estas piezas lejos de ocasionar una actitud de pérdida pasiva del público en un espectáculo lineal (de articulación cerrada y acabada), activan situaciones de identificación e interactividad entre lo representado y quien observa lo representado, al ser lo mismo, su dependencia es constante. El “motivo generador” se muestra como un dispositivo que requiere de la presencia del público al que presenta y se representa; lo incorpora a la pieza a través de los mecanismos digitales de representación instantánea: como cámara, vídeo y proyector sobre pantalla. El diálogo con otros mecanismos de representación y las piezas creadas por los otros artistas en el escenario, generan el espacio permeable de la pieza, esa representación o representaciones son incisivos¹⁰⁷ que se generan como semifrases y frases¹⁰⁸, son el elemento interreferente que crean las variaciones sobre el motivo generativo: lienzo enfrentado a un público, pintor entre el lienzo y el público, y el público. La interreferencia puede compararse a la construcción de un acorde¹⁰⁹, que nos permite incorporar

¹⁰⁴ TRÍAS, Eugenio. (op.cit.). Pag. 43.

¹⁰⁵ R.A.E. Pulsión: (Del lat. tardío *pulsio*, -ōnis). 1. f. En psicoanálisis, energía psíquica profunda que orienta el comportamiento hacia un fin y se descarga al conseguirlo.

¹⁰⁶ Referido a lo siniestro: Se denomina UNHEIMLICH (no familiar) a todo lo que, debiendo permanecer secreto, oculto... no obstante, se ha manifestado.

¹⁰⁷ pequeña parte en la que se divide una semifrase.

¹⁰⁸ La melodía está compuesta de una o varias frases. Cada frase, a su vez, suele estar compuesta de una semifrase (pregunta) y de otra semifrase (respuesta). Dentro de una frase puede haber dos o más semifrases.

¹⁰⁹ En música y teoría musical, un acorde consiste en un conjunto de dos o más notas diferentes que suenan simultáneamente o en sucesión y que constituyen una unidad armónica. En determinados contextos, un acorde también puede ser percibido como tal aunque no suenen todas sus notas. Pueden formarse acordes con las notas de un mismo instrumento o con notas de diferentes instrumentos (inclu-

nuevas notas para variar los matices de la experiencia diacrónica¹¹⁰.

Los elementos interreferentes son ambas frases que en muchas ocasiones funcionan como ruido indistintamente. La Polifonía¹¹¹ está asegurada por tanto en donde la técnica aplicada será el contrapunto (nota contra nota, punctum contra punctum).

El sistema de relaciones que he llamado “motivo generador”, compuesto por la cámara-fotografía, lienzo-pintor y por el público desde la butaca o desde su lugar de expectación genera situaciones particulares, y se posicionan realizando funciones determinadas en este ritual de la expectación:

- Los cámaras y fotógrafos construyen el tiempo instantáneo de la representación. Construyendo lo que llamamos documento de la experiencia.
- Al tomar al pintor como su objeto de representación, él se convierte en ese público espectador.
- Al dirigir su “mirada” a la acción, el pintor reacciona espectando su presencia y señalándola en el lienzo, como si fuese un espectador más.
- La cámara se constituye como el espectador que graba o proyecta instantáneamente su visión sobre la pantalla de cine.
- Gracias a esta instantaneidad de su “mirada” aparece el pintor mirando a través de su ojo, y la imagen proyectada es ese pintor que mira al público.
- El espectador-público reacciona como si la mirada del espectador-pintor hecho imagen fuese una presencia que vigila y te retrata al verte como una cámara y no como una persona (cuando se ve al pintor mirando a la cámara es porque está pintándola, y sin embargo pareciese que mira directamente al público por la instantaneidad de la proyección en la pantalla de cine).
- Por los tres puntos precedentes puedo pensar que la cámara es el medio, el justo medio que es a la vez mirada del público y mirada del pintor.
- Este mecanismo potencia las cualidades tanto del público, como del cámara y del pintor. Además de indiferenciar el papel de espectáculo-espectador.

¹¹⁰ R.A.E. (Del fr. Diachronie) 1.f. Desarrollo o sucesión de hechos a través del tiempo.

¹¹¹ Ibidem (Del gr. πολυφωνία, mucha voz). 1.f. Mús. Conjunto de sonidos simultáneos en que cada uno expresa su idea musical, pero formando con los demás un todo armónico.

- La cámara al grabar al público ejerce un papel subversivo a la pasividad y anonimato del público convencional, por tanto vulnerabiliza sus características y es expuesto al igual que el pintor. Este “igual que”, ayuda a empatizar con la exposición del pintor frente al lienzo.
- La grabación y la “tirada fotográfica” del público subraya la atmósfera dislocada de la experiencia, y convierte el contexto de la representación en un espacio de vigilancia o en un campo de miradas cruzadas que contextualizan el discurso crítico de la experiencia.

Interferencia:

- La interferencia actúa como variable¹¹², como elemento que modifica el sistema antes citado llamado “motivo generador”. Este motivo generador es la constante¹¹³.
- El proceso de interferencia asume una función alegórica de la inspiración, y del contexto vital del pintor. Este se retroalimenta y alimenta a estos referentes vivos que dialogan en el escenario.
- En el contexto construido durante los Premios Sajarov tenemos por ejemplo el vínculo entre el pintor y la realidad sociopolítica que le toca vivir.
- Estas interferencias contextualizan el proceso pictórico, influenciándolo en la incidencia sobre las pulsiones del pintor.
- En ocasiones aparece parte de estas interferencias y en ocasiones la imagen se pliega cuando aparece la pantalla de cine con la propia imagen del pintor pintando.
- La interferencia es un mecanismo que mantiene en estado de tensión al público creando una estructura polifónica.
- Esta polifonía se nutre del material visual y sonoro que también produce el público.
- Y es en este punto en el que el público también se incorpora a la pieza como actor de la pieza. Produciendo su mismidad, su vida misma.

Acabamiento:

- Puedo decir que al fragmentar el lienzo, termino con la imagen pictórica materialmente; termino con la unidad física de la pintura y potencio el

¹¹² R.A.E. **Variable:** (Del lat. *variabilis*). 3. f. Mat. Magnitud que puede tener un valor cualquiera de los comprendidos en un conjunto.

¹¹³ Ibidem. **Constante:** (Del ant. part. act. de *constar*; lat. *constans*, -antis). 5. f. Mat. Cantidad que tiene un valor fijo en un determinado proceso, cálculo, etc.

interés sobre el proceso de la representación lenta de la pintura previamente vista.

- Al repartir los fragmentos de esta experiencia entre los participantes de la sesión performática, hay una predilección por los fragmentos que guardan cierta figuración, o mejor dicho cierto reconocimiento de algún elemento que se considera importante. Esto que se considera importante, puede ser desde un rostro, un cuerpo, un objeto o asumido por esta cultura como símbolo del artista: la firma efectuada previamente en el plano del lienzo.
- Hubo personas que se acercaron después de la performance a pedir la firma del pintor en el fragmento elegido, a cuyo requerimiento el pintor se niega, afirmando que el corte de la tela es la firma sobre el plano. Puedo pensar que esta decisión es una renuncia al tiempo de la firma como ente totalizador de la imagen, renuncia a su condición de autor (aquel que hace) y asume la destrucción como una decisión que también construye, construye la memoria del cómo y elimina el qué.
- En este caso construye un subrayado del proceso previo, del hecho pictórico y jerarquiza en importancia la acción frente a la huella, la acción dialógica entre el público y el pintor, entre el pintor y el cámara, entre el cámara y el público.
- Por tanto, esta pieza se constituye como una experiencia de lo visual, y de la construcción de lo visual, y por eso el material-lienzo como indicio sacralizable (intocable) oculta en su presencia el proceso de construcción.
- Esto que llamamos visual también se construye en la memoria y al convertir el todo en metonimia, durante un ritual existencial que comparte el fin material. Remitiéndome a Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov (Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje, Buenos Aires. Siglo XXI. 1995), para quien “metonimia” es “el empleo de una palabra para designar un objeto o una propiedad que se encuentra en una relación existencial con una referencia habitual de esa misma palabra” (pág. 319). Extrapolado a esta situación, metonimia es una figura por la que designamos el todo por una parte. La metonimia subraya la memoria a través de, nos lleva desde el fragmento a la prueba de la existencia en nuestra memoria, una prueba que sugiere y no tapa el proceso sino que lo motiva dada la relación existencial descrita que se sitúa en otro plano muy alejado de las relaciones entre significantes y significados regidas por códigos meramente convencionales y arbitrarios.

Como aportación, creo que esta investigación indaga con resultados específicos en el proceso pictórico y en la transformación que genera en el contexto de la producción-recepción en relación con los públicos.

Diluye la dirección producción-recepción en un proceso de retroalimentación y diluye la barrera que separa el espacio de la creación del espacio de la pervivencia de la obra. Y entiende este proceso, no como un acto cerrado, preestablecido en un contexto marginal de la realidad en pleno siglo XXI en donde todo es espectáculo y toda imagen pasa por el filtro de las tecnologías para existir como imagen. Más bien, invierte esa presuposición y convierte en relevante a las nuevas tecnologías y a su espectáculo porque son objeto del acto pictórico. Es decir, simplificando: no es significativa la pintura porque amplificada por la retórica mediática, sino que el universo de retransmisión mediática es relevante porque es pintado. No es relevante la retransmisión mediática por sí sola y por llevarse a cabo con la inmediatez que la caracteriza, sino que lo es porque no es inmediata y está sometida a la retórica pictórica, sujeta a un tiempo humano que permite la reflexión y la transformación de todos los implicados (artista, receptores, mediadores) durante el proceso. Nuestra mirada no es la misma desde la aparición de la fotografía y el cine, es lógico que un pintor tenga que ver de otra manera.

Es por esto que el aporte más importante de esta performance es el vínculo crítico entre lo escenificado y el público. Estableciéndose internamente en estos una relación deslocalizada, en donde los papeles se confunden:

- Esta relación deslocalizada incorpora al público como elemento activo en la transformación de la pintura, y dota de un poder de transformación de la imagen, haciéndolo responsable de la construcción de la imagen.
- Establecer una vigencia del medio pictórico, al relacionarse dialógicamente con los medios contemporáneos de construcción de la imagen y no como objeto pasivo de la documentación por parte de la cámara. Este vínculo se establece por el confrontamiento de estos medios.
- La ruptura de un lienzo que contiene una imagen con intención documental. Esta ruptura crea el clímax del vínculo crítico entre espectador y espectáculo.
- La obra es firmada durante la representación. Siendo la representación una fantasmagoría del proceso asumido como representación pictórica en el que el pintor es un heterónimo, un personaje en el concepto pintor que pinta sobre el plano inmanente en donde se desenvuelve Elogio a la Espalda.

- Al acabarse este proceso pintor que pinta, el heterónimo se distancia de este vínculo y rompe la fantasmagoría al fragmentar el lienzo.
- Esta carga contra la fantasmagoría acciona un nivel crítico en la interpretación de la experiencia que pasa de ser objeto artístico en sujeto técnico. Esta conversión valoriza la pintura como solo medio para la experiencia pictórica como ritual re-flexivo.
- Prolongar el vínculo con ciertas obras principalmente pictórica en el que el pintor asume el papel de gozne entre una realidad supuestamente objetiva y una subjetiva. Ese gozne es el que construye la ficción al estar en el umbral de nuestras percepciones.

Bibliografía citada:

AUGÉ, Marc. Dios como objeto. Barcelona, Editorial Gedisa, 1998.

BALZAC, Honoré. "La obra maestra desconocida". En HUBERMAN, D. (1985). La pintura Encarnada. Valencia: Ed.Pretextos-Universidad Politécnica de Valencia, 2007. 1ª. ed.

BARNOUW, E. El documental. Historia y estilo. Barcelona: Ed. Gedisa. 2005. 3ª reimpresión.

BARTHES, R. Cámara Lúcida. Barcelona. Editorial Paidós. 1ª edición. 2009

BARTHES, R., Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces, tr. De C.Fernández Medrano, Paidós, Barcelona, 1986.

BATCHEN, G. "Futuro anterior. La Historia del Arte y la instantánea". En ¿Soñarán los androides con cámaras fotográficas? , para Encuentro PHE08. FONTCUBERTA, Joan ed. Madrid, Ministerio de Cultura, 2008.

BENJAMIN, W. La obra de arte en la época de su reproducción mecánica. Madrid, Casimiro Libros, 2010. 4ª edición 1939. DIDI - HUBERMAN, George (1985). La pintura Encarnada. Valencia: Ed.Pretextos-Universidad Politécnica de Valencia, 2007. 1ª. ed.

BERNHARD, Th., Maestros Antiguos, tr. De M. Sáenz, Madrid, Alianza Ed.,1990.

CLAUDEL, P. L'oeil écoute, París, Ed. Gallimard, 1964, p. 34.DIDI - HUBERMAN, George. Ante la Imagen. Murcia, Ed. Cendeac. 1ª ed.española. 2010.

CONNOR, Steven. Cultura postmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad. 2ª edición. AKAL S.A. 2002.

FRIED, M. El punctum de Roland Barthes, Murcia. Ed. CENDEAC, 2010

GOODMAN, Jonhatan. Pistoletto. Teatro para todos. Revista digital Fronterad. 22 de abril, 2011.

KRAUSS, Rosalind. "El video: La estética del narcisismo". En: Colisiones. Barcelona. Editorial Alianza, 1995

LACAN. J.: "Estadio del espejo como formador de la función del yo ["je"] tal y como se nos revela en la experiencia psicoanalítica", en Escritos I. México. Siglo XXI. 1972.

LACAN, J. Seminario XI. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis(1964) .Barcelona, Ed. Paidós1988

LLEDÓ, E., La memoria del Logos, Taurus, Madrid, 1984.

MICHAUD, Yves. El Arte en estado gaseoso. México, Fondo de Cultura Económica, 2007

PLATÓN, Ión, tr. De E.Lledó, en vol. I de Diálogos, Gredos, Madrid, 1985.

PUELLES ROMERO, L. Mirar al que Mira. Madrid: Abades Editores. 2011. 1ª ed.

TANIZAKI, Junishiro. Elogio a la sombra. Ediciones Siruela. España 2009.

TRÍAS, Eugenio. La lógica del límite. Barcelona, Ediciones Destino, 1991

WACJMAN, G. (2001). "El arte, el psicoanálisis, el siglo". En: École de la cause Freudienne (ed.). Lacan: El escrito y la imagen. 1ª ed. México D. F.: Siglo veintiuno editores.

WITTKOWER,Rudolf y Margot. Nacidos bajo el signo de Saturno. Madrid: Ediciones Cátedra, 1988.

Bibliografía de consulta:

AGULLOL, Rafael. Territorio del nómada. Barcelona, Ed. Destino libro.1993.

BAER,Alejandro. El testimonio audiovisual. Imagen y memoria del Holocausto. Madrid, Editorial siglo XXI, 2005.

BELTING, Hans. Antropología de la Imagen. Buenos Aires, Katz Editores, 2007.

BELTING, Hans. Imagen y culto. Madrid, Ed.Akal, 2009. BENJAMIN, Walter. Discursos interrumpidos. Madrid, Ed. Taurus, 1973.

BENJAMIN, Walter. Libro de los Pasajes. Ed. De Rolf Tiedemann. Madrid, Editorial Akal, 2005.

DANTO, Arthur C. Después del fin del Arte. Barcelona, Editorial Paidós, 1999.

DELEUZE, G. La imagen – movimiento. Barcelona, Ediciones Paidós, 1984.

DIDI – HUBERMAN, George. Lo que vemos, lo que nos mira. Buenos Aires, Ed. Manantial,2004.

G.CORTÉS, JoséMiguel yPÉREZ, David(coord.) Intertextos y contaminaciones. Contemporaneidad y clasicismo en el Arte. Ed. Generalitat Valenciana, 1999.

ORTEGA y GASSET. Papeles sobre Velazquez y Goya. Madrid, Revista de Occidente, 1980.

RANCIERE, Jacques. El espectador emancipado. Ed. Ellago Ensayo, 2010.

Erick Miraval (Huánuco-Perú 1982)

Formación:

1999- 2001 ENSABAP.
2009 Licenciado en la Facultad de Bellas Artes,
UCM, Madrid.
(Premio extraordinario de Fin de Carrera).
2009 Máster de arte, creación e investigación.
Facultad de Bellas Artes, UCM, Madrid.



Exposiciones individuales:

2008 "Camaleónidas". Galería le carré d'art de la Alianza Francesa de Perú en Lima.2008.
2009 "Esquena Dritta", en el BAMB de la Facultad de Bellas Artes, UCM.
Serie "Elogio a la Espalda " Desde el 2009.

Exposiciones colectivas:

2006 "Arte en un moleskine", Feria ESTAMPA . Madrid, España.
.2009 "Delicatezen". Galería Estampa. Madrid, España.
"Yes, we Art". Galería Rita Castellote. Madrid, España.
"Jabberwocky". Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes UCM. Madrid, España.
Segunda Muestra de Arte Iberoamericano. Obra: "Código Abierto". CENART. México.

Premios, selecciones y becas:

2006 Residencia artística. Fundación Antonio Gala para Jóvenes Creadores. Córdoba, España.
2008 Becado de pintura en la Fundación Rodríguez Acosta. Granada, España.
2009 Residencia artística. II edición de Residencias para creadores Iberoamericanos del FONCA. Oaxaca, México.

Obras en colecciones:

UCM: Gabinete de dibujo de la Facultad de Bellas Artes. España.
Museo Obra Gráfica San Clemente. Cuenca, España.
FONCA: Código Abierto.
Fundación Antonio Gala.
Fundación Rodríguez Acosta.
Galería Rita Castellote.

miravalerick@hotmail.com
C/Ronda de las Cooperativas. Nº4. 6ºC. Orcasitas. C.P. 28041. Madrid