



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES  
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

Nigrum. Un relato a claroscuro; para un tiempo  
desrealizado

Trabajo Fin de Máster

Máster Universitario en Producción Artística

AUTOR/A: Fuente Cordoba, Luis de la

Tutor/a: Gálvez Giménez, Alberto

CURSO ACADÉMICO: 2021/2022



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



MÀSTER en  
PRODUCCIÓ ARTÍSTICA  
Universitat Politècnica de València



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



***NIGRUM / Un relato a claroscuro;  
para tiempos (des)realizados.***

*Trabajo de Fin de Máster / Tipología 4*

*Curso 2021-2022*

*Presentado por: Luis de la Fuente Córdoba*

*Tutorizado por: Alberto Gálvez Giménez*



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



## **Resumen**

“*Nigrum. Un relato a claroscuro; para tiempos (des)realizados*”, es un proyecto creativo de carácter plástico (y escrito), sobre algunos intereses artísticos y personales.

Se propone con *Nigrum* una investigación materializada en varios dibujos, alguna pintura, fotografías, y un texto; fruto en parte de una revisión de la tradición pictórica y de la literatura filosófica. La intención es armar un “*corpus pictórico-narrativo*” -con la forma general de un *vanitas*-, alrededor de las problemáticas que conlleva el dilema de *lo real* durante el acto creativo; y para pensar así sobre las dinámicas de la representación, la visibilidad, o de la persistencia (o no) de la tradición en nuestro presente cultural.

-Intentamos justificar con *Nigrum* el Trabajo de Fin de Máster (de carácter obligatorio) del Máster de Producción Artística de la Facultat Sant Carles de València.-

**Palabras clave:** *pintura, dibujo, realidad, representación, vanitas, abyecto, estética, lenguaje.*

## **Abstract**

“*Nigrum. A light-shaded tale, in unrealised times*”, reffers to a creative proyect realized in plastic (and written) terms, about some artistic and personal interests.

*Nigrum* proposes a research, to be materialized in some drawings, a few paintings, and a text; as a result from a revision of painting’s tradition and of philisophical literature. The intention here is to assemble a pictorical and narrative corpus -with the general form of a *vanitas*- around the problematics of thinking the *realness dilemma* while the creative act; and, in addition, thinking about dynamics of representation, visibility, or the persistece (or not) of tradition in our cultural present.

It is pretended with *Nigrum* to justify the Final Master Research (which is mandatory), in the context of the Master in Artistic Production of the Facultat Sant Carles de València.

**Key Words:** *painting, drawing, realness, representation, vanitas, abject, aesthetics, language*



*A mis padres, por ser en sí mismos una realidad dada;  
a Alberto, por leerlo en sus “penúltimas consecuencias”;*

*y al lector, por “mirar” lo que sigue:*





## ÍNDICE

Introducción. Objetivos y metodología	9
Pensando en <i>Nigrum</i> . Algunas consideraciones sobre lo “real”	11
Tensor un espejo	
Pintura y lenguaje. ¿“La realidad” es un problema?	15
Objetos y personas. La mimesis como proceso violento	21
Una estética del <i>vanitas</i> contemporáneo	26
La pintura es algo racional	35
Abyecciones. <i>Dibujar un punto muerto</i>	37
Un breve <i>Studiolo</i>	49
<i>Cristo muerto sostenido por un ángel</i>	50
<i>La lección de anatomía del Dr. Jan Deijman</i>	53
<i>A young man seated behind a stone slab</i>	57
<i>Sin Título (I)</i>	60
<i>Sin Título (II)</i>	63
<i>Sin Título (III)</i>	65
Realizando <i>Nigrum</i> . <i>Desarrollo plástico</i>	67
Carpeta sin nombre-3. <i>El boceto</i>	68
Pasear y dibujar. <i>Algunas combinaciones</i>	72
Imágenes del trabajo plástico.	76
Conclusiones	95
Bibliografía	97
Índice de imágenes	100
Anexos	105

## **INTRODUCCIÓN.** *Objetivos y metodología.*

“*Nigrum. Un relato a claroscuro; para tiempos (des)realizados*” consiste en una investigación artística de carácter teórico-práctica; y es vinculante al Trabajo de Fin de Máster del M.P.A. - cursado en la Facultat Politècnica de València-.

Como veremos durante el relato expuesto en esta memoria; la *realidad* -entendida como la experiencia fenomenológica de *alguien* en relación con *algo*-, pasa por ser cuestionada hoy desde el dilema de *lo visible* y *de lo invisible*; un verdadero problema en las culturas que *crecen* alrededor de la imagen. Las manifestaciones culturales más recientes sobre la imagen parecen haberse *levantado en armas* contra ella, replanteando el dilema real/mitológico para señalar el contexto estético de una sociedad *desdibujada*; atomizada y adoctrinada en un corporativismo totalizador. Defendemos *un mirar* en la línea que presenta Benjamin en su libro *Calle de sentido único*; como el ejemplo de una actitud *erótica* hacia el mirar. -Tal vez sea esa la razón de llamar al proyecto “*Nigrum*” (algo así como un deseo obsesivo de *tocar la negritud*; o de *realizarla* en su sentido más abyecto: el puramente representativo-.

De igual manera se propone un texto con una intención *esquiva*; pues una memoria pretende definir la intención cultural de un proceso artístico que ya ocurrió. Aquí nos surge un problema: según la capacidad memorística que uno tenga, los relatos se van ajustando de una u otra manera. Por ello, la primera parte del escrito tiene la forma de un *monólogo* que intenta vincular los dibujos a través de la revisión de rasgos propios de la tradición pictórica (presente siempre como *telón de fondo* durante toda la memoria), con la función del emisor de imágenes en nuestro contexto cultural. Citaremos tanto a autores escogidos de la literatura filosófica (destacando entre ellos a Jorge Luis Borges, Walter Benjamin y a Roland Barthes); tanto como trabajos plásticos de artistas clásicos y contemporáneos.

Nos interesa mostrar un espectro amplio de referencias para poder explicar nuestras preocupaciones desde varios puntos de vista. Se mezclan en el texto el *cinquecento*, el arte conceptual, *Hollywood* y la arquitectura; a modo de *una reflexión acalorada de sofá*. Para ordenar tanto caos, intentaremos tejer *un texto* con la forma de una red, e intentar así dar pistas de nuestros intereses pictóricos -que no pueden ser muy diferentes de nuestras intenciones culturales-.

Ya que todo relato se justifica con una defensa del mismo ante alguien, lo que realmente venimos a defender en este texto es “*la imagen dibujada en el taller*”; como un método epistemológico y empírico más. Decimos esto porque en la segunda parte de la memoria - en la parte relativa a la plástica del trabajo-, explicaremos más a fondo el proceso dentro del estudio (bocetaje, trabajo de taller y soluciones formales con respecto a los temas centrales de la investigación).

Intentaremos argumentar por qué calificamos los dibujos como *vanitas* y los

defendemos dentro del *bucle temático* de la representación -que como veremos, está muy ligado al de *la identidad*-.

Nuestra intención con este escrito es, en primera instancia, entender *Nigrum* dentro de los mecanismos propios de un texto; e intentar explicar lo que creemos más importante que cualquier elemento puramente formal: su *arquitectura invisible*.

Como objetivo más secundario pero igual de importante, nos proponemos extender las preocupaciones actuales hacia nuestro futuro creativo, y así acotar mejor un nicho de investigación plástica -que a día de hoy se está conformando como *un divagar sobre lo real y sus apariencias* en un contexto cultural tan dinámico como perverso-.

Las artes plásticas están supeditadas a lo visible, a la manifestación exterior de lo natural. Llamamos ingenuo a lo puramente natural, en la medida en que es moralmente agradable. Los objetos ingenuos constituyen, pues, los dominios del arte, que debe ser una expresión ética de lo natural. Los objetos que apuntan en ambas direcciones son los más fructíferos.<sup>1</sup>

F. W. Goethe. Máximas y Reflexiones

## **PENSANDO EN NIGRUM.**

Algunas consideraciones sobre “lo r3al”<sup>2</sup>

En esta primera parte de la memoria vamos a desarrollar algunas cuestiones e inquietudes que consideramos importantes del Trabajo de Fin de Máster; al que hemos decidido llamar “*Nigrum*. Un relato a claroscuro; para tiempos de *desrealizados*”. Intentaremos asociar aquí algunas ideas que han sido recurrentes durante el tiempo en que el proyecto se ha ido desarrollando. Con esto nos referimos a las problemáticas que se han *ido descolgando* del *hacer*: tanto del *hacer en el taller*; como del *hacer inscrito* en este mismo texto.

Como explicábamos en la metodología, la manera de abordar el proyecto surge desde una actitud dicotómica hacia todo lo que se acuñe como “realidad” o como “obra de arte”. Queremos escribir un texto; no tanto sobre el trabajo plástico *en sí* -eso no nos ocuparía tantas páginas-; más bien nuestra intención será la de exponer un *amasijo* de ideas que también pueden haber sido pensadas en el sofá del taller -con *Nigrum* delante, en la pared-. A consecuencia de ello, plantearemos los temas apoyándonos -paradójicamente-, con preguntas, y ya suponiendo muchas cosas.

## **TENSAR UN ESPEJO**

Teniendo que empezar forzosamente por algún sitio, lo haré con una opinión personal: sí hay algo de cierto en eso de que hoy existe algo así como una *ideología de lo visto* (o *de lo no visto*, -que también nos vale-). Si alguien dudara hoy de lo que nuestro sentido más mimado -la visión-, nos traduce como *real*, se diría de él que deliberadamente se coloca, -además de en una posición algo incómoda a nivel social -, en un terreno más escarpado del que nos ofrece una simple mirada. La imagen, diríamos, es hoy *un campo de batalla cultural*.

Decimos “campo de batalla”, porque los espejos, los ojos, los focos o las cámaras *no capturan* verdades omnímodas; simplemente ocupan un lugar en la impor-

1 GOETHE, Johann Wolfgang von . Máximas y Reflexiones. En: Barcelona, Edhasa, 2021. (Traducción de Juan José del Solar en 1993). p 31

2 FERNÁNDEZ PORTA, Eloy. €OS: *La superproducción de los afectos*. Ed: Barcelona, Anagrama, 2013. - “R3al” es una apropiación del título del libro Eloy Fernández Porta €OS: *La superproducción de los afectos* (una crítica a la teoría de los afectos publicitada por el capitalismo corporativo avanzado)-.

tante labor de reflejar la *corteza* de las cosas. En todo caso sería el sujeto el responsable de enfocarlas e iluminarlas, y en él recaería la *ilusión* -y consecuente decisión-, de hacer la tarea aquí o allá.

Parece ser que ese mundo como *escenario dramático* que describía Guy Debord en “*La sociedad del Espectáculo*”<sup>3</sup>, no sólo se ha corroborado, sino que se ha ido acentuando con el surgimiento de nuevos y rápidos canales de comunicación. En tiempos donde ni siquiera lo *prosaico* es bien recibido, preferimos fragmentar y racionar el ya sesgado contenido cultural. Es muy fácil convertir la cultura en la punta de lanza del capitalismo avanzado: como *denuncia* Marina Garcés, hoy no hay prosa ni relatos porque nos encargamos de triturarlos y empaquetarlos; -todo listo para *congelar*-, y garantizar así una efectiva *mercantilización de la cultura*<sup>4</sup>.

Una cultura *hipervisualizada* tiene una cualidad particular: es capaz de disolver lo tangible en imágenes; o, en su defecto, en el potencial visual que contienen las frases cortas -véase la *pasión* que se destila hoy en *Twitter* -. Supuestamente las imágenes tienen la capacidad de ofrecernos una suerte de *sumario*, o de resumen -aunque *binario*-, del *devenir* de las cosas. Se podría decir que dudar de la imagen nos aterra, porque como consecuencia renunciaríamos a la comodidad de un discurso corto, espeso y *consecuente* sobre el mundo. Sería como dudar de lo que vemos en un espejo.

En el primer cuento que Borges narra en *Ficciones*<sup>5</sup>, leemos: “*los espejos tienen algo de monstruoso (...) porque multiplican el número de los hombres*”<sup>6</sup>. Borges rescata así una cualidad que tienen los espejos: serían objetos que, como la cópula, -señala el texto- se deben principalmente a la *labor reproductiva* del que lo mira. Pero ante todo, los espejos son *entes* silenciosos capaces de replicar y/o generar significados -en ese sentido, por cierto, son iguales que cualquier texto -.

-¿Nos asusta, en el fondo, lo que miramos? ¿Son los objetos y las frases tan terroríficos como los espejos? -.

*Black Mirror*, serie de ciencia ficción actual emitida en *Netflix*, utiliza en el fondo este argumento *borgiano* para generar un guión tenso y promotor de vértigos: consigue plantear dilemas éticos en el contexto de una sociedad ficticia; en la que se veneran la tecnología y la imagen con una actitud antropocentrista y *venenosa*. -Y de encontrarnos ya en un contexto parecido..., ¿hemos podido haber construido una realidad *tan satinada* que lo único que alcanzamos a ver es nuestro propio reflejo? -.

3 JAPPE, Anselm. *Debord*. En: Barcelona, Anagrama, 1998. p.47

4 GARCÉS, Marina. *Un mundo común*. Ed: Lectulandia, Barcelona, 2013

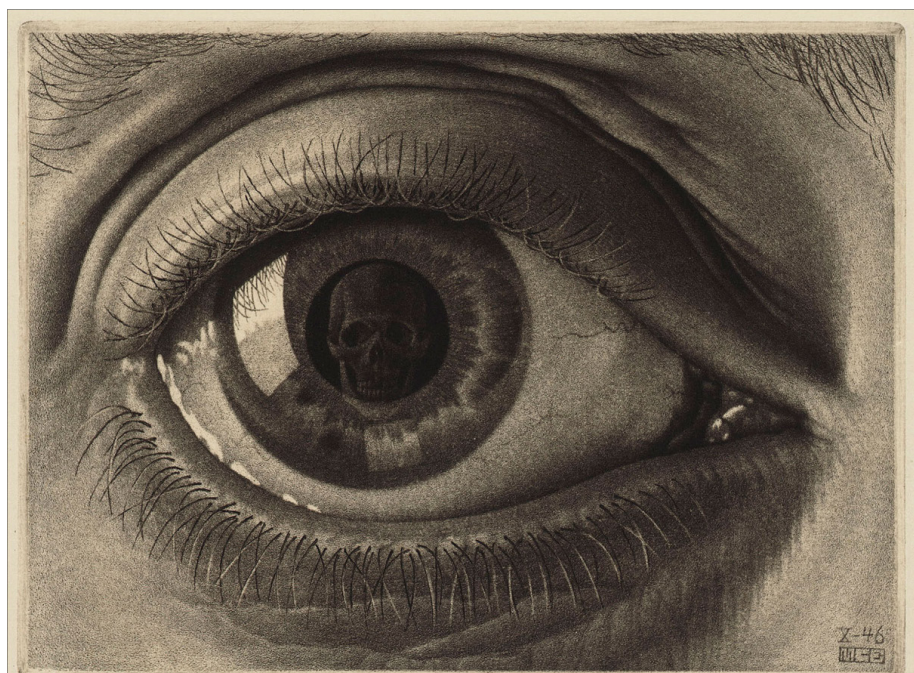
5 BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. En: Barcelona, Lumen, 2019. p. 15.

Suponiendo que sea posible: relatamos aquí una *estructura*, sin la cual los dibujos podrían ser, –para alguien exclusiva e *ideológicamente materialista*-, *puro* carbón sobre *mero* papel. Esta primera parte de la memoria pretende ser un relato fundamentado en los *vacíos* en los que uno cae, cuando se acerca de manera *permeable* a los lugares y a las cosas. Y también, *un relato* en clave pictórica.



1. (Fotograma) *Bandersnatch* / cap.1/T5 de la serie *Black Mirror*, 2018

Es probable que el capítulo trate sobre la autodestrucción creativa: promueve un espectador-protagonista mediante la toma de decisiones de su avatar (el protagonista del capítulo); a la manera interactiva del videojuego. También hay que remarcar que trata el problema de llevar una única cosmovisión estética a sus últimas consecuencias: la intención del protagonista de *Bandersnatch* es la de trascender como creador de videojuegos; y la psicosis –al igual que en la línea argumental de *Taxi Driver*–; es la consecuencia “inevitable” de su obsesión; –siendo esto último muy cuestionable–.



2. Maurits Cornelis Escher / *Eye*, 1946 / Mezzotinto y punta seca / 15,2 x 20,1 cm



3. Sin Título / Anónimo, 45 x 45 cm.

Lámina encontrada en mercadillo y *colgada* en la pared del taller. -Curiosamente, fue vista ya enmarcada con el marco dorado (satinado, y bastante *kisch*) de la fotografía. Ha permanecido colgada en el mismo sitio desde que se encontró; y ha acabado siendo, -en cierto sentido-, un pequeño *vertedero* de significados; donde buscar y comparar ideas, sin tener que sacar necesariamente el móvil.

## *Pintura y Lenguaje. ¿La realidad es un problema?*

Calificar hoy algo como real es verdaderamente difícil. También es en parte, una tontería: se descubre también como un procedimiento surrealista, -y ridículo-.

Sin embargo, en cualquier sociedad *razonable*, urge saber diferenciar *lo real* de por ejemplo, lo imaginado. En principio, hoy no nos urge solamente para saber si por fin, *dios* existe. Es un problema que nos atraviesa de una manera más mundana, y por tanto más *punzante*: en las sociedades deterministas, los significados y los significantes dominantes construyen los relatos comunes. *Lo real* consigue ser planteado en la mayoría de campos del conocimiento, incluyendo por supuesto, el de la pintura. -Preferimos decirlo pronto; cuando nos referimos a *lo pictórico*, estamos lejos de querer delimitar un género: nos ocuparemos aquí de rasgos asociados a la pintura, pero en ningún caso le pertenecen exclusivamente a ella. Si algo tiene de bueno el “buffette cultural posmoderno”, es que si se aplica una tintura a la mezcla, a veces resaltan elementos que podríamos llamar transversales. Nos ocuparemos aquí de algunos de ellos-.

Más concretamente, los senderos por los que camina la pintura discurrían y discurren -y para nuestro alivio siempre *tangencialmente*-; sobre *lo real*. Claramente se ha intentado iluminar la problemática: desde la engañosa hiperrealidad de la cortina de Parrasios<sup>7</sup>; o desde la representación mitológico-religiosa; también a través del trampantojo de los siglos XVII y XVIII; o durante el *más cercano* movimiento surrealista. Por supuesto, hoy en día lo cuestionamos con el incontable material que refiere a la imagen; y con el desarrollo del arte VIP, de internet, o del videojuego.

Roland Barthes ya descartaba el cuadro como un simple objeto delimitado; aunque tampoco lo concebía como un *cheque en blanco* al servicio de la imaginación: “*el cuadro no es ni un objeto real ni un objeto imaginario.*”<sup>8</sup>. *Lo real-pictórico* para Barthes sería el propio *código estructural* de la pintura, -algo así como un *relato articulado* en torno a las infinitas relaciones entre sus símbolos y sus significados-; y capaz de identificar rasgos propios de cualquier discurso pictórico, redefiniéndolo a su vez como algo *vivo* e interconectado. Un claro acercamiento a algo que, -aunque no nos convenza del todo la palabrota-, podríamos llamar *metadiscurso*.

7 PLINIO EL VIEJO. Textos de Historia del Arte (Historia Natural; Libro 35, 1-30; 50-165). Ed: La Balsa de la Medusa, 1995. Madrid. p 30

8 BARTHES, Roland. *Lo obvio y lo obtuso*. Ed: Paidós, 2021, Barcelona. p.176



La semiótica *embarra*, pero también *abona*: desde luego, decir que ante todo un cuadro viene a ser *una estructura gramatical infinita* nos lleva a pantanos extraños que exigen un cierto compromiso con las características *naturales* del lenguaje. Barthes nos exige *una fe rara* en la sintaxis y en la semántica de las palabras y de las frases; como dos rasgos invisibles de todo lo que diga ser *pintura*, o “*arte*, en general”. No por nada se suelen titular los cuadros; o aún más *cruel*: generalmente cuadro y cartela comparten pared.

Las llamadas *cualidades metafísicas* de la pintura han sido perseguidas durante siglos. Las podemos ver, -ingeniosamente trabajadas-, tanto en la geometría de Zurbarán como en el *ready-made* de Marcel Duchamp. Por supuesto, también en las *Nature Morte* de Morandi; y más *literariamente*, en Kosuth, quien prefiere *exponer directamente el problema* con la obra “*One and Three Chairs*”.



4. Joseph Kosuth / *One and Three Chairs*, 1965 / Silla plegable de madera, fotografía de una silla en panel, y definición de “silla” del diccionario en panel / Silla (82 x 37.8 x 53 cm), fotografía en panel (91.5 x 61.1 cm), panel con texto (61 x 76.2 cm)

Con *fe* precisamente en *enmarcar* el proyecto bajo el amparo de una problemática actual, y dado la naturaleza tan ambigua y delicada de todas las cuestiones relacionadas con “lo real”, si tuviera que escribir una suerte de *tuit* sobre *Nigrum*; sería *pillo* y lo haría en palabras de Huxley:

Como la tierra de hace cien años, nuestra mente tiene todavía sus Áfricas sombrías, sus Borneos sin mapa y sus cuencas del Amazonas.<sup>9</sup>

Justamente esos territorios “sombrios”, *desdibujados*, o *sin cartografiar* que se enumeran en *Las puertas de la percepción*, parecen aludir a ciertos espacios de

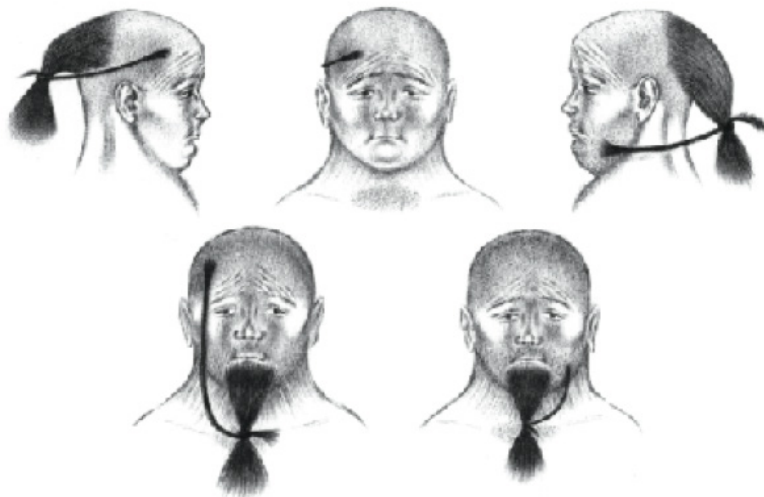
9 HUXLEY, Aldous. *Las puertas de la percepción*. En: Barcelona, Pocket Edasa, 2021. p.89

nuestro *topos* mental que rellenamos *semi-automáticamente*, y de manera especulativa (articulándolo hacia un lado o hacia el otro por mediación de esa *fe* en “la lingüística” que antes mencionábamos). Todo esto lo traducimos en que *tenemos que creer que hay algo ahí*. -Siempre ha habido algo ahí, sí, pero recordemos que hablamos de *espejos*; y ese “algo ahí” es hoy *satinado*; y refleja todo tipo de *luz*-.

Hoy nos miramos en todo lo que brilla por diferente, reconociendo *de aquella manera* nuestros rostros e identidades. En caso de existir el *inexpugnable Amazonas* de Huxley, (-o sin metáforas; cualquier vacío disruptivo dentro de lo real/ visto-), sería inevitablemente *deforestado*, o destripado con la ayuda ilusionante de la ficción (hipótesis, mitos, imágenes...). Aquí sostenemos que se *deforesta*, -sí-, pero sólo parcialmente.

Decidimos apuntar entonces, y en cierto sentido, -hacia un *corte de pelo* de lo que entendemos por real-. Miguel Noguera consigue ilustrar esta ironía en uno de sus dibujos-, y con una literalidad gráfica que creemos; sabe conjugar muy bien.

MECHÓN LARGO -DE PELO O DE BARBA- CRIADO AISLADAMENTE DEL VESTIDO -DEL PELO O DE LA BARBA- PARA SERVIR DE ATADOR -DEL PELO O DE LA BARBA-. COMBINACIONES.



5. Miguel Noguera. “Viñeta” vista en *Escenas de Miguel Noguera*, (El Mundo)

Deduciendo rápidamente la ironía: *el saber* nace primeramente de la ilusión en una hipótesis que busca demostrarse; y en ese recorrido, se topa necesariamente con la materialidad de las cosas; -como un niño en medio de una *atrocidad*-.

En este punto, -y a la idea del *Niño Goloso* de Benjamin, deberían entrar las artes plásticas como la mano de un niño que tantea en busca de golosinas a través

de una rendija <sup>10</sup>. Una *búsqueda a ciegas*. Como veremos en la segunda parte de la memoria, esa búsqueda tiene mucho que ver con lo que sucede, -en nuestro caso, en el taller-. Diríamos que ese tanteo infantil viene a significar que necesitamos elaborar de nuevo los mitos y las modas del arte. Lo curioso es que, aún pretendiendo un derrocamiento estético, encontramos que los nuevos mitos del arte suelen ser un *repaso* de los antiguos.

Proponer nuevas formas del mito supone hoy un ejercicio de hermenéutica personal y colectiva bastante estimulante. Remontándonos a Aristóteles a través de Zubiri, vemos:

El amante del mito ha surgido asimismo por huir de la ignorancia, por eso nos dice Aristóteles que el amante del mito es también, en cierto modo, amante de la sabiduría<sup>11</sup>.

Algo redundante; ¿cómo puede ser -entonces- que *el mito* forme parte, -al menos en cierto porcentaje-, del conjunto que entendemos por *realidad*? Y de no ser así, -¿cómo es posible que Aristóteles; “camaleón”, y temprano orador sobre la realidad como algo físico y natural, -o de *lo que vemos que hay*-, trate lo real de manera tan especulativa?

No es especulación como tal; se puede considerar una *prudencia*; una forma ética de cualquier manifestación estética. Aristóteles pensaba -hasta cierto punto-, que la calidad del tiempo de *ocio* (tiempo muerto en el que se generan los *mitos*) podía *entrenarse* del mismo modo que una técnica (*techné*). En ese *entrenamiento desenfadado* del tiempo improductivo, claramente ocioso y somnoliento, encontramos la razón de nuestra *prudencia* personal para con lo cultural.

Puede ser que un entrenamiento hacia las formas y estructuras del mito, nos funcione al menos para sembrar la duda; elemento que consideramos central a la hora de afrontar el acto creativo. Gerhard Richter parecía apuntar hacia ahí con la frase “*pinto lo que no entiendo*”, en una entrevista con su marchante para el documental *Gerhard Richter Painting* (2011)<sup>12</sup>. A fin de cuentas, puede ser que el que pinta siempre haya estado en un proceso de rumiado de mitos: pintando lugares comunes.

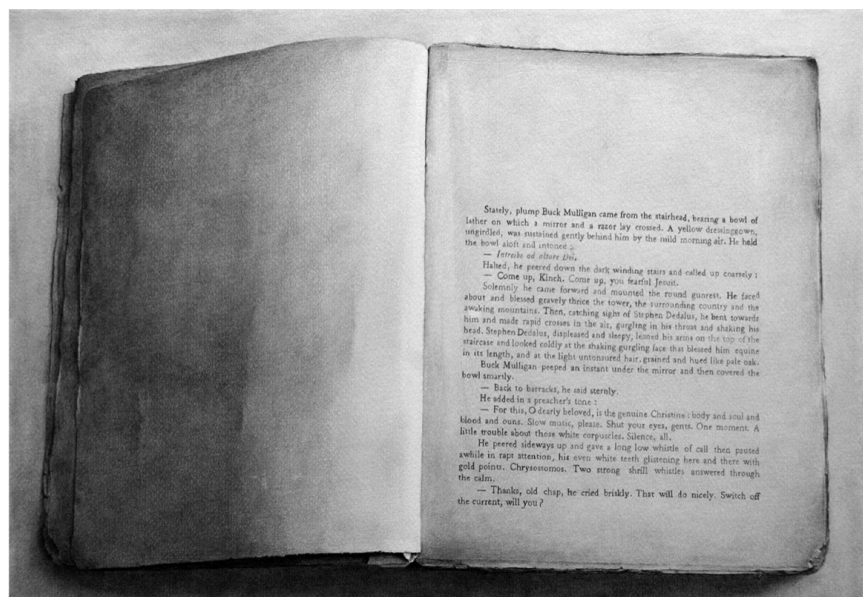
10 BENJAMIN, Walter. *Calle de sentido único*. Ed: Periferica, Cáceres, 2021. p.79. Hay que matizar que *el niño goloso* no hace referencia a las artes plásticas en sí. En *Calle de sentido único* Benjamin expone muy visualmente *una actitud agresiva hacia el mirar cualquier cosa*. (Hacemos un paralelismo aquí con una intención similar de la pintura, la de *volver visible lo invisible* de su contexto).

11 ZUBIRI, Xavier. *Cinco lecciones de filosofía*. Ed: Alianza Editorial, Madrid, 2019. p. 56

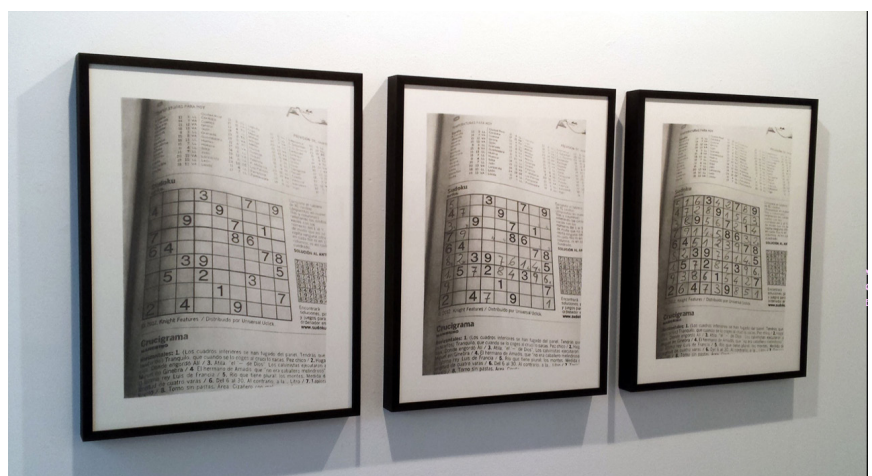
12 BELTZ, Corinna. *Gerhard Richter Painting*. 2011

Sin querer hacer una defensa de una *prudencia* frente a otra -pues no es nuestro campo de especialización (y existen infinitas de ellas)- sí que creemos oportuno enunciar que *lo real atraviesa las artes*, y muy especialmente las artes plásticas, quizás precisamente por esa cualidad física que atesoran.

En esa línea, podríamos decir que la dicotomía real/mitológica siembra en realidad el germen de un cierto *escepticismo positivo*, capaz de guiar el terreno cultural hacia una especie de juego velado. O mejor aún- hacia una suerte de *funambulismo* con lo real expresado mediante mecanismos estéticos y técnicos concretos. Esa idea de *funambulismo*, o de alquimia con “lo dado”, es -a nuestro entender anestésica y, en cierta medida, placentera; quizás en parte porque puede ser un proceso tan infinito como absurdo-.



6. Joan Sebastián Granell / *ULISES 8*, 2016 / Grafito sobre papel, 50 X 70 cm

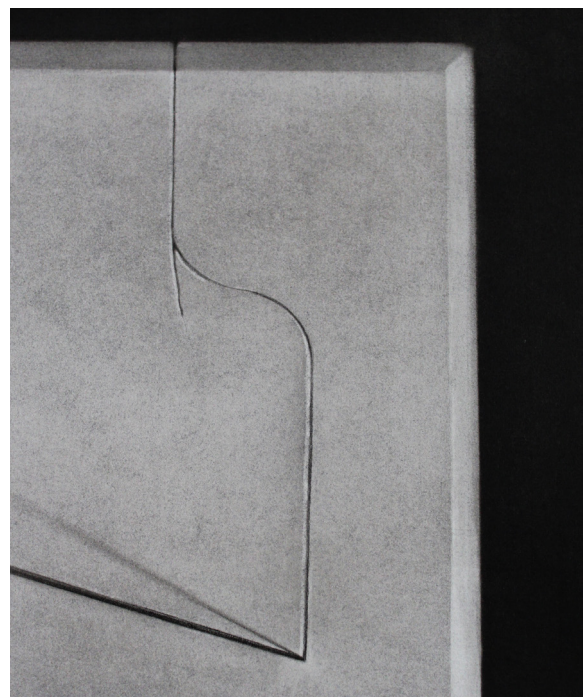


7. Joan Sebastián Granell / *Sin título (SUDOKU I, II, III)*, 2013 / Grafito sobre pape 81 x 61,5 cm (cada uno)

Nos interesaría incluir, dentro de *este problema lingüístico*, un trabajo del dibujante valenciano Joan Sebastián Granell, que se pudo ver en 2016 en la galería Rosa Santos de Valencia. La exposición se llamó “*De Jueves a Sábado*”; y podíamos encontrar dibujadas meticulosamente tanto páginas del *Ulises* de James Joyce (libro extensísimo y lleno de alusiones literarias cifradas; pero que al fin y al cabo narra *un paseo acalorado* por Dublín); como varias páginas-pasatiempo del periódico.

La exposición de Joan Sebastián nos hizo *ver la performance* dentro del dibujo: una obsesión ensimismada y formal -silenciosa; *a la manera de Steve*<sup>13</sup>-, sobre la densidad del *armatoste* que tiene delante -y que le pide a gritos ser representado; generando un rico *bucle expositivo*-.

Replantear de manera sistemática la realidad es un delirio (en el caso de Sebastián, casi un *delirium tremens* -en el mejor sentido de la frase-); pero si entendemos el concepto “mito” como nos traducía *del griego* Zubiri, -y aunque aceptando estoicamente su *redundancia*-, se pueden divisar algunos *brotos verdes* en lo estrictamente creativo. En este sentido, podríamos incluir *Nigrum* precisamente *ahí*, en un juego con una realidad presuntamente *velada*, o enmascarada, que *se apresura* hacia nosotros -y *desde nosotros*-, a través del *embudo* formal que supone el lenguaje.



8. (detalle) / Luis de la Fuente / *El corte*; 21:50, 2020 Carboncillo sobre papel.

## PERSONAS Y OBJETOS. La mimesis como proceso violento.

Decíamos que tanto el lenguaje escrito como el plástico funcionan como un embudo, aunque más bien es como un *esfínter*;—si renunciamos por un momento a la escatología *más viscosa*, vemos que el lenguaje *es y actúa* como una simple *válvula*-. En realidad el lenguaje es como un esfínter porque lo que sale de él, sale ya con su forma definitiva; y no puede volver a ser *un pensamiento* nunca más; hasta que alguien lo recupera. Existe cierta *violencia* en ese proceso.

La palabra *persona* viene del griego *pros-* delante-, y *opus* -cara-; y significa literalmente *máscara del actor de teatro*. La *persona* era en realidad un artefacto de enmascaramiento de *algo* que se creía más verdadero: el rostro del actor. Para Benjamin, dicho sea de paso, el rostro quedaba definido por ser el último reducto del aura del ser humano<sup>14</sup> (con rostro, Benjamin se refiere a *la identidad original*, la única verdad imposible de capturar desde el proceso mecánico). Si hacemos una lectura *benjaminiana* del asunto, se podría enunciar que ser persona consistiría en, literalmente, *vivir en una performance*. No sería actuar como tal; sino *mostrar expresivamente* una idea más bien racional -y perteneciente al extraño espectro del *sentido común*-. En este aspecto nos interesa Gillian Wearing; quien se quedó en nuestra retina desde su exposición en el IVAM en 2015.



9. Gillian Wearing / *Rock 'n' Roll 70*, 2015 / *Impresiones enmarcadas en c-type* 131 × 192 cm. Texto en paspartú: *Me at 50*, 2014 / *Age progressed to 70*, 2015 / *Me at 70*, 2034.

Jacques Aumont recupera esta cuestión de la máscara en las primeras páginas de *La Estética Hoy*, donde hace un paralelismo entre máscara -o *persona*, como antes apuntábamos- y objeto; fundada precisamente en las cualidades mágicas que algunas comunidades<sup>15</sup> parecían atribuir a las máscaras (en el cristianismo variaría hacia el dogma de la reencarnación -eso sí, solo de una persona de-

14 BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. Nos basamos en el capítulo específico sobre actor de cine (cap: XI/ *El actor cinematográfico*)

15 AUMONT, Jacques. *La Estética Hoy*. Ed: Madrid: Catedra, 2001. p.17-21. -El texto trae como ejemplos la *xoana* griega (cilíndrica, de madera y tosca -se las bañaba y vestía); las máscaras africanas de orientación cenital; o las utilizadas en el teatro chino.

terminada-). Para Aumont, al igual que para Barthes, ese *traspaso* del ser a la máscara -y viceversa-, tiene que ver con una labor humana de simbolización del mundo, o *mimesis*, -herramienta con la que construimos relatos sobre él-. También sería, en lugar de un traspaso; un *delineamiento racional de lo visible y de lo invisible* dentro de un contexto concreto.

Una de las interpretaciones más sugerentes sobre el proceso de *ver y pensar* la pintura (dentro de esta visión de la mimesis), viene de la mano de Victor Stoichita, quien, en un breve comentario sobre *La Verónica* de Zurbarán -o Verónicas, en plural, ya que pintó alrededor de veinte-, da a entender que el cuadro del pintor barroco es claramente una ilustración del relato bíblico de “*la Pasión*” -lo que *a priori* es-; y, a su vez, un críptico y sencillo bodegón -lo que vemos que es-. Un claro proceso de *enmascaramiento*:

El blanco paño de la legendaria Verónica destaca sobre un fondo mate y oscuro. A veces prendido con agujas, otras suspendido por sendas cuerdecillas cuyos puntos de sujeción desaparecen fuera del campo de visión del cuadro. El paño se despliega en una forma casi geométrica e invita a contemplar en su centro la imagen de Cristo. La doliente Santa Faz se presenta en todos los cuadros en visión de tres cuartos.<sup>16</sup>

Dando como válidas tanto la explicación más teológica como la formal, añade Stoichita:

Considerando esta relación, el velo de la Verónica ilustra un punto culminante y al mismo tiempo paradójico: la imagen es un velo; el velo enseña, cubre, o puede encubrir; se presenta como portador de la imagen; la “figura” (el retrato) se convierte en el fondo; el “fondo” (el velo) se convierte en “figura.”<sup>17</sup>



10. Francisco de Zurbarán / *La Santa Faz*, 1635 / Óleo sobre lienzo, 70 x 51.5 cm / Nationalmuseum, Estocolmo.

16 STOICHITA, Victor y CALABRESE, Omar. *La Verónica de Zurbarán*. Ed: Madrid: Casimiro Libros, 2015. p.43

17 STOICHITA, Victor. *Íbid.* p.45

Es curioso ver cómo la razón es capaz de recuperar y analizar con tanta precisión este asunto tan *volátil*, pues -recordemos-, la reflexión surge a partir de un cuadro pintado hace casi cuatrocientos años.

-Sin embargo, ahí dejo la pregunta: ¿hoy consideramos *la Verónica* de Zurbarán un cuadro *sacro*, o en su defecto; uno prematuramente moderno?-.

De manera parecida podemos apuntar que la persona, a la idea de Deleuze y Guattari, sería una suerte de *cuerpo sin órganos* (el término de Deleuze es tan sentencioso que no valen la pena aquí mucho *funambulismo*), que interactuaría *semi-ciego* con una realidad cambiante; y por lo tanto, de manifestarse, lo haría encapsulado, -o semi vivo, y casi a la manera *tragicómica* clásica: comunicándose por *intensidades*<sup>18</sup>-. De aplicar este proceso de zombificación a *la obra de arte*, nos encontramos con su cualidad anacrónica, con su intemporalidad. Como todo mito, *lo real* en el “arte” perdura en el tiempo hasta confirmarse como *un problema*.



11. Giuseppe Archimboldo / *Retrato con Verduras*, 1587 / Óleo sobre tabla, 36 x 24 cm. Museo Civico Alla Ponzzone, Cremona, Italia

Ya Hoffman -relatista de lo siniestro-, parecía apuntar hacia este “*dilema*” presentándonos a “el Turco”, un autómatas adivino de ferias y mercados, de la siguiente manera:

En medio de una habitación provista de los elementos imprescindibles, hallábase



una figura de tamaño natural, muy bien formada, vestida ricamente con un traje turco, sentada sobre un taburete de tres patas, que el artista solía quitar a petición de cualquiera que sospechase que pudiera haber alguna relación con el suelo. Tenía la mano izquierda puesta sobre la rodilla, y la derecha, por el contrario, estaba colocada sobre una mesita aislada. Como ya hemos dicho, la figura estaba muy bien construida, pero sobre todo la cabeza era de una rara perfección, y su fisonomía totalmente oriental y muy animada proporcionaba al conjunto una vida que escasamente suele encontrarse en las figuras de cera, cuando sus semblantes reproducen los seres humanos inteligentes.<sup>19</sup>

El extraño parecido humano del autómatas de Hoffmann encarna lo que para Barthes sería un enorme problema estético: el objeto del sentido obtuso. Barthes acuña el término tras estudiar varios fotogramas de películas de S.M. Eisenstein, en los que analiza, por ejemplo, “la barba de Iván el Terrible”:

De manera que lo obtuso tiene que ver con el disfraz. Véase la barba de Iván (...) debida, en mi opinión, al sentido obtuso: se revela como postiza, pero no por ello renuncia a la “buena fe” de su referente (la figura histórica del zar): un actor que se disfraza dos veces (una vez como actor de la anécdota, otra como actor de la dramaturgia) sin que un disfraz destruya al otro. (...) Decir lo contrario sin renunciar a lo contradicho (...). El postizo eisensteiniano es, a la vez, postizo de sí mismo, es decir pastiche, e irrisorio fetiche, ya que deja ver corte y sutura.<sup>20</sup>

De nuevo una pregunta; ¿es en cierta medida *la Verónica*, de Zurbarán, un postizo eisensteiniano? No por supuesto al ser Zurbarán bastante anterior al cine; aunque quizás “*los brillos de los alfileres pintados para colgar la Santa Faz*” sí tengan algo que ver con “*los brillos de la barba postiza del caracterizado Iván*”. Vemos *violencia* en esos brillos porque son en realidad *un puente* (colgante, resbaladizo y *esquelético*, pero un puente a fin de cuentas): qué irónico que, tras la representación, brille exactamente igual “lo pretenciosamente divino”, que “lo dramáticamente humano”.



12. (fotograma 1:33:20) S.M. Eisenstein / *Iván el Terrible*, 1944 (largometraje) / 103 min / Mosfilm, Rusia

19 HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. El autómatas. En: Barcelona, El Barquero, 2010. p. 27-28

20 BARTHES, Roland. *Op cit.* p.64

-Suponiendo que la mimesis sea un simple mecanismo de reconocimiento, ¿qué conocíamos ya (aunque *vagamente*, por lo visto), para que haya todo un proceso dedicado a volver a reconocerlo?

Olvidar los brillos del pasado es lo violento, después de todo. Pero si los recuperamos para reconocerlos en la pintura de nuevo, la palabra que venimos buscando es “*vanitas*”, o “vanidad” (eso ya es opcional): el representar de hoy pasa por ser un *abrupto mirarse en el espejo* para intentar leer la sopa de letras contemporánea. *Nigrum* es un *vanitas* en el fondo: las figuras proyectan sombras; y las sombras, relatos en los que poder reconocernos -.



13. (fotograma 1:11:43) / S.M. Eisenstein / *Iván el Terrible*, 1944 (largometraje) / 103 min / Mosfilm, Rusia

## UNA ESTÉTICA DEL “VANITAS” CONTEMPORÁNEO

La pintura es vanidosa porque se resiste a morir. O mejor dicho: somos vanidosos porque no dejamos morir a la pintura. Aunque mirarse en el *espejo infinito* del presente no es necesariamente algo malo, la clave estaría en no verse reflejado a uno mismo, -o por completo, y en todo momento-; en él. Suena algo *esquizofrénico*; pero parece coherente con la realidad cultural en la que vivimos. En una realidad ya *tan sobada*, aún somos capaces de formar un gusto parecido al gótico-medieval, como por arte de magia.-He escuchado a Miguel Noguera decir que su trabajo es una “gran catedral de nimiedades”<sup>21</sup>.

Para Omar Calabrese el gusto actual es deudor de una realidad fragmentada; es un *compost* hecho a partir de símbolos *-tanto de ayer como de hoy-*, insertado en una temporalidad rizomática; desplegada en un espacio indeterminado; y de una variedad de formas tan enorme que consigue *dibujar* una especie de *masa informe*, -a la que curiosamente apoda “*era neobarroca*” (y rechazando a su vez, el equívoco término “posmodernidad”; al darse a entender como una superación de la modernidad)<sup>22</sup>. De una manera similar, Bauman califica el gusto contemporáneo como puramente omnívoro, liquidando así la rigidez del esquema estético clásico, y defendiendo a su vez una fuerte idea de cultura como un entramado fluido y dinámico de cargas culturales que interactuarían con nosotros de manera esporádica, pero continua. El sumario de todo esto es que nunca llega a solidificarse nada en una suerte de estética universal: un gusto conservador, -o más bien *vascular*, del *statu quo* cultural-<sup>23</sup>.

Quizás en una mala gestión de esa *ida y venida de lo real a lo especulativo*, (qué es cultura y qué no)-y viceversa que proponíamos texto atrás -; suponemos que reside el problema de la *atomización* cultural contemporánea: un *cabezazo* gnoseológico entre un cientificismo puramente materialista, y un escepticismo *mágico* y comodón. El impacto *resuena* en la cultura de manera extremadamente fuerte, generando una especie de imagen ideológica del mundo; un fuerte solipsismo. En *visión periférica*, Marina Garcés explica:

El modo incuestionable como la imagen del mundo nos domina no depende exclusivamente de la capacidad que ha desarrollado la modernidad de producir y difundir imágenes del planeta. Tiene que ver, también, con otros dos fenómenos igualmente importantes: la eliminación de cualquier idea de transmundo (divino) o de mundo otro (nacido de la revolución) y el triunfo de la globalización como configuración de la imagen del mundo.<sup>24</sup>

¿Se podría decir que hoy, gracias a un *mal uso del espejo*, la estética dominante

21 NOGUERA, Miguel. Visto en Late Motiv (programa de TV)

22 CALABRESE, Omar. *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra, 2012. p.29

23 BAUMAN, Zigmunt. *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. Madrid: FCE, 2013. p.10

24 GARCÉS, Marina. *Visión periférica. Ojos para un mundo común*. En: *Buitrago, Arquitecturas de la mirada*. Ed: Madrid: Universidad de Alcalá de Henares, 2010

consiste en un mirarnos superficialmente a nosotros mismos? ¿Todo ese *comp* es un *vanitas*, pero sin la forma de un *vanitas*?

Traemos al texto una idea de Zizek en la que, -con un denso poso lacaniano-, encuentra en Hollywood el clima perfecto para el germinado de la espiral traumática del solipsismo cultural, (a veces también conocido como “el *me gusta*”):

(...) En un producto típicamente hollywoodiense todo, absolutamente todo, desde el destino de los caballeros de la Mesa Redonda hasta la Revolución de Octubre pasando por los asteroides que colisionan contra la tierra, se ve transpuesto en una narración edípica.<sup>25</sup>

Zizek utiliza *Titanic*, de James Cameron como paradigma del cinismo cultural: solamente una colisión histórica y mortal con un enorme *iceberg* es capaz de tapar el hecho de que la protagonista había consumado el incesto; y con un *pobre diablo* al que deja morir -pues en el *portón-salvavidas*, recordemos, cabían los dos -; y todo por no enfrentarse ya en tierra a un entorno clasista. Lo mismo hace “el tonto” personaje de di Caprio, quien, romantizando el amor y la pobreza -como buen católico irlandés-, se deja morir ahogado. Y encima, ya muerto *mira* a su amada -que bien pueden ser tanto Rose; como la cámara (nosotros)-, y parece decirnos convencido: “así tenía que ser”.

El *iceberg* del *Titanic* sería una cortina de humo (además de un espectacular *confeti* argumental: pues el cataclismo es en realidad el responsable de que la posible lucha de clases del guión no prosperara; y que la historia empiece y termine con *un enorme zafiro*).

Para Zizek, Hollywood ofrece la *catarsis* publicitaria perfecta: consigue crear un *espectador-protagonista*, al que por medio de una narración efectista hace empatizar -obsesionadamente- con los elementos más ideológicos del cine (en este caso, por medio del culto a la opulencia y al poder).



14. (fotograma 2:53:51) / James Cameron / *Titanic*, 1997 / Largometraje, 194 min / Fox, E.E.U.U.

25 ZIZEK, Slavoj. En; *Arte, Ideología y capitalismo*. Ed.: Pensamiento. Madrid, 2008. p 11

Parece un claro síntoma del *suicidio* cultural moderno. Jordi Ibáñez Fanés trata el delicado tema del suicidio en el contexto moderno con estas palabras:

El suicidio, ya lo he dicho, es un lugar indomable, un no lugar del derecho -donde el derecho no ha lugar, y no tiene derecho a tener un lugar-.<sup>26</sup>

Y más adelante, nos “aclara”:

A esta llamada parece a veces querer respondersele -y lo digo con toda la prudencia: parece a veces con el dominio total sobre la muerte, que evidentemente no es la inmortalidad, sino la supresión o la represión de la muerte misma.<sup>27</sup>

Aún sin privarnos de Hollywood de vez en cuando, queremos, a título personal-, alejarnos de su órbita. Creemos que la representación pictórica ofrece la posibilidad de un examen más físico, -y más táctil-; algo que dificulta la traducción (a priori), de cualquier objeto artístico a imagen ideológica, y por ende; es un proceso más *transigente* en el campo figurativo (por supuesto, hay excepciones). El carboncillo no es una cortina de humo; *-es el humo mismo-*. Su plasticidad no está hecha para durar o para ser acumulado: responde a un intento de trascender un momento creativo más bien efímero. Aunque a veces es inevitable -y enriquecedor- politizar racionalmente nuestro gusto; en tiempos de cancelación política, lo que sostiene Zizek es que nuestro gusto ya está excesivamente politizado.

Bajo estas premisas, podemos entender que los géneros artísticos clásicos, -a diferencia del cine hollywoodiense-, no nacen muertos a priori, pero sí sufren constantes implosiones y rompimientos cuando se miran a solas en *el espejo moderno*, -y éste les devuelve sólo la imagen de sí mismos-. Por ello hemos podido asistir a varios “*funerales*” en la cultura occidental más reciente -término que, por cierto, implica una sepultura (un *soterramiento definitivo*; generalmente bajo piedras pesadas); algo muy arraigado en el occidente católico, y que quizás refiera al retorcido significado del *iceberg* de Cameron-.

Los *entierros* más famosos son los de la pintura. El primero y más evidente, -analiza Benjamin-<sup>28</sup>, fue una reacción al despoje de la pintura de sus tareas u objetivos representativos (y curatoriales) clásicos; coincidiendo con el avance técnico de la óptica en sus manifestaciones culturales principales, a saber la fotografía y el cine (y más adelante, el arte VIP). Douglas Crimp, en una conversación con Philip Kaiser en 2002, explicaba:

Painting’s autonomy can be understood to result from the necessity of finding a new purpose once its “original” representational purpose has been usurped. Under these circumstances painting became self-reflexive and constantly sought to re-

26 IBAÑEZ FANES, Jordi. *Morir o no morir. Un dilema moderno*. Barcelona: Nuevos Cuadernos Anagrama, 2020. p 42

27 *Ibid.* p. 45

28 BENJAMIN, Walter. *Op Cit.* p.63. (En: *cap. IX; Fotografía y cine como arte*)

new itself, a renewal that seemed to end “logically toward reduction and ultimately to an end.”<sup>29</sup>

Oficialmente, Kaiser planteaba una pregunta que giraba en torno a si la Modernidad había muerto como lo había hecho la pintura,—una especie de trampa, ya que en realidad pedía explicaciones categóricas sobre esa noción de muerte sentenciosa con la que la crítica se obsesionó—. No solamente Hollywood es populista; también lo es la crítica cultural. Parece irónico que el suicidio cultural pase simplemente por la banalización general de *la muerte* (espectacularizada con la imagen en pantallas; y en textos); y no por el hastío al que se llega al querer optimizar un tiempo finito de una manera ridículamente *performática* (en nuestro caso pintar o dibujar; o simplemente *el pensar* sobre objetos inertes, como veremos más adelante).

En la medida que consideremos la pintura, o el arte como *saberes en potencia*; o somos vanidosos, o somos deterministas. Preferimos ser sólo lo primero porque entraña *ridiculez real*, pues, quien se considere (conscientemente, o no) determinista, también es vanidoso; pero doblemente —gracias al componente colonizante del *poder*—. Lo ridículo es creer que se avanza hacia algo, en cualquier sentido. Además, como apuntábamos antes, si hoy pintamos quizás se deba más a un desordenado reciclaje de mitos que a un discurso racional persuasivo. De ser vanidosos, que sea por no querer vernos representados siempre en mitos *deliciosamente preparados*: quizás demasiado abstractos, e intransferibles.

De hecho, sólo si consideramos la muerte como la *muda* de una cosa en otra diferente —ese *renew* de Crimp—, y no como *el final soterrado de algo sensible*; diríamos que Malévich plegó la pintura sobre sí misma para mostrarla en sus *penúltimas* consecuencias formales; o que Frank Stella (obsesionado por “liberar” a la pintura de su contenido) consiguió en su defecto *remarcar* simplemente su contenedor: la superficie pictórica.

Desde un contexto cultural más alejado, el *trompe l’oeil* lo haría a su manera siglos atrás cuestionando la idea clásica de representación:

En el *trompe l’oeil*, como en los surrealistas, las cosas perdieron hace tiempo su sombra (su sustancia, su uso). No los ilumina el sol, sino un astro más refulgente, sin atmósfera, un éter sin refracción: la muerte directamente, y eso proyectan sus sombras. Unas sombras que no giran con el sol (...) la sombra oblicua del *trompe l’oeil* no es otra cosa que la transparencia de las cosas ante un sol negro.<sup>50</sup>

Pere Borrell, en su ya icónico *trampantojo* “Huyendo de la crítica” (1874) muestra tal vez esa actitud de terror hacia el abandono de la razón (simbolizado en ese marco tan mimadamente pintado). Tuve la suerte de verlo expuesto en Marzo del 2022 en el Thyssen (*Hiperreal. El arte del trampantojo*); tras una visita exprés al Prado. Una lectura muy personal del cuadro: parece un *refinamiento*;

29 CRIMP, Douglas. *There is not final picture*. (En: *Painting on the move*). Basilea, Kunsthalle Basel, 2002. p.172

50 BAUDRILLARD, Jean y CALABRESE, Omar. *El trompe l’oeil*. Ed: Madrid, Casimiro, 2014. p.31

o más bien una *cita* a las *Pinturas Negras* de la Quinta del Sordo -las que, por su disposición e inserción en las paredes de la finca (a modo de ventanas) podían parecer trampantojos enormes-).



15. Pere Borrell / *Huyendo de la crítica*, 1874 /  
Óleo sobre lienzo 75,7 x 61 cm

Pareciera que el *niño espantado* de Borrell saliese de su contexto para asomarse y observar los desastres de una época de la crítica, cuanto menos, *mal orientada*. El “abismo nietzeano” se acercaba; y por ejemplo, la mala recepción de la pintura mitológica europea por parte de la crítica casi convierte a Delacroix en contracultura. Baudelaire intentó ajustar cuentas con una carta dirigida al redactor de *l’Opinion Nationale* -donde homenajea a Delacroix y lo comparaba con el papel de Rafael en Italia, en el sentido de un estoicismo *malentendido* como cínico y conservador<sup>31</sup>.-Baudelaire pensaba que al pintor francés se le malinterpretó por la *exhuberancia* tan visible en unos temas que se consideraban idealistas y simplones-.

Habermas “concluía” -más recientemente, y de manera más general-:

Entonces la experiencia estética no sólo renueva la interpretación de nuestras significaciones cognitivas del mundo. Impregna también nuestras significaciones cognitivas y nuestras expectativas normativas y cambia la manera en que todos estos momentos se refieren unos a otros.<sup>32</sup>

De nuevo vemos que los mecanismos estéticos *formales* irrumpen en el lenguaje de una manera sistemática, y repercuten en la manera que interpretamos el objeto artístico. La pintura, al igual que la literatura -y desde un fuerte punto de vista platónico-, se muda de forma expositiva cuando *agota* su poder de influen-

31 BAUDELAIRE, Charles. *El pintor de la vida moderna*. Madrid: Taurus, 2013. p.62-63

32 HABERMAS, Jürgen. *La modernidad, un proyecto incompleto*.

cia sobre el conjunto del saber. Se resiste a morir, -como decíamos-, gracias a que existe elaborando, poco a poco, su propio *vanitas*; un inmenso autorretrato. A veces a este hecho se le llama formalismo, y aunque aquí venimos a quitarle ese “-ismo” al palabra; *Nigrum* -ahora escrito-, ya pertenece en cierta manera a algún “-ismo”.

Deducimos entonces que tanto en la superficie como en la imagen se pueden reconocer *ideas reales*. (Adjuntamos las imágenes referentes a los artistas del siguiente párrafo en anexos)

Nos interesará en este orden de cosas Magritte, quien -a nuestro entender-, ilustra muy bien ese intrigante velo tras el que la realidad se nos presenta, logrando escribir así un imaginario que es, en sí mismo, el *trompe l'oeil* de su propia cosmovisión. Lo consigue gracias a una retórica que construye mediante la representación y la mimesis; pero el relato de su obra se basa en una concepción categóricamente semántica de la realidad. Alain Urrutia y Robert Longo hacen algo similar hoy en día, utilizando la idea de la imagen como una realidad impuesta (o dada) -y por tanto previamente velada-; o como diría David Barro (sobre el trabajo de Urrutia): “es un ejercicio de cifrado de la imagen, a través de la pintura”.<sup>33</sup> Si Vija Celmins retuerce la imagen; Luc Tuymans la vomita en una *figuración rápida*, para lograr politizarla. Neo Rauch, por su parte, nos presenta una realidad que nos pregunta qué hace ahí, operando de una manera tan extraña, y plantea un discurso casi psicodélico; algo parecido a cómo describe Walter Benjamin lo que veía en la puerta de una discoteca, tras fumar hashchís:

Las personas y las cosas se comportan a esas horas como aquellos accesorios y muñequitos de pulpa de sauco que, en cajas de estaño cristalizadas, se electrifican al frotar el vidrio y en cada movimiento tienen que relacionarse el uno con el otro de la manera más inusual.<sup>34</sup>

También los estados alterados de conciencia descritos por Benjamin, Huxley o Baudelaire con sustancias psicodélicas son mencionados en muchos de sus textos. Para ellos, *la sustancia* - (entiéndase ésta como sustantivo) en todo caso *añade, no quita*-. Hoy lo obviamos, -aún creemos demasiado en el genio innato-. Entonces se utilizaban las drogas como herramientas para ampliar el espectro perceptivo, o más bien, sustituirlo. Baudelaire, en sus Paraísos Artificiales, dedica a la ebriedad, -como apunta A. Escotado-, “algunas de las composiciones más bellas que se recuerdan”<sup>35</sup>. Poniendo un poco entre paréntesis ideológico el gusto de Escotado (por su devoción liberal); en el fondo, las drogas tienen que ver con lo percibido y no con lo visto (al contrario de lo que dirían algunos puristas, -lo de percibir solo es cosa de la óptica; -así, en genérico-). Por ello, entendemos que el conjunto “cura *por* veneno = dosis” se acerca, -aunque de

33 BARRO, David. *La pintura como mensaje cifrado*. Texto consultado en [alainurrutia.com](http://alainurrutia.com).

34 BENJAMIN, Walter. *Hashchís*, Ed: Amadora, Godot, 2021. p.94

35 ESCOTADO, Antonio. *Historia General de las Drogas*. Ed: Barcelona, Espasa, 2019. p. 586



soslayo-; al conjunto de, “forma percibida *por* ficción = relato”.

Debemos incluir a Ivan Seal como uno de los referentes más evidentes en *Nigrum* -aunque no necesariamente lo adjuntamos ahora mismo por las sustancias psicotrópicas; sí por la psicodelia que *encarna* su pintura-. Seal trabaja muy bien desde la pintura tradicional esa violencia perceptiva: en su caso, la forma es traviesa y *se quiere escapar* de cualquier mecanismo de la mirada -aún generando composiciones mayormente *monolíticas*-. Incluso su página web es inspiradora en ese sentido:

banique polotion im blom  
a stage preceives a prototype  
under the incident  
setfaklarbenhungneko  
organbin bedser  
garden swears beneath the  
gardener  
prototype to get out no 6  
allchav tart  
mersyway sweetshop adaphy  
vaxav clacker  
green wire  
an advert for anti-depressants in  
a doctors magazine  
the old bends a painful weapon  
toilet door  
this discontinues a cumulative  
lust

16. Captura de pantalla de la web de Ivan Seal (<http://ivanseal.com>) /

-Se puede ver en la parte inferior el título referente al cuadro que mostramos seguidamente-. Su web es una *gran maraña einsteniana*-.



17. Ivan Seal / the beating dodges the question, 2015 /Óleo sobre lienzo, 70 x 57 cm

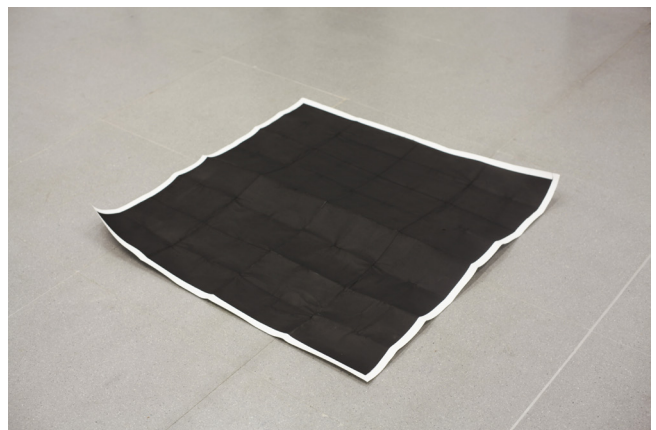
En definitiva, se sigue pintando y escribiendo; es más: este carácter *retórico-suicida* de las categorías culturales históricas generan, a nuestro juicio, múltiples e interesantes ramas a ese fenómeno pretendidamente fúnebre apodado “Modernidad”.

En este esfuerzo por esbozar el *vanitas posmoderno* -con permiso de Calabrese-, podemos señalar además la actitud colonizadora que tiene ese gusto actual con respecto al espacio físico, como por ejemplo la de la pintura hacia la arquitectura, introduciendo fuertes elementos instalativos. En la reciente exposición de Mona Hatoum en el IVAM lo podíamos ver muy explícitamente.



18. Mona Hatoum / *Bunker*, 2011. Instalación con vigas de acero / IVAM, Valencia, 2021

Nos parecía oportuno traer, -a modo de apunte-, un proyecto anterior propio -pero que bien podría haberse realizado este año en el contexto de *Nigrum*-. Fue un proyecto de dibujo bautizado en 2018 como *Folding Black*, y en él se disponían varios dibujos forzando un diálogo con el espacio expositivo, y haciendo explícitas sus cualidades formales. (El resto de imágenes de *Folding Black* en anexos).



19. Luis de la Fuente / *64*, 2018 - En *Folding Black* (instalación)- / Carboncillo sobre papel plegado varias veces, 100 x 100 cm.

Ante este -si se quiere-, formalismo, fuimos testigos de una consecuente reacción (aunque por supuesto, no menos formal): On Kawara -nacido cinco años antes del “*Un homme dans l’espace*”, de Yves Klein-, pintaba literalmente las fechas de lo que puede ser interpretado como el reflejo de “su ansiedad ante la muerte”; pinta un tiempo de concentración y de vacío proporcionales. Sartre, por su parte, escribe *La Náusea* alrededor de la sensación visceral y no tanto desde una situación físicamente detallada; aunque esa sensación apasionada se dé en un lugar y tiempo creíbles;—y tan reales y mundanos como lo pueda ser un diario -:

Martes:

Nada, he existido.

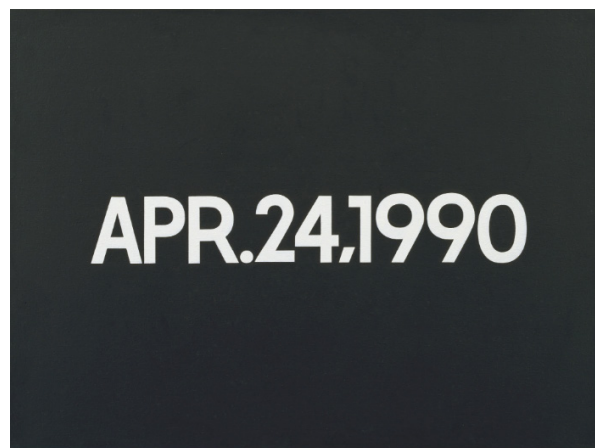
Miércoles:

Hay un círculo de sol en el mantel de papel. En el círculo una mosca atontada se arrastra, se calienta y frota las patas de delante una tras otra. Voy a hacerle el favor de aplastarla. No ve surgir este dedo índice gigante cuyos pelos dorados brillan al sol.

-¡No la mate, señor!- Exclama el autodidacto.

La mosca revienta, las tripitas blancas le salen del vientre; la he librado de la existencia. (...).<sup>36</sup>

Parece hecho sin querer; pero la única información más o menos realista-descriptiva que nos da Sartre en estas líneas, es que Antoine Roquentin,- el protagonista del *homicidio*-, probablemente fuese rubio (algo más bien indiferente, -suponemos-, en la intención del autor para con su obra). Respecto al resto del texto, podríamos decir que es un vasto y rico monólogo (*redundante*, como buen monólogo) que traza una línea desde el escritor francés, hasta nosotros. *La Náusea* ha estado muy presente en *Nigrum*, pero también se puede reconocer en *Folding Black*; no tanto como un objeto a ilustrar; más bien como el ejemplo claro de un *vanitas escrito* -tan *costumbrista*, como *grotesco* en el sentido más *kafkiano*- y que divaga sobre un tiempo y un espacio no muy alejados de los nuestros.



20. On Kawara, *APR. 24, 1990* / Acrílico sobre lienzo 46.4 x 61 cm, 2015

## La pintura es algo racional

El caso es que parecemos querer superar la Modernidad mediante un funeral lapidario, mientras que quizás el caso histórico de la pintura nos muestra que el género simplemente muda de forma por razones más bien afectivo-culturales (aún con todo lo que ello implica); y que ésto tiene grandes repercusiones sociales. También creemos que esa “muda” puede articularse de infinitas maneras; y probablemente gracias a ello vemos *repiquetar* las etiquetas culturales.

Un poco en esa lógica sitúan Adorno y Horkheimer el proyecto moderno en su *Dialéctica de la Ilustración*; donde, basándose en lo acontecido en el s. XX, se insinúa que la *Época de la Crítica* no es que haya sido superada, sino que más bien sufrió una especie de contractura: para ellos, convendría realizar una relectura y redefinición de los postulados sobre la razón que, durante varios siglos se dogmatizaron en un *stablishment* moral ocularcentrista y nominalista, causando esos latigazos de “sinrazón” que originaron el texto en cuestión.

La Ilustración, en el más amplio sentido de pensamiento en continuo progreso, ha perseguido desde siempre el objetivo de liberar a los hombres del miedo y constituirlos en señores. Pero la tierra enteramente ilustrada resplandece bajo el signo de una triunfal calamidad (...) Lo que importa no es aquella satisfacción que los hombres llaman verdad sino la operación, el procedimiento eficaz.<sup>37</sup>

Ese procedimiento eficaz es, -leyendo entrelíneas a los autores-, el Holocausto hecho símbolo; resultado de destinar las virtudes de la razón al servicio de la muerte como idea. Pero también nos recuerda los rasgos de ese retrato escalofriante que dibujábamos líneas atrás sobre Hollywood con ayuda de Žižek: la *calamidad* es la forma que adopta el desenlace de cualquier relato *racionalmente articulado*.

En esa misma línea también se posiciona Habermas, ésta vez dirigiendo una crítica a la crítica cultural -la que para él también se había desarrollado en términos de eficiencia científica, reclamando violentamente una *porción* de terreno a la ontología-. Habermas aconsejaba apuntar el interés hacia las formas de comunicación del arte como alternativa:

Creo que en vez abandonar la modernidad y su proyecto como una causa perdida, deberíamos aprender de los errores de esos programas extravagantes que han tratado de negar la modernidad. Tal vez los tipos de recepción del arte puedan ofrecer un ejemplo que al menos indica la dirección de una salida.<sup>38</sup>

Lo racional es mudar, entonces. En los dibujos de *Nigrum*, *el mudaje* es más bien hacia una obsesión por la *literalidad* que implica el proceso del *dibujar* en sí. En parte, a eso debe su nombre: “*negritud*” -obsesión tan genérica como ridícula-, hacia la posibilidad de *un relato legible*.

37 ADORNO, Theodor y HORKHEIMMER, . *Dialéctica de la Ilustración* Ed: Madrid, Trotta, 1994. p. 59

38 HABERMAS, Jürgen. *La modernidad, un proyecto incompleto*. Ed: Barcelona, Kairós, 1985 p. 32



## ABYECCIONES. Dibujar un “punto muerto”.

En el diccionario, el sinónimo que encontramos de *abyecto*, es *vil*.

Hoy en día tiene tanto efecto social -o más- la recepción de las formas estético-culturales que la *intentio* per se del que las genera en una primera instancia. Y eso no está mal; pero si leemos en el diccionario que abyecto es vil; no tardaremos en traer a Fernando Castro Flórez:

Estamos instalados o, mejor, empantanados en la era de las neutralizaciones y las despolitizaciones que diagnosticara Carl Schmitt. La desideologización de las culturas políticas supone la transición desde la política cultural fundada en la ideología hasta la operación cultural fundada en el simulacro. A la opinión pública crítica y la plebiscitaria y aclaratoria le sucede una masa inerte, implosiva, destrozada, atomizada, que se defiende de los medios con el ejercicio de la apatía, atribuye mensajes aberrantes a los mensajes que le llegan, y se agrupa transitoriamente conforme a modelos carentes de toda coherencia intelectual.<sup>39</sup>

De la misma manera que Zizek hacía con Titanic, Castro alerta de que la recepción de la cultura es influenciada por los mecanismos comunicativos del *establishment* político. “Lo abyecto”, en lugar de *vil*, sería una de tantas delicadas *ramas* de la estética donde la política hace aflorar los malentendidos socioculturales (y los consigue filtrar, -ideológicamente *empaquetados*-, a la opinión pública).

Hay muchas maneras de trabajar los elementos significantes de nuestro entorno y no proporcionar militancia gratuita a las élites político-culturales; utilicemos *el velo* del que venimos hablando durante todo el texto: en cualquier proceso -por llamarlo de alguna manera, de representación -, se decide hasta qué punto se quiere abstraer lo mirado -o imaginado-; por muy crudo o politizable que resulte el modelo.

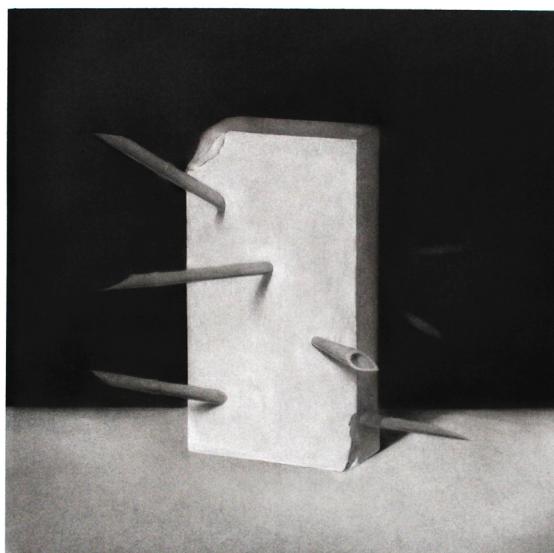
Como decíamos, en su cine Eisenstein *abstrajo* hasta la barba. En la barba positiva de Iván el Terrible—si la recordamos- hay un proceso de autocensura: ¿por qué S.M. Eisenstein no le propuso al actor interpretar con su barba natural? ¿Por qué fue censurada *la realidad natural* del actor? Era una clara ironía hacia el patetismo de la figura histórica de Iván el Terrible; y a su vez, un intento de evitar un traspaso total del personaje ficticio hacia la estética total de la película. Parece un detalle ridículo, pero en lo *nimio* y en lo inocuo encontramos abyección hoy en día.

Todo proyecto artístico (un cuadro, un texto, una película...) tiene que sufrir un proceso fuerte de delineamiento continuado -o de dibujo-, en el que se aceptan, a la vez que se rechazan premisas estético-culturales heredadas, (incluyendo dentro de ella la forma ideológica que se presenta a la sociedad el trabajo en

39 CASTRO, Fernando. *Estética de la crueldad*. Ed: Madrid, Fórcola, 2019. p.235

cuestión)–hoy, en tiempos de corrección política, es un asunto tan delicado como divertido -. Está de más decirlo, pero la autocensura también es la que deja leer entrelíneas elementos no tan formales (a priori), de cualquier misiva cultural.

En *Nigrum* se utiliza el carboncillo para trabajar *escenas*, que, -como en el cine-, no existen desde la mimesis de un modelo histórico o real claro: existen objetos escogidos -en muchos casos- por sus características abyectas; y dispuestos para conformar situaciones *aprehensibles*; por eso es difícil decir qué hacen, -sometidos a tanta expectación y a tanta tensión narrativa-. Son *ventanas* hacia un relato sobre el ánimo; y sobre el tiempo en el que éste se desarrolla como dibujo.



21. Luis de la Fuente. *Algunas heridas*, 2020. Carboncillo sobre papel, 42 x 42 cm

El “juego” consistiría en un querer no expresar nada *en claro*, sino hacer explícita una mirada, desde la depuración personal de una técnica más o menos sencilla –ya que, en principio, en los dibujos no sucede nada nuevo a nivel técnico. A menudo me remiten al sonido: sonarían como un *eco* bien definido-. Igual es *rizar demasiado el rizo*, y sea remar un poco en contra, pero podríamos decir que la factura técnica de los dibujos que conforman *Nigrum* –por ejemplo desde un vistazo psicoanalítico -, pueden parecer una serie de *pasiones frustradas* por el vértigo hacia hecho de la representación misma; o lo que es igual: un miedo en emitir un discurso *que tome forma y acabe* -una de las tantas mitologías del arte-. Podrían ser hasta una representación de lo ridículo: la de la pérdida inevitable del tiempo dibujado en lugar de *optimizado*.

El postizo einsteniano sería una forma de representación que podríamos incluir dentro de lo *grotesco*, un componente intrínseco al humor; y uno de tantos términos que nos ayudan a *limar las aristas* del campo de lo abyecto-cultural. Hoy, abyectos serían tanto la *comedia*, en general; como la intimidad, o la obsesión *sosegada* (ataraxia). Aunque “obsesión sosegada” parezca una paradoja; la

palabra ataraxia quizás exista simplemente para intentar formalizar un estado característico del estoicismo.

Toparnos haciendo scroll en Instagram con la imagen de un bodegón de Sánchez Cotán es violento; pero sólo supone vileza para algunos porque es una clara invitación a pensar íntimamente. Lo podemos ver muy bien a través de las palabras de Luis Peñalver Alhambra, sobre las naturalezas muertas del asceta toledano:

La mirada del pintor llama por su nombre a estas frutas y hortalizas sumidas en su somnolencia vegetal. La despierta con el pincel para que abandonen su impasibilidad y miren hacia nosotros: (...) Cuanto más contemplemos el pesado vientre del melón o la velluda esbeltez del cardo blanco, más extrañamente familiares nos resultan”.<sup>40</sup>



22. Juan Sánchez- Cotán. *Bodegón de caza, hortalizas y frutas*, 1602 / Óleo sobre lienzo, 68 x 89 cm / Museo del Prado, Madrid / (arriba: 21. detalle)



La definición de Alhambra de las naturalezas muertas—tan medievales—de Sánchez Cotán puede ser *grotesca*, porque lo que subyace de lo que leemos es que el pintor intenta *tocar todo lo que ve* (está inseguro sobre lo que tiene delante; igual que el autor del ensayo sobre las pinturas), y nos lo acerca mediante una relación inevitablemente íntima con el cuadro. Sería un pie de foto tremendamente abyecto hoy en día. En un futuro no muy lejano seguramente se censuraría, por erótico.

John Ruskin iluminaba el término grotesco tras un análisis arquitectónico al describir la situación estética de la iglesia de Santa María Formosa (en Venecia), tras las distintas reformas que sufrió durante las invasiones que *vivió* la ciudad a lo largo de su historia<sup>41</sup>. Ruskin advierte que la razón de su condición grotesca se debe a la *degradación* de su arquitectura: una iglesia construida por una llamada de la Virgen (razones *extáticas* o divinas); y manipulada durante siglos por las *pasiones de-constructivas* (*eróticas*; -o de celebraciones y de guerras-), del ser humano. Esas interferencias serían también parte de la intencionalidad estética del *presente* de la iglesia veneciana. (*Ahí* residiría para nosotros el cometido del dibujo; un delineamiento pasajero -y acumulativo- de *las formas asimilables* de cualquier *edificio visible*).

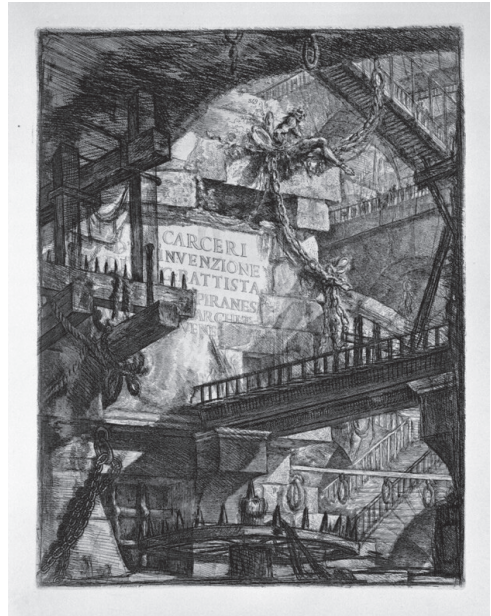
Ruskin acercaba su definición de grotesco *al espacio subterráneo* de todo artefacto artístico, unas cavidades interiores que no se ven a simple vista, pero que en realidad, chillan. En el caso de Santa Maria Formosa, *su grosería* reside en la perversión de su *forma originaria* o *imaginada* a través de su devenir histórico. En *Nigrum* -pensamos el dibujo a la manera arquitectónica-; encontramos lo grotesco en una delicadeza procesual que en realidad describe *un yugo anímico*: -el *peso abstracto* que implica emitir imágenes definitivas y sentenciosas en cualquier espacio cultural-.

Grotesco es un neologismo italiano -no tan nuevo- que viene a significar *gruta*, o *caverna*, y es una palabra derivada de la raíz latina *crypto* -ocultar, esconder-. Nos vienen a la mente los dibujos y pinturas de las cárceles de Piranesi: composiciones colosales, uterinas y silenciosas que rezuman *ansiedad*; pero también cierta sensación de protección, y hasta de *sueño*. Desde luego, buscar la belleza en la cárcel debe ser, cuanto menos, un *jeroglífico*.

Maurizio Cattelan armó en esa dirección su exposición *Not Afraid of Love* (París, 2016-17), en la que el espectador pudo experimentar lo grotesco al encontrar esculturas realistas y caricaturescas (que eran en realidad autorretratos del propio artista), instaladas según la *orografía* del museo. Las caricaturas de Cattelan parecían desubicadas, y miraban a todo aquél que le devolviera la mirada, preguntonas; pero en realidad estaban muy bien puestas: en el sitio máspreciado de la esfera museística, en su espacio físico, *su arquitectura*. Colgaban de perchas, salían del suelo, o miraban al público desde una viga (junto a varias palomas). Podríamos decir que, igual que Piranesi, Cattelan señalaría al artista

41 RUSKIN, John. *La medusa de mármol. Escritos sobre lo grotesco*. Ed: Madrid, La balsa de la Medusa, 2019. p. 24

como -por lo menos-, el diseñador de las *grutas* más profundas del *white cube* (la “*gran caverna expositiva*”). Lo que trascendió de la exposición fue finalmente la figura de un espectador tipo: alguien pasivo y complaciente -y paradójicamente *cómplice* por ello de la intención general de la exposición-.



23. Giovanni Battista Piranesi / *Carcieri d'invenzione*, 1761 / Aguafuerte, 76,5 x 63 cm



24. Maurizio Cattelan / *Not Afraid Of Love*, 46.4 x 61 cm / París, 2016-2017

Wajcman ya alertaba en *El Objeto del Siglo* la apatía social hacia el mirar; admitiendo a su vez que es un proceso “duro” de reencuentro con lo real:

Desde luego, nadie está obligado a mirar. Sólo puede esperarse que pugnen un poquito en cada cual las ganas de hacerlo. El arte, que quiere hacer ver, se mece en esta esperanza. De causar en nosotros un poco de ganas de ver de veras, de despertar. El arte sería lo que podría infundirnos el duro deseo de mirar.<sup>42</sup>

Sí que hay que mirar tanto el pasado como el presente un poco más *a contrape-lo*<sup>43</sup>; pero no simplemente para despellejar la superficie y emitir así imágenes descarnadas: como hemos ido viendo; *la carne* tiene *dermis*, y *epidermis*. Privarle a la imagen toda su *dermis*, o de toda su *epidermis*; eso quizás sí signifique *vileza*, al censurar -sin maquillajes-; pues, si censuramos la *dermis*, perdemos el envidiable estatus de “*la obra expuesta en el museo como algo universal y transversal*”; y si negamos toda *epidermis*, sería como *capar* un discurso en favor de mostrar las conclusiones más técnicas y formales del mismo (de hecho, estamos intentando aquí *ridiculizar* los mecanismos más *rígidos* y *estetizantes* de la cultura).

La abyección implica cierta *tensión narrativa*, una violencia hacia el modelo escogido -de ahí vendrá su *mala fama*-. Sería como tener que pintar el *brillo delator* de un crimen necesario: el del *acto representativo*; algo parecido a encontrarse un pelo en un *de-construido* y *apetitoso menú gourmet*. Contribuiría a una lectura más crítica -si se quiere -, de cualquier *receta* artística.

Tensar la imagen sería entonces ejercer hacia ella una violencia proporcional a la que propone la *guerrilla* con la que nos comunicamos con ella: la seducción, la simplificación y el regocijo ético-estético. Quizás volver abyecta la imagen dirigiría hacia algún otro sitio sus efectos *narcóticos*. Para Baudrillard sería necesario violentar la imagen para prevenir su efecto totalizante y espectacular. Defiende una violencia meditada, para no volverlas complacientes: cuando se banaliza la imagen, el *mass media* lo viraliza en forma de mensaje, promoviendo un clima para el receptor de “*desaparición de la sustancia real*”.<sup>44</sup>

En tiempos de increíbles, revolucionarias, -y presuntuosas- tecnologías de *ras-treo blockchain*; la imagen *desrealizada* (pintada, dibujada o como se le quiera llamar) en el estudio, ofrece un tipo de *cifrado* distinto del que se vende desde el *mass media*: un lenguaje sin ceros ni unos, -más abrupto, pero también menos servil-; un vocabulario que hoy puede considerarse duro y abyecto per se, pero que desde luego, no es *vil* para todo el mundo. A lo mejor esa imagen *cuqui*, blanca y satinada que se tiene del presente; refleje en realidad *enfermedades*, *piedra* y *madera*; una verdadera pesadilla en la forma de *un inevitable retorno de*

42 WAJCMAN, Richard. *El Objeto del Siglo*. Ed: Buenos Aires, Amorrortu, p. 206

43 BENJAMIN, Walter. *Tesis sobre Filosofía de la Historia*. Barcelona, Edhasa, 1971. p.89

44 BAUDRILLARD, Jean. *Violencia de la imagen. Violencia contra la Imagen*. Ed: Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2006, p. 48

*lo real*<sup>45</sup>. Parte del ciber-mundo contemporáneo es una diáfana representación de esa desrealización cíclica y continua de la cultura de la que venimos hablando. Nos acercamos a Johnny Izatt-Lowry como un ejemplo de *un estoicismo procesual*; en favor de una mayor expresividad del medium empleado.



25. Johnny Izatt-Lowry / *Self Portrait*, pigmento sobre tela, 30 x 40 cm. (Dibujo en instalación "By day, but then again by night", en Cooke Latham Gallery, Londres, 2020)

Por intentar acercar el término abyecto a otras disciplinas artísticas, y situarnos así *un poco más allá del museo* (si es que así nos saliéramos de él), nos gustaría brevemente comentar que encontramos en la arquitectura *brutalista*, además de un claro caso de abyección contemporánea; una fuente inagotable de evidencias visuales del entorno bélico en el que decíamos, residimos las imágenes y nosotros.

Siempre hemos tenido muy en cuenta la arquitectura (y lo confirmábamos al leer a Ruskin) de alguna manera en *Nigrum*; y muchas de las composiciones de los dibujos son referencias a edificios o simulacros de los mismos hechos en el estudio. Más concretamente, nos interesa el concepto de *brutalismo arquitectónico*; un subgénero de la *estética de la construcción* que se define por tener como máxima las posibilidades plásticas insertas en la *crudeza simbólica* -tan visible-, de su proceso: tanto *lo crudo* en cuanto a la forma del edificio; como *lo crudo* en cuanto al trato que se le da al material destinado a su levantamiento; como lo crudo que resulta para la visión su inserción dentro de la arquitectura *más convencional* de la ciudad).

¿*Qué pinta* el Espai Verd al lado de la huerta, *estéticamente* hablando? En principio solo vemos algo en común con el *campechano apodo del armatoste*; pero

45 FOSTER, Hal. *El retorno de lo real. El futuro empieza hoy*. Ed: Madrid, Akal, 2001.

nuestro “vecino de hormigón” (siempre paso por debajo para ir al estudio) es en realidad el *puro punto medio* (y muerto) entre la *cuadratura monacal* de la huerta, y el *abigarramiento caótico* de la ciudad. -Desde luego, si esa era la intención (un *sablazo* dirigido hacia *la tupida selva* de la estética); con un buen dibujo sobraba-.

El brutalismo implica usar la plasticidad del material para crear una abyección semántica rotunda, monolítica y silenciosa; algo parecido a lo que nos transmiten esculturas propias de las *rotondas* en nuestro país o la arquitectura socialista más generalista del bloque Soviético durante casi todo el s. XX; -un período de la Historia bastante bélico, dicho sea de paso-.



Central Aquatic Sports Lenin Komosomol / hoy, Laguna Vere / Arquitectos: Shota Kavlashvili, G. Abuladze, R. Kiknadze / 1978, Tbilisi, Georgia.



Espai Verd / Arquitecto: Antonio Cortés Ferrando / Mayoritariamente de hormigón / 1994 . Valencia, España

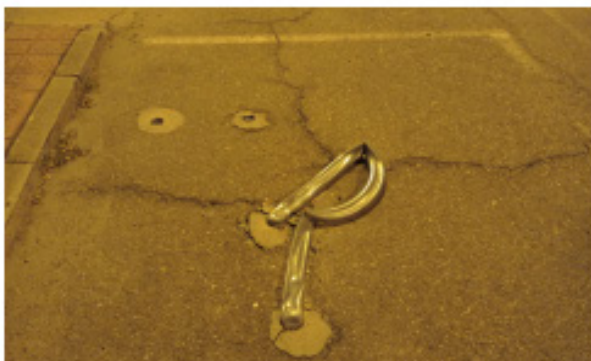
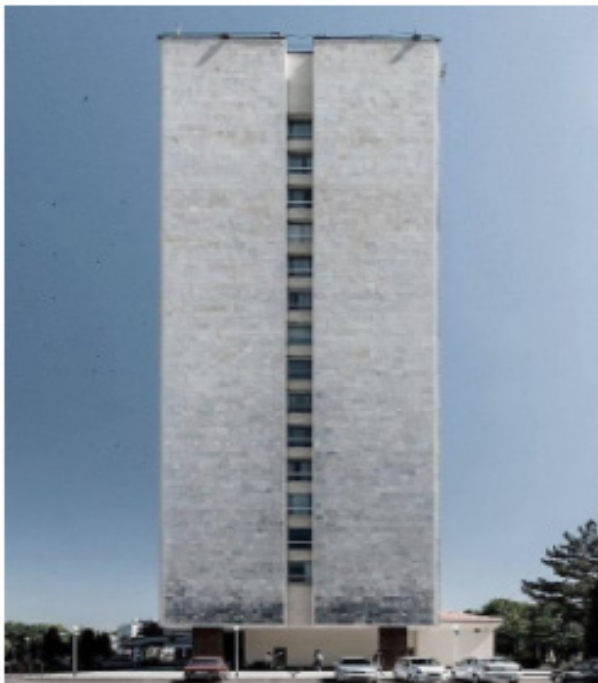
Al final siempre nos quedará *la sinceridad* de la geometría (hasta aquí nuestro *aristotelismo* en *Nigrum*). Si recordamos los bodegones de Cotán, nadie puede decir que *no sabía qué eran la escuadra y el cartabón*; -por muy “monje cartujo” que fuera-. Él medía y comparaba: cualquier proceso de búsqueda de significados pasa por fuerza por el *aro realista* de la medición y del contraste.



Jean François Millet / *El Ángelus*, 1857-1859 / Óleo sobre lienzo, 66 x 55,5 / Museo de Orsay, París

Traemos a la memoria algunas imágenes—tanto propias, como encontradas en *la web*—, que nos pueden servir a modo de resumen secuencial de este “brutal” *asunto gráfico-arquitectónico*:





29/ 30. (Páginas 46 y 47) Varias imágenes (Zig-zag de izq.a der.; y de arriba abajo) / Se proponen tanto fotografías personales como imágenes sacadas de la web/ Fotografías propias: Figuras 1; 2; 4; 5; 6; 7; 8; 10; y 11. Imágenes web: Figuras 2; 9; y 12.

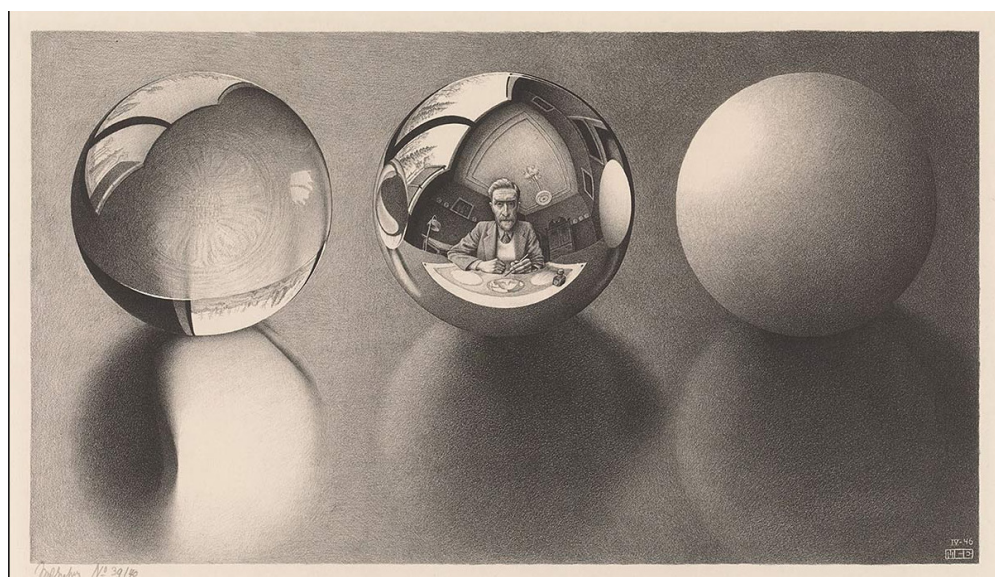


Tras este corto recorrido visual, y sin pasar por alto el decir que *esta manera de mirar* tiene un poso muy arraigado en la concepción del objeto en la línea del *Cuerpo sin Órganos* de Deleuze y Guattari; nos conviene añadir este *grave apunte* de Graham Harman con respecto a las cualidades *sensuales* de nuestras relaciones con los objetos:

De momento, la única forma de contacto directo que conocemos es entre el objeto real que experiencia el mundo y los objetos sensoriales que encuentra a su paso. Ellos están ante mí y yo estoy absorbido en su realidad. No hay necesidad de puentes. Ahora bien, las otras tensiones que hemos descrito no tienen esa suerte. Cada una de las polarizaciones entre un objeto y sus cualidades probablemente necesiten una mediación. (...) Parecería ser que yo, en cuanto a objeto real, conecto esas realidades de la misma manera que sirvo de puente entre objetos sensoriales.<sup>46</sup>

Vemos esa “mediación” como una *cavidad reflexiva* propia de las *artes* -generar un punto medio en el que poder *descansar* la mirada; pagando el precio de *asfixiarla* -casi eróticamente- mediante mecanismos de lectura *más consecuentes* en este sentido.

En realidad, todo proyecto creativo tiene *cavidades subterráneas* que pueden asociarse con un término que abarca un campo semántico tan amplio, sin embargo, reivindicamos aquí ese “puente” (al que hace ya varios párrafos calificábamos de *esquelético*), como el *no-lugar* de la pintura (y del dibujo). De hecho, se podría afirmar que dibujar es, -bajo nuestro punto de vista-; el delineamiento plástico y consciente de todas las dinámicas abyectas (o *eróticamente asfixiantes*) que uno es capaz de leer en un contexto *vivo*; para proyectarlas de la manera más *gráfica* posible.



31. M.C. Escher / *Tres esferas (II)*, 1946 / Litografía (mezzotinto y punta seca), 26,9 x 46,3 cm

46

HARMAN, Graham. El objeto cuádruple. *Una metafísica de las cosas después de Heidegger*. Ed: Barcelona, Anthropos, 2016. p.73

## UN BREVE *STUDIOLO*

En este epígrafe de la memoria consideramos oportuno hacer un recorrido más ligero por algunas obras concretas con las que, –en la línea de todo lo expuesto anteriormente –, intentaremos aportar más masa al corpus del relato que venimos armando. Conviene aclarar que el título de este apartado es una apropiación del libro *Studiolo*, de Giorgio Agamben. Nos gustaría, salvando las distancias evidentes, hacer también una selección personal -y saltándonos perversamente parte importante de *las Vanguardias-*, para comentar obras concretas de varios artistas *clásicos*, ya que, como advierte Agamben antes de leer su “selección”;

La apuesta en la que se basa todo comentario filosófico es, de hecho, que el tiempo en el que la obra fue producida no coincide por fuerza con el de su legibilidad. Y si llamamos presente al instante en el cual una obra alcanza su legibilidad, (...), pertenecen todas por igual al presente, convocadas aquí y ahora en un instante eterno: *paradisus anime intelligentis*.<sup>47</sup>

Hemos intentado enumerar cronológicamente las obras seleccionadas, un poco al *duro* estilo brutalista; para intentar generar *un punto muerto discursivo* también en este texto, - y terminar *así* de recorrer ya unas *tres cuartas partes* de la extensión total del mismo -.

*Cristo muerto sostenido por un ángel*



32. Antonello da Messina / *Cristo muerto sostenido por un ángel*, 1475- 1476 / Técnica mixta sobre tabla, 74 x 51 cm / Museo del Prado, Madrid

Es uno de los únicos cuadros del Museo del Prado delante del cual, por alguna razón, siempre me paro. Seguramente en parte se deba a que una vez, a mis dieciséis, una persona a la que admiraba por varias razones me dijo que era “*el mejor cuadro de todo el museo*”; y después se callaba y lo miraba.

En aquel momento pensé algo así como -qué raro que Quique sea católico-. Él era fan -y supongo que lo seguirá siendo- de Pink Floyd, y a mí me gustaban sus clases porque, -entre otras cosas, sonaban de fondo-. Aún creo que cuando lo dijo no era creyente -o al menos, en un sentido tan obvio-. Por decirlo de otra manera, me hubiese *encajado* perfectamente que esa frase resonara en la sala de las Pinturas Negras; o ante La Mujer Barbuda de Ribera.

A día de hoy me apetece decir algo más sobre este rectángulo:

-De dimensiones pequeñas (su *recibimiento visual* es mucho menos salvaje que el que implica verlo *maquetado* en un A4), y sin rastro de cerdas en toda su superficie, nos llama la atención el color *hepático* de la piel de su protagonista: da Messina cree que el color de la bilis se consigue con suaves veladuras verdosas -cuidadosamente dispuestas-, para resaltar un cuerpo sobre un cielo policrómico; y *envolverlo* bien en rígidos paños color azul-aluminio.

La *boca* del jarrón humano se curva hacia abajo, y podemos oler cómo *fermentan* el pan y el vino; mezclados más abajo. En su esponjosa y puntiaguda barba, bien pueden vivir cien pulgas; pero él no se enteraría del ajeteo. Un solo corte (no mortal), -y muy meditadamente dibujado-, disuena; es oblicuo y perfora el volumen de su torso, asegurándonos que está lleno de líquido. *A rebosar* de un fluido que se sale de él, y que se ramifica hacia su muslo por gravedad; exclamando así que es casi del mismo color que su pelo. Y es su sangre la que mejor describe la curvatura de su suave y cilíndrico cuerpo; *chivándose* de todo lo que no supo decir cuando aún era de porcelana. El recipiente aún está dentro de la cripta, junto a su calavera. Es la suya, porque a él se lo lleva alguien fuera; al paisaje, a una *realidad* nueva, -*por fin*, ni tan humana, ni tan mortal -. Aún así, no podemos dejar de interpretar la mirada del que lo sostiene como *perdida*, ya que, bajo unas finas cejas compasivas; la fuerza intentando enfocar la oscuridad del habitáculo. En realidad nadie sabe si “el artista” se lo lleva *fuera*; o lo deposita dentro de nuevo, -con ese color tan crudo y de enfermo, para siempre-. Lo que está claro es que lo tiene que sujetar, -al menos-, para *mostrarlo*.-

Yo hoy sigo viendo la piel del jarrón amarilla; y quizás eso sea porque el que lo pintó; tanto como yo; queremos ver algo de *química* en su cuerpo.

J.F Yvars, sobre las naturalezas muertas de Morandi escribe esto:

*“Las ambigüedades de un espacio pictórico vacío se intensifican cuando se afirman sobre un fondo en el que las figuras se desrealizan. La claridad y la sombra configuran irreales vasos y botellas que una coloración tenue desnaturaliza. Un color descarnado, ha escrito un crítico, desnudo, que a través de la más sencilla suavidad tonal evoca con intensidad un inquietante silencio. Un silencio*

que actúa por encima de cualquier significado figurativo o formal que pretendamos adherir a las imágenes. Morandi, en suma.<sup>48</sup>



33. Giorgio Morandi / *Natura Morta*, 1949 / Óleo sobre tela, 30 x 45 cm

Creemos que da Messina y Morandi pintaron bajo las mismas premisas artísticas: pintaban anacronismos. Para el pintor más alejado de nuestro tiempo, su vaso, su jarrón y su laboratorio eran la figura del *dios* de su contexto. Hoy, los jarrones y los objetos no sólo sirven a la importante labor de la retención de líquidos, también hoy son grotescos porque *brillan*, dejándose mirar. Les gusta ocupar así nuestro valioso y empaquetado tiempo.-



34. Carlo Carrà / *Natura Morta con Squadra*, 1917 / Óleo sobre tela, 25,5 x 42 cm

*La lección de anatomía del Dr. Jan Deijman*



35. (detalle) Rembrandt van Rijn / *La Lección de anatomía del Dr. Jan Deijman*, 1653 / Técnica mixta sobre tabla, 74 x 51 cm

Es muy famoso el cuadro de Rembrandt *La Lección de anatomía del profesor Tulp*. Sin embargo, al toparme en un libro de Frances S. Connelly con la fotografía de una “segunda lección de anatomía”, también del pintor flamenco (pero pintado unos veinte años más tarde), - se me abrieron los ojos -. Connelly explica que el sujeto en la mesa de autopsia es el cadáver de un delincuente cuyos crímenes resultaban espantosos para la moral de la época (esto parece documentado históricamente)<sup>49</sup>.

Curiosamente Rembrandt elige representar al muerto de frente, casi plegado; y denunciando así sus rasgos -y a diferencia de la composición en un amable tres cuartos con la que pintó su “primera anatomía”-. La identidad del delincuente cobraba importancia. También lo hacía la razón nominalista, representada en el centro del cadáver en algo así como un tremendo ojo frontal negro, en medio de su barriga: un agujero oscuro circular es el responsable del vaciamiento visceral del arte. La tapa del cráneo, como advierte Connelly, parece un cuenco en el que se va a depositar el cerebro tras el inevitable juicio fisionómico (representados en la tosquedad del rostro y en la suciedad amenazante de sus pies) algo muy aceptado en una sociedad que ya empezaba a banalizar lo real.

Lo preocupante es que, gracias a esta lógica, podemos encontrar las líneas de salida de todos los procesos higienizantes que le haya dado tiempo a *excretar* al ser humano. Didi-Hubermann nos aconseja entender lo mejor posible las dinámicas históricas para evitar los peligrosos procesos de *justicia cultural*:

*“El artista y el historiador tendrían por tanto una responsabilidad común, hacer visible la tragedia en la cultura (para no apartarla de su historia), pero también la cultura en la tragedia (para no apartarla de su memoria). Esto supone, por lo tanto, mirar el arte a partir de su función vital: urgente, ardiente tanto como paciente. Esto supone primero (...), ver en las imágenes el lugar donde sufre, el lugar donde se expresan los síntomas (...) y no quién es el culpable”<sup>50</sup>*

Los procesos propios del quirófano o de la morgue nos parecen en realidad similares a los del taller: todo consistiría en mirar bien dónde *supura el paciente*; y *anestesiarse, cortar, sacar, drenar, mezclar, separar, coser*; y depositar al sano definitivo. La única diferencia - y aunque enorme - residiría en su dimensión ética -y por lo tanto estética- (o a las diferencias en las *prudencias* con las que se hacen ambas operaciones): el *pathos* de pintar o de dibujar, ni es para salvar vidas; ni para hacer justicia mediante *un extenso informe a la policía del arte del momento*.

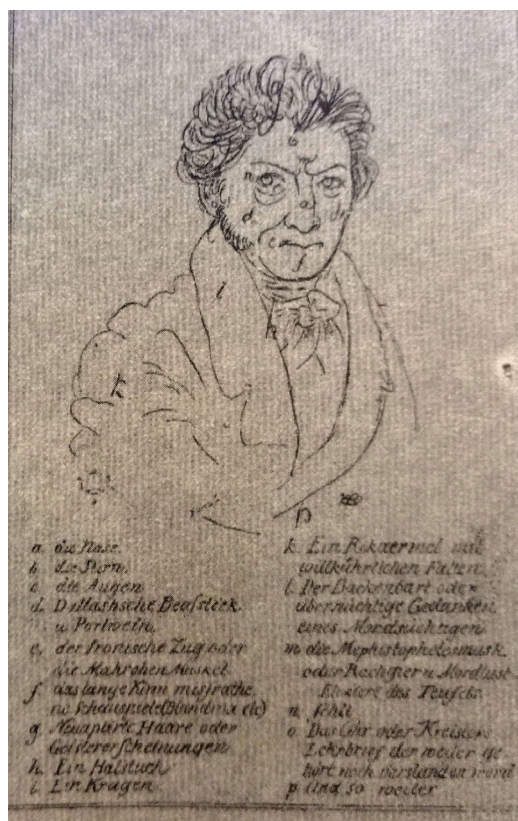
Esas diferencias éticas parecen sumamente interesantes, y son más o menos universales. En todas las culturas existe una figura que siempre se *mece en medio*; en Japón, el samurái encarnaba esa disyuntiva como un rasgo de compromiso (una especie de *máquina célibe* que asume la muerte como una dinámica

49 CONNELLY, Frances S. *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales*. Ed: Madrid, Antonio Machado Libros, 2018. p 294-298

50 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cuando las imágenes tocan lo real*. En: Cuando las Imágenes tocan lo real. Ed: Círculo de Bellas Artes. Madrid, 2018. p 43

indisociable de la vida). Pero *elegir* morir cortado en lugar de por ejemplo, *envenenado* es tal vez significativo: parece que quisieran situar *el problema* en la víscera; para así eliminarla de cuajo. La oncología paliativa moderna opta por la dosis química, y paradójicamente quizás por ello es más especulativa en términos lingüísticos; pero menos en términos estadísticos.

Sin saber muy bien fijar la diferencia sustantiva; diría que la cirugía pertenece al samurái (una *contrarreloj* llevada a cabo por un humano); mientras que el tóxico es más bien para *dios* (también una *contrarreloj*; pero *diluida* en un grotesco silencio dramático).



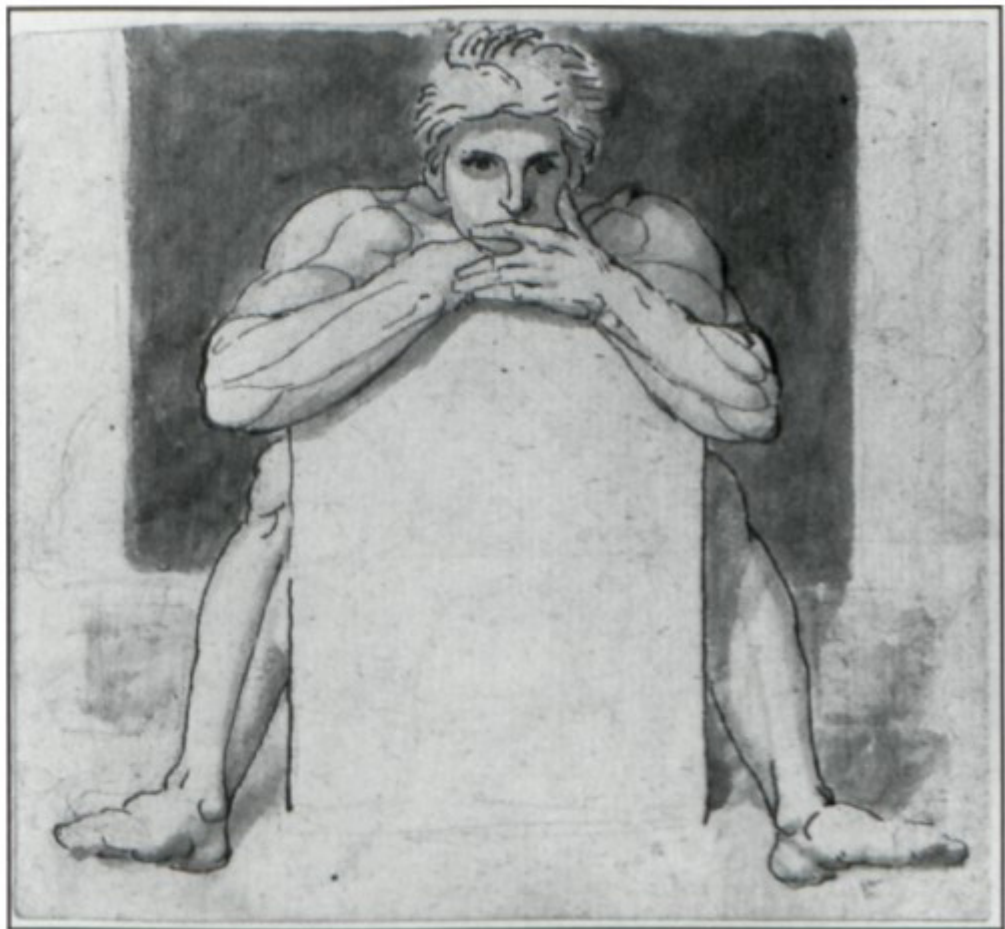
36. E.T.A. Hoffmann / Autorretrato con indicaciones fisionómicas / Tinta sobre papel (visto en el libro de Los autómatas citado en el texto, medidas y fecha desconocidas).





37. Utawgawa Kuniyoshi / *Takiyasha, la bruja y el espectro del esqueleto*, 1845 / Grabado en madera y policromado a mano, 38.1 x 26.04 cm (Dimensiones con marco: 35 x 71 cm)

*A Young Man Seated Behind a Stone Slab*



38. William Blake / *A Young Man Seated Behind a Stone Slab*, 1785 / Grafito y aguada sobre papel, 14.3 x 14.5 cm / Colección privada, Londres.

Las anatomías de Blake siempre nos han parecido fascinantes: es como si el cuerpo para él fuese un entramado de tubos y de volúmenes, a la vez que el testigo de mitologías inmemorables. Decimos esto porque las pinturas de Blake son un críptico mensaje desde la poesía, en realidad.

*A Young Man Seated Behind a Stone Slab*, bajo nuestra lupa, viene a reafirmar la rotundidad del objeto ante la violencia sinuosa de un cuerpo pensante:

Un dibujo rápido pero de intención clara; parece la ilustración de un vital pensamiento. Como en la *Lección de Anatomía* de Rembrandt, el enfermo nos desafía con una frontalidad abrumadora: la piedra cuadrada delante suya; y el rectángulo negro detrás: una clara situación de “entre la espada y la pared”. No es un desafío al uso, pues en principio no va a hablar: se tapa la boca porque prefiere no decir nada, y limitarse a meditar su situación. ¿Con qué me quedo?,- debe pensar-. No debe ser fácil decidir si amoldarse a la fisicidad del mundo - la que le da de comer-; o a un oscuro e imperturbable infinito que, aunque detrás suyo, parece susurrarle verdades. Son como el agua y el aceite, pero lo más estresante de todo es que él (Blake), está en medio, cómodamente aplastado entre tan inabarcables realidades. Lo dibujó en 1785, cuatro años antes de la Revolución Francesa, y ya nos podemos imaginar su preocupación ante las consecuencias de cualquier revolución con bandera de libertad-.

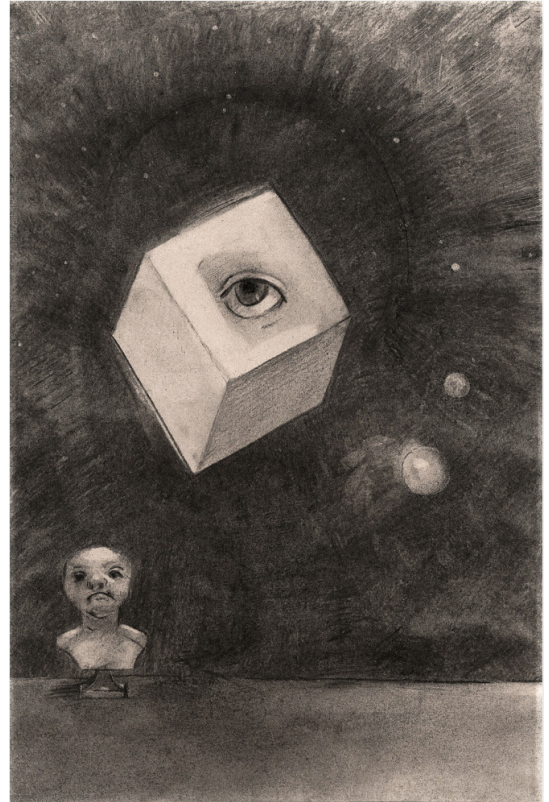
Blake diluye finalmente el grafito en una *aguada* general, y firma el dibujo con sólo tres grises.

Creemos que es un *vanitas* porque nos desafía, como diciendo: -decide tú, si te atreves-. Quizá el vértigo que subyace de esta fábula sea el mismo que nos hace pensar que tal garabato es simplemente una escueta reflexión sobre un par de frases; e igual ahí reside su potencia.

Unos cien años después, y ya en una sociedad más industrial -y por tanto más parecida a la nuestra-, aparece el pintor a través del cual llegamos a los dibujos de Blake: Odilon Redon. Redon es igual de poeta; pero también un poco más retorcido en su simbología. Para él, el sueño y la pesadilla bien pueden ser lo mismo: como los dos son sueños; son también etapas entre paréntesis. Por supuesto, la ebriedad de Blake es igual a la de Redon, pero más afilada por un paisaje nuevo y más vertical: los dibujos de Redon parecen hechos *desde dentro de una chimenea*. La mística hoy también se escribe desde ahí, pero teniendo en cuenta los términos en los que crece la urbe hoy: se saben tapar muy bien las chimeneas (en todo proceso higienizante, lo aberrante pasa a ser patrimonio cultural y nunca realidad directa).

Curiosamente, ahora es más fácil llegar a elementos culturales del pasado a través de eventos más recientes. Revisar nuestro pasado cultural nos ayuda a actualizar y hasta cierto punto hacer propios, los mitos fundamentales del arte. No sabemos cómo nos habrá distorsionado esto la lectura de Blake, pero si pu-

dieran, las imágenes hablarían por sí solas:



39. Odilon Redon / *The cube*, 1880 / Carboncillo sobre papel, 43 x 29 cm / Colección privada.



40. Shitao / *Orquídeas, bambú y rocas*, 1707 / Tinta sobre

***Sin título (I)***



41. Philip Guston / *Sin título*, 1971 / Bolígrafo y tinta sobre papel, 25 x 33 cm / En "Nixon Drawings," 1971.

Philip Guston es uno de los muchos pintores de los que, si tuviera que elegir entre su pintura y sus dibujos; no cabe duda que escogería éstos últimos.

Mi problema con Guston es que tiene la cualidad de hacerlo *todo* bien, desde una *completa* desincronización con su realidad directa. No me extraña que llevara literalmente a cabo la máxima de Goethe: “*el arte es el medio más seguro de aislarse del mundo, así como de penetrar en él*”. Decimos que escogemos sus dibujos por su *radicalidad gráfica*: Guston es el más creyente de todos, *el samurái neoyorquino* definitivo. Su *harakiri* es firmar elegantemente un *acuchillamiento* visceral con un bolígrafo en un papel; pero también es lo que delata su cordura. Sus grafismos (incluida su firma), creemos que son más *luminosos* que sus brochazos porque son irremediables. La línea de Guston es humo, es grotesca, y es viñeta: *Nixon Drawings* parece una cosmovisión ética sobre el poder. Es la posición sádica pero clarividente del relato del *Watchmen* de Alan Moore: el humor mismo, irremediabilmente convertido en tragedia. Guston parece soñar sin líneas rectas, pero la trayectoria del humo del tabaco que dibuja describe sus preocupaciones, que no son otras que las de ser irremediabilmente un esclavo del tiempo empaquetado que le provee su ciudad. Su fe en lo visible le permite ser víctima pero no victimario; ya que un dibujo tan suelto sólo puede transmitir ideas claras.

Decía que tengo un problema con él por sólo una cosa; por su ridícula honestidad: su firma. La firma de Guston es su trampantojo; y eso es en lo que desemboca siempre mi mirada. Es una firma fina, como de ilustre. Luego me acuerdo que es neoyorquino, y el problema se me pasa -ya bastante tuvo que tener con eso-. Su ridiculez me parece hasta *kisch*; pero es que Nueva York debe ser *kisch* como la que más, y el problema de lo *kisch* es que es lo más encapsulable y vendible del mundo. Hoy, en cualquier conversación sobre arte es muy probable encontrarse con la palabra “*kisch*” definiendo algo; pero lo que muchas veces no se piensa es que quizás el “*kisch*” es quien lo dice, -que no sabe ver que la palabra ya es un *paquete* (un poco un “*tonto el que lo lea*” -más grande o más pequeño, según el sentido en el que se diga la frase)-. La firma de Guston es un *tonto el que lo lea*.

Herman Broch intentó asociar el *kisch* con la evolución histórica del arte, y encontró que es un término que implica una huida incansable hacia lo racional, como método indisociable a la imitación. Como por extensión lo encontró en la ópera, y en casi toda la figuración en general, sostiene que sería una manera de *acotar* la realidad mediante la distorsión recetada de la imagen; en lugar de un término simplemente *erótico*. Broch separa así el *kisch* de la nostalgia, y lo presenta como una especie de remedio al *delirio* (básicamente para *salir* del “síndrome de Stendhal”; consecuencia anímica de pensar en la muerte como una *barrera a superar*).<sup>51</sup>

51 KULKA, Tomas. *El kisch*. Ed: Madrid, Casimiro, 2011, p 31-39. (El libro es una recopilación de varios textos, entre los que se encuentra el que referenciamos aquí: *La maldad del kisch*, de Hermann Broch)



42. Eugène Delacroix / *Un lit défait* (*Una cama sin hacer*), 1827 / Acuarela sobre papel, 18,5 x 29,9 cm

*Sin título (I)*



43. Cristof Yvore / *Sin título*, 2008 / Óleo sobre lienzo, 46.5 x 64.5 cm



Cristof Yvore es una figura tremendamente abyecta. No soy muy partidario de asociar rápidamente la biografía de un artista con su obra; sin embargo Yvore me parece casi una figura del derecho. “Del derecho a no tener derecho”, como decíamos a través de Jordi Ibáñez Fanés texto atrás. Si tuviera que escoger un pintor como el símbolo de lo *grotesco* sería él: mirar su obra es parecido a ver una huella en un suelo recién fregado, y esa tontería es lo que me abruma.

Se niega constantemente sobre el lienzo, y es eso lo que le permite desbordar su pintura. le da igual pintar flores; que platos; que jarrones; o que volúmenes inciertos. Le da igual porque *su performance* no es contra la imagen; es a través de ella. Sabe que la imagen en encuadre también ayuda a definir ideas “redondas”, y ése es el origen de su prudencia: se desacredita *precisamente por eso*.

Un crédito y descrédito sistémico es lo que movió a Yvoré a pintar; y sin ello nunca lo hubiese hecho.

Querer encuadrar las cosas tiene un precio a pagar; y a veces puede ser la propia razón (la que en un principio era sólo una ilusión -más bien *ingenua*-, sobre *un encuadre en sí*).



44. Greta Alfaro / 'European Dark Room #4, 2010 / C-print, 145 x 185 cm

*Sin Título (II)*



45. Richie Culver / *Sin título*, 2020 / Zapato en cemento, dimensiones variables

A más reciente, menos texto, así es el poder *espectacular* de la imagen: Richie Culver es un *oasis* en Instagram como lo pudiera ser Cotán en el 1600; “*Una imagen vale más que mil palabras*”, -diría yo de él-



46. Fresco de la *Capilla de Plaincorault*, Méryign, Francia (1100-1200 D.C.)

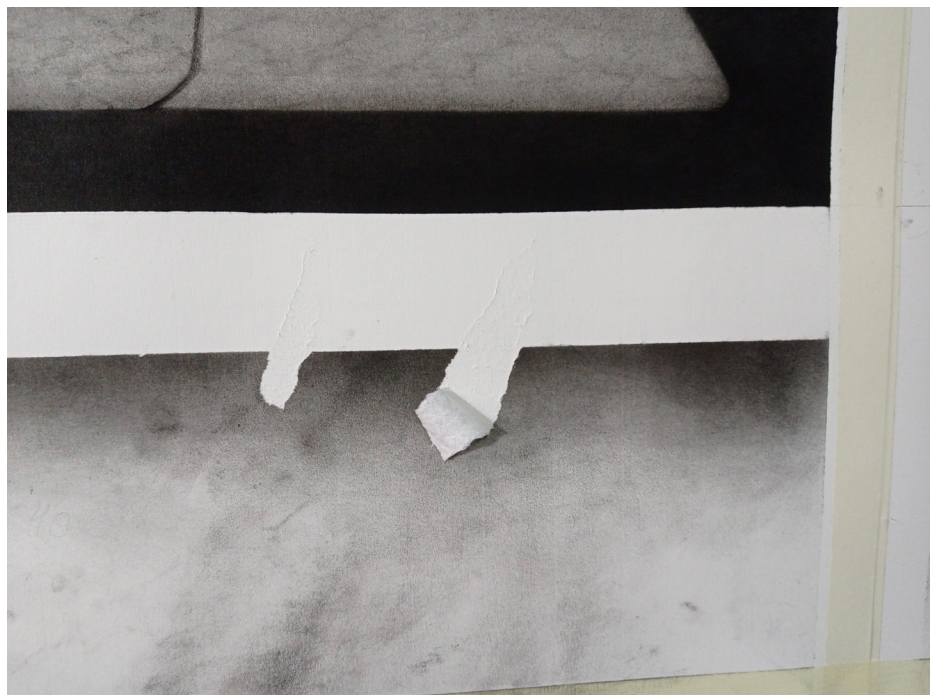
El fresco es la representación del árbol de la vida pintado en las paredes de la iglesia; pero simbolizado con siluetas de hongos alucinógenos. Existen varias capillas como ésta por toda europa, y las fechas de sus construcciones coinciden con las primeras manifestaciones del libro como objeto dedicado al culto. (-A sabiendas de sonar conspiranoico; hay que señalar que entonces los textos sólo los transcribían los religiosos-)

## **REALIZANDO NIGRUM.**

Tras este casi *erótico* Studiolo; hecho a modo de vínculo emocional hacia imágenes concretas, vamos a redirigir esa misma actitud en este apartado hacia el relato de la construcción material de Nigrum -y por si todo lo anterior no se considerase materia-.

Veníamos hablando de abyecciones. Siempre he considerado el proyecto una especie de *puesta a punto*; o de *gimnasia* en torno a las concepciones clásicas del dibujo y de la pintura como método expresivo. Pero como es una gimnasia hacia el mirar; no cansan los músculos de los ojos, sino los ojos. Hay una concepción del encuadre que lucha contra sí misma; y creemos que eso responde a un proceso *de amor y de odio* con la concepción de la fotografía como la única técnica conocida capaz de hacer un *dibujo luminoso* de “la memoria”.

Cuando leíamos a Bauman y a Calabrese, la evidencia de la falta de rigidez cultural por un lado atormenta y por otro alivia: el carboncillo en polvo sería esa *nube seca* de contenido que quiere hacerse visible en imagen; y el hecho de encuadrarla dentro de un *frame* sería ese proceso de violencia formal que vemos en cualquier lenguaje representativo. Verter un humo negro y ordenarlo a la manera clásica es abyecto y a su vez significativo: existe un deseo de duda sobre lo mostrado; pero también que lo mostrado tome forma dentro de algún recinto comunicativo racional y universal.



47. Proceso. -Quitando las reservas adhesivas de los bordes del encuadre (parte delicada; el dibujo ya tiene que estar resuelto). Nuestro recinto universal en *Nigrum* es el papel; al que asociamos al texto, al bocetaje y a la comunicación-.

Decíamos que era el intento ridículo y ocioso de “representar la representación misma” por medio de la dualidad cuerpo-mente (o en otras palabras: *simplemente dudar* de “la superación del dilema de lo *real-genérico* por razones extáticas o divinas (posmodernidad); en pos de ejercitar el realismo en clave atarácica y surrealista (mimesis barroca), por razones afectivas y objetivas” (recordando a Harman).

El bocetaje y la fotografía del proceso previo -y durante el dibujo-, son claras evidencias de que los dibujos son pensados en imagen mental rápida; para inevitablemente generar otros bastante más “graves”; y por ello quizás más melancólicos. Un *andamiaje* en un grotesco tres cuartos (ya que el *peatón voayeur* “es” y “está”; pero nunca se sabe con exactitud cómo y porqué), y hecho para dibujar objetos de ansiedad en la línea comunicativa clásica (y obtusa) de: “*objeto - abyección (erotismo) - fotografía/mirada - pintura/ dibujo - recepción - duda - comparativa referencial (o política) - emisión de mensaje cultural*”; que por otra parte es la misma configuración del sistema del *cuadro blanco* actual (el científico cartesiano, -a saber la emisión de un discurso sobre algo, junto a un consecuente e inevitable metadiscurso revisionista; y crítico-comparativo).

Como veremos a continuación, la fotografía y la acumulación de referencias visuales también las intentamos ordenar paulatinamente en una caja sin fondo; la que suponemos que es en realidad el *dibujante* principal de Nigrum (su autó-mata), y de posibles futuros proyectos.

### *Carpeta sin nombre-3. El “boceto”*

No encontramos mejor nombre provisional para todo un nudo visual compuesto tanto por fotografías como de imágenes encontradas en la web que configuran el espacio digital *Carpeta sin nombre-3*, de mi escritorio.

Cuando hablamos del dibujo como un *ordenamiento tosco*; no hay mejor dibujo que ordenar esta carpeta. En este caso es un proceso de ordenamiento de puntos muertos discursivos, que encuentro con un ánimo de *persona-peatón* desde hace ya años. En “*Abyecciones. Dibujar un punto muerto*” mostrábamos algunas fotografías que vinculábamos con el brutalismo, porque el orden visual que el peatón encuentra en la periferia de las ciudades a veces se manifiestan en intuiciones con forma de *haiku*, o “clarividentes” en algún sentido; ya que la estructura de cualquier espacio periférico nos permite ver las abyecciones urbanísticas de sus “centros”. En los dibujos del proyecto, el esmero técnico estaría principalmente visible en los contornos y en las texturas de las figuras; donde presuponemos que deben estar los vínculos discursivos más importantes.

Marc Augé defendía el pasear como la expresión *vagabunda* de una libertad

frustrada por el paisaje urbano<sup>52</sup>. Entendemos esto como una mirada antropológica hacia la curiosa trayectoria que traza algo vivo y pequeño, en un lugar monumental y sin vida hábil: algo así como la relación de algo con ojos dentro de algo mucho más grande; pero carente de ellos.

La vida dentro de la ciudad contemporánea define casi sin querer nuestra psique. En *Nigrum* -visto ya desde una cierta distancia-, existe un intento de tralado de ese *desajuste dimensional-perspectivo* hacia el dibujo. La arquitectura en los dibujos es proporcional (no sé ya si es directamente; o inversamente proporcional), a las arquitecturas urbanas *vistas*; donde sabemos que no se desarrolla *una vida biológica al uso*".

Decimos que *Carpeta sin nombre 3* es un dibujo porque el *software* de cualquier pc está diseñado para el diseño y para el trazado puramente aséptico de imágenes; con la única consecuencia del embotamiento de los músculos de la cara y del dedo índice. No hay mejor manera de *matar el tiempo* que pensar o dibujar por qué te fijaste en algo.

Tanto la fotografía como los dibujos forman parte del proyecto. Con la primera, hay un *rescate* o más bien un robo de lo visto, -que acaba ajustando cuentas con el tiempo dilatado que implica pensar la imagen desde la representación en el estudio, en términos de un cuestionamiento continuado a aquél *furtivo peatón*-; y a su vez en el dibujo existe todo un entramado temporal de decisiones formales que tienen que ajustar cuentas con su *espejo erótico*: tanto con su *meme* original (su memoria); como con sus destinatarios sociales (o en una conveniente publicación en instagram; o con cristiana sepultura en el museo, -las dos nuevísimas y cínicas plazas del pueblo contemporáneo-). En cualquiera de los dos supuestos desenlaces, el dibujo o la pintura tienen que medirse con la imagen para "rendir cuentas" silenciosamente; pues hoy en día; la razón dentro de la frase "*una imagen vale más que mil palabras*", ya sirve para tirar por tierra cualquier reflexión más o menos razonable.

El dibujo permite invertir esa utilidad inmutable de la fotografía para conformar la memoria de una manera consecuentemente violenta. Me explico: la fotografía la tomo como un robar algo para conservarlo en un encuadre (una *taxidermia* interesante); y dibujar es como conservar una acción a partir de robar un encuadre previo; pero con la prudencia de conectarlo *einstenianamente* con su lugar histórico: el papel o el libro, en nuestro caso. Y aunque a diferencia de la tela pintada, el papel se descubre como más delicado, y la descomposición lo trate peor; su falta de viscosidad y de grosor cataliza un mirar sobrio y meditabundo, a la manera *peatonal-reflexiva*. El papel nunca dejará de remitir al bocetaje, al trazo y a la inmediatez.

La técnica en sí es muy sencilla. El carboncillo en polvo se aplica en grisalla y por capas para sustraer con gomas los blancos del papel (la figura) dejándolas

ceñidas en un gris muy claro. El trabajo meticuloso está en ir contrastando las figuras aportando capas de polvo de carboncillo de diferente densidad de grano, ya que el papel a diferencia del lienzo tiene una capacidad de saturado del pigmento muy limitada (cuanto más se aprieta más se rasga el soporte; de unos 120 g de gramaje). Utilizamos para ello barras compresas de Chunky charcoal y carboncillo molido en crudo. Se preparan diferentes mezclas (unas tres o cuatro), del Chunky compreso y de carboncillo granulado y se va deformando la figura en relación al boceto -éste es puramente compositivo y arquitectónico-. Todo este proceso es bastante lento y siempre se mezclan todos los tonos, al hacerse con esponjas recortadas en trozos a modo de pinceles. También aporta ese efecto *ruidoso* del cine mudo (ya que las palabras en cine *se convalidan* con el plano); . El dibujo suele cambiar por errores ya que tanto el carbón como la esponja son secos y todo se fija al final con un lacado en spray.

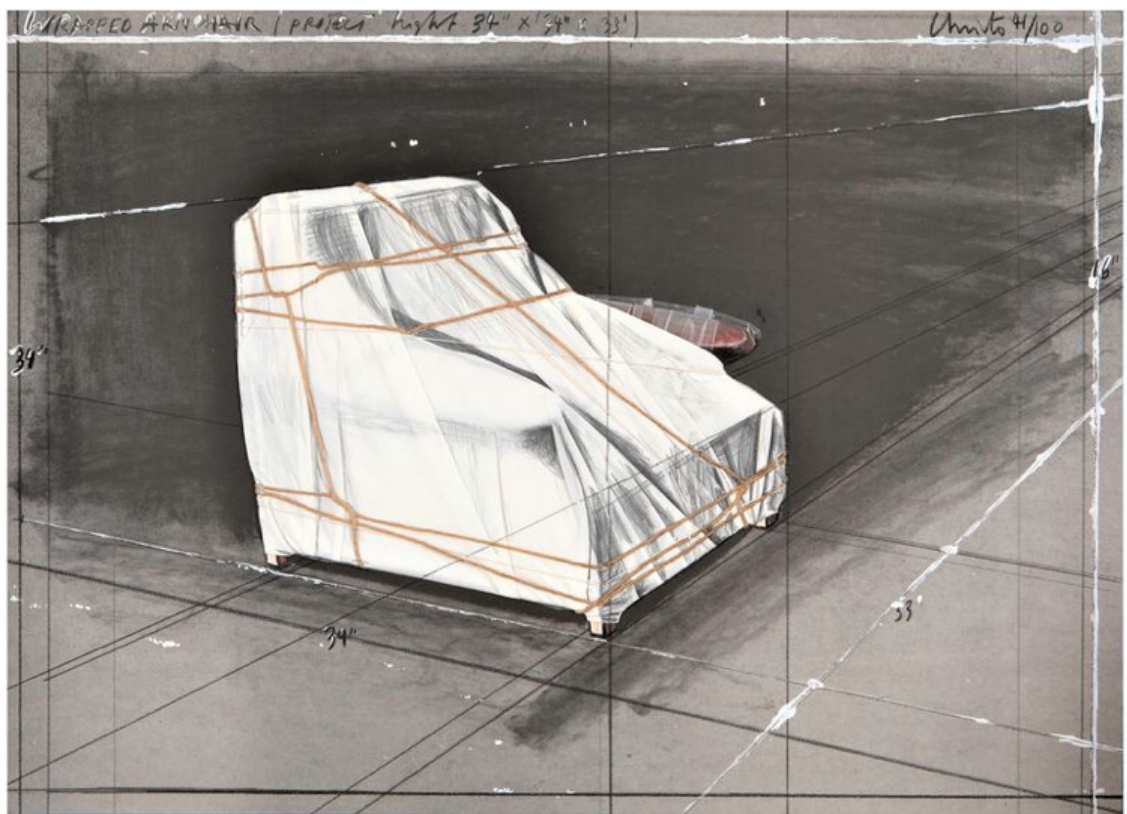


48. (Fotografía del proceso) Paleta: varias esponjas con tonos de gris diferentes y polvos de carboncillo.

La falta de aglutinante del medium lo hace muy débil colgado en vertical. En un dibujo, es aún si cabe más importante enmarcarlo adecuadamente, para poder generar *objetos de ansiedad reales*; bien *encapsulados* en su género. El marco con cristal además hace al dibujo “infotografiable”; lo mate del carboncillo se vuelve brillante gracias a su paquete, -su marco-. Santa María Formosa, testigo tanto de saqueos como de rezos sigue en pie, y en la misma plaza de siempre sabe generar abyección hacia todo el que la mira con ojos honestos. Mirar las cosas de una manera arquitectónica está muy bien siempre y cuando esa decisión se tome íntimamente.

Se podría decir que *Carpeta sin nombre-3* es la “*caja negra*” del proyecto; algo así como un *lugar* ya amueblado al que volver en caso de naufragio plástico. Es la memoria de un recorrido biográfico; y también por eso mismo equívoco y peligroso para con lo real. Ésta sería un poco la razón de ir abriéndola de vez en cuando, y sólo en caso de perversión plástica consciente, -que por otro lado, es

casi siempre-.

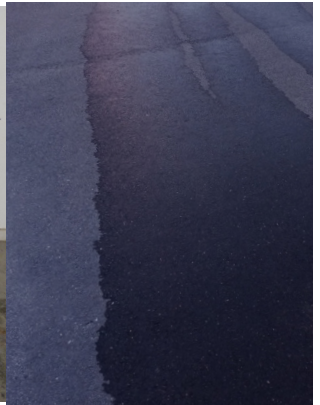


49. Christo / *Wrapped armchair*, 1990 / Técnica mixta (Litografía a color, serigrafía, textil, papel cuerda y plástico) sobre Arches y cartón de museo, 64 x 88 cm.

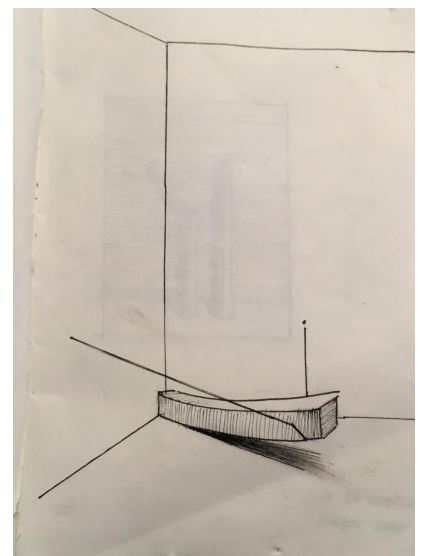
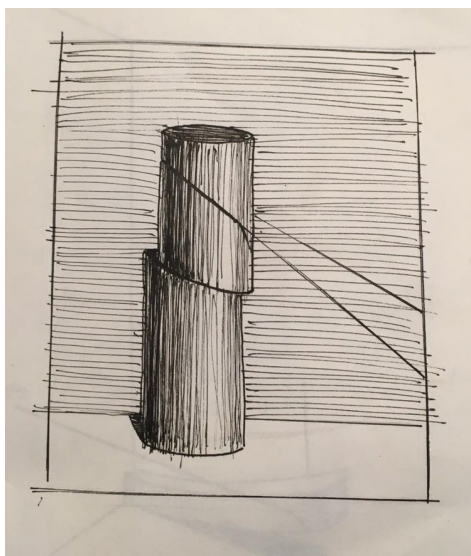
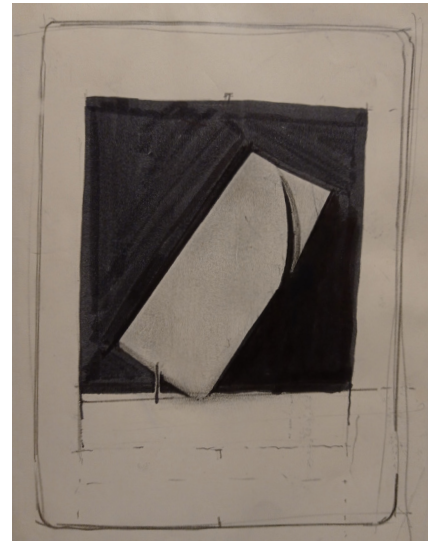
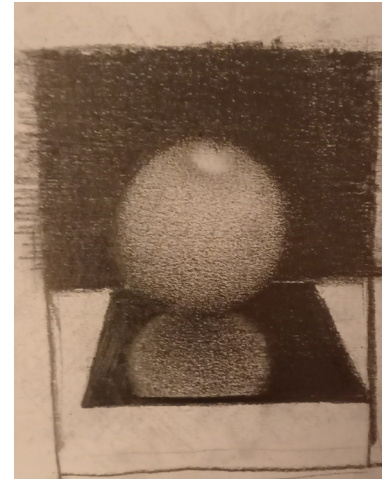


Pasear y dibujar (Algunas combinaciones)

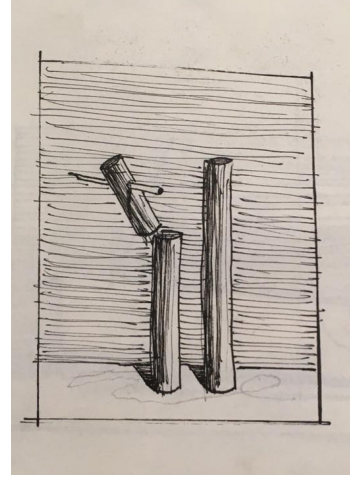
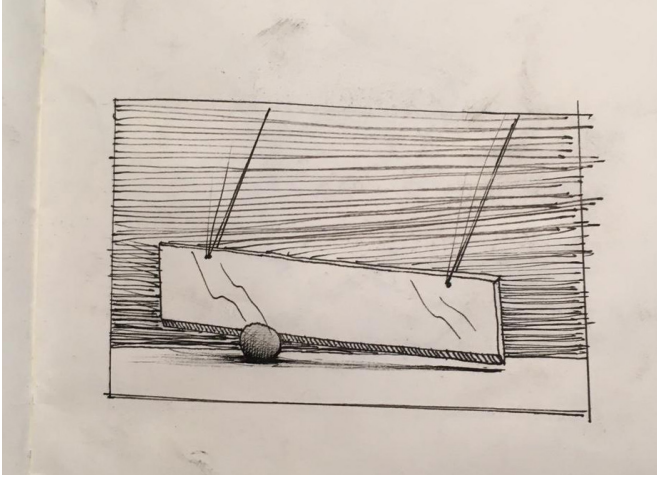




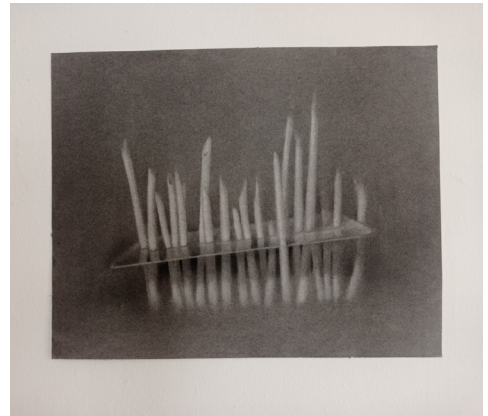
*Bocetaje*



51. *Nigrum*  
(*Varios bocetos*),  
2019-2020-2021



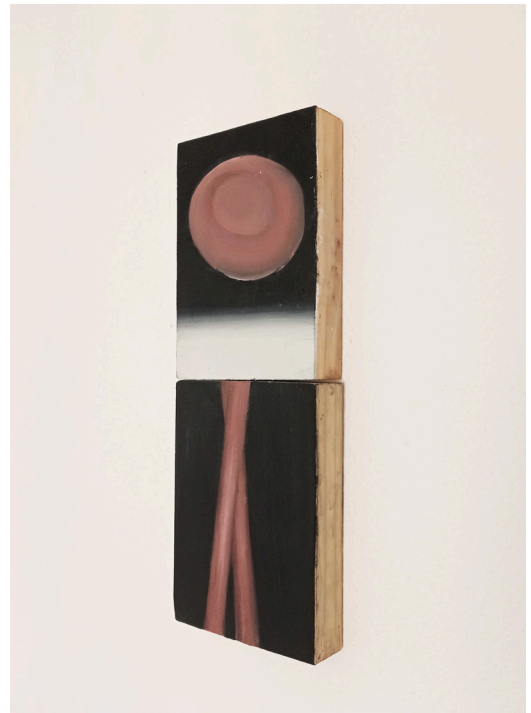
*Proceso de dibujo (dibujos descartados / repetidos / pruebas)*



51. Nigrum

(Arriba: más bocetos;  
Abajo: Dibujo des-  
cartado/ Proceso de  
descarte en "Pesa y  
viene")

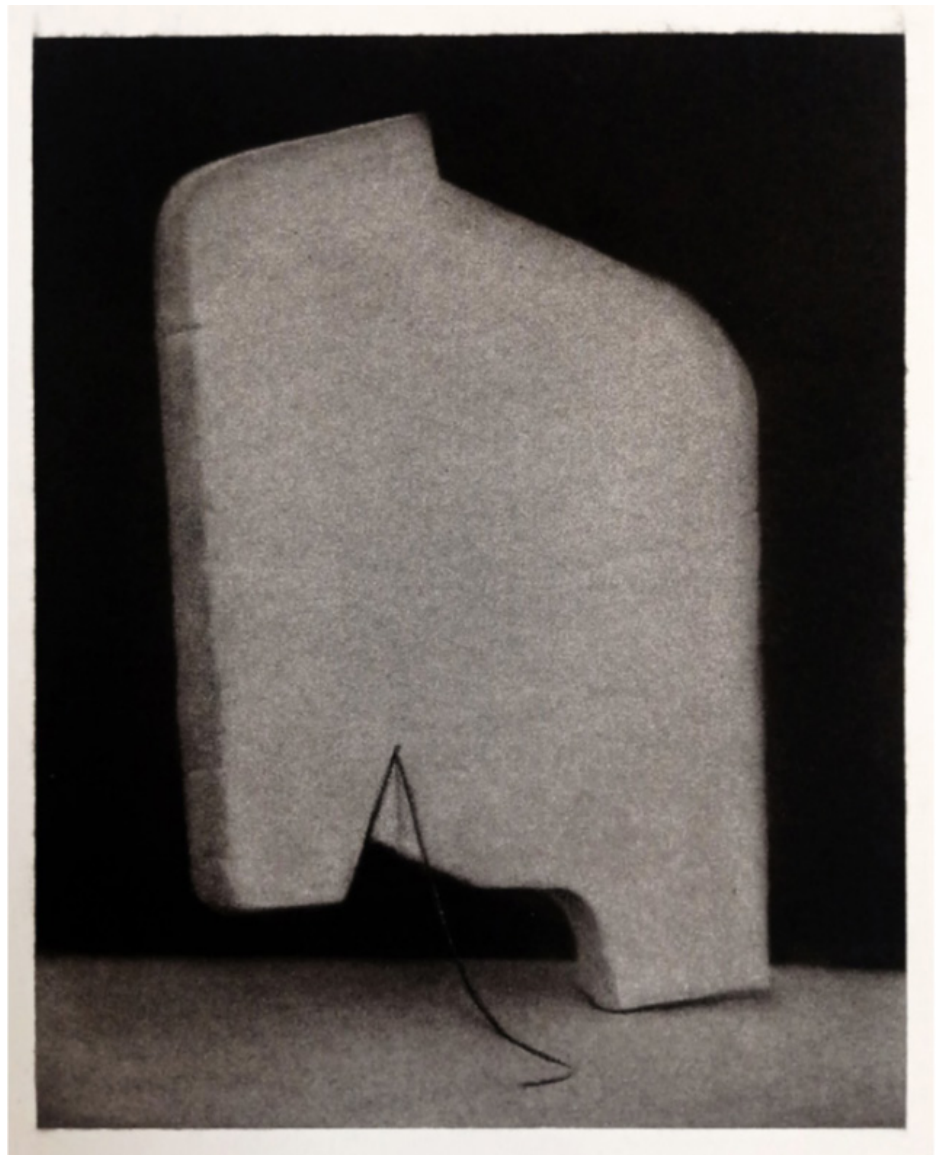
*Imágenes del trabajo plástico*



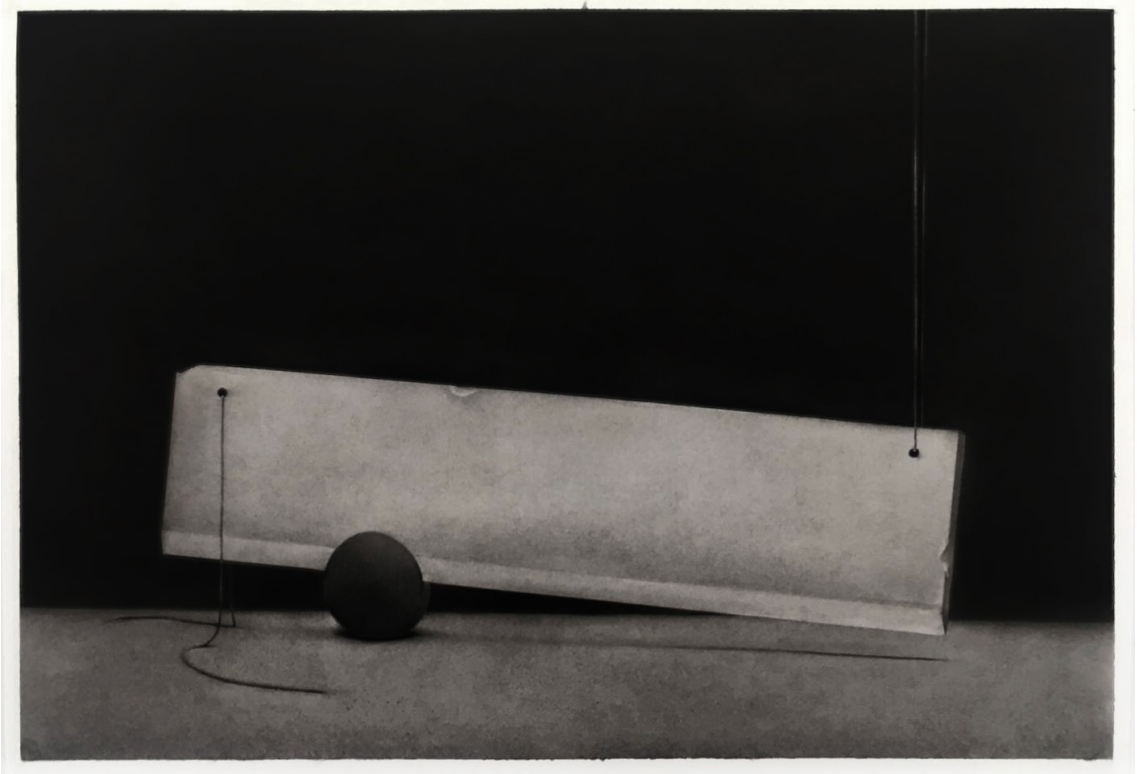
52 / 53. *Soma*, 2019/ Óleo sobre lienzo, 24 x 19 cm (cada uno) / (Arriba: colgado en pared; Abajo: idea de instalación -reposando sobre suelo blanco)/ No incluimos *Soma* en Nigrum como tal, pero nos ayudó mucho para concre-



54. *El Corte*, 2020 / Carboncillo sobre papel, 42 x 35 cm



55. *Mal camino*, 2021 / Carboncillo sobre papel, 42 X 30 cm

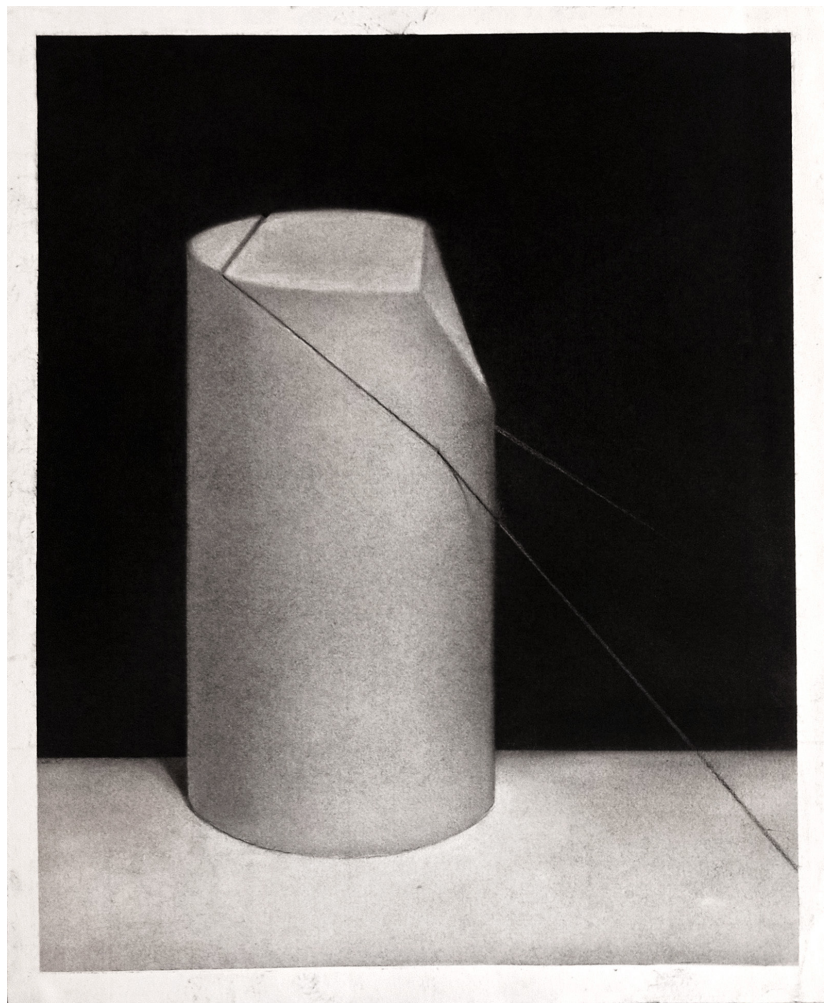


56. *De-cápita de una esfera gris*, 2020 / Carboncillo sobre papel, 46.4 x 61 cm

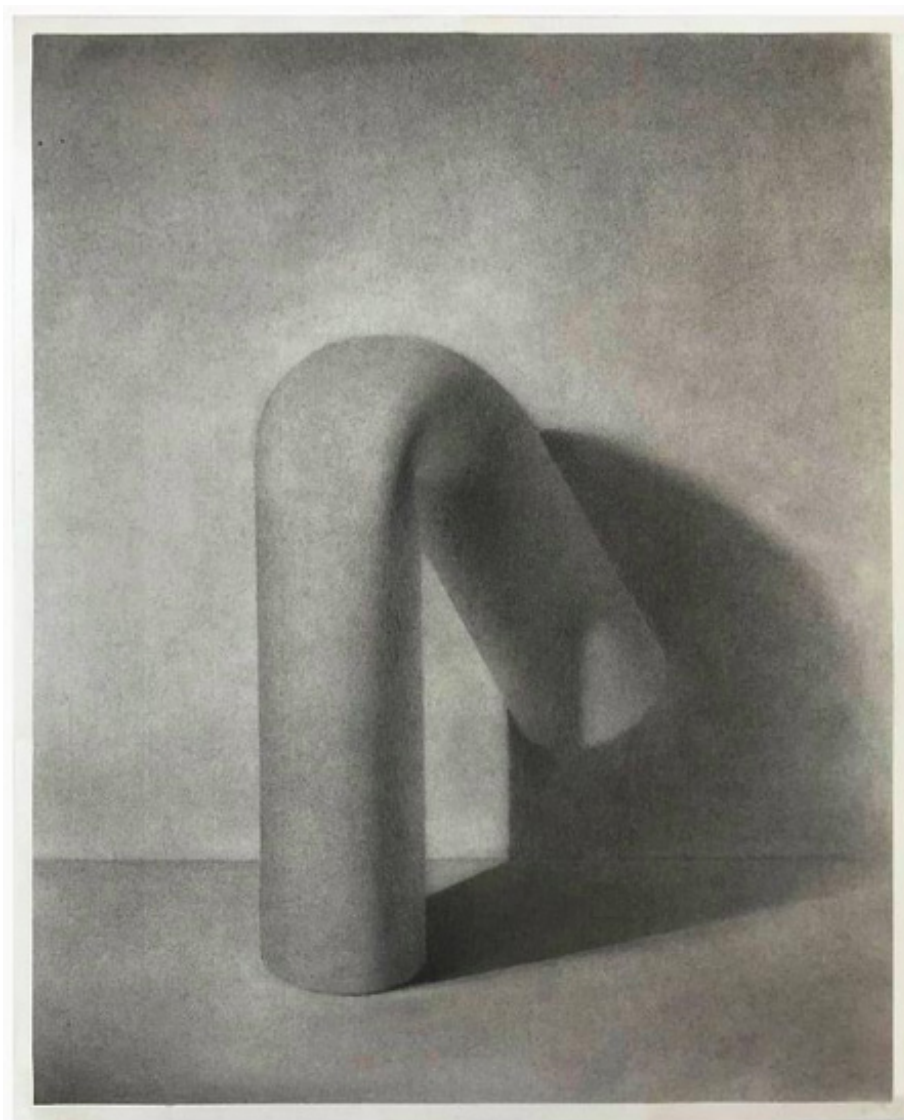




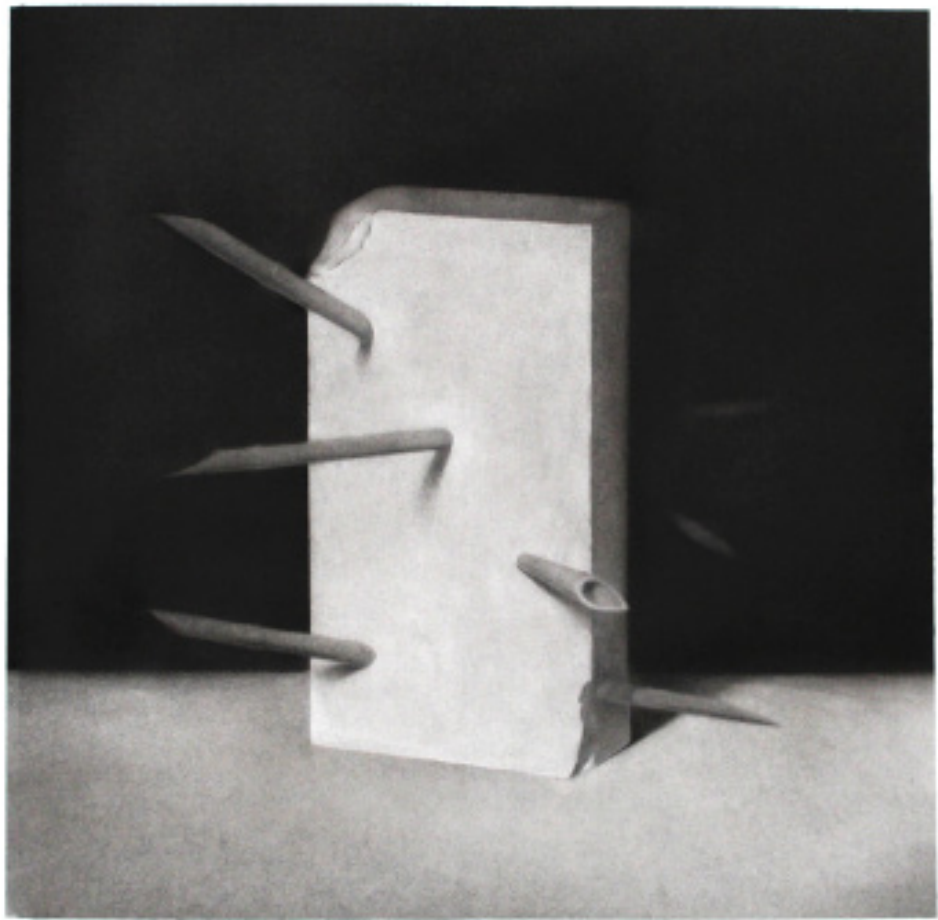
57 / 58. *Conversación interesante*, 2020 / Carboncillo sobre papel, 52 x 42 cm / (Arriba: detalle; Abajo: idea de instalación en sala T4, UPV)



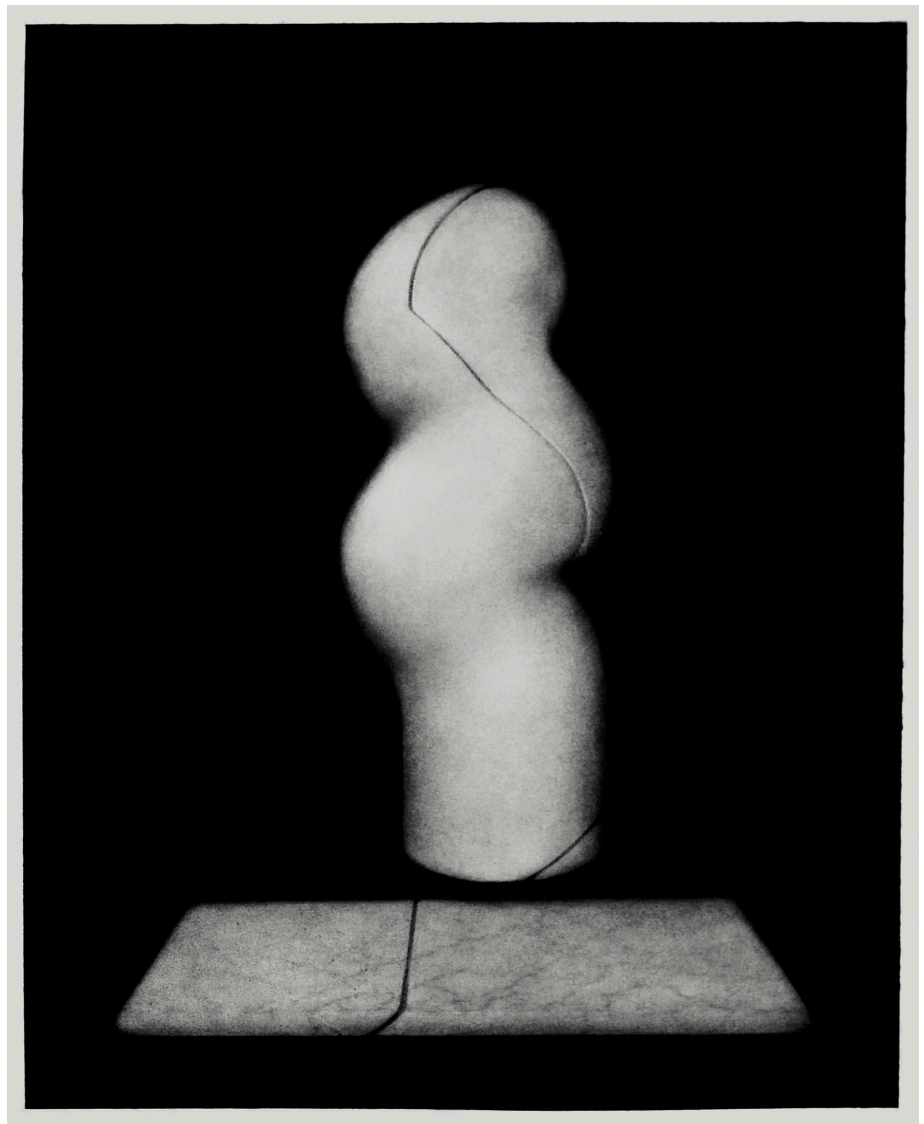
59. *Capricho*, 2020 / Carboncillo sobre papel, 32,5 x 26,5 cm



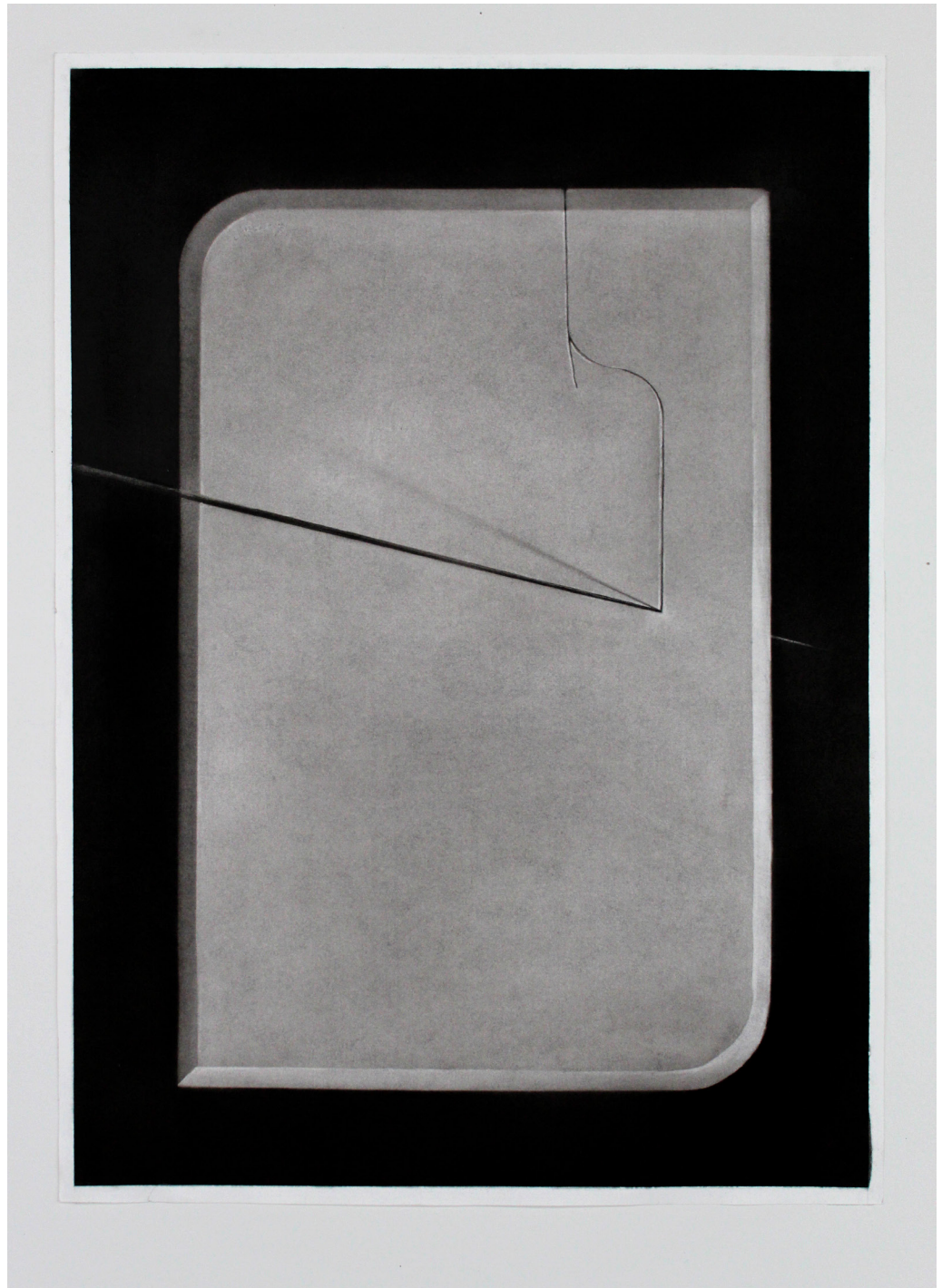
60. *Capricho II*, 2020 / Carboncillo sobre papel, 42 x 35 cm



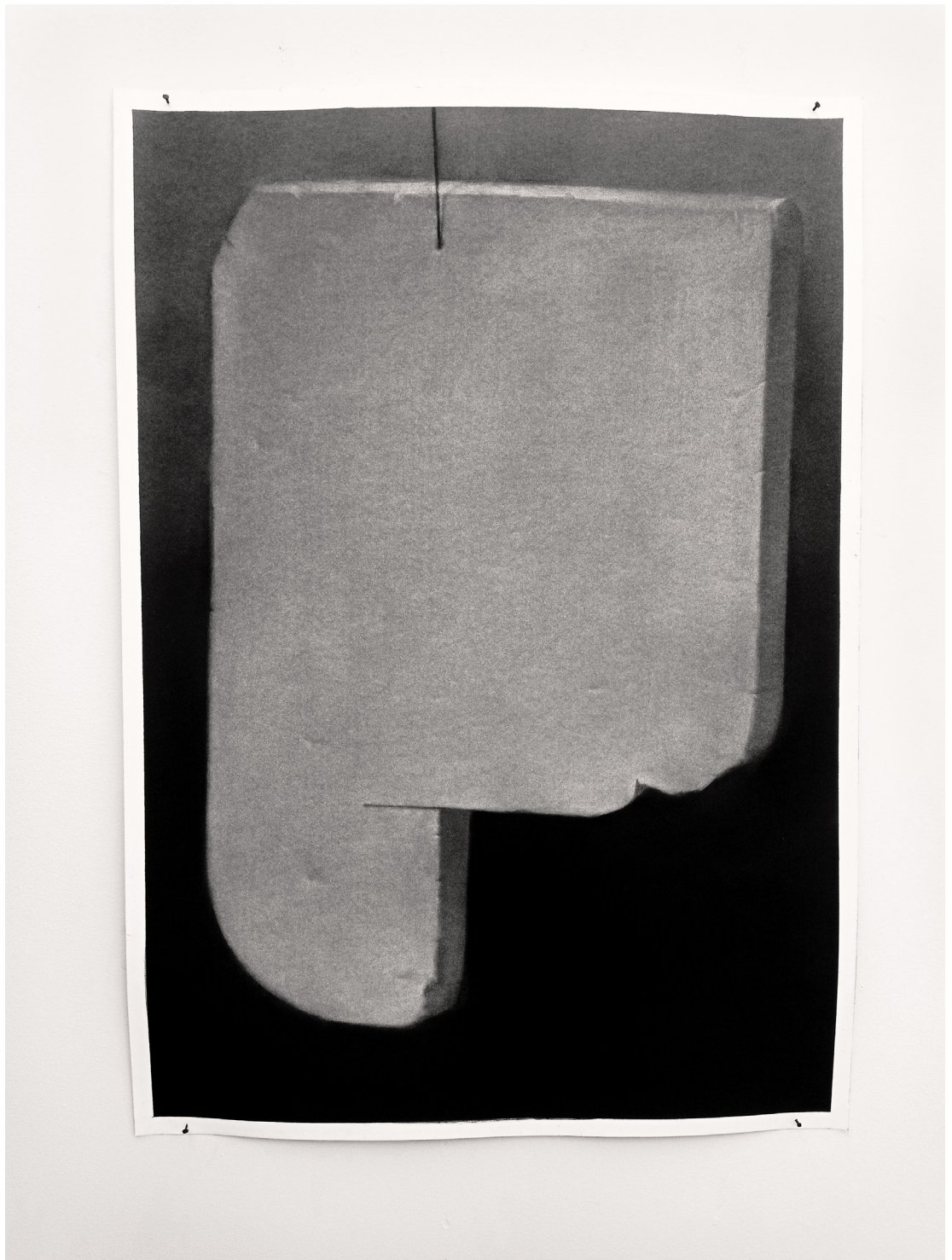
61. *Algunas heridas*, 2020 / Carboncillo sobre papel, 42 X 42 cm



62. *La talla*, 2020 / Carboncillo sobre papel, 57 X 45 cm



63. *El corte;21:50, 2020 / Carboncillo sobre papel, 70 x 50 cm*

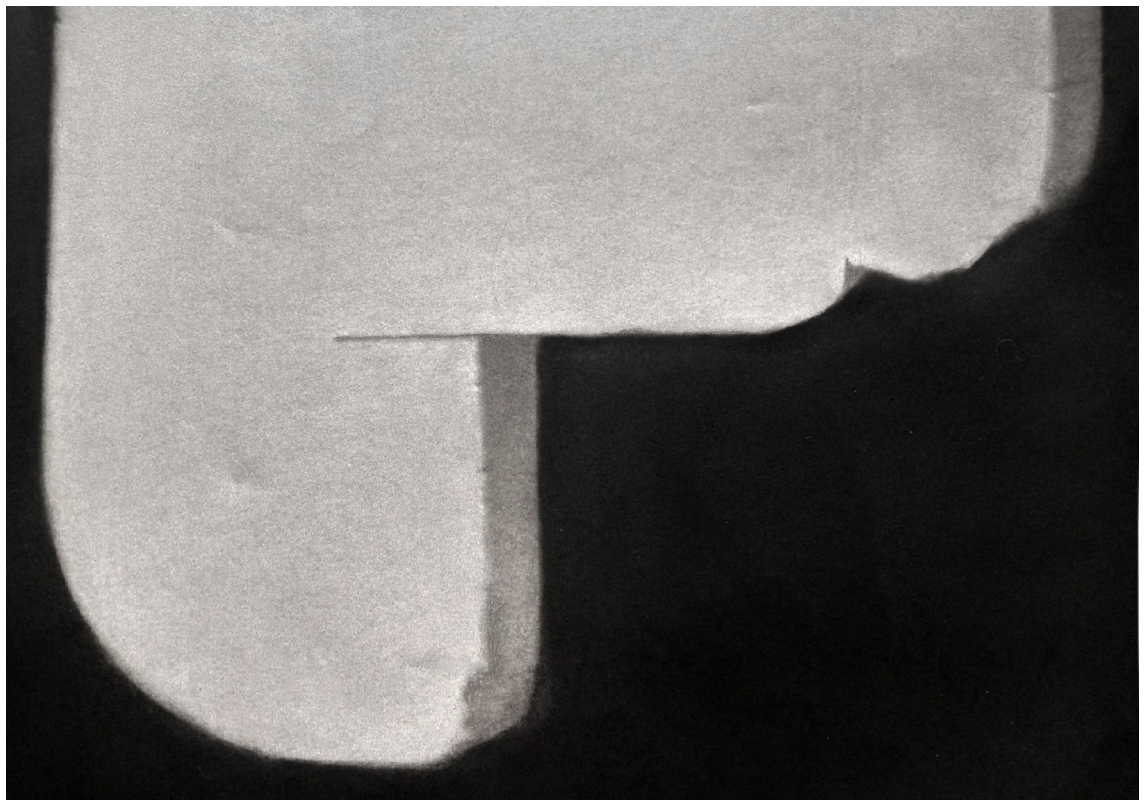
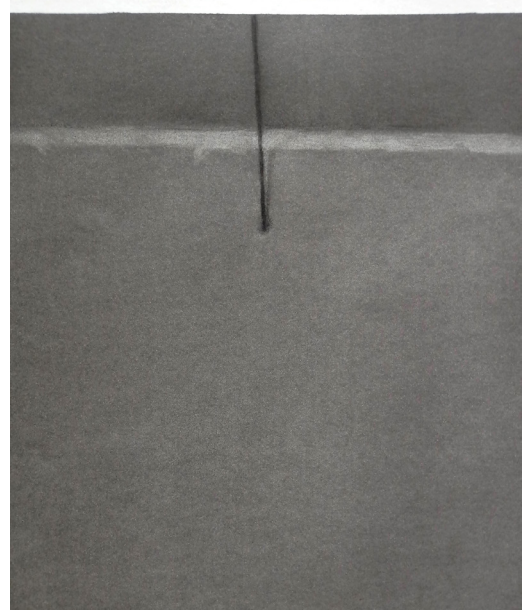
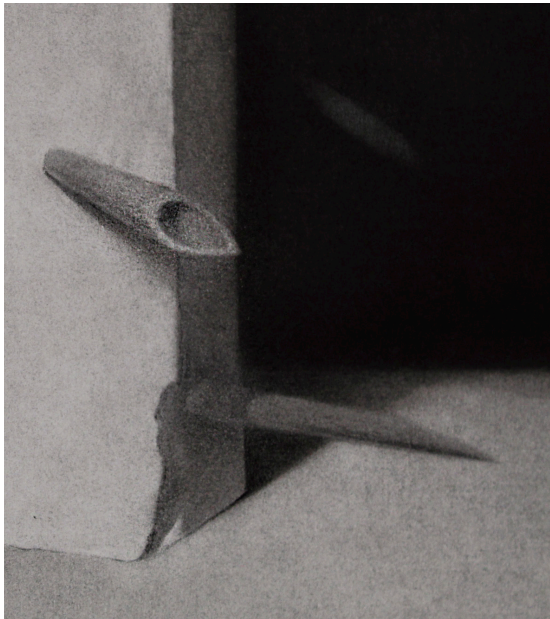


64. *Pesa y viene*, 2021 / Carboncillo sobre papel, 100 X 70 cm / *Colgado* con cuatro clavos de forja. Propuesta *PAM!21*.



65 / 66. *Nigrum*, 2021 / (Propuesta para PAM!)





67. (Detalles) / *Algunas heridas..* / Pesa y viene, 2021.

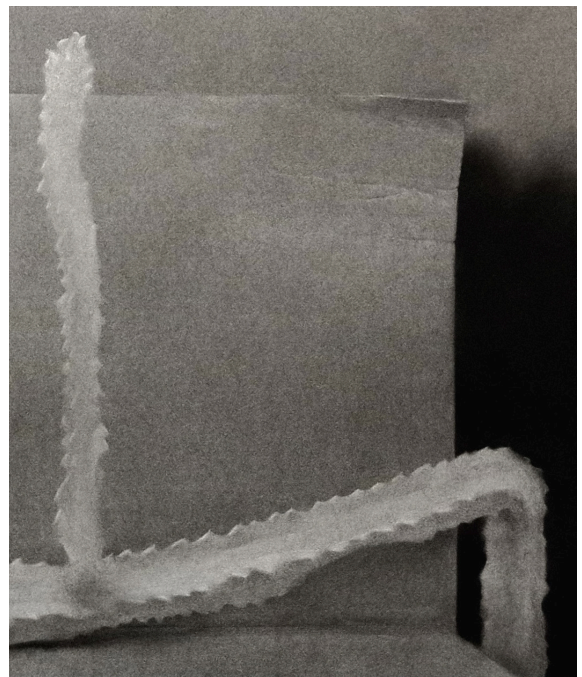
## MUSIC LEAVES. Proyecto actual

Parece absurdo decir que Music Leaves es una evolución natural de *Nigrum*, porque lo consideramos en cierta manera dentro del mismo bloque temático; pero en este caso, los intereses han derivado por ahora en una aproximación desde el dibujo y la pintura hacia los aspectos más visuales-lingüísticos de la música como una de las arquitecturas invisibles más grotescas y estetizantes de los últimos años.

Utilizamos más o menos el mismo marco contextual del relato que hemos armado para *Nigrum*; pero aplicado a una mirada hacia la música configurada por la imagen. El acompañamiento musical en el eros del mirar en cualquier contexto también determina nuestras relaciones con el panorama cultural; solemos parcelarlo en globos terminológicos como “*el mainstream*” o “*lo alternativo*”; evidenciando infinitas ramas de lo que antes era más bien *un palo*.

Un temprano abandono también maniqueo de *la música moderna*; a la que, al igual que a la pintura moderna-, nos gusta ponerle *palos terminológicos en su rueda*. La incorporación de de los artefactos de escucha, junto con el clima de espionaje que ya advertiera Foucoult hace años -notable en nuestro día a día-; suman a esta estética de lo invisible que se nos resiste-. Sería interesante aprender a tocar a la manera brutalista y desde cero el bajo acústico -y hacer un seguimiento visual del proceso para enmarcar todo desde el propio campo del aprendizaje visual y sonoro).

Sumamos a la memoria algunas imágenes del *tronco* actual del proyecto:



68. *In and out*, 2021 / Carboncillo sobre papel, 51 x 42 cm



69 / 70. *Music Leaves*, 2021 / Carboncillo sobre papel, marco de aluminio), 100 X 70 cm / (Enmarcado en "Estudio Maret", Estudio de grabación de música en La Canyada, Valencia / Arriba: Un *Black Mirror* del generoso dueño del estudio; abajo: "-on air-")



71. *Hearing bass*, 2021 (del díptico *Acces-sitting on the wreck*) / Carboncillo sobre papel, 29 x 41 cm



72. *Sit on me*, 2021 (del díptico *Acces-sitting on the wreck*) / Carboncillo sobre papel, 29 X 41 cm



73 / 74. *Acces-sitting on the wreck*, 2021 / Carboncillo sobre papel, 40 X 52 cm (con marco cada uno) / (Arriba: colgado en intimidad. Abajo: colgado en “*Deprisa, deprisa*”, exposición colectiva en C/Denia, 45, y *enmarcados* en bastidores de madera (hechos a mano por Soledad Estomba Moya).



C/ DENIA 45, VALENCIA

75. Cartel de "Deprisa, deprisa".



76. Vista de exposición "Deprisa, Deprisa", junto a la buenísima gente (y compañeros de estudio): Alex Gambín, Dani Dobarco, Gema Quiles y Juan de Morenilla. (Enmarcado como buen "punto muerto", *entre dos grandes*) / En C/Denia, 45 (12-13/11/2021)



77 / 78 / 79. Luis de la Fuente/ Julián Villalba /  
*Sin título*, 2021 / Varias fotografías y material au-  
diovisual / Poéticas *in-situ* (en *Music leaves*, 2021)  
/ Resultado de un día tormentoso en la montaña  
con Julián Villalba, gran amigo (y artista).

## CONCLUSIONES

Si recordamos la primera imagen de la memoria, veíamos una foto del estudio; y en él colgaba una lámina enmarcada en un marco dorado. Decimos que Nigrum parte en cierta manera de ahí porque el marco ha tenido que ir limpiándose tras cada dibujo, para ver algo “brillante” en el estudio: los dibujos son realizados con polvo de carboncillo en crudo y trabajados por sustracción mayoritariamente; con lo que el taller acaba negro (o pigmentado); y lo que brilla, se ensucia. Por supuesto, mi prudencia es con el papel colgado y limpio, no con mi taller. No obstante; la coloración mate y mortecina con la que queda mi porción de diez metros cuadrados; influye en el devenir de los dibujos (su arquitectura).

Creemos que la deriva temática hacia el trampantojo en Nigrum proviene precisamente en una abyección en la técnica clásica del dibujo lineal (entendido como un *acuchillar* el papel con la ayuda de las diferentes durezas de las puntas del lápiz o del carboncillo compreso; o como la violencia “realmente mecánica” de los procesos de estampación clásicos). Es decir, se dibujan las formas de una manera pictórica -con veladuras de polvo, pero al revés; quitándolas. El acuchille más propio del grafito vendría más de la mano, y más adelante, en lo más perverso de esta ecuación; la intención del que lo dibuja.

Lo “afilado” en los dibujos viene al final; y es lo más intransferible en términos político-culturales; en este caso mis relaciones afectivas con la idea de la desconfiguración general del ser durante un proceso que ya habíamos definido como de mimesis: del “yo ser-peatón; o del yo ser-máscara pictórica (desde una perspectiva estética identitaria)” ; -un poco lo que veníamos relatando en “Pensando en Nigrum”-. Pertenería más al campo incluso del género; conclusión a la que llegábamos al analizar los procesos semióticos en Borges, Deleuze, Harman o de Hoffmann, en relación al vértigo de ver algo como dado, e incorporarlo a un imaginario colectivo (tras un primer proceso hermenéutico en el estudio).

Consideramos importante señalar esto último porque en cierta manera *Nigrum* ha supuesto la muda de algunos intereses que se creían consolidados; debido a que el proyecto es en sí mismo un encierro consciente hacia el dibujo (como género), y desde la intuición de que *dibujar es hoy por hoy la mayor de las artes* precisamente por su tosquedad plástica, y su equívoco código visualmente binario (mito). La conclusión es que no lo es; pero que tiene que estar en *forma arquitectónica* en todo proceso tanto plástico; como crítico; siempre y cuando no queramos abandonar el relato tragicómico y grecorromano clásico (tan vigente como el suicidio; y en en el cual aún estamos de alguna manera flotando todos).

En el contexto en el que los dibujos fueron realizados -de encierro *real*-, y teniendo en cuenta también este texto, podría decirse que el proyecto es un *relato*, en el sentido de que de él subyace un anhelo de vínculos que tuvieron que



ser forzosamente dibujados; y puestos más tarde entre paréntesis en un texto.

Music Leaves es el nombre que toma el siguiente proyecto como una evolución -no determinista, sino ociosa-, hacia otro abandono de una realidad dada como verdadera, la del mito de la música. Pensar los elementos de la arquitectura tal y como la presentábamos en el texto, trae un deseo de abordar otros espacios con la misma mirada.

En otras palabras, no estaría mal utilizar la música como mito erótico consolidado en relación al mirar. Creo que la música hecha imagen es uno de los mitos más delicados del panorama cultural (la instauración del videoclip y de las portadas de vinilos también coaccionan nuestras *fés estéticas*, y por tanto nuestros intereses de mercado), -yo muchas veces me pongo cascos en los museos más clásicos (mayoritariamente pinacotecas), precisamente por no escuchar ese silencio sepulcral (a veces me gusta señalar, asomarme a los laterales de los cuadros; para estúpidamente concluir que *están tan colgados como nosotros*)-. Como también me pongo música al entrar *de turismo* en iglesias -algo absolutamente *abyecto-erótico* (como el acto representativo mismo)-; intuyo que puede haber algo interesante en esa dirección. Podríamos ver cómo introducir elementos de esta *ataraxia del mirar* en relación al gusto musical -con lo que esperamos un desvanecimiento (o una reorganización) de estímulos sonoros dentro del contexto *marco-ventana-arquitectura*.

Imaginamos algo más instalativo, pero no menos gráfico; y también *ebrio* -en cualquiera de sus formas-, para no abandonar tan bruscamente la poesía. Como lo volvemos a querer todo; meteremos a Nigrum en *Carpeta sin nombre-3*, -en este caso ya como vertedero, y para así no limpiar del todo el taller; que da mucha pereza-.



80. Luis de la Fuente/ Julián Villalba / *Sin título*, 2021 / Fotografía / Poéticas *in-situ* (en *Music leaves*, 2021) / *Quema urbana* de “una parte del monte”, con el objetivo de obtener hollín.

## **BIBLIOGRAFÍA**

### *Textos publicados.*

*(Publicaciones en orden alfabético / la numeración corresponde al número de los superíndices del texto)*

38. **ADORNO, Theodor y HORKHEIMMER, Max.** *Dialéctica de la Ilustración.* Edición en: Madrid, Trotta, 1994.

47. **AGAMBEN, Giorgio.** *Studiolo.* Edición en: España, A.hache, 2022.

52. **AUGÉ, Marc.** *Hacia una antropología de los mundos.* Edición en: Barcelona, Gedisa, 1995.

15. **AUMONT, Jacques.** *La Estética Hoy.* Edición en: Madrid, Cátedra, 2001.

8, 20. **BARTHES, Roland.** *Lo obvio y lo obtuso.* Edición en: Barcelona, Paidós, 2021.

31. **BAUDELAIRE, Charles.** *El pintor de la vida moderna.* Editado en: Madrid, Taurus, 2013.

44. **BAUDRILLARD, Jean.** *Violencia de la imagen. Violencia contra la imagen.* Edición en: Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2006.

30. **BAUDRILLARD, Jean y CALABRESE, Omar.** *El trompe l'oeil.* Edición en: Madrid, Casimiro, 2014.

23. **BAUMAN, Zigmunt.** *La cultura en el mundo de la modernidad líquida.* Edición en: Madrid, FCE, 2013.

10, 28. **BENJAMIN, Walter.** *Calle de sentido único.* Edición en: Cáceres, Periférica, 2021.

34. **BENJAMIN, Walter.** *Hashchís,* Edición en: Amadora, Godot, 2021.

14. **BENJAMIN, Walter.** *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica.* Edición en: México D.F., Ítaca, 2003.

43. **BENJAMIN, Walter.** *Tesis sobre Filosofía de la Historia.* Edición en: Barcelona, Edhasa, 1971.

5. **BORGES, Jorge Luis.** *Ficciones.* Edición en: Barcelona, Lumen, 2019.

22. **CALABRESE, Omar.** *La era neobarroca.* Editado en: Madrid, Cátedra, 2012.

39. **CASTRO, Fernando.** *Estética de la crueldad.* Edición en: Madrid, Fórcola,

2019.

49. **CONNELLY, Frances S.** *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales*. Edición en: Madrid, Antonio Machado Libros, 2018.

13. **CONRAD, Joseph.** *El agente secreto*. Edición en: México D.F., Lectorum, 2006.

29. **CRIMP, Douglas.** *There is not final picture*. (Consultado en: *Painting on the move*). Basilea, Kunsthalle Basel, 2002.

18. **DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix.** *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Edición en: Valencia, Pre-textos, 2010.

50. **DIDI-HUBERMAN, Georges.** *Cuando las imágenes tocan lo real*. En: *Cuando las Imágenes tocan lo real*. Edición en: Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2018.

36. **ESCOHOTADO, Antonio.** *Historia General de las Drogas*. Edición en: Barcelona, Espasa, 2019.

2. **FERNANDEZ PORTA, Eloy.** *€<sup>®</sup>OS: La superproducción de los afectos*. Edición en: Barcelona, Anagrama, 2013.

1. **GOETHE, Johann Wolfgang von.** *Máximas y reflexiones*. Edición: Barcelona, Edhasa, 2021. (Traducción de Juan José del Solar, 1993).

45. **FOSTER, Hal.** *El retorno de lo real*. Edición en: Madrid, Akal, 2020.

4. **GARCÉS, Marina.** *Un mundo común*. Edición en Barcelona, Lectulandia, 2013.

24. **GARCÉS, Marina.** *Visión periférica. Ojos para un mundo común*. En: *Buitrago, Arquitecturas de la mirada*. Madrid: Universidad de Alcalá de Henares, 2010.

32. **HABERMAS, Jurgen.** *La modernidad, un proyecto incompleto*. Texto consultado en *The anti-aesthetic essays on postmodern culture*. Edición en: Barcelona, Kairós, 1985.

46. **HARMAN, Graham.** *El objeto cuádruple. Una metafísica de las cosas después de Heidegger*. Edición en: Barcelona, Antrophos, 2016.

9. **HUXLEY, Aldous.** *Las puertas de la percepción*. Edición en: Barcelona, Pocket Edasa, 2021.

19. **HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus.** *Los autómatas*. Editado en: Barcelona, El Barquero, 2010.

26, 27. **IBAÑEZ FANÉS, Jordi.** *Morir o no morir. Un dilema moderno*. Editado en: Barcelona, Nuevos Cuadernos Anagrama, 2020.

3. **JAPPE, Anselm.** *Debord*. Edición en: Barcelona, Anagrama, 1998.
51. **KULKA, Tomas.** *El kisch*. Edición en: Madrid, Casimiro, 2011.
40. **PEÑALVER ALHAMBRA, Luis.** *Ventana a lo diáfano. Los bodegones de Sánchez Cotán*. Edición en Toledo, Almud, 2019.
7. **PLINIO el Viejo.** *Textos de Historia del Arte* (en *Historia Naturalis*; libros 35, 1-30; 50-165). Edición en: Madrid, La Balsa de la Medusa, 1995.
41. **RUSKIN, John.** *La medusa de mármol. Escritos sobre lo grotesco*. Edición en: Madrid, La balsa de la Medusa, 2019.
37. **SARTRE, Jean Paul.** *La Náusea*. Edición en: Madrid, Unidad Editorial, 1999.
- 16,17. **STOICHITA, Victor y CALABRESE, Omar.** *La Verónica de Zurbarán*. Edición en Madrid, Casimiro Libros, 2015.
42. **WAJCMAN, Richard.** *El Objeto del Siglo*. Edición en: Buenos Aires, Amorrortu, 2001.
48. **YVARS, José Francisco.** *Retratos, semblanzas, perfiles. Un abecedario artístico personal*. Edición en: Barcelona, Debolsillo, 2021.
25. **ZIZEK, Slavoj.** En; *Arte, Ideología y capitalismo*. Edición en: Madrid, Pensamiento, 2008.
11. **ZUBIRI, Xavier.** *Cinco lecciones de filosofía*. Edición en: Alianza Editorial, Madrid, 2019.

### *Audiovisuales.*

12. **BELTZ, Corinna.** *Gerhard Richter Painting*, 2011.
21. **NOGUERA, Miguel.** (Visto en *Late Motiv*). Emitido por: Movistar Plus, El Terrat, Madrid, 22/07/2016.
- (Fotogramas)
- EISENSTEIN, S.M.** *Iván el Terrible*. Distribuida por: Mosfilm, Rusia, 1944
- CAMERON, James.** *Titanic*. Distribuida por: Fox, E.E.U.U., 1997.
- SLADE, David.** *Bandersnatch* (en *Black Mirror: capítulo 1; temporada 5*). En: *Netflix, E.E.U.U.*

## ÍNDICE DE IMÁGENES

1. *Bandersnatch*, cap.1, T5 de la serie *Black Mirror*, 2018. Netflix, E.E.U.U. (Fotograma).
2. Maurits Cornelis Escher / *Eye*, 1946. (Imagen encontrada en [www.escherinhe-tpaleis.nl](http://www.escherinhe-tpaleis.nl)).
3. Sin Título, *Anónimo*, 45 x 45 cm. (Fotografía propia).
4. Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, 1965. (Imagen encontrada en la web).
5. Miguel Noguera. “Viñeta” (El Mundo). (Imagen encontrada en *Escenas de Miguel Noguera* [www.elmundo.es/papel/firmas](http://www.elmundo.es/papel/firmas)).
6. Joan Sebastián Granell, *ULISES 8*, 2016. (Imagen encontrada en [www.joan-sebastiangranell.portfoliobox.net](http://www.joan-sebastiangranell.portfoliobox.net)).
7. Joan Sebastián Granell, *Sudoku I,II,III*. (Imagen encontrada en [www.joan-sebastiangranell.portfoliobox.net](http://www.joan-sebastiangranell.portfoliobox.net)).
8. Luis de la Fuente, *El corte;21:50*, 2020. (Imagen propia).
9. Gillian Wearing, *Rock ‘n’ Roll 70*, 2015. (Imagen encontrada en [ww.ivam.es/es/exposiciones/gillian-wearing/](http://ww.ivam.es/es/exposiciones/gillian-wearing/)).
10. Francisco de Zurbarán, *La Santa Faz*, 1635. (Imagen encontrada en [www.nationalmuseum.se](http://www.nationalmuseum.se)).
11. Giuseppe Archimboldo, *Retrato con Verduras*, 1587. (Imagen encontrada en [musei.comune.cremona.it](http://musei.comune.cremona.it)).
12. (fotograma 1:33:20) S.M. Eisenstein, *Iván el Terrible*, 1944.
13. (fotograma 1:11:43). S.M. Eisenstein, *Iván el Terrible*, 1944.
14. (fotograma 2:53:51) / James Cameron, *Titanic*, 1997.
15. Pere Borrell / *Huyendo de la crítica*,1874. (Imagen encontrada en [www.bde.es](http://www.bde.es)).
16. *Captura de pantalla* de la web de Ivan Seal (Imagen encontrada en <http://ivanseal.com>).
17. Ivan Seal, *the beating dodges the question*, 2015. (Imagen encontrada en <http://ivanseal.com>).

18. Mona Hatoum / *Bunker*, 2011. (Imagen encontrada en [ww.ivam.es](http://ww.ivam.es))
19. Luis de la Fuente, *64*, 2018. (Imagen propia).
20. On Kawara, *APR. 24, 1990*. (Imagen encontrada en [www.moma.org/collection/works/79067](http://www.moma.org/collection/works/79067)).
21. Luis de la Fuente, *Algunas heridas...*, 2020. (Imagen propia).
22. Juan Sánchez- Cotán. *Bodegón de caza, hortalizas y frutas*, 1602. (Imagen encontrada en [www.museodelprado.es](http://www.museodelprado.es)).
23. Giovanni Battista Piranesi, *Carceri d´invenzione*, 1761. (Imagen encontrada en [www.artmuseum.princeton.edu](http://www.artmuseum.princeton.edu))
24. Maurizio Cattelan, *Not Afraid Of Love*, 2016-2017. (Imagen encontrada en blog [www.artishockrevista.com/2017/01/06/regreso-maurizio-cattelan/](http://www.artishockrevista.com/2017/01/06/regreso-maurizio-cattelan/)).
25. Johnny Izatt-Lowry, *Self Portrait*, 2020. (Imagen encontrada en [www.johnizattlowry.co.uk/](http://www.johnizattlowry.co.uk/))
26. *Central Aquatic Sports Lenin Komosomol*, Tbilisi, Georgia, . (Imagen encontrada en la cuenta de Instagram #SOCIALISTMODERNISM, [www.instagram.com/explore/tags/socialismmodernism/?hl=es](http://www.instagram.com/explore/tags/socialismmodernism/?hl=es))
27. *Espai Verd*, Valencia, 1994. (Imagen encontrada en [ca.wikipedia.org/wiki/Espai\\_Verd](http://ca.wikipedia.org/wiki/Espai_Verd)).
28. Jean- François Millet, *El Ángelus*, 1857-1859. ( Imagen encontrada en [www.musee-orsay.fr](http://www.musee-orsay.fr))
- 29 / 30. Imágenes de archivo: propias (figuras 1; 2; 4; 5; 6; 7; 8; 10; y 11); encontradas en web (figura 3, *Retrato de un niño (¿Guidobaldo de Montefeltro?)*, 1483, encontrada en [www.museothyssen.org](http://www.museothyssen.org); y figuras 9 y 12, en [www.instagram.com/explore/tags/socialismmodernism/](http://www.instagram.com/explore/tags/socialismmodernism/)).
31. M.C. Escher / *Tres esferas (II)*, 1946. ( Imagen encontrada en [www.escherinhetpaleis.nl](http://www.escherinhetpaleis.nl)).
32. Antonello da Messina, *Cristo muerto sostenido por un ángel*, 1475- 1476. (Imagen encontrada en [www.museodelprado.es](http://www.museodelprado.es))
33. Giorgio Morandi / *Natura Morta*, 1949. (Imagen encontrada en)
34. Carlo Carrà / *Natura Morta con Squadra*, 1917. (Imagen encontrada en [www.catalogo.fondazionezeri.unibo.it/](http://www.catalogo.fondazionezeri.unibo.it/)).
35. (detalle) Rembrandt van Rijn / *La Lección de anatomía del Dr. Jan Deijman*,

1653. (Imagen encontrada en blog [www.artehistoria.com](http://www.artehistoria.com)).
36. E.T.A. Hoffmann, *Autorretrato con indicaciones fisionómicas* / Tinta sobre papel. ( Imagen propia, fotografía del libro de *Los autómatas*).
37. Utawgawa Kuniyoshi, *Takiyasha, la bruja y el espectro del esqueleto*, 1845. (Imagen encontrada en [www.collections.vam.ac.uk](http://www.collections.vam.ac.uk)).
38. William Blake, *A Young Man Seated Behind a Stone Slab*, 1785. (Imagen encontrada en [bq.blakearchive.org](http://bq.blakearchive.org)).
39. Odilon Redon, *The cube*, 1880. ( Imagen encontrada en [www.artsy.net](http://www.artsy.net)).
40. Shi Tao, Orquídeas, bambú y rocas, 1707. (Imagen encontrada en blog [suzuri.es/2019/11/15/palabras-sobre-la-pintura-shitao-mas-alla-de-la-tecnica](http://suzuri.es/2019/11/15/palabras-sobre-la-pintura-shitao-mas-alla-de-la-tecnica)).
41. Philip Guston, Sin Título, 1971. (Imagen encontrada en *Nixon Drawings*. Ed en HAUSER WIRTH, 2017).
42. Eugène Delacroix, *Un lit défait (Una cama sin hacer)*, 1827. (Imagen encontrada en [www.collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020039473](http://www.collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020039473)).
43. Cristof Yvore, *Sin título*, 2008. (Imagen encontrada en [www.zeno-x.com/artists/CY/cristof\\_yvore.html](http://www.zeno-x.com/artists/CY/cristof_yvore.html)).
44. Greta Alfaro, *European Dark Room #4*, 2010. (Imagen encontrada en [www.rosasantos.net/exposicion/greta-alfaro/](http://www.rosasantos.net/exposicion/greta-alfaro/)).
45. Richie Culver, *Sin título*, 2020. ( Imagen encontrada en Instagram, [www.instagram.com/richieculver](http://www.instagram.com/richieculver)).
46. Fresco de la *Capilla de Plaincorault*, Méridy, Francia (1100-1200 D.C.). Imagen vista en *Historia General de las Drogas* (Escohotado, A.), en Madrid, Edhasa, 2017, p.61. (Imagen encontrada en blog [www.turismodebolsillo.com.ar](http://www.turismodebolsillo.com.ar)).
47. Luis de la Fuente. *Proceso de dibujo*. (Fotografía propia).
48. Luis de la Fuente. Paleta: varias esponjas con tonos de gris diferentes y polvos de carboncillo. (Fotografía propia).
49. Christo / *Wrapped armchair*, 1990. (Imagen encontrada en [www.artsy.net](http://www.artsy.net))
50. Luis de la Fuente. (Imágenes en páginas 72 y 73; Algunas combinaciones con fotografías propias).
51. Luis de la Fuente. (Imágenes en páginas 74 y 75; varios bocetos, 2019-2020-2021).

- 52 / 53. Luis de la Fuente, *Soma*, 2019. (Fotografías propias).
- 54 . Luis de la Fuente, *El corte*, 2020. (Fotografía propia).
55. Luis de la Fuente, *Mal camino*, 2021. (Fotografía propia).
56. Luis de la Fuente, *De-cápita de una esfera gris*, 2021. (Fotografía propia).
- 57 / 58. Luis de la Fuente, *Conversación interesante*, 2020. (Fotografías propias).
59. Luis de la Fuente, *Capricho*, 2020. (Fotografía propia).
60. Luis de la Fuente, *Capricho II*, 2020. (Fotografía propia).
61. Luis de la Fuente, *Algunas heridas*, 2020. (Fotografía propia).
62. Luis de la Fuente, *La talla*, 2020. (Fotografía propia).
63. Luis de la Fuente, *El corte de las 21:50*, 2020. (Fotografía propia).
- 64 Luis de la Fuente, *Pesa y viene*, 2021. (Fotografía propia).
- 65 / 66. Luis de la Fuente, *Nigrum*, 2021 / (Propuesta para PAM!). (Fotografías propias).
67. Luis de la Fuente, (detalles), *Algunas heridas...*, 2020; *Pesa y viene*, 2021. (Fotografías propias).
68. Luis de la Fuente, *In and out*, 2021. (Fotografía propia).
- 69 / 70. Luis de la Fuente, *Music Leaves*, 2021. (Fotografías cedidas por particular).
71. Luis de la Fuente, *Hearing bass*, 2021. (Fotografía propia).
72. Luis de la Fuente, *Sit on me*, 2021. (Fotografía propia).
- 73 / 74. Luis de la Fuente, *Acces-sitting on the wreck*, 2021. (Fotografía propia).
75. Luis de la fuente, *Cartel de “deprisa, deprisa”*.
76. Luis de la Fuente, vista de exposición colectiva “deprisa, deprisa”. (Fotografía personal).
- 77 / 78 / 79. Luis de la Fuente y Julián Villalba, *Poéticas in-situ* (Provisionalmente en *Music Leaves*), 2021. (Fotografías propias).

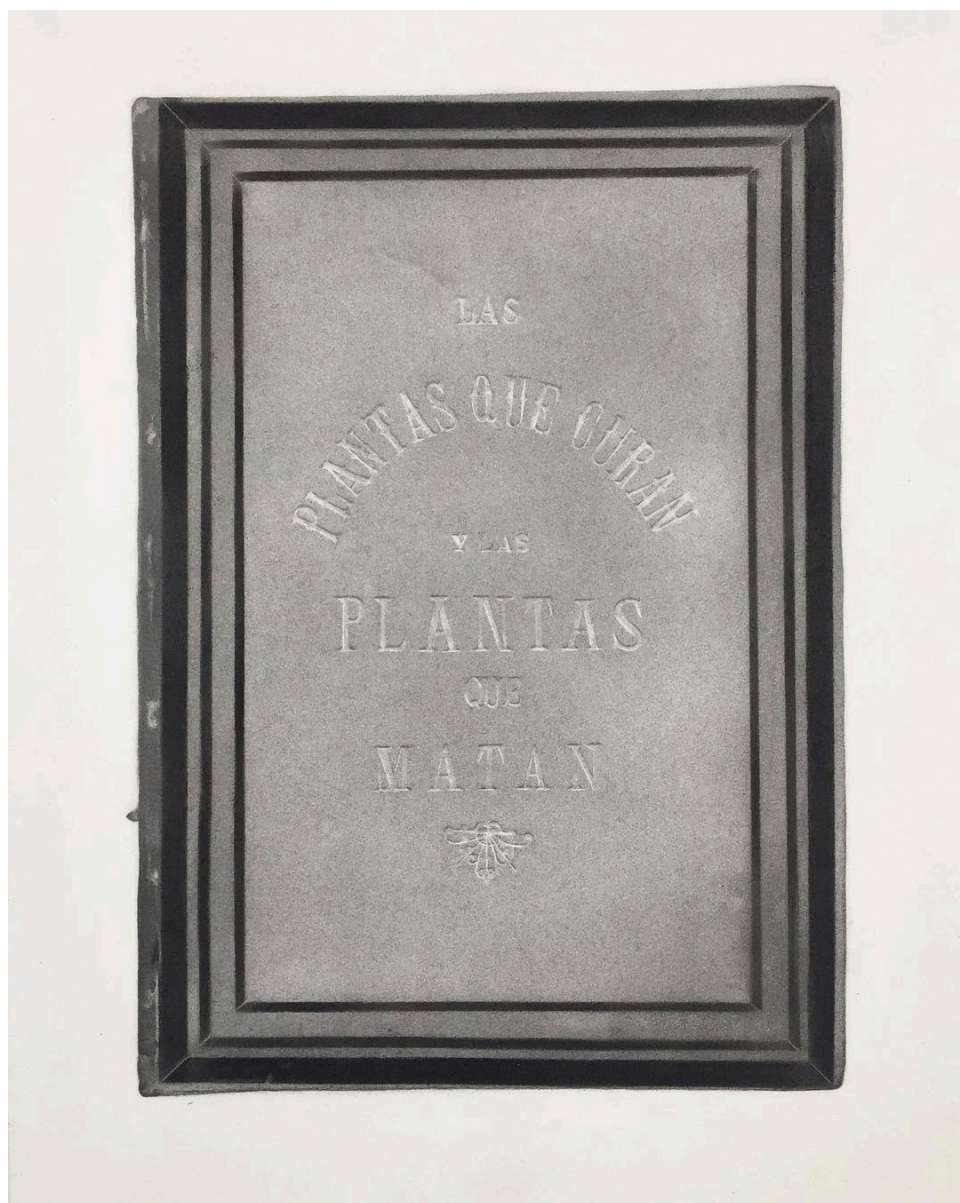


80. Luis de la Fuente y Julián Villalba, *Sin título* (provisionalmente en *Music Leaves*), 2021. (Fotografía propia).

**ANEXOS**

*Trabajo previo*

*Las plantas que curan y las plantas que matan (2017-2018)*



*Folding Black (2018)*



(Muy breve).

*Rematando* la memoria, y con un oído puesto en la televisión sufro otro colapso *gráfico-arquitectónico*... ojalá fuera ironía, pero no; es grotesco y abyecto (y también real), lo tiene todo. Esta foto, ya viral; aglutina todo *Pensando en Nigrum* (pero como no exactamente, lo pongo en Anexos).

-Me veo obligado a abrir “notas” en el móvil, y escribir:

“Risto Mejide se ha ido de vacaciones tras una fértil temporadita; y “buena”, a casi todos los niveles. Elije irse junto con su mujer a Roma, puesto que es allí donde va uno a morir. Quiere poner fin a su trampantojo televisivo: él es de verdad. El plan lo simboliza maquiavélicamente con el dibujo de su camiseta: una mano bien fea agarra una copa de vino. Es un dibujillo más bien inocente, pero tan bien elegido que asusta. Risto Mejide ve algo inhumano y blanco, y claro; quiere tocar algo tan increíble. Se acerca, solemne: eso lo ha hecho alguien como yo, alguien humano -debe pensar-. Y no lo toca, claramente se apoya en él. ¿Pero cómo no lo voy a tocar?. Mejor nos apoyamos el uno en el otro, porque si no, estamos todos perdidos, -se dice-.

Risto o el mármol, ¿cuál de los dos es el Laoconte al que debemos hoy mirar?-.”



Post en Instagram de Risto Mejide, Junio, 2020 / Risto Mejide “se apoya de vacaciones, en el Laoconte” . ¿Existe algo en el mundo con mayor capacidad discursiva que este recorte?-.

