





UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA  
FACULTAD DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS

MÁSTER UNIVERSITARIO EN PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

**UNA APROXIMACIÓN AL RETRATO**  
POÉTICA PERSONAL DE LA PINTURA

Andrea Garay Ibáñez

Tutora Dr. Rosa Martínez-Artero

JULIO 2013









Este trabajo procura una reflexión sobre el retrato desde una investigación pictórica personal que busca la aproximación al sujeto, y configura su sentido gracias a la participación en la exposición itinerante *La presencia y la figura*. A lo largo del escrito se intentará acercar al lector a una manera propia de mirar, y con mirar, queremos decir la forma en que se dispone la pintura para la creación de un lenguaje particular que dé voz a la observación y entendimiento de la obra.

A continuación, atenderemos a la conceptualización de la fotografía como punto de partida en la realización de los cuadros, así como relacionaremos las obras con el pensamiento de Jean-Luc Nancy en su libro *La mirada del retrato*, para ayudar a conformar la poética que busca la materia pictórica. Veremos, finalmente, estas ideas ensambladas en las 6 obras que presenté para la muestra que tuvo lugar entre la ciudad de Alicante y Valencia en el período de 2012 y 2013, contando con la compañía de 28 pintores más.

Retrato – pintura - poética personal – mirada – presencia – figura – lenguaje – aproximación – semejanza – autonomía – evocación – exposición – deconstrucción - rostro – Jean-Luc Nancy - Borges –

*This essay intends to reflect on the portrait from a point of view of personal pictorial research that is looking for an approach to the subject, and sets its direction through participation in the exhibition *The Presence and Figure*. Throughout the writing, we will attempt to bring the reader to a proper way to watch, and by watching, we mean the way the painting is available for the creation of a particular language that gives voice to the observation and understanding of the artwork.*

*In the continuation, we will intend to conceptualize photography as a starting point in carrying out the paintings and relate the works with the thought of Jean-Luc Nancy in his book *The View of the Portrait*, in order to promote the poetic that seeks the pictorial matter. In the end, finally we will find these ideas assembled within the 6 works presented at the exhibition which was held in the cities of Alicante and Valencia during the years 2012 and 2013, when they were exhibited together with other 28 painters work.*

*Portrait - painting - personal poetics - look - view - presence - figure - language - approach - likeness - freestanding - evocation - exhibition - autonomy- Jean-Luc Nancy – deconstruction – face - Borges*





# ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	11
2. CONCEPTUALIZACIÓN	
Referentes	
El archivo de fotografías.....	19
Un apoyo teórico sobre <i>La mirada del retrato</i> .....	27
El retrato autónomo.....	29
Semejanza.....	35
Evocación.....	40
Mirada.....	44
La pintura.....	49
Poética personal	
La incomunicación del lenguaje: el olvido de las cosas.....	71
Hacia una poética personal. Diálogo con la pintura.....	77
3. OBRA	
Pinturas, cuadernos y lecturas.....	99
<i>La presencia y la figura</i> .....	131
Obra.....	135
Anexos.....	151
4. CONCLUSIONES.....	157
5. BIBLIOGRAFÍA.....	171



# **1. INTRODUCCIÓN**



**E**l presente trabajo surge de la investigación pictórica en torno al retrato en busca del propio lenguaje de la materia y configura su reflexión en la exposición itinerante *La presencia y la figura*. Se inserta en el Trabajo Final de Máster en Producción Artística ofertado por la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de la Universidad Politécnica de Valencia. Según la normativa del Máster, este trabajo se encuentra dentro de la tipología 4, en la especialidad de Pintura dentro de la modalidad Práctica Artística, referida a la producción artística inédita para un proyecto expositivo, acompañada de una fundamentación teórica.

Este proyecto tiene como objetivos ayudar a la aproximación del propio quehacer artístico proponiendo reflexiones en el campo de la fotografía, conceptos teóricos y pinturas referenciales además de procurar atender al propio lenguaje de la pintura, para finalmente conformarse en dicha exposición.

La estructura general del texto comprende un apartado inicial de referentes, donde hablaremos en tres apartes diferentes sobre, primero las influencias en el ámbito de la fotografía, donde nos centraremos en el archivo de fotos de las que parten la mayoría de los cuadros realizados. En segundo lugar nos apoyaremos en conceptos teóricos propuestos por Jean-Luc Nancy en su libro *La mirada del retrato* y probaremos a relacionarlos con la propia manera de proyectar con la pintura, y acabaremos por mostrar pinturas que me han influido atendiendo a una serie de desvíos retóricos en el retrato contemporáneo y a cierta actitud en sus usos.

En la segunda parte se hará un intento por articular en palabra lo que la pintura sugiere, procurando primero reflexionar sobre el uso del lenguaje escrito y oral como medio de expresión, y derivar esta idea hacia la articulación de la pintura que busca la creación de una poética personal.

Finalmente, la exposición *La presencia y la figura* será la clave que concluya el proceso de creación pictórica, al convocar la puesta en el escenario público y hacer de ello diversidad de la obra. La muestra que itineró desde 2012 hasta 2013 entre la ciudad de Alicante y Valencia recogió la obra de 29 pintores de diferentes generaciones relacionados con la Comunidad Valenciana, y hacía muestra de una pintura basada en la figuración reclamando la relación obra-espectador, la presencia misma de la pintura.

Por último, pasaremos a hacer un recuento de los aspectos más importantes que han surgido gracias a la exposición y la conclusión de este escrito.

## **2. CONCEPTUALIZACIÓN**





## **Referentes**



## El archivo de fotografías

**C**uando nos extrañamos ante algo es porque ese algo se escapa a los esquemas que teníamos planteados. A partir de ahí, surgirán preguntas para poder llegar a la comprensión de tal cosa. Entonces, extrañarse es empezar a comprender, aunque no siempre se encuentre explicación.

El archivo de fotografías que he ido recopilando desde hace 7 años viene a ser un cúmulo desordenado de imágenes que me provocan extrañeza. La elección de las fotografías viene dada porque hay algo que me llama, pero no porque sean, precisamente, llamativas por la rareza de su tema. La recopilación hecha puede contener alguna de éstas imágenes pero, lo que siempre procuro, es que no sean demasiado esclarecedoras en su contenido y que dejen escondido algo. No importa tanto de donde provengan las fotos, algunas de ellas habrán sido arrancadas de alguna revista, recortadas de algún periódico o libro, o simplemente encontradas por la calle –algunas de ellas echadas a perderse por el suelo-, por Internet o a saber; incluso parte de las fotos que conforman la recopilación vienen del archivo familiar. Las instantáneas que podemos encontrar en el repertorio de lo público no me son más extrañas que las del ámbito de lo privado. Así que la selección no va a depender tampoco tanto del valor estético de la imagen, o su evidencia, más que de hallar la posibilidad de preguntar o, mejor dicho, de que la fotografía me pregunte. Lo que no se revela con tanta claridad, aquello que provoca perplejidad, será el punto de partida para mirar la fotografía con extrañeza y puede devenir el diálogo con la pintura.

La educación de nuestra mirada tiene que ver más con la fotografía y con el cine que con la pintura, tan sólo tenemos que mirar a nuestro alrededor para caer en la cuenta del tipo de imágenes que nos envuelven. El cine y la foto empatizan más con el espectador, pensemos, por ejemplo, en que todos hemos llegado a llorar ante una película y no tantos ante un cuadro de Rubens. Es por ello que atendemos más fácilmente a una foto que a un cuadro.

Es tal el poder de divulgación del medio fotográfico que llega a acceder a cualquier clase social. Nos facilita el acceso a mirar, pues no distingue al tipo de espectador y, la vez que no nos acompañe, será algo excepcional. La foto es un instrumento de difusión masiva, mientras que la pintura parece que esté hecha sólo para unos pocos o para unos ratos, y esto sea quizás porque exige de cierta paciencia a la hora de mirar. Esta cautela de la mirada que nos enseña la pintura es la que procuro cuando ojeo en el archivo de mis fotografías. Si la mirada *de ir por casa*, es decir, la mirada acomodada, participa en la observación de tanta variedad de fotografías, cuidándola no sólo se encontrarán nuevas posibilidades de relación con la fotografía sino también para con cualquier otro objeto.

A diferencia de otras imágenes, la fotografía cuenta con la peculiaridad de que puede salvarse de ser una interpretación para ser una huella de acontecimiento. Aunque bien es cierto que toda fotografía va a ser interpretación de la realidad cuando alguien tome la cámara y dispere. Pero si la comparamos con el dibujo o la pintura, la instantánea va a pertenecer más a *su* tema que ninguna otra imagen, ya que da la posibilidad de ser un vestigio, un rastro directo de lo real.

El oportunismo histórico ha ganado a la foto su reputación de verdad al usarla como testigo directo. En cualquier suceso se va a buscar una cámara que lo fotografíe y por ello nuestra articulación de pensamiento ya depende de las intervenciones de la cámara. Lo que hace la foto es fijar la apariencia de algo

hasta el momento en que el archivo desaparece. Pensemos entonces que la cámara es un instrumento para separar apariencias dentro de una sucesión de apariencias. Antes de la cámara no existía nada que pudiera hacer esto excepto nuestra memoria, dependíamos de la facultad de imaginar para cerciorarnos (siendo la memoria sólo cierta en sí misma). No se pretende comparar la fotografía con la memoria, principalmente porque el mecanismo de ésta no es unilineal, son cosas distintas. La instantánea conserva una apariencia pero no en sí significado alguno -el significado se lo atribuimos nosotros-, ya que tiene lugar en la linealidad en el tiempo y ha de explicarse en esa linealidad. En cambio la memoria no depende de una sucesión de las cosas, hace otro tipo de relaciones que no tiene que ver con la serie. La foto está privada de significado en cuanto que separa las apariencias de sus funciones o bien, en cuanto que rescata la apariencia de un suceso en un tiempo determinado. Lo que saca la cámara es una descontextualización del instante inscrito en una linealidad temporal. Es la extracción de una palabra dentro de un argumento irrepetible y único.<sup>1</sup>

Las fotografías que encontramos en el entorno de lo público que presentan un acontecimiento son apariencias atrapadas que no tienen que ver con nosotros ni con el significado original de ese acontecimiento. Son informativas pero ajenas a la experiencia vivida. Vendrían a ser imágenes de la memoria de un completo desconocido. Se separa de su contexto y se convierte en un objeto arbitrario que se presta a cualquier uso. En cambio, las fotografías del ámbito de lo privado vienen a ser una extirpación que cuando volvemos a verlas nos puede producir incredulidad ya que, la foto privada es una continuación de aquella persona que fue captada por la cámara y al ver, por ejemplo, una foto de mi madre me pregunto ¿ésta era mamá? Este tipo de fotografías están pigmentadas por el significado del que han sido separadas y contribuyen a la memoria viva. El contexto de la instantánea registrada se conserva, de modo que la foto vive en una continuidad. Encontramos en Berger un deseo de relación entre la foto pública y la privada cuando dice “si los vivos asumieran el

---

<sup>1</sup> Cfr. Berger, John, *Mirar*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, p 64

pasado, si éste se convirtiera en una parte integrante del proceso mediante el cual las personas van creando su propia historia, todas las fotografías volverían a adquirir entonces un contexto vivo, continuarían existiendo en el tiempo, en lugar de ser momentos separados [...]. Una memoria así acogería cualquier imagen del pasado, por trágica, por culpable que fuera, en el seno de su propia continuidad. Se trascendería la distinción entre los usos privado y público de la fotografía. Y existiría la familia humana”<sup>2</sup>. Si queremos restituir la foto al contexto de la experiencia social hemos de respetar las leyes de la memoria, “hemos de situar la foto de forma que adquiera algo del sorprendente carácter decisivo de aquello que fue y que es”.<sup>3</sup>

La elección que hago de fotografías no tiene que ver con el regocijarse o con el agradar, quizá tenga que ver más con la búsqueda de repeticiones atemporales porque, como se ha dicho, la memoria no es unilineal. La memoria funciona con una cantidad enorme de asociaciones, las cuales conducen hacia una misma cosa. Al mirar una foto intento darle un sentido de presente. Recopilar las fotografías para mi archivo no es tanto por la anécdota, sino por recoger aquellas que dan pistas de lo que parece inherente al ser humano. Cualquier foto puede llegar a ser un ahora siempre que se le cree el contexto adecuado. Esto es volverla a situar en el tiempo, en el tiempo narrado.<sup>4</sup> No existe una sola manera de acercarnos a la cosa recordada, la foto no es el final de una línea porque numerosos puntos de vista convergen hacia ella.

En su libro *La cámara lúcida*<sup>5</sup> Barthes nos diferencia dos elementos en la fotografía: el *studium* y el *punctum*. El *studium* tiene que ver con el

---

<sup>2</sup> Ibídem, p 63-64

<sup>3</sup> Ibídem, p 65

<sup>4</sup> Los relatos orales, cada vez más en desuso, cobran también esta intencionalidad de lo atemporal ya que forman parte de la memoria. Habrá una sucesión de acontecimientos y personajes que se repitan pero cada vez que se cuenta un relato, se hace interpretación de él: en cada exposición encontrará la manera de situarse en el presente. Se dirigen de la boca al oído, se enmarcan frecuentemente en técnicas de escenificación que pretenden captar la atención y mantener la expectativa provocando lo que Eric Havelock ha denominado un “efecto hipnótico” del relato, y así es como revive. (Extraído de los apuntes de clase de José Vicente Selma, profesor de *Estética* en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Valencia, 14 de octubre de 2009)

<sup>5</sup> Barthes, Roland, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1989

conocimiento a través de un código de aquello que se está viendo, es decir, es lo más universal en una foto ya que está íntimamente ligado al aspecto cultural y social. Puede interesarme una fotografía, incluso “a veces emocionarme, pero con una emoción impulsada racionalmente, por una cultura moral y política” cita el propio Barthes. Viene a tener un interés más general, digamos convincente o que nos puede complacer el tema. En cambio, el *punctum* tiene un carácter más personal, es eso que nos caza, nos despunta de la fotografía. Si no conocemos el *studium* difícilmente nos podemos acercar al *punctum*, ya que es gracias al conocimiento a través de un código de aquello que se mira, cuando puede surgir algo más. El *punctum* va desde el objeto al observador en una casualidad del *studium*, porque no surge conscientemente o intencionadamente de mí: cuando se cruza el azar, el *studium* se desestructura y entra en crisis. El *studium* es el saber institucionalizado, el código que se desarrolla en el ámbito académico y, en este sentido, contrario al *punctum* que no corresponde a ese código, esto es el lenguaje sin lenguaje.

El *punctum* tiene una función metonímica ya que es una parte o un detalle que configura un todo: está en la fotografía y yo, espectadora, no lo coloco ahí, sino que parte de la foto misma y se configura como algo autónomo. Ese detalle nos lleva a una sugerencia semántica: si se ha puesto con intención entonces no me punza, por lo que tiene que ver con la no-intencionalidad al no estar necesariamente presente. En el libro *Zen en el arte del tiro con arco*<sup>6</sup> el filósofo alemán Eugen Herrigel cuenta sus seis años como discípulo de uno de los más reconocidos maestros de arquería de Tokio. Herrigel narra cómo superó gradualmente sus inhibiciones y aprendió a estirar el arco libre de intención y con un tipo de “fuerza no forzada” que permitía al tiro desprenderse del tirador. Una de las lecciones que le aporta el maestro al discípulo es que "para alcanzar la maestría en un arte, no basta conocimiento técnico. Uno debe trascender la técnica de manera que el dominio se convierta en un "arte sin artificio" y emane directamente de lo inconsciente." Jugar con la intencionalidad

---

<sup>6</sup> Herrigel, Eugen, *Zen en el arte del tiro con arco*, Madrid, Gaia, 2005

es una especie de entretenimiento, es un artificio y el *punctum* no juega con esto.

El *punctum* nos recuerda a lo que nos pueden suscitar los haikus. Haiku es una forma de poesía tradicional japonesa que generalmente se basa en el asombro y el arrobamiento que produce en el poeta la contemplación de la naturaleza. Son poemas breves que no tienen por qué tener un significado ni llevar implícito un discurso. Como el *punctum*, son manifestaciones que no van más allá de sí. El haiku no responde a un esfuerzo consciente ni dirigido, lo que nos provoca son pinchazos que nos quitan el sentido de racionalidad de occidente:

El ruiseñor  
unos días no viene;  
otros, dos veces.

Takai Kito

Lirios, pensad  
que se halla de viaje  
el que os mira.

Io Sogui <sup>7</sup>

Hablamos de un nuevo sentido semántico: Haiku es una excesión del sentido, queda sin ser abolido. Se nos presenta sin valor aparente pero al leerlo adquiere un valor. Se trata de llevar lo semántico a un nivel que no sea semántico. Como el *punctum*, nos suscita algo que no está dado por el artista, va a surgir desde el lenguaje pero el sentido no será provocar sensación lingüística. Se sitúa más allá del lenguaje, como lo que provoca el *punctum* que

---

<sup>7</sup> < <http://www.tallerdeescritores.com/haikus.php> > [Consulta 4 de junio de 2013]



va más allá de la fotografía aunque parta de ésta. A una obra se le pide éste excedente: que me suscite algo que está fuera del código, donde no hay receta. Entonces, ¿de qué manera nos podemos aproximar a esa no intencionalidad? Si la voluntad del punctum no es impositiva ¿cómo se pone en juego la voluntad de quién mira? Las respuestas que se den van a ir indisociables a la cuestión del sujeto implicado en el objeto. Observar una imagen es un proceso activo porque intervenimos cuando miramos y actuamos aunque estemos quietos, y es por esto mismo que podemos sentir. Lo que nos provoca la instantánea también es instantáneo. El archivo de instantáneas que he recopilado –ésta sería mi voluntad- podría ahora decirse que son fotografías para provocarme alguna punzada y, una vez haya provocado en mí esta herida, permanecer con ella abierta en el obrar de la pintura.

A pesar de la importancia que tiene la foto para mi pintura, en realidad no es más que una excusa, no es más que un punto de partida en la elaboración del cuadro. El cuidado que puedo tener a la hora de recopilarlas y mirarlas se pierde completamente cuando me gana el interés por lo que va surgiendo en el cuadro. La foto es un pretexto que se abandona cuando el cuadro lo demanda, pero no es porque yo quiera apartarla, me sucede que pinto y, sin darme cuenta, el referente se me ha esfumado. Es una manera involuntaria de salir del pretexto de la instantánea, de renuncia, cuando la pintura me llama. Puede acabar entre otros papeles, manchada, pisada, casi destrozada en lugares que no me imagino.



## Un apoyo teórico sobre *La mirada del retrato*

**A** lo que se va a atender a continuación es a la mirada del retrato. El retrato nos mira, y al mirarnos nos concierne y nos toca, es decir, se convoca una relación. Partiendo de esta idea, lo que se pretende es hacer un breve repaso al pensamiento de Jean-Luc Nancy sobre su libro *La mirada del retrato*, y derivar su reflexión a mis propuestas pictóricas, atendiendo a los conceptos que forman los capítulos del libro. Haremos referencia a los conceptos de autonomía, evocación, semejanza y mirada, que también van a corresponder aquí a los siguientes cuatro apartados respectivamente.

El cuadro es un lugar que, estando ahí, es pasaje, zona de espaciamiento, de retirada. Es el lugar donde encontramos la presencia de la ausencia, lugar de un no-lugar y, por lo tanto, de desbordamiento. Primero que nada, todo retrato se relaciona consigo mismo porque es una vuelta a sí para sí, y lo hace según tres tiempos: semejanza, evocación y mirada, que pone en evidencia su exposición y su desbordamiento.

A lo largo de los diferentes apartados iremos viendo en qué consisten estos tres tiempos y cómo se articulan con respecto a la exposición del retrato. El retrato en su exposición no consiste simplemente en revelar una identidad, ni en una exhibición, sino que ofrece una presencia inmediata la cual nos concierne por ser partícipe y participativa. Un retrato debe tocar sin tacto, es decir, tirar y extraer hacia la superficie esa interioridad infinita, fondo de la ausencia. En pintura, el retrato expone esa ausencia en la superficie del cuadro para hacerla presente.

El retrato se llama cuando intenta inútilmente constituir su vuelta a sí, se apela, se requiere a sí mismo porque lo que le constituye es la propia ausencia de sí. Nancy describe ese momento como una forma de poner en obra la muerte en plena vida, en pleno rostro y en la plena mirada. Si los retratos fueron concebidos para conservar o guardar la imagen de una persona ausente, el retrato llama a esa presencia, la rememora, quiere hacerla volver. Por consiguiente, el retrato inmortaliza pero, no porque inmortalice al muerto, sino porque nos vuelve inmortales en la muerte. Este recuerdo o evocación no consiste en una memoria que desee conservar un presente-pasado, sino que remite a esa región inmemorial de presencia ausente. De ese modo, la identidad de un sujeto está constituyéndose infinitamente para sí, y lo hace también siempre por el otro y para el otro. En el mismo instante de su constitución, el sujeto siente haber estado ya desde siempre deconstruido.

En *la mirada del retrato* está el punto crítico, donde al constituirse el sujeto tiembla, o bien no se constituye sino en cuanto temblor, inestabilidad y agitación. Antes que nada el retrato mira y no hace nada más que eso, porque es en la mirada donde se concentra su surgimiento y, por tanto, su propia pérdida.

## El retrato autónomo

**S**i queremos definir comúnmente el retrato hablaremos de la representación en la que se reconoce a una persona, donde se organizan los elementos del cuadro a su alrededor. Esto descarta que la finalidad sea representar lo que se le atribuye a la persona o sus atributos, sus actos o la manera de relacionarse, sino que se representa por ella misma. No se atiende a un personaje sino a *sí*, sin supeditarla a características que podríamos describir de la persona que la ilustrasen. El fin de la representación en el retrato es, entonces, el cuadro que se organiza entorno a una figura considerada por ella misma excluyendo cualquier tipo de vínculo, relación, consideración o significado.

En el Renacimiento, el hombre vuelve los ojos hacia sí mismo. Deja de mirarse siempre como referido a Dios para "ver" quién es, y es cuando aparece con singularidad el "yo". La persona, la personalidad, el personaje, empiezan a ser maneras de definir al hombre. El retrato como género pictórico autónomo aparece excluyendo otras formas de representación del individuo, como el donante, aunque incluyendo medallas, esculturas, dibujos o grabados que explican su evolución. Nos ubicamos en Italia cuando tuvo más vigencia la oposición entre los términos *ritrare* e *imitare*. *Ritrare* es hacer un retrato de identidad mientras que *imitare* permite la distorsión hacia la belleza del modelo con el fin de perfeccionarlo o ennoblecerlo. Éste último buscará la belleza como mediadora para llegar al espíritu de la persona. Digamos que la belleza va a encaminarse a limpiar los rasgos <<propios>><sup>8</sup> para consumir la

---

<sup>8</sup> Precisamente lo que aquí se dice como <<propio>> no es lo *proprio* del sujeto, sino lo que se le adjudica. Ese auto, ese sujeto de sí mismo es lo propio que es precisamente lo que no es una propiedad. Lo propio de alguien son las características que se aproximan a él. Lo propio es lo que no podemos apropiarnos. La apropiación de lo propio es la subjetivización de un sujeto que se hace. El acontecimiento es la propiedad, la cualidad de la cosa es el registro del porvenir, del paso. No puede haber acontecimiento sin desappropriación. Notas recogidas de Nancy, Jean-Luc, "Automímesis", en *II Congreso de Estética y*

<<semejanza>> del sujeto. Hacia 1335 Simone Martini retrató a la amada de Francesco Petrarca, quien le dedicó al retrato este soneto enunciando en él las características del retrato moderno: una imagen sustitutiva -evoca al ausente-, emotiva -suscita emociones- y movable -transportable-:

“Cuando a Simon la inspiración le vino  
que en mi nombre el pincel le puso en mano,  
si a la obra gentil le hubiese dado  
con la figura voz e inteligencia

del pecho me quitara los suspiros,  
que vil es para mi lo que otros aman,  
puesto que humilde al parecer se muestra  
prometiéndome paz en el aspecto.

Mas cuando voy a razonar con ella,  
Muy benigna parece que me escucha,  
si responder supiese a mis palabras

¡Pigmalión, cuánto alabarte debes  
de aquella estatua tuya, si mil veces  
tuviste, lo que yo una vez querría!”

Petrarca  
Soneto LVII, Cancionero<sup>9</sup>

---

*Política: Entorno al pensamiento de Jean-Luc Nancy*, Facultad de Bellas Artes San Carlos, Universidad Politécnica de Valencia, 14 de mayo de 2013

<sup>9</sup> <http://www.museodelprado.es/> [Consulta 3 mayo de 2013]

Para hablar de retrato verdadero –en cuanto que nos revela la verdad de la existencia o ausencia de un individuo-<sup>10</sup> hay que atender a lo que los historiadores han puesto la categoría de <<retrato autónomo>> donde se excluye cualquier muestra de expresión o de ejecución de una acción por parte del personaje ya que esto sería apartar el interés de su persona misma. Si debemos admitir alguna acción será la acción misma de pintar, fuera del parangón de cualquier otro tipo de acción desvinculada del pintar mismo. Únicamente se aceptará la acción misma del pintar, que suele aparecer en autorretratos y en algunos retratos de un pintor a otro, porque se trata de la acción cuya representación hace consumir el retorno a sí y que al mismo tiempo constituye dos veces el *sujeto* (que es el objeto, el motivo) del cuadro. (Fig. 1)



**Fig. 1 S/T, 2007, óleo sobre lienzo, 35x35 cm**

---

<sup>10</sup> Podríamos extendernos en la problemática que acarrea el concepto de *verdad* en el retrato pero se desviaría a otro debate, así que nos ceñiremos a lo que escribe Derrida: “Lo que se refiere, por consiguiente, a la representación adecuada, en el orden de la ficción o el relieve de su efigie. En la lengua francesa, si existiera una cosa así y no fuera una pintura, ‘la verdad en pintura’ puede querer decir (y entenderse como): la verdad representada con fidelidad, exactamente, en su retrato. Y esto puede ir desde el reflejo hasta la alegoría. Entonces la verdad ya no está por sí misma en lo que representa en pintura, sino solamente su doble, por más parecido que sea y porque resulta precisamente parecido”. La *verdad* desvinculada del símbolo para acercarse a la *verdad* del interior del individuo. Derrida, Jacques, *La verdad en pintura*, Barcelona, Paidós, 2001, p 19

Lo que el retrato va a pretender siempre es fijar la identidad personal, el <<yo>>, es por ello que la imitación busca su fin en la revelación o se podría decir un <<destelamiento>> que haga salir al yo del cuadro, pero siempre bajo la condición de exponer la estructura del sujeto. La premisa indispensable del retrato va encaminada a descubrir su sub-jetividad, su ser-bajo-sí, su ser-dentro de sí, por consiguiente afuera, atrás o adelante: su exposición. El develamiento del <<yo>> no se revela sino en obra y acto: cuando se extrae, se conduce hacia adelante, es tirar de él trazos para sacarlo hacia afuera<sup>11</sup>.



**Fig. 2 S/T, 2008, óleo sobre lienzo, 100x69 cm**

---

<sup>11</sup> Derrida define el trazo como “el término por el que se opera la sustitución metafórica del referente por su doble” Ibídem, y Jean Clair en *Elogio de lo visible* lo utilizará para definir al retrato como “aquello que resbala, que circula, vector de una autoridad que no remitiría a la descripción de un individuo sino a la autoridad de un significante que avala lo que dice hasta el punto de no necesitar ningún referente para existir. El retrato no tiene que parecerse. (...) El retrato señala así el lugar de lo simbólico. (...) Representar, trazar, *ritrarre* es valerse de un juego metafórico, así como de un juego virtualmente mortal, donde el poder de la mirada, la *forza del vedere*, decía Alberti, se une a las supersticiones del *malocchio*, cuando el trazo lanzado por el ojo se denomina *saetta*, *colpo*, *dardo*... Retratar a su semejante, encararlo, significa también someterlo a un *fascinum*, clavarlo con la mirada...” Clair, Jean, *Elogio de lo visible*, Barcelona, Seix Barral, 1999, p 162.



Si la atención del retrato está en la figura entonces ésta va a organizar todos los elementos del cuadro ya sean líneas de fuerza, los valores del color, la escena o la ausencia de ésta de manera que, en suma, el cuadro venga a absorberse y consumarse en ella.

No ha sido sino con el paso del tiempo y, en consecuencia, con una mirada ya no de creadora sino de espectadora, que al reencontrarme con el cuadro de S/T (Fig. 2) comparto que en el cuadro, cada término que lo compone no se ha pintado sino teniendo en cuenta a la persona. Tanto la conformación del signo plástico como los elementos identificativos (un frasco sobre la mesa, el cuadro o el espacio indefinido) se organiza desde la figura para sí misma. Claramente se ilustra en la imagen una consumación de lo que aparece, un hacerse todos los elementos hacia una misma autoría que es la figura misma en el acto de pintar. Lo que la acompaña alrededor va a someterse a su pura y simple posición para sí. El fin exclusivo del retrato es un *sí en sí para sí*.

El rostro surge del cuadro ya sea del fondo, un decorado o una sombra, llevándolos hacia adelante o no, o dejando que se impregnen de él. En cualquier caso, lo que se juega es *visiblemente* la relación de un cerco con una abertura, como una órbita con un agujero, algo gira entorno a la mirada. Si el cuadro se va a organizar dependiente de la figura cabe preguntarse, entonces, ¿cómo se organiza la figura? La respuesta se podría deducir como que es la mirada misma la que desempeña la acción de buscar y tirar hacia afuera. La figura deberá organizarse alrededor de su mirada, alrededor de su visión o videncia, porque es ella entera la que hace la mirada, y no el ojo aislado. Podemos pensar también que, aunque no tan frecuentes, en los retratos donde aparece más de un personaje, existe el mutuo evitamiento de las miradas: no se cruzan ni se buscan porque las figuras no se relacionan. Para ilustrar mejor esta idea pensemos en el canon en música. Es una composición polifónica que se basa en dos o más voces separadas por un intervalo temporal, lo que nos recuerda en el cuadro a una presencia común, fruto de la resonancia del motivo

del sujeto en persona. No hay una atención recíproca y sólo comparten entre sí la autonomía de cada una.

Entonces, como lo formula la tradición, el retrato viene a significar la representación del <<alma>>, es decir, de la interioridad, pues es aquí cuando alcanza su dignidad artística, no prefiriendo la apariencia exterior sino, *en lugar de* aparentar, cuando nace de la tela al ser pintada. La acción de la pintura, deducimos, es la que *hace* el <<alma>> al enfrentarse a la intimidad del lienzo, como la autonomía formal de la figura remite a la del sujeto al citarse *como* y *en* ella. El cuadro aún en blanco vendrá a ser como la interioridad de la persona todavía sin descubrir. La interioridad de la tela sin profundidad es como la intimidad de la persona donde todavía es posible no identificar nada, ni de su sujeto ni del cuadro, todavía es su profundidad y su superficie, su mismidad a la vez que tiene capacidad para ser otro, es su soporte y su sustancia: es el sujeto de su sujeto, tanto porque es el motivo del retrato como que la pintura es el lugar donde nace.

Lo que se expone en el cuadro es la interioridad en el espacio mismo de la exterioridad. Es una *puesta en espacio*, más que determinante de un <<interior>> o <<exterior>>, un lugar donde juega la *relación* del sujeto expuesto con él mismo, y de esta manera se deriva a una relación cuando se nos es expuesto –yo, él/ella, pintor-. Ésta va a ser, por consiguiente, nuestra propia exposición ya que en la medida en que se nos expone se atrae a una relación con nosotros mismos. Como se le atribuye a Cosme de Médicis que dijo que “todo pintor se pinta a sí mismo”<sup>12</sup> - o la nombrada frase: “todo retrato es un autorretrato”- es ante todo la relación a sí, a un <<yo>>: lo propio del *auto*.

---

<sup>12</sup> Ordine, Nuccio, *El umbral de la sombra: Literatura, Filosofía y Pintura en Giordano Bruno*, Madrid, Siruela, 2008, p 181

# Semejanza

La semejanza no tiene nada que ver con el reconocimiento aunque éste nos pueda parecer parte de la responsabilidad del retrato. El problema de la representación deriva de la relación entre el mundo y la imagen, entre lo representado y lo que se representa.

Gombrich nos pone el ejemplo de cuando un palo llega a representar un caballo, diciendo que “cuando un niño llama caballo a un palo, evidentemente no quiere decir que representa la idea de “caballidad”. El palo no es un signo que signifique el concepto de caballo, ni es el retrato de un caballo individualizado. Por su capacidad para servir como substitutivo, el palo se convierte en caballo por derecho propio”<sup>13</sup>. El palo representa al caballo no tanto por la función de poder cabalgar sobre el palo como sobre el caballo, sino por la imagen mínima de la forma que nos remite a la función. Lo que nos hace pensar en el caballo sería la reducción que hacemos de su forma a lo más esencial – lo más esencial para el ser humano es la función del caballo-. Por tanto, no se va a poder simplemente imitar la forma externa del objeto sin antes haber comprendido dicha forma: identificamos en las imágenes una semejanza con la realidad.

En un retrato concebido para el reconocimiento la identificación del modelo es fundamental pero no para el arte del retrato, incluso diríamos que en este caso el modelo es inesencial o, mejor dicho, es esencialmente ausente. Al retrato lo que le importa es la ausencia y no el reconocimiento. Por otro lado, la *semejanza* no tiene nada que ver con el reconocimiento, de hecho, cabe pensar que en la mayoría de los retratos que hemos visto no conocemos a la

---

<sup>13</sup> Gombrich, Ernst H., *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, editorial Debate, 2003, p 12

persona original. La semejanza fiel consiste precisamente en mostrar otra cosa que la correspondencia de rasgos más propia de un narcisismo del reflejo. Acertar en los rasgos asegura una conformidad representativa como lo acierta el espejo y que rara vez encuentro al pintar, mientras que la semejanza requiere una relación con el otro, esto es un diálogo o una suma de diálogos con el otro en sí –a la vez uno mismo- o a sí –a uno mismo-. Si se pudiese encontrar semejanza en el reflejo debería tener lugar *in praesentia* mientras que en el retrato es *in absentia* porque por esencia está expuesto a la ausencia.

Pensemos también en la semejanza desde el ejemplo de un autorretrato (Fig 3). Es el pintor/a mismo/a el que aparece en el cuadro, es una mirada al espejo y al cuadro, al pintar pintándose. Yo me pinto, en este caso, de manera poco atenta a mis rasgos<sup>14</sup>, de hecho la figura es apenas un resto de sombra resultado de la insistente búsqueda por mirarme. Digamos que esa sombra resultante de la mirada, la que sólo nos devuelven los reflejos y los efectos, esa sombra igual a la que evoca la leyenda del nacimiento de la pintura; esa masa que se nos dirige y se planta sobre nuestros ojos como desafiando a las convenciones y al *buen hacer* de la pintura, es la que porta al final la semejanza en su extrema verdad y la expone como ausencia. Esta ausencia viene a decirnos que el cuadro no es semejante sino en la medida en que expone esta ausencia, que no es otra cosa que la condición en la que yo, su sujeto, me relaciono conmigo misma y así me asemejo. Semejarse no es otra cosa que ser a sí mismo o lo mismo que sí, por lo tanto, lo que se pinta es esta mismidad hasta el punto de lo irreconocible de la identidad. Mi rostro siempre irreconocible para mí: la semejanza del retrato pone en relación la ausencia del rostro propio con su *ser-adelante-de-sí*. Me semejo en el rostro ausente para

---

<sup>14</sup> Aunque en un primer momento el cuadro se construía atendiendo más a mi fisonomía, en el proceso de pintar se fue modificando esa atención, si bien de manera intuitiva, porque todavía me era difícil verbalizar la pretensión de hacer -o de deshacerme. Además recuerdo que en las primeras sesiones del cuadro, en un momento en que ya podría haber estado acabado, la figura estaba con el brazo extendido y anticipando el acto de pintar. La decisión de cambiarlo a hacerme sin gesto, sin acción, fue por decidir que para formular el pintar ya era suficiente con enseñar el lateral del lienzo, y que mi figura remitiría a la reflexión posterior. La figura no está trabajando arduamente sino que se toma un tiempo para la contemplación. Es por este motivo el que aparece la figura plantada, casi provocando el que la miren, aún siendo ella misma una sombra.

mí, no como un reflejo, sino en el sentido que le da el retrato: la mismidad se identifica con la pintura, en la pintura y como pintura adelante de mí. Sólo en el autorretrato me enteraré de mi mismidad, haciéndome ver en cada uno de los autorretratos otra semejanza.



**Fig. 3 S/T, Autorretrato, 2007, óleo sobre lienzo, 134x70 cm**

En los cuadros pintados para el reconocimiento los elementos no se van a disponer en la unidad de semejanza, sino que se enumeran los rasgos característicos. En cambio, en el retrato la semejanza dispone todos los rasgos para llevarlos hacia la ausencia – adentro y afuera a la vez- haciendo de ella la propia apariencia a modo de ensamblaje. En el cuadro S/T (Fig. 4) el blanco puro va a permitirse salir y entrar en la figura provocando un despliegue desde el fondo a la figura, haciendo que se pierda por el pecho. O por citar otro ejemplo, en el cuadro S/T (Fig. 5) la intención devino a relacionar la pared del fondo agrietada y cargada de pintura con el rostro, también agrietado a la vez que pesado y plano, como el muro. El fondo del cuadro, el de la semejanza, se deja ver pero de este modo se ve.



**Fig 4 , S/T, 2011, óleo sobre lienzo, 75x46 cm**



**Fig. 5 S/T, 2009, óleo sobre lienzo, 130x89 cm**

La pintura y, particularmente el retrato es la extracción del trazo, es mirar y sacar hacia adelante o hacia afuera la presencia, así sea la presencia de una ausencia. Al semejar a alguien, el retrato al mismo tiempo no semeja a nadie más que a la semejanza misma –o a la persona en tanto ella se semeja en una identidad *para sí*. La semejanza se *saca* o se *tira* de lo idéntico desde el fondo que es inidentificable, no tiene forma ni asentamiento más que en ella misma. No se va a tratar de buscar lo reconocible ni siquiera de pretender dar apariencia a lo que está en el adentro, en lo profundo -llámese <<vida del espíritu>>- , sino de sacar a la luz lo que pervive en la oscuridad, esto es el fondo que es la presencia, no fuera de una ausencia, sino extraer hasta la ausencia misma que la porta adelante. Esta ausencia se expone en relación a sí y, por consiguiente, se expone a nosotros que miramos.

## Evocación

**S**egún el diccionario de María Moliner la evocación es la descripción o representación de cosas pasadas<sup>15</sup>, que bien podríamos deducir que, si es pasado, es que ya está ausente. Recordemos que Plinio<sup>16</sup> nos relata el origen de la pintura cuando una joven toma un trozo de carbonilla y dibuja la silueta de la sombra que proyecta su amado antes del adiós indefinido. Este gesto audaz de conjurar la futura ausencia mediante la sombra es querer conservar la huella de su presencia. Ante la ausencia, ella conservará lo que queda de él: su representación. De esta manera sostiene la verdad de la representación porque no es una reproducción sino una puesta en presencia: el deseo de sacar a la luz la presencia anterior a la luz.

El sentido primero del retrato es el de conservar la imagen en ausencia de la persona, es decir, se va a encargarse de la presencia del ausente. Una presencia que no únicamente está dispuesta para acertar en los rasgos y las características del ausente, sino que presenta la presencia en tanto ausente. Por una parte va a exponer el retiro en el que esa presencia se mantiene y por otra, va a recordar una cosa por la otra: por su semejanza va a tener un sentido evocador. Entonces si decimos que el retrato evoca la presencia estamos atendiendo tanto al llamamiento que hace volver a la ausencia, como al recuerdo que rememora en ausencia.

La imagen tiene relación con la ausencia original. Imagen viene del latín *Imago* y Regis Debray afirma que la palabra *imago* “designa una mascarilla de cera

---

<sup>15</sup> Moliner, María, *Diccionario del uso del español*, en <http://www.diclib.com> [Consulta 22 de mayo de 2013]

<sup>16</sup> Cfr. Vega, Jesusa, *Ciencia, Arte e Ilusión en la España Ilustrada*, Madrid, Ministerio de Ciencia e Innovación-CSIC-Ediciones Polifemo, 2010, p 285



que reproduce el rostro de los difuntos”<sup>17</sup>. Evidentemente las mascarillas mortuorias tratan de la muerte, aunque más exactamente presentan al muerto. Ésta sería la diferencia esencial con respecto al retrato, que menos que inmortalizar a una persona presenta la muerte (inmortal) en (una) persona. Las mascarillas toman la impronta del rostro del difunto, en cambio a lo que atiende el retrato es a la muerte misma puesta en obra: la acción de pintar se obra en vida, en plena figura y mirada. La muerte como finitud es la salida del en-sí, esto es su exposición. La muerte puede ser un tema del retrato, como podemos rápidamente recordar el motivo del cráneo en el cuadro *Los Embajadores* de Holbein o el *Autorretrato* de Saura, que es prácticamente el de una calavera, pero no dejará de ser una tilde que agudiza lo que en el retrato ya es su presencia o su sustancia (la subjetividad).

Me voy a ceñir a un ejemplo familiar porque me resulta más veraz al conocer a quien lo ha pintado, que es mi hermano Robert, y al representado, que es nuestro tío, del que puedo dar fe de su parecido, S/T (Fig. 6). Conozco la intención de la mano creadora y reconozco a la figura representada. Por una parte la semejanza es la de un individuo determinado, pudiendo reconocer claramente sus rasgos, pero, por otra parte, es una semejanza inidentificable, excepto con ella misma. Su presencia misma es aquello que la pone delante de sí y, de esta manera, es capaz de volver a sí. Quiere decir que al semejarse a ella misma, semeja por encima de todo su propio retiro en ella misma. Hablamos del retiro en su <<interioridad>> que es exactamente igual a la precisión de su <<exterioridad>> en sus rasgos físicos, pasando de la una a la otra. La figura no hace más que evocar, no ya a un individuo, sino la llamada a sí que hace un sujeto en general pero que se consume en una singularidad, siempre renovada. Una evocación sin fin de lo que constituye, para el caso sin indicar expresión alguna, en la que se imprime la evocación de una intimidad. El retrato exhibe su intimidad proyectada hacia nosotros espectadores y así nos mira y somos de su incumbencia. La figura se distingue de otras pero al distinguirse, nos llama a todos a esa distinción que es la intimidad misma

---

<sup>17</sup> Debray, Régis, *Vida y muerte de la imagen*, Barcelona, Paidós, 1994, p 21

expuesta y sacada hacia adelante. Pensemos en cuanto a lo formal, que la intimidad no está en ningún otro fondo más que en el de la propia tela del cuadro, en la superficie, donde este juego se juega y se tensa. La tensión que se provoca es la del sujeto sometido al ser-sí mismo donde él se pierde, al tiempo que se expone.



**Fig. 6 S/T, 2006, óleo sobre lienzo, 70x57,5 cm**

La identidad podemos encontrarla en el pasado y por lo tanto se puede memorar, pero no ocurre lo mismo con la intimidad que es inmemorial porque ser cosa del presente. Además cabe apuntar que el retrato no es evocación *de* esta intimidad sino a modo de llamada *a* esta intimidad, nos cita *a* ella, *hacia* ella, *en* ella.

Convocar la memoria para venerar o admirar no es propio del retrato (esto sería más bien el propósito de un monumento) como tampoco imitar la interioridad de una persona. La pintura del retrato no es la imitación de una interioridad sino que es la ejecución de la figura de esa interioridad: deriva a una llamada infinita a sí en un gesto de nacimiento a muerte y de muerte a nacimiento.

# Mirada

*Cuando se perdió el ruido de sus pisadas, Dorian cerró la puerta y se guardó la llave en el bolsillo. Ahora se sentía seguro. Nadie volvería a contemplar a aquella horrible criatura. Ninguna mirada que no fuera la suya vería su vergüenza.*

El retrato de Dorian Gray, Oscar Wilde

La mirada del retrato no va a tener que ser localizada desde los ojos o las órbitas del retratado. La mirada no mira sino con la concurrencia de todo el rostro. Es en la mirada donde el retrato se concentra, se envía y se pierde, anterior a cualquier otra cosa, a la vez que donde se culmina. Ante todo el retrato mira y ésta va a ser la meta y el lugar de su autonomía. Atender a la mirada del retrato no es pintar su imitación, más bien es que al pintarla, la pintura reclama la mirada porque todo deviene de ella. Desde la mirada es donde sale la pintura y es a partir de ella cuando deviene al pintarla.

Esa mirada no mira a ningún objeto, no mira nada y mira a nada. Bien estará vuelta hacia quién mire, el pintor o el espectador, bien hacia un afuera indeterminado, perdida o recogida en sí misma. Se hunde en la ausencia del sujeto (su mirada y la mía, las dos al tiempo común y dividida) y no es *en el fondo* una relación con el objeto, propia del ver. Tampoco el retrato va a ver ni providenciar nada, puesto que el ver conlleva apuntar hacia alguna cosa, es una cuestión de óptica. El mirar está en diálogo con el sujeto, lo lleva adelante. Mirar se aproxima a atender, a guardar, a tomar al cuidado y tener cuidado y esto es menos una relación con el objeto, más una relación con el mundo.

Al mirar un retrato estamos puestos en juego porque no podemos mirar sin que *nos mire, nos incumba* y así ya estamos implicados en el asunto. Sólo en este mirar tiene lugar el retrato, frente a sí, cuando el rostro desconocido para él sale fuera de sí al mundo.

La mirada del retrato no va a ver surgir nada, en cambio mira la nada que es la cosa misma que no surge: nada emerge de la profundidad porque lo que hay, está en la superficie que, precisamente, es el fondo. Es en la superficie donde encontramos la presencia eterna a la vez que instantánea y no es más que el fondo haciéndose frente: esto es la mirada misma. No tiene por qué figurar un ojo, órgano de la visión, el retrato entero mira: lo que se configura mira con todo su ser de pintura. Podemos recordar las miradas sin pupilas como las de Matisse o Modigliani entre otros, donde los ojos se agujerean, se ahuecan y se abisman en el fondo, su profundidad oscura no es otra cosa que el desborde de la mirada en su propia superficie: ya no son más que los ojos del cuadro.

El cuadro S/T (Fig. 7) a pesar del giro de la cabeza y de que su mirada apunta hacia un afuera del cuadro, nos está mirando. Pero es que la mirada del retrato no se circunscribe (**remite**) en los ojos, de hecho ni siquiera se ha atendido ni a las pestañas que solventan tan bien destacar los ojos de las órbitas en tantos cuadros. El retrato extrae y expone la presencia inmóvil del fondo en su superficie, porque el fondo es mirada. Por eso todo el rostro deviene un ojo, un ojo que nos avista una presencia en guardia que se guarda –además la figura se presenta con el gesto de las manos como *(a)guardándo(se)* a la vez que atenta a algo de fuera-, que se acecha a sí misma y a nosotros. El cuadro entero (nos) mira.

Llegados a este punto se podría decir que la obra es el lugar donde un sujeto vuelve íntegramente a sí así es, pues, donde se consume en obra. El sujeto o la obra o, mejor, la obra-sujeto se abre y desborda en una mirada que es la cosa en sí de una salida de sí: en el retrato el sujeto se hace sujeto y esa salida

será la abertura hacia un mundo que sale a su propia visión. La salida al problema del sujeto o del *auto* va a ser su infinita disolución y su resolución, un deshacerse y hacerse constante e imperecedero. Quizá por ello, los retratos que pinto aparecen siempre abriéndose, como pintándose y no parece que nunca se vayan a acabar.



**Fig. 7 S/T, 2009, óleo sobre lienzo, 65x54 cm**







# La pintura

*La pintura es difícil, hace que se te desgaste el cuerpo y el alma cuando no sale bien y, sin embargo, es mi única alegría.*

Helen Schjerfbeck

**R**ecordemos que en las vanguardias artísticas, el género del retrato va a poner en cuestión, con más fuerza que nunca, la idea de sujeto y, por lo tanto, la pérdida de identidad. Las reflexiones en torno al rostro y la pintura dejan en segundo plano aspectos que tienen que ver con la identidad fisiognómica y se empieza a considerar la disolución de las formas reconocibles. El cambio de concepción se va a dirigir hacia la importancia de la esencia de lo integrante: se atiende a la estructura más que a la superficie. Es por ello que muchos retratos atacan a los convencionalismos de la pintura y tienden a recurrir a la descomposición del rostro, incluso hasta su desaparición.

La desintegración de la fisonomía humana en el retrato fue un tema muy popular en el arte a partir de finales del siglo XIX y tiene que ser visto a la luz de los cambios de concepción de ese momento. Para los artistas esto dio lugar al desarrollo de nuevas formas de expresión artística, lo que les permitió revelar su urbanización interior. La negación de la fisonomía humana demuestra la negación del hombre moderno en general y expresa su angustia existencial ante un mundo inseguro en constante cambio. En Pintura, el ejercicio de deconstruir el rostro propone reflexiones que van en contra del sistema de producción tradicional. Es la apuesta por quebrantar el valor de lo estable, lo único y afirmativo para ofrecer cierta libertad de discurso. Deleuze y

Guattari, en su libro *Mil mesetas*, aluden a esta voluntad de escapar al rostro en un intento de traspasar sus límites:

Hasta tal punto que si el hombre tiene un destino, ese sería el de escapar al rostro, deshacer el rostro y las rostrificaciones, devenir imperceptible, devenir clandestino, no por un retorno a la animalidad ni tan siquiera por retornos a la cabeza, sino por devenires-animales muy espirituales y muy especiales, por extraños devenires en verdad que franquearán la pared y saldrán de los agujeros negros, que harán que hasta los rasgos de rostridad se sustraigan finalmente a la organización del rostro, ya no se dejen englobar por el rostro, pecas que huyen hacia el horizonte, cabellos arrastrados por el viento, ojos que uno atraviesa en lugar de mirarse en ellos o de mirarlos en el taciturno cara a cara de las subjetividades significantes.<sup>18</sup>

Haremos un repaso al género del retrato apuntando los aspectos más significativos que ponen en cuestión el rostro hacia su pérdida, y que vemos preciso atender en mi pintura. Veremos que hay propuestas muy dispares entre ellas, pero que actúan hacia el mismo sentido de ir en contra del retrato tradicional. Aunque, cabe aclarar, que ir en contra de la tradición no supone despreciarla o no tenerla en cuenta, sino que, precisamente, se la considera el fundamento del que deviene cuestionarnos el valor del retrato en nuestros días. No hay que olvidar que la pintura es un medio con el que poder aproximarnos a la naturaleza de las cosas y, en este sentido, explica Alberto Giacometti: “La realidad nunca ha sido para mí un pretexto para crear obras de arte, sino el arte un medio necesario para darme un poco más cuenta de lo que veo. Por tanto, mi concepción del arte es totalmente tradicional.”<sup>19</sup>

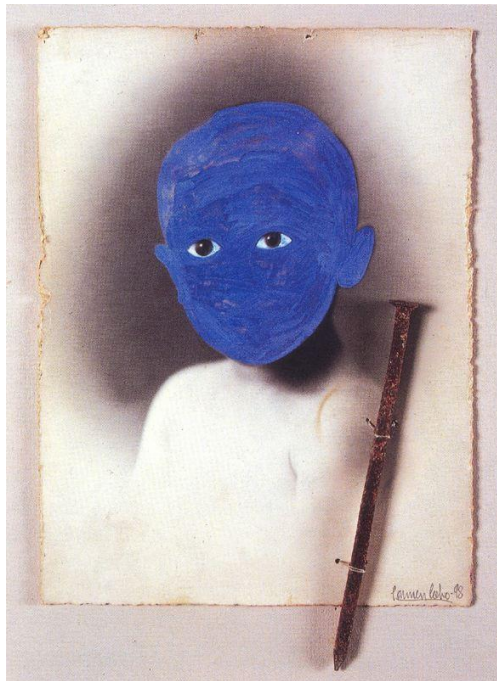
Podemos hablar del uso de cuatro recursos que van coincidiendo en diferentes autores, fechas y contextos pero, independientemente, tratarán sobre la negación, el emborronamiento, la fragmentación y hasta la desaparición del rostro.

---

<sup>18</sup> Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos, 2002, p 176.

<sup>19</sup> Giacometti, Alberto, *Escritos*, Madrid, Síntesis, 2001, p128.

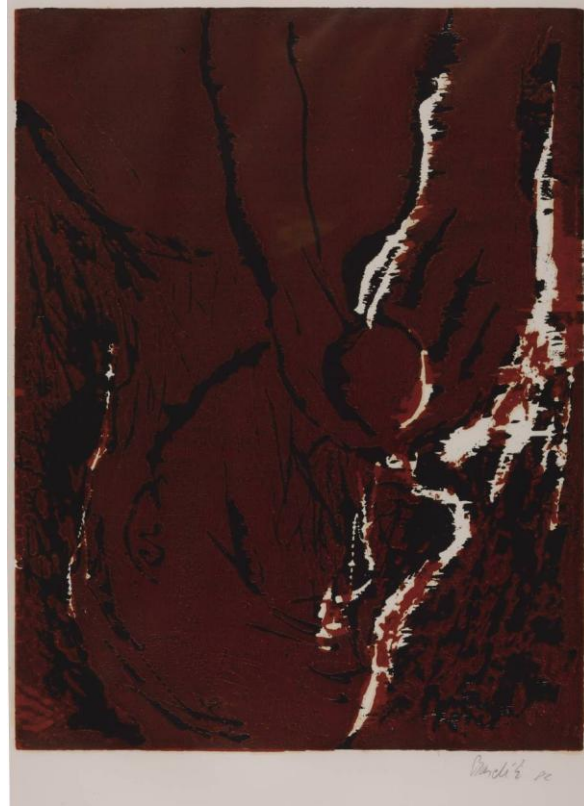
Primero que nada, encontramos negando rostros a Carmen Calvo, que ni tan siquiera pone nombres, lo que nos hace reflexionar sobre una identidad general u oculta (Fig. 8); o a Arnulf Rainer con la agresión que provoca sobre los rostros cuando los tacha o deforma (Fig. 9); Georg Baselitz directamente invierte los cuadros (Fig. 10).



**Fig. 8 Carmen Calvo, *No oí nada*, 1997, técnica mixta, collage, foto, 23x17 cm.**



**Fig. 9 Arnulf Rainer, *Lacrime gialle*, 1973, 61x50,5 cm, Sammlung Essl - Fritz Schömer Ges.m.b.H. Klosterneuburg, Vienna.**



**Fig. 10 Georg Baselitz, *cabeza*, 1982. 65x50 cm**

Otra derivación retórica a la que se va a acoger es al emborronamiento como hace Miquel Barceló (Fig. 11); o Frank Auerbach quien modela la masa y acaba por perder el motivo, como pura fenomenología plástica que no singulariza (Fig. 12), al igual que propone el joven pintor KwangHo Shin (Fig. 13). Con especial interés, cabe añadir a esta clasificación a Francis Bacon (Fig. 14) quien, como acierta diciendo Antonio Saura con agudeza de pintor (Fig. 15):

“deforma levemente, conservando sus figuras, aproximadamente, las proporciones de los cánones tradicionales. El *combate por la forma* se resuelve casi exclusivamente en el interior de los contornos; una lucha irregular, a veces con resultados de orgánica y rítmica solución, quedando las formas, en otros casos, fatigadas por la insistencia y el acabamiento”<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Saura, Antonio, *Fijeza*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1999, p 338.

Aunque se prestará atención más adelante, hay que mencionar además a Alberto Giacometti, quien nos hace caer en la cuenta de que, en el proceso del cuadro, el parecido va a ir sustituyéndose por la propia plasticidad de la pintura (Fig. 16).



**Fig. 11 Miquel Barceló, *Ogobara blanc*, 1996, técnica mixta y papel sobre tela, 124.5x98 cm. Colección particular.**

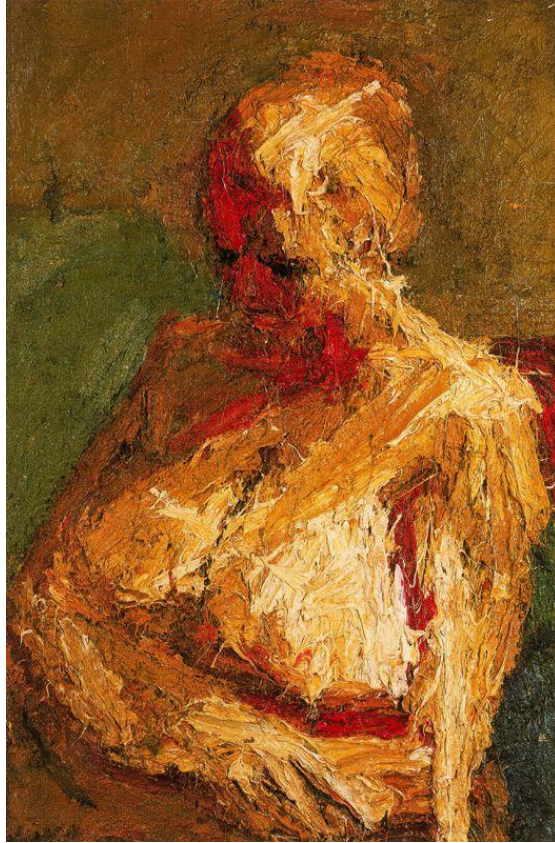


Fig. 12 Frank Auerbach, *E.O.W. Half-length Nude*, 1958, óleo sobre lienzo. 76,2x50,8 cm



Fig. 13 KwangHo Shin, *S/T*, 2013, óleo y carboncillo sobre lienzo, 73x53.2 cm 2013

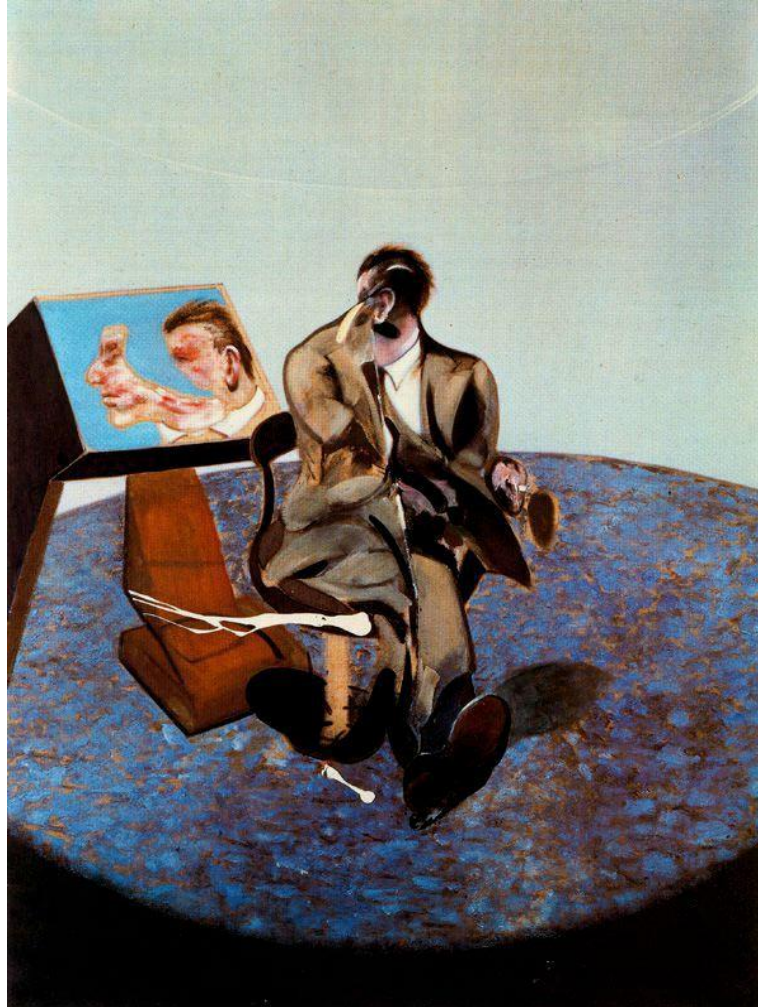


Fig. 14 Francis Bacon, *Retrato de George Dyer en un espejo*, 1968, óleo sobre lienzo, 198x147 cm, Museo Thyssen-Bornemisza.



Fig. 15 Antonio Saura, *Retrato imaginario de Felipe II*, 1968-1971, 68x49, Serigrafía, XX ejemplares.



**Fig. 16** Alberto Giacometti, *Retrato de mujer*, 1965, óleo sobre lienzo, 86x65 cm, Museo Thyssen-Bornemisza.

El recurso de la fragmentación en Picasso, podemos entenderlo como el mundo de las pasiones contenidas en la forma (Fig.17); Chuck Close propone con la descomposición de los rostros en grandes dimensiones, un panorama de realidad-artificialidad. La cuadrícula que usa actúa como una ruptura donde trabajará por pequeñas partes por no poder hacerse con el todo, provocando una libertad en la imagen que amenaza con perderse (Fig.18).



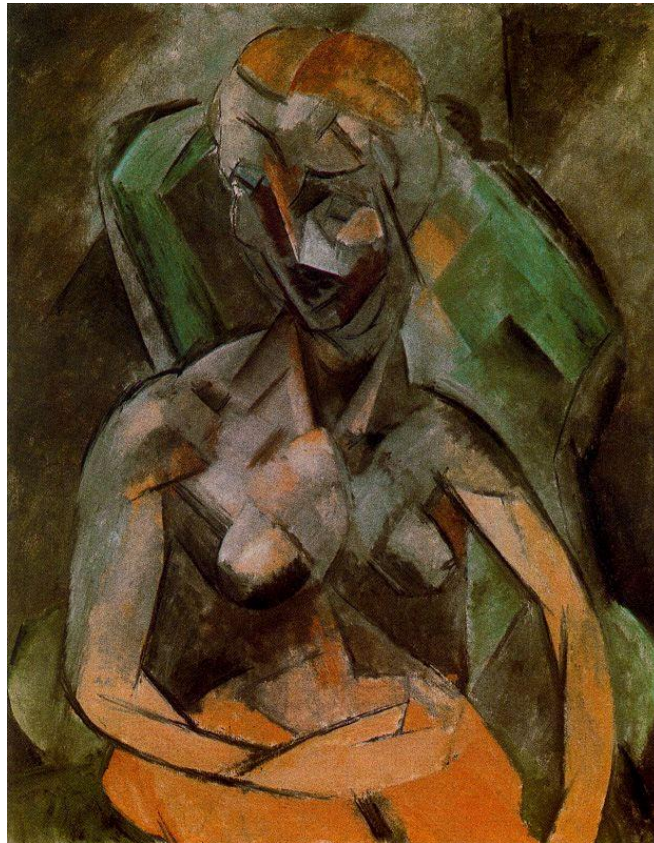


Fig. 17 Pablo Ruiz Picasso, *Mujer desnuda sentada en un sillón*, 1909-1910, óleo sobre lienzo, 91x71.5 cm, Museo del Hermitage, San Petersburgo

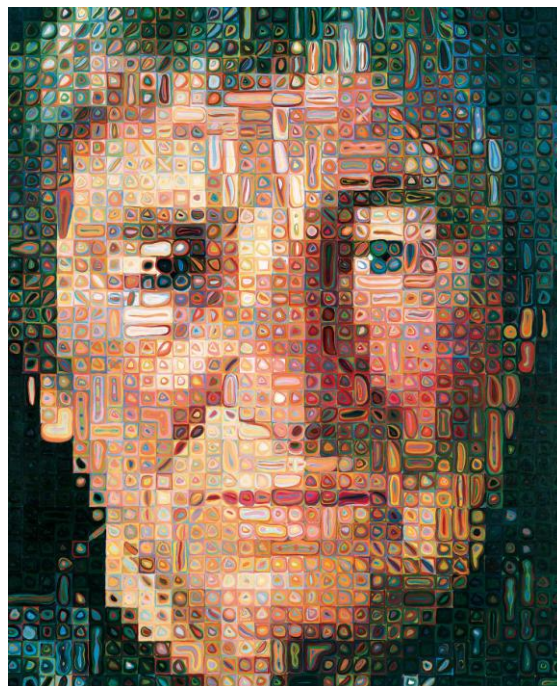
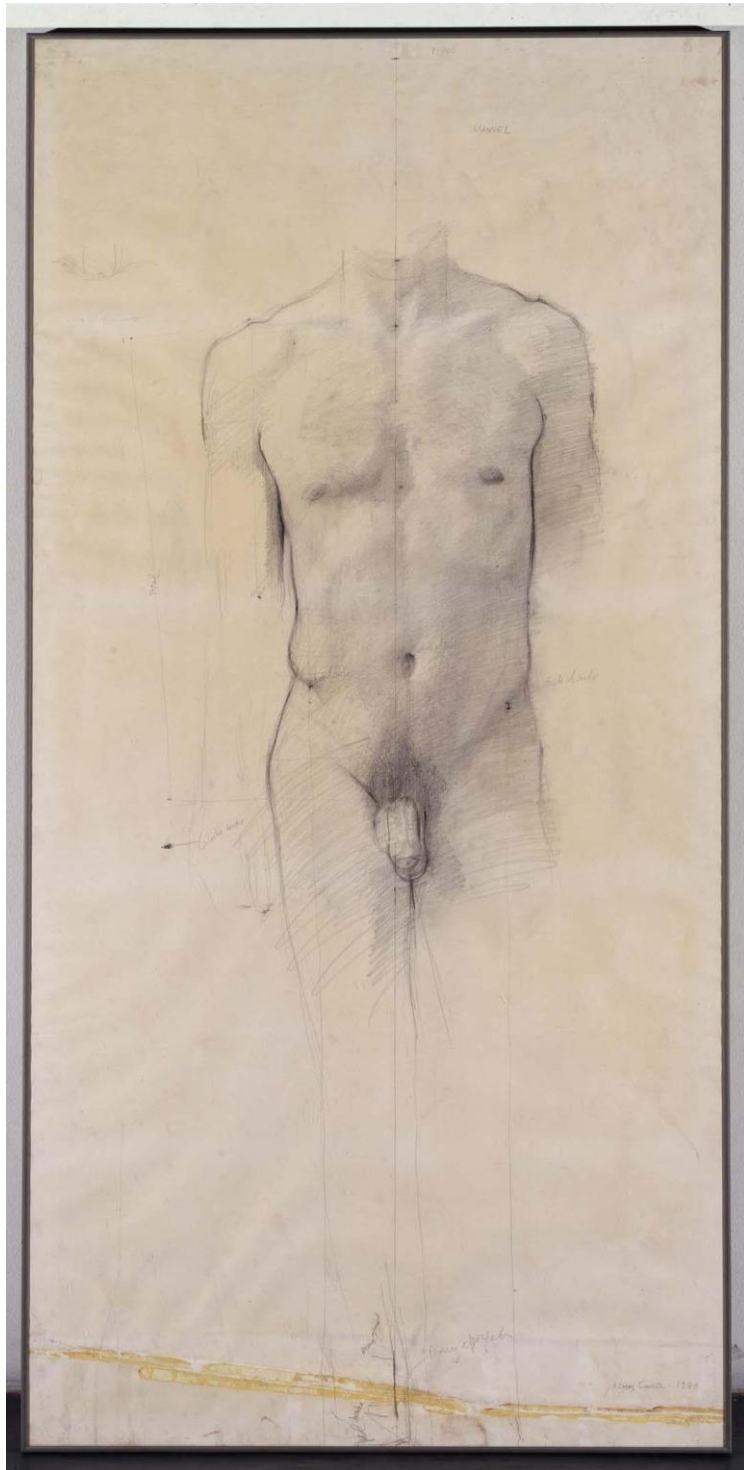
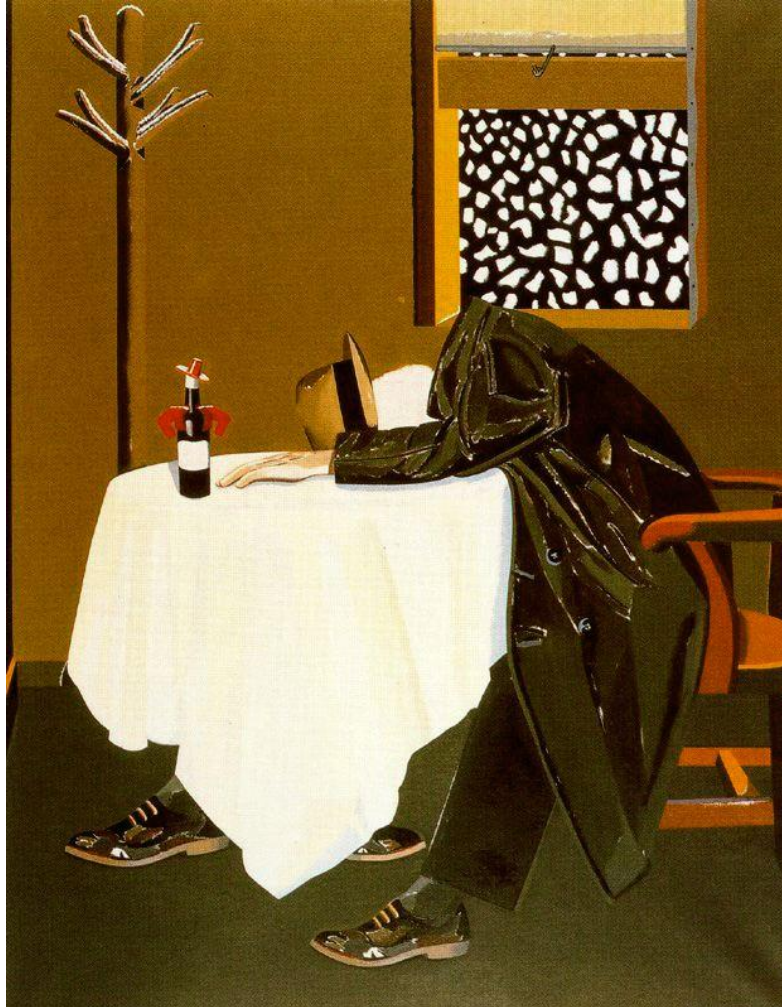


Fig. 18 Chuck Close, *Agnes*, 1998, óleo sobre lienzo, 259.1x213.4 cm Doris and Donald Fisher Collection en SFMOMA..

Por último, la elipsis no es tanto una agresión sobre la configuración del rostro y deviene una manera de proceder menos violenta, como podemos ver en Antonio López (Fig. 19), o en los personajes incriptados de Eduardo Arroyo en su reflexión sobre los exilios provocados por el régimen franquista (Fig. 20).



**Fig. 19 Antonio López, Manuel. Dibujo con medidas para escultura, 1985, lapis sobre papel, 186x92 cm, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía**



**Fig. 20** Eduardo Arroyo, *Esperanza y desesperanza de Ángel Ganivet I*, 1977, acrílico sobre lienzo, 162x130 cm, Colección Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris

Señalaremos, además, la influencia de dos autores pero, no sólo para atender a sus cuadros, sino, especialmente, hablaremos de su actitud a la hora de configurar sus obras; nos referimos al artista suizo Alberto Giacometti (1901-1966) y la finlandesa Helene Schjerfbeck (1862 -1946).

“Me gustaría tener a alguien que pintara las ropas y el fondo como Rubens. Odio rellenar todo el lienzo. Sobretudo, porque realmente es imposible dejar algo acabado”<sup>21</sup> Para Giacometti las ropas o fondo son algo secundario porque el tema que le atrapa es el rostro, donde pone el empeño por encontrar su

---

<sup>21</sup> Lord, James, *Retrato de Giacometti*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2002, p 22.

verdad. Constantemente va a admitir que sus propuestas son imposibles ya que su pretensión es completar, aunque sólo sea un rostro, y la totalidad es inabarcable, pero no deja de intentarlo. Es en el intento por llegar a la verdad donde se iniciará y finalizará su trabajo, siendo el acto de obrar de la pintura –o escultura- donde se consolidará el significado de su obra.

En las pinturas de Giacometti (Fig. 21, 22) las líneas insistentes podrían ser venidas del intento de reafirmar lo que cree ver, o quizá porque la naturaleza es escurridiza y escapa a cualquier entendimiento. En todo caso, Giacometti hace el esfuerzo de mirar sin condiciones, tal y como si fuese la primera vez que mira, “y para ello era necesario que, en un momento dado, dudara de su habilidad y pusiera en entredicho no sólo lo que estaba haciendo, sino también todo lo que había hecho antes”<sup>22</sup>. No obstante, esta repetición continua de las estructuras del modelo provoca, incesantemente, una vibración en la posición estática de sus figuras. Esta movilidad constante de trazos va a buscar un equilibrio con las formas estables y fijas del modelo, en un intento de aproximarse a la realidad:

“Es como si la realidad siempre se hallara detrás de la cortina que arrancamos (...) pues aún hay otra (...) una y otra vez nos queda otra. No obstante, tengo la impresión, o quizá la ilusión, de que voy haciendo progresos día a día. Eso me impulsa, como si realmente fuera a ser posible comprender la esencia del mundo. Así continuamos nuestro camino, a sabiendas de que cuanto más nos aproximamos a la ‘cosa’, más se aleja ésta de nosotros. La distancia que hay entre mí y el modelo aumenta continuamente; cuanto más nos aproximamos, tanto más se aleja la ‘cosa’ de nosotros. Es una búsqueda sin fin.”<sup>23</sup>

Sus cuadros son una expresión de pintura en constante duda ante la más mínima gratitud en los aciertos.

---

<sup>22</sup> *Ibíd.*, p 27.

<sup>23</sup> Bocola, Sandro, *El Arte de la Modernidad*, Barcelona, Ed. del Serval, 1999, p 375.



**Fig. 21** Alberto Giacometti, *Diego*, 1953, óleo sobre lienzo, 100,5x80,5 cm. Solomon R. Guggenheim Museum. Nueva York.

Nos llama la atención el uso del enmarcado interno que nos supone todavía más una barrera que nos dista de la propia figura. Esa jaula a la que está sometido el modelo mediante un segundo cuadro dentro del cuadro, refuerza aún más el fallido intento de alcanzar la realidad del otro. Es decir, viene a ser un intento de absorber, aunque sólo sea de manera ilusoria, la realidad de la figura. Se determina lo que no encuentra explicación, mediante la convulsión de líneas y la quietud de la pose, creando un estado atemporal de energía constante dentro de la imagen.

Giacometti llevará a cuevas su incapacidad por expresar, hasta el punto de que si hay algo acertado en el resultado de sus obras, dirá que no fue por voluntad propia. En una conversación con James Lord, Giacometti le expone su incapacidad diciendo: “Soy incapaz de expresar ningún sentimiento humano en mi obra. Tan sólo intento construir una cabeza, nada más”. James Lord le responde que en algunas de sus esculturas y cuadros hay bastantes sentimientos, pero no convencido de ello, Giacometti le concluye: “Puede que tú lo veas así, pero yo no los puse ahí. Sucede a pesar mío”<sup>24</sup>



**Fig. 22 Mujer de pie en el taller, 1954, óleo sobre lienzo, Mariann Steegmann Art Foundation.**

---

<sup>24</sup> Lord, James, Op. Cit., p 72.

Desde que vi por primera vez una reproducción de una de las obras de Helen Schjerfbeck no he dejado de prestar atención a la manera de configurar su obra y su evolución. Quisiera rescatar a esta pintora, puesto que ella también me ayudó a rescatar una actitud para con la pintura.

“Siempre he buscado las densas profundidades del alma [...], donde todo es todavía inconsciente –allí donde una puede hacer los más grandes descubrimientos.”<sup>25</sup> Estas son palabras que Schjerfbeck escribió a su amigo, pintor y primer biógrafo, Einar Reuter, transmitiéndole la pretensión que tenía en la búsqueda de sus retratos. Muchos de sus estudios que hizo en privado muestran, sobretodo, a una niña, una mujer o ella misma en varias etapas de su vida, procurando en sus retratados acercarse, con gran cuidado y sensibilidad, a los estados emocionales momentáneos (Fig. 23). Por otra parte, sin embargo, también encontramos en algunos de sus cuadros restos de una agresividad subyacente y un curioso interés por la muerte, en particular, en los autorretratos de sus últimos años.

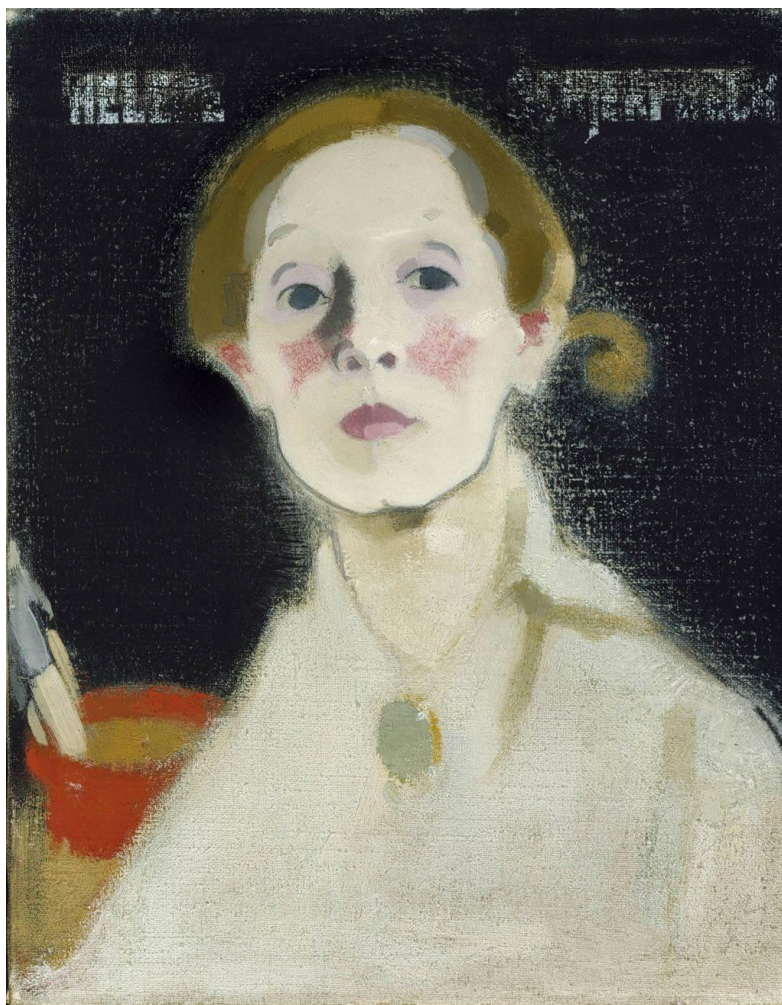
El aspecto que más nos llama de su obra, es la manera en que expresa que, en este caso, se entiende menos como un gesto que como un acto de expresión. Cabe diferenciar lo expresado, que se puede ver en la mueca, y la propia expresión, que se encuentra debajo de la superficie y tiene que ser revelado. Aunque la expresión del rostro depende de algo más interno, el interés hacia esta pintora es por la actitud que formula con la pintura en busca de algo que subyace en los rostros. Del mismo modo, Merleau-Ponty, explica que "si no hubiera ojos o más en general sentidos, no habría ninguna pintura en absoluto para nosotros, sin embargo, el cuadro nos 'dice' más que el mero

---

<sup>25</sup> Carta a Einar Reuter, 14 de abril de 1920?, citado en Ahtola-Moorhouse, Leena, “‘It is basically human life that most fascinates me (ésta es básicamente la vida humana que más me fascina)’ The Life and Work,” en *Helene Schjerfbeck 1862-1946*, Múnich, Ed. Annabelle Gørgen and Hubertus Gäßner, 2007, Catálogo de la exposición, p 28. citado en Tams, Christine, “Dense depths of the soul”, *Parrhesia magazine*, nº13, 2011, p 157, en <<http://www.parrhesiajournal.org/past.html>> [Consulta 20 de enero de 2013]



uso de nuestros sentidos pudiera hacer nunca ",<sup>26</sup> porque un cuadro es el resultado de una expresión, que es inseparable de la identidad del pintor/a y, por lo tanto, juega un papel esencial al abordar y analizar la obra. Schjerfbeck se centra en lo esencial de la figura, utilizando formas reducidas y simplificadas, que incluso llegó a pintar de memoria cuando su modelo no pudo presentarse a las sesiones finales. Esta distancia, sin embargo, ayuda a la pintora para advertir sobre las características esenciales, a la vez que se acomoda la mirada a lo que va ocurriendo en el cuadro.



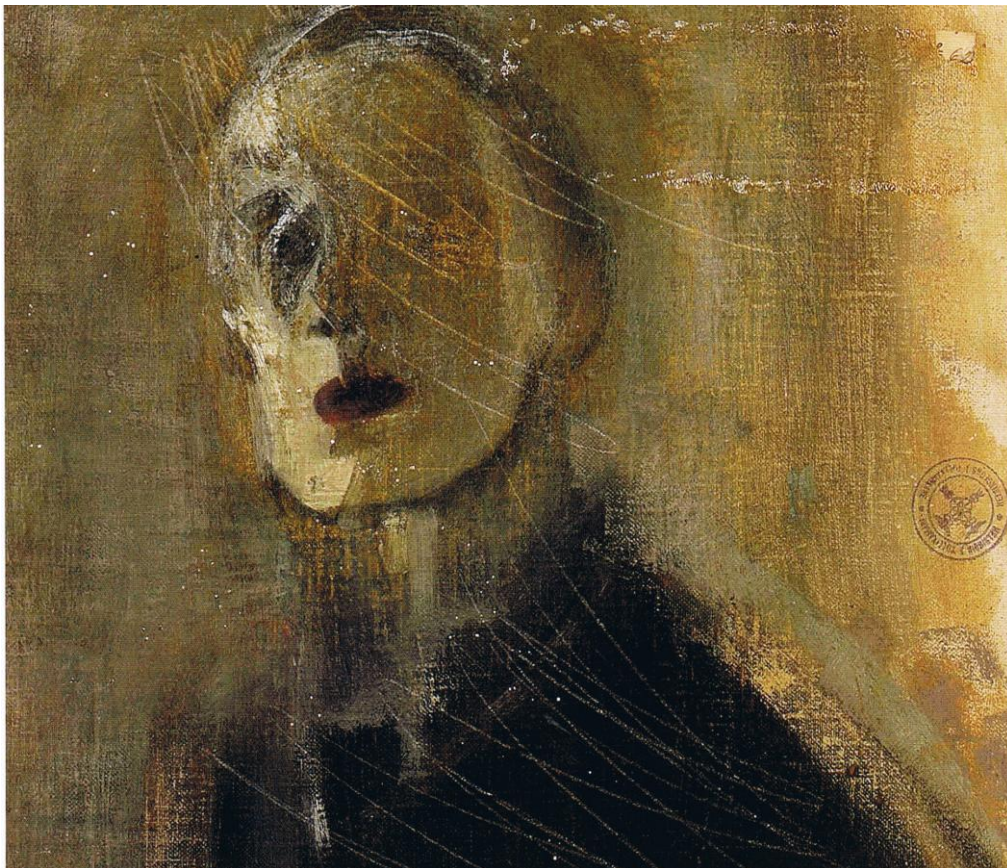
**Fig. 23 Helene Schjerfbeck, *Autorretrato*, 1915, Ateneum Art Museum, coll. Hallonblad**

Schjerfbeck misma sostuvo que se enteró de los múltiples usos del negro del maestro holandés Frans Hals, quien expertamente aplicaba el pigmento oscuro

---

<sup>26</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, Londres, Routledge, 2005, pp 346- 350 citado en Tams, Christine, *Ibidem*.

en sus lienzos, dándoles incluso acentos luminosos.<sup>27</sup> A medida que evolucionaba su obra fue reduciendo su paleta, hasta que, en sus últimos años, llegaría a trabajar con apenas unos pocos tonos oscuros correspondientes. Además, las pinceladas van revelando cada vez más vigor haciéndonos entender cierta agresividad en los rostros. Estos trazos agreden contra la figura, siendo el motivo de sus últimos cuadros ella misma. A partir de 1921/22 las figuras parecen censurarse, tienden a aparecer casi sin pintura sobre la tela en crudo, los rostros van a ser atentados rascando directamente sobre ellos, incluso, se van a pintar en el reverso de los cuadros y hasta se dejarán sin acabar (Fig. 24).



**Fig. 2 Helene Schjerfbeck, *Autorretrato inacabado (anverso)*, 1921/22, óleo sobre lienzo, 44.4x50 cm, Riihimäen kaupunki Taide museo, Riihimäki.**

<sup>27</sup> Sarajas-Korte, Salme, *Malarinnor fran Finland (Modernismo en Finlandia)*, catálogo de la exposición, edita National Museum, Estocolmo, 1981 citado en Tams, Christine, *Ibidem*, p 161.

Además, la disolución de la forma y la baja tonalidad nos recordará más a una calavera que a un rostro; sólo los labios, o su alusión con el color rojo, como último signo de vida. Es en este punto donde se libera toda la tensión, ya que parece conservar las últimas referencias de vitalidad, queriendo aproximarse con el color local (Fig. 25).



Fig. 25 Helene Schjerfbeck, *Autorretrato con mancha roja*, 1944, óleo sobre lienzo, 45x37 cm, Ateneumin Taidemuseo, Helsinki

Schjerfbeck describe su afinidad con la muerte y su expresión en sus autorretratos de la siguiente manera: "Mi retrato tendrá una expresión muerta, porque del pintor se revela el alma, y no puedo evitarlo. Estoy en busca de una expresión, algo más sombría, más fuerte."<sup>28</sup> La pintora finlandesa va en busca de una expresión ideal que, aparentemente, se tambalea y cuestiona a sí misma, para acabar siendo en una salida de la propia pintura.

En los autorretratos que Schjerfbeck pintó durante los dos últimos años de su vida, continúa en su camino a la abstracción, mostrando sinceramente el proceso de su propia decadencia física. A pesar de ello, dedicó muchos de sus cuadros a pintarse mostrando, así, una constante atención sobre el propio rostro. La muerte está presente y, aunque nos pueden parecer rostros petrificados por el horror de su propio reflejo, sus últimos autorretratos nos revelan una escucha interior y un especial cuidado al mirarse.

---

<sup>28</sup> Carta a Einar Reuter, 4 de diciembre de 1921, citado en Schneede, Uwe M., *Helene Schjerfbeck 1862-1946*, Múnich, Ed. Annabelle Gørgen and Hubertus Gaßner, 2007, Catálogo de la exposición, p 35. citado en Tams, Christine, *Ibidem*, p 171.

## **Poética personal**



# La incomunicación del lenguaje: el olvido de las cosas

*El lenguaje es un ordenamiento eficaz de esa enigmática abundancia del mundo. Dicho sea con otras palabras: Los sustantivos se los inventamos a la realidad. Palpamos una realidad, vemos un montoncito de luz color de madrugada, un cosquilleo nos alegra la boca, y mentimos que esas tres cosas heterogéneas son una sola y que se llama naranja.*

*El tamaño de mi esperanza, Jorge Luis Borges*

**N**o está de más recordar el olvido que acompaña al ser humano desde que pudo hacer uso de la palabra. Es quizá en el origen del lenguaje cuando se empieza a olvidar la esencia de lo que es, de su función como mediador, y llega a creer que el medio es la verdad.

Pero antes que nada, hay que dar cuenta de la paradoja en la que ahora mismo se cae, porque se está cuestionando la herramienta que da origen a esta reflexión: el lenguaje. Lo que se pretende no es hacer crítica del lenguaje que se usa o se mal usa, sino poner al mismo lenguaje en duda, acercarse, precisamente, para comprenderlo. Si, por ejemplo, buscamos en el diccionario el término *palabra* una de sus definiciones viene a ser “algo que se dice, un trozo de lenguaje”<sup>29</sup>. Para hacernos comprender su significado se hará siempre alrededor de la palabra y no utilizando el término en su explicación. La manera

---

<sup>29</sup> Moliner, María, *Diccionario del uso del español*, en <http://www.diclib.com> [Consulta 14 de mayo de 2013]

de decir el significado de una cosa va a ir girando en torno a ella, aproximándose pero sin llegar a tocarla.

En el texto “El idioma analítico de John Wilkins”<sup>30</sup> según Borges, la decimocuarta edición de la *Encyclopaedia Britannica* desterró de sus artículos al creador de un lenguaje universal exento de “*torpes símbolos arbitrarios*”. Wilkins fue autor de la primera *lengua sintética* (mejor dicho, "lengua artificial filosófica de uso universal") que dio a conocer en sus libros. Su lengua se basaba en realidad en dos lenguas: la primera de ellas era escrita y consta de ideogramas (o "caracteres reales"), a modo de signos taquigráficos que resultan impronunciables, mientras que la segunda es fonética y está destinada a ser pronunciada por el lector. En el idioma que Wilkins había creado, Borges apunta que el significado de cada palabra está en ella misma y que cada una de las letras que la integra es significativa. Presintiéndolo o con intuición, Borges lo compara con una enciclopedia china, en la que se anota que, los animales se dividen en: “a) pertenecientes al emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas [...] n) que acaban de romper el jarrón, o) que de lejos parecen moscas... etc.”<sup>31</sup>

Puede parecer un tanto absurda esta dislocada clasificación, pero la propuesta aquí viene a ser un acercamiento a un proceso más primario de la denominación de lo real. Este procedimiento, podríamos decir antirracional, de poner en una misma superficie lo que no debería estar allí, habla de que todo puede ser punto de partida de las asociaciones. Desde un primer momento se manifiesta en Borges la preocupación por el lenguaje y la imposibilidad de la palabra para dar cuenta del mundo, cuando nos señala que “no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos qué cosa es el universo.”<sup>32</sup> Borges nos hace reflexionar acerca de la artificialidad del lenguaje, de lo quimérico de los diccionarios en

---

<sup>30</sup> Borges, Jorge Luis, *Otras inquisiciones*, Madrid, Alianza, 2002.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p 221

<sup>32</sup> Borges, Jorge Luis, *Op. Cit*, p 62



que queda desmentida la raíz *mágica* e irracional de las palabras, de cuya restitución se ha de encargar la poesía:

*“Sé que las palabras que dicto son acaso precisas,  
pero sutilmente serán falsas,  
porque la realidad es inasible  
y porque el lenguaje es un orden de signos rígidos.”*<sup>33</sup>

Siendo el más capaz a la hora de articular para con el lenguaje, su búsqueda no se halla en la palabra (ni en la imagen del sueño), porque al sólo nombrar, ya se vuelve ficción. Aún así Borges tolera el enigma y la falta, pero insiste en la búsqueda. Esta búsqueda permanente de algo, que no está en ningún tiempo, en ninguna vez, que es imposible, que está más allá del lenguaje y es al mismo tiempo el tejido con el que está hecha su obra. Sabe de la imposibilidad de aprehensión de lo real, sabe de lo incognoscible de la cosa, sabe de este sujeto que es él mismo y el otro, sabe que el lenguaje no puede dar cuenta del mundo.

Ya anterior a Borges, sin haber cumplido aún los 30, Nietzsche se va a plantear en *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*<sup>34</sup> la confusión que tenemos de las palabras con las cosas. El hombre usa los conceptos para indagar la realidad y construye con ellos lo que él mismo llama “verdad”. Para Nietzsche, el hombre es un ser creador, un inventor porque es él quien crea el significado de los conceptos, para después olvidar que ha llevado a cabo ese “comportamiento estético”. Poseemos un misterioso impulso hacia la verdad que nos lleva a inventar una designación “válida y obligatoria de las cosas”, pero olvidamos que el hombre mismo es quien ha creado las palabras y las convenciones sobre sus significados.

---

<sup>33</sup> Borges, Jorge Luis, *Obra poética, El oro de los tigres*, Emecé editores, Argentina, 2005, p 108

<sup>34</sup> Nietzsche, Friedrich, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Valencia, Editorial Diálogo, 2001

El hombre usa el intelecto la mayoría de las veces para la simulación, sustentado en un artificio de engaño, donde lo irreal se hace pasar por real a través del pacto que hemos establecido con el lenguaje. Este acuerdo es una sustitución de metáforas y conceptos que nos aproximan al mundo de las cosas pero que, a la vez, nos alejan. Al abstraernos tenemos la posibilidad de conceptualizar pero perdemos "la cosa". Con el lenguaje vamos a ganar la posibilidad de usar un instrumento pero al tiempo que perderemos en distancia: la utilidad nos aleja del objeto. No se trata de echar de menos que el lenguaje es inexacto sino de quitarle impurezas al mismo. ¿Por qué, entonces, falla el lenguaje? No porque queramos ser más precisos, sino porque lo hemos olvidado, es decir, padecemos una inconsciencia del olvido. Confundidos y envueltos en una amnesia colectiva llamamos realidad a los conceptos. El lenguaje, método de conocimiento, actúa como necrópolis al construir una realidad, la realidad del hombre.

El lenguaje tiene la función de fijar, abstraer una realidad para acercarnos a su entendimiento. El lenguaje no está hecho para llegar a X, sino acercarse. Sí que vamos a ganar en el pacto pero se sacrifica aún mucho más. Vivimos una realidad conceptualizadora pero hay que tener en cuenta que todas las realidades las inventamos en función de nuestra visión.

A lo largo de nuestro crecimiento padecemos una especialización sensorial. Al ir adquiriendo el lenguaje y con él el uso de la razón, las cosas se van definiendo. De esta manera se va a ir fijando un significado que no deja de ser una idea heredada que tenemos *sobre* algo. Como propone Nietzsche, el arte va en busca del regreso al asombro infantil, al olvido, el estado de ignorancia donde no había conexiones y aún había una confusión de los sentidos. El lenguaje, como se ha dicho, es el que separa pero luego se usa para retornar a ese origen. Pero podemos llegar a pensar que no hay un único significado, hay cosas que nos resultan incommunicables: la palabra como presencia es experiencia indecible.

Borges en una conferencia suscribió: “Erróneamente, se supone que el lenguaje corresponde a la realidad, a esa cosa tan misteriosa que llamamos realidad. La verdad es que el lenguaje es otra cosa”<sup>35</sup>. El lenguaje no puede ser considerado como instrumento del conocimiento pero si como vehículo de expresión en la poesía. En la misma conferencia dijo que “cada palabra es una obra poética [...] Ya el hecho de que haya una palabra para *silencio* es una creación estética”.

Si la realidad se escapa al lenguaje es porque la institucionalización social lo ha anquilosado e invalidado para expresar lo esencial para nosotros de la cosa. Ante este planteamiento Adorno<sup>36</sup>, también apuesta por la estética como salida al reflexionar que en las vanguardias artísticas se ha dejado hablar al objeto. El material artístico es sujeto, entra en el artista y habla, por lo que la obra de arte no será sólo la visión del artista, sino que será el yo del artista sumado al material artístico que tiene vida propia.

La palabra estética deriva de las voces griegas αἰσθητική (aisthetikê) «sensación, percepción», de αἴσθησις (aisthesis) «sensación, sensibilidad», e -ικά (ica) «relativo a»<sup>37</sup>. Es la experimentación sensible de las cosas pero además es el intercambio de las cosas de dentro a afuera. Hablamos de una comunicación de la circulación de los sentidos que supone una partición, en cuanto que se comparte algo (hombre, plantas, minerales...). A parte de intercambiar sensaciones esto le conlleva hacia un sentido: es algo que sucede, un conjunto de sensaciones que construyen un sentido. Para Nancy el arte es la manera común de decir un sentido, aunque se halle en la soledad, la intención va a ser querer decir algo, se va a comunicar.<sup>38</sup>

---

<sup>35</sup> Borges, Jorge Luis, *Siete noches*, Madrid, Alianza, 2002, pp 102-105.

<sup>36</sup> Notas recogidas en el Seminario de Introducción a la estética de Theodor W. Adorno, impartido por Alan Scopel, Facultad de Filosofía, Universidad de Valencia, 5 de marzo de 2009.

<sup>37</sup> Wikipedia, < <http://es.wikipedia.org/wiki/Estética> > [Consulta 2 de mayo de 2013].

<sup>38</sup> Notas recogidas de Nancy, Jean-Luc, Op. Cit..

En el arte la disciplina evidente con el estar consigo mismo y estar haciéndose es la danza. Lo que intensifica la danza en un cuerpo que se mueve o permanece inmóvil en relación con otros cuerpos o con él mismo, deviene a una finalidad sin fin. Esto es, por ejemplo, quien camina para poder llegar a un sitio frente el acto de caminar que podría hacer un bailarín. Aunque se activen los mismos músculos no tiene la misma finalidad, en la danza no se pretenderá más que avanzar por avanzar, no por llegar. La repetición o la reanudación es el carácter rítmico que se relaciona consigo mismo. El cuerpo del bailarín está en el ritmo mismo, es decir, en la repetición de la forma en la ejecución de la misma danza. Tiene algo de universal, como los peces en el agua, tan antigua como el amor, similar a la inmensidad del mundo, como una alianza de la tensión, del impulso, un encuentro armonioso. La formación de la forma es volver a retomar el movimiento de formación.

Toda mimesis es una automimesis, un por sí mismo, es decir, no tiene nada idéntico más que a sí mismo, idéntico a uno mismo. La danza es el cuerpo que baila y expone la relación consigo, nos ilustra para sensibilizarnos con la ausencia porque se escapa al tiempo que se expone. En la imagen visual pasa lo mismo, si miramos un retrato en realidad no está el representado sino que nos relacionamos con él a través de un cuadro. La condición es que no está ahí, la verdad no está presente en el cuadro. La relación de la imagen consigo misma es una relación en sí, porque el sí no tiene fin<sup>39</sup>. El retrato nos muestra el sí mismo de alguien, para hablar de la identidad para consigo mismo, siempre construyéndose, siempre se está obrando la mimesis. La imagen como nombre genérico no es un objeto sino un sujeto, un sujeto de sentido, origen que abre las posibilidades de sentido. Por lo tanto, el retrato no busca una imitación de algo ya que la imagen es un auto, más bien sería la aproximación a lo que no se puede ver: una aproximación al sí que se está formando.

---

<sup>39</sup> *Ibidem.*

# Hacia una poética personal. Diálogo con la pintura

*No hay palabras decentes para nombrarlo, pero se entiende que todas las palabras lo nombran o, mejor dicho, que inevitablemente lo aluden. Y así, en el diálogo yo he dicho una cosa cualquiera y los adeptos han sonreído o se han puesto incómodos, porque sintieron que yo había tocado el Secreto.*

*La secta del Fénix, Jorge Luis Borges*

**D**esde que me recuerdo me ha acompañado un sentimiento de ignorancia, me ha pesado siempre el desconocimiento y, de ahí, que haya puesto en cuestión mi capacidad de llegar a comprender. Pero en el estado de ignorancia encuentro sus posibilidades. Por un lado, si me sintiese capaz de hacer las cosas, simplemente iría a buscar mi objetivo y ese sería el final del proceso, un principio que ya videncia su muerte. En cambio, si me cuestiono ante la capacidad de poder hacer o no, pongo en juego la incertidumbre y de ella deviene la posibilidad de encontrar lo que no se busca, que son todas las demás cosas. El abanico de encuentros se abre al infinito, hacia lo no sabido todavía.

Si pensase que tengo la técnica suficiente para comunicar lo que veo, mis cuadros dejarían de tener búsqueda alguna, ya que sabría de antemano su resolución. Pero no creo que haya tampoco fórmula ni técnica para hablar de lo

que no tiene voz, para pintar lo que no está formado de materia pictórica. Más que nada porque son realidades diferentes y es imposible recoger a una en la otra. Puedo pensar que no tengo ni la capacidad ni tampoco la posibilidad de llegar mediante la pintura a lo que miran mis ojos, pero precisamente es aquí donde encuentro el interés. Dudar de mi capacidad por el éxito en pintura me ha asegurado dos cuestiones y son, por una parte, que no puedo sacar de los rostros o de las formas su esencia pero, por otra, sí que en el intento, merodear entorno a ella. La certeza que obtengo sobre la inaccesibilidad de las cosas es que con una intención insistida, cabe la posibilidad de conseguir aproximarme. En una anotación, Paul Cézanne nos dejó señalada su pretensión por ir hacia la verdad en el cuadro:

Tengo que seguir trabajando, no para llegar al producto acabado, lo cual provoca la admiración de los imbéciles. Y esto que vulgarmente tanto se aprecia no es más que lo que hace un obrero, y que toma la obra resultante antiartística y común. No debo pretender completar más que por el placer de hacer una obra más verdadera y más sabia<sup>40</sup>

Mi trabajo se centra, sobretodo, en hacer retrato como una manera de dialogar con el otro y, en consecuencia, conmigo misma. Digamos que es una búsqueda que se dispara en el otro para retornar. Ser ignorante es reconocer que aunque se sepa algo, no es comparable con la infinidad de lo que no se sabe. Podemos considerar que un investigador, un matemático, un físico, un químico deben asumir su ignorancia para poder estudiar las ciencias. El hecho de que seamos ignorantes con respecto al ser humano es justamente lo que debemos volver a descubrir. Kant nos plantea cuatro preguntas<sup>41</sup> ¿qué puedo saber?, ¿qué debo hacer?, ¿qué me está permitido esperar?, de las cuales va a haber respuesta y, sin embargo, a la cuarta pregunta ¿qué es el hombre? no la habrá: el hombre es para sí mismo un punto de interrogación. Pero

---

<sup>40</sup> Paul Cézanne, *Correspondencia*, La Balsa de la Medusa, Madrid, 1991, pp 193-194, citado en Lord, James, Op. Cit., p 24

<sup>41</sup> Cfr, Kant, Immanuel, *Lógica*, Ed. AKAL. Madrid, 2000, citado en Warnken, Cristian, entrevista a Jean Luc Nancy en su programa *Por una belleza nueva*, 2007, <<http://www.youtube.com/watch?v=SeSKs5nHMUI>> [Consulta 12 de septiembre de 2012]

ciertamente el planteamiento es un engaño, porque una pregunta se formula con la pretensión de ser respondida y, ésta última, se plantea desde el objeto que se cuestiona hacia él mismo. “Caemos en la trampa de que es el hombre quien se pregunta a sí mismo, y por ello no puede responderse. Pero quizá no deba ser esa la manera de formular la cuestión, tal vez haya que comprender que se trata de un llamado”<sup>42</sup>. Al pintar un retrato se formula este llamado, se busca una atención sobre el otro desde la condición de un similar, hablamos de un enunciado cara a cara.

Al hacer un retrato no se pretende designar una identidad en concreto, es decir, no va tras la pista de rescatar unos signos que determinen al sujeto. Si se quisiera esto, entraríamos en un juego de comparativas procurando distinguir esa identidad de otras, se trataría de hablar de si es de tal modo o, por el contrario, no lo es. En este caso haríamos una valoración con respecto a alguna referencia, porque cuando se compara se designan posiciones dentro de una escala. Dicho de otro modo, el retrato no se va a plantear tanto preguntando por el *qué*, *¿qué ropa lleva? ¿qué clase de persona es? ¿qué mira?*, sino que se aproxima más al enunciado *cómo*, *¿cómo viste? ¿cómo es? ¿cómo mira?*. Preguntar por el *qué* es esperar una resolución, en cambio el interés del *cómo* se dirige a hablar en torno al objeto, permite realizar conclusiones no haciendo de éstas un fin y, de esta manera, deja abierta la pregunta. El *qué* de algo propone un discurso lineal ya que su formulación espera de una aclaración que permita su asentamiento, y así, se pueden realizar nuevas cuestiones que suplanten a la primera. En cambio, preguntarse por el *cómo* de una cosa no exige el cierre del objeto, su total comprensión, sino, al contrario, invita a su reflexión. Plantearse el modo en que algo se configura y hacer de ello diversidad en el discurso no deja de lado las conclusiones, sólo ocurre cuando éstas funcionan como reducto del objeto. Por lo tanto no se busca el contraste con lo otro ni determinar, sino acercarse a su propia autonomía, y esto es pretender ir hacia el absoluto, hacia el sujeto mismo.

---

<sup>42</sup> *Ibíd.*

Pero la totalidad es imposible si ese es el objeto del retrato, el absoluto. Entonces ¿para qué pintar? Si al pintar pensamos que podemos expresar el acabado de una verdad, todo deberá estar bien consumado y ensamblado, será una estructura firme y completa y no habrá ninguna fragilidad. Si creemos estar en lo cierto de que aquello representado es una absoluta verdad, es porque se ha pretendido hacer del cuadro un absoluto. Si, por el contrario, pensamos que existe en la pintura una fragilidad, que nunca llega a lo que sería algo acabado, y si además no nos lamentamos de llegar a un resultado final, en ese caso nos encontramos en el sentido de la fragilidad. Es similar a la relación con la muerte, todos sabemos que vamos a morir.<sup>43</sup>

La representación no es un copia de una cosa, porque ¿qué se copia de la cosa? Y es que nunca estaremos ante el objeto acabado, precisamente en su totalidad, ya que no se puede recoger todo lo que es en uno o varios instantes, porque tendrá varias maneras de ser. Lo mismo pasará con la mirada que lo observe, que lo hará en determinadas condiciones, ubicada en un presente que le haga atender de cierta manera. Además, la mirada no es algo estático y siempre está construyéndose en relación con la imagen. Es por ello que en cada sesión que se pinte, del objeto se sacará la parte que permita la coincidencia con la manera de mirar de quien la pinta.

“La completitud es un acabamiento que cierra, sin acceso, sin pasaje”.<sup>44</sup> Se trata de exponer lo que no se percibe en la fisonomía de los rostros aunque sí partiendo de los rasgos como anclaje para ahondar hacia algo más puro, sin forma, digamos la esencia del sujeto. Apuntar directamente a la forma, al parecido, puede confundirnos en su excesiva voluntad de significado. Querer llegar hasta la curvatura de la última pestaña es correr el riesgo de dedicarse únicamente a traducir lo tangible, perdernos en el entramado de significados y,

---

<sup>43</sup> Cfr. *Ibíd.*

<sup>44</sup> Nancy, Jean-Luc, *La representación prohibida*, Madrid, Amorrortu, 2006, p 25.



de esta manera, caer en lo insignificante. De lo que se trata, es de que lo que veamos en el cuadro no nos deje estupefactos por su aproximación al referente, por la clarividencia de su similitud, sino que la materia tienda a insinuar e invite a la reflexión.

Como ya hemos hablado en el apartado *La pintura*, en el retrato contemporáneo podemos encontrar a artistas que han hecho uso de desvíos retóricos que ponen en cuestión la representación del sujeto, a través del recurso de la negación u omisión del rostro. Aunque los retratos que pinto surgen desde la negación, en parte no es sino por un proceso pictórico, más que por el uso de recursos de negar del rostro. El proceso consiste en cuestionar la mancha disparada sobre el lienzo y valorarla sin una respuesta que me complazca. Retomando la operación de preguntar si hay algo acertado en aquello que se queda, se vuelve a dudar, pero esta vez con un recorrido ya encaminado. Digamos que esta búsqueda va a trazar una sucesión de cuestiones que van a ir conducidas hacia un supuesto encuentro con el sujeto. En ocasiones, hago uso del recurso de la negación pero, independientemente, la intención es negar aquella formulación en el lienzo. Si nos quedamos con este enunciado, el resultado deviene desde una propuesta ya negativista que no encuentra más que el no, y esto puede resultar aburrido, por no decir que el proceso es absurdo: ya se sabe de antemano qué va a ser. Si el dudar ha de tener algún sentido no va a ser, ni por saber que a la pregunta le seguirá una negación, ni por esperar obtener una respuesta directa. Me cuesta reconocer al modelo, y de ahí que haga un intento de aproximación cuestionando aquello que tengo delante, porque el proceso de preguntar forma sus propias directrices y, cuando se siguen, es que surge algo.

Lo terrible de lo contemporáneo es que no podemos racionalizarlo, como cuando oímos que han muerto muchas personas o se habla de una gran cantidad de dinero. La cuantía es irrepresentable y, por lo tanto, lo que sucede no se acaba por entender y predomina el descontrol. En consecuencia, esto es el actuar del azar que es lo único que puede determinar.

Francis Bacon en una entrevista que le hace Marguerite Duras, comenta sobre el proceso de su pintura:

Empiezo haciendo todo tipo de manchas. Espero lo que llamo «el accidente»: la mancha desde la cual saldrá el cuadro... si uno se para en el accidente, si uno cree que comprende el accidente, hará una vez más ilustración, pues la mancha se parece siempre a algo. No se puede comprender el accidente. Si se pudiera comprender, se comprendería también el modo en que se va a actuar. Ahora bien, este modo en el que se va a actuar, es lo imprevisto, no se lo puede comprender jamás: “la imaginación técnica”. Durante mucho tiempo, he buscado un nombre para esta forma imprevisible, con la que se va a actuar. Sólo he encontrado estas palabras: imaginación técnica<sup>45</sup>

Recoger la totalidad del sujeto en el retrato es imposible, pero sí que se permite pintar entorno a ella. Manchas y trazos quedan en la superficie del cuadro, aunque van a procurar salir desde lo más adentro; se lanza la mirada para que se clave en el último fondo posible, y se tira de ella para sacar a la superficie ese disparo, que es donde podemos tomar referencias y comparativas para comprender, en la realidad de la materia pictórica.

En la pintura en general, y en el retrato en particular, no hay objeto porque nada es *ob-yectado*, es decir, no hay eyección en el cuadro. Nada va a salir con fuerza hacia fuera de manera impositiva, ni se va a enfrentar a nosotros – esto puede hacernos pensar más bien en la imagen reflejada en el espejo-, sino que en otro sentido, es hacia adelante como el que mira, que estará detrás o dentro del cuadro. La intención ya no es tanto que impere el modelo como la Idea. La Idea que preexiste es la acción misma de la pintura y cada vez es diferente. No semeja un original, sino que semeja la Idea de un original. O como dice Nancy, “en el cuadro está el original de la semejanza-a-sí de un sujeto en general, pero cada vez también de un sujeto en particular. Cada

---

<sup>45</sup> Duras, Marguerite, entrevista a Francis Bacon, 1971, La Quinzaine littéraire, <<http://www.quinzainelitteraire.presse.fr/>>[Consulta 12 de enero de 2013]

retrato identificará otra semejanza”<sup>46</sup>. Al pintar varias representaciones de un mismo rostro la semejanza de lo que resultan está tantas veces como se haya atendido a él, como se ve de inmediato, varias semejanzas distintas. Por ejemplo, en una serie sobre la misma persona sólo tendrá significado en su conjunto, porque no hay una representación más verdadera que otra, y lo que mostrará será la desemejanza de las semejanzas:

Ninguno de los cien retratos se parece a mi amada

Un español, acuciado por el deseo de poseer un retrato de su amada, que no podía mostrar a ningún pintor, adoptó la decisión que le quedaba de hacer por escrito la descripción más amplia y más exacta; comenzó por determinar la exacta proporción de la cabeza entera; pasó luego a las dimensiones de la frente, de los ojos, de la nariz, de la boca, del mentón, del cuello; luego a cada una de estas partes, y no ahorró nada para que su discurso grabara en el espíritu del pintor la verdadera imagen que tenía bajo sus ojos; no olvidó ni los colores ni las formas, ni nada de lo que correspondía al carácter; cuanto más comparó su discurso con el rostro de su amada, más parecido lo encontró, creyó sobre todo que, cuanto más cargase su descripción de pequeños detalles, menos libertad dejaría al pintor, no olvidó nada de lo que pensaba que debía captar el pincel. Cuando su descripción le pareció acabada, hizo cien copias, que envió a cien pintores, encargándoles a cada uno ejecutar exactamente en el lienzo lo que leyeran en su papel. Los pintores trabajan, y al cabo de cierto tiempo nuestro amante recibe cien retratos que, pareciéndose rigurosamente a su descripción, no tienen ningún parecido entre ellos ni con su amada.<sup>47</sup>

Muchas de las propuestas se desarrollan en tela sobre lienzo o sobre tabla, lo que me permite insistir durante varias sesiones. Pero además, paralelamente a estas pinturas más elaboradas, también se realizan pinturas al óleo sobre papeles previamente imprimados con pintura plástica. Si el lienzo me da la resistencia y, por tanto, la posibilidad de ser constante en la búsqueda sobre un

---

<sup>46</sup> Nancy, Jean-Luc, *La mirada del retrato*, Madrid, Amorrortu, 2006, p 48

<sup>47</sup> Jean-Baptiste Pierre, llamado “el chevalier Pierre”, pintor del Duque de Orléans. Diderot, Denis, *Reflexiones sobre las lenguas*, sacada de *Enciclopedia*, Akal, Madrid, 1980. Recogido por Cereceda, Miguel, *El lenguaje y el deseo. Elogio de la gordura*. Madrid, Julio Ollero, 1993, p 35

mismo soporte, en cambio, el papel, por la fragilidad del material, no me va a permitir trabajar más de dos sesiones. Estos ejercicios sobre papel juegan con la fragilidad del soporte, lo que me exige, a diferencia del lienzo, menos trabajo insistido pero van a ganar en expresión. El trabajo sobre papel está limitado por ser un material endeble y no permite apenas manejar la mancha una vez se ha puesto pintura. Se trata de ejercicios más rápidos donde el gesto estará más presente, pero para ello previamente se requiere una reflexión de la mancha que se aplica casi como una impronta de la idea. Cuando tomo una fotografía y veo varias posibilidades en el rostro, puedo recurrir a los papeles para hacer diferentes estudios. Además, por el tamaño, que no suele rebasar los 50 cm de lado, y el fácil manejo del soporte me permite trabajar con varios a la vez. Es un ejercicio más dinámico que meterme a desarrollar en el lienzo, pero aún siendo propuestas diferentes, se alimentan la una de la otra porque ofrecen posibilidades distintas. Si se atiende a cada papel de forma independiente puede parecerse un fracaso, pero cobrará sentido cuando le acompañe el resto de la serie, y es que la suma de fracasos, por lo menos, tenderá hacia un mismo significado. Esto es lo que importa, el sentido del conjunto, cada uno en su particularidad, pero apuntan todos ellos hacia el rostro.

El aspecto inacabado y la fijación continua que tengo retratando los mismos personajes puede disponer un panorama un tanto obsesivo y distorsionado, al igual que ocurre cuando miramos en hora punta gente cruzar en un paso de cebra de una gran ciudad. Pero, sin embargo, si se mira con curiosidad cada rostro, cada mirada, posee una gran singularidad. Ha de ser el espectador que haga la distinción que más le guste o le convenga. Como actúa la memoria o los sueños cuando recuerdan a una persona, que nos hacen saber de su particularidad pero a la vez se pueden mezclar con otros rostros.

Uno de estos ejercicios que cuestionan el tema de la semejanza, es una serie que hice sobre una fotografía donde aparece el pintor Francis Bacon. Esta vez, además de usar papeles como soporte, iba pintando el mismo motivo sobre un lienzo incorporando capas en las diferentes sesiones. Los papeles iban haciéndose paralelamente a las sesiones del cuadro. (Fig. 26)



Fig. 26 Serie sobre una fotografía de Francis Bacon, óleo sobre papel y lienzo, distintos tamaños, 2013

El rostro no es estático, cambia a diferentes formas en una constante fugacidad. Además, es presente en el sentido que no se ubica más que en su propia transformación. Caemos en la cuenta de la fotografía para recoger esos estadios, pero olvidaremos que la foto es un simulacro, puede ligarse a una realidad pero no la devela. Y entonces acabamos por concluir lo inconcluso en el rostro, siempre se está haciendo, o deshaciéndose. En la mayoría de los retratos que he pintado lo que puede llamar la atención es que no se determina con seguridad si están acabados o no (Fig. 27). Sea porque no lo sé ni yo misma. Si la intención es abrir camino hacia adentro, y si se sabe que el adentro no tiene fondo, o lo tiene pero es inalcanzable, ¿cómo puedo saber cuándo dejar de buscar? Claro que no trabajo siempre los mismos cuadros, se deja de hacerlo por diferentes causas. Pero si un cuadro se deja de pintar, rara vez será por decidir que aquello que queda ya no puede continuar más, que está completo. Las probabilidades para dejar de trabajar sobre un lienzo serán varias: en ocasiones, como pinto varios cuadros a la vez, puede acabar apartado, debajo de otros y permanecer en el olvido, otras será por pasar a otras manos o más de uno acaba por pintarse encima y ser otra propuesta.



**Fig. 27, S/T, óleo sobre lienzo, 2006, 120x100 cm (Detalle)**

A veces, la insistencia de pintar sobre el mismo lienzo y dedicarle bastantes sesiones provoca que, en vez de ajustarse cada vez más a los rasgos y tonos de la representación, como seguiría la lógica, tiende a deshacer la forma.

Parece ser que se debe a que, cuanto más me acerco, más me confunde, me atrapa, y el registro que hace el pincel o mis manos empieza a tomar un sentido que se aleja de las medidas *buen hacer* de la pintura. La materia acaba por tomar unas directrices que desde luego no se adscriben en los rasgos, pero sabremos que hay mirada aunque quizá no estén los ojos. A medida que me meto en el obrar del cuadro voy perdiendo distancia y, por tanto, se van perdiendo las referencias. Cuanto más cerca y más involucrada estoy, las referencias se van perdiendo, deja de haber ya perspectiva más que en la superficie del cuadro. Será entonces cuando el sentido de conjunto lo forma la misma pintura y la tela, porque ya ni siquiera tengo en cuenta las dimensiones del soporte. Es por eso que, cada vez más, los retratos parecen tambalearse, como intentando no inscribirse en nada más que en ellos mismos, en su forma o su deformación. Pero la deformación de los rostros no responde a un interés por las figuras imaginarias, sino por la condición humana de sentirnos incapaces de alcanzar al otro, de llegar hasta las entrañas del individuo que le sirve como modelo.

Sin agitaciones ni chirridos, la figura propone silencio para que se la preste atención. Considero que las muecas y lo explícito en el gesto hablan de la exterioridad, y el entendimiento del sujeto no corresponde al gesto de la cara, sino que se procura hacia el interior. Si ya es difícil concentrarse para sentir la proximidad del otro, si nos encontramos ante la distracción de unas muecas, se hará más difícil todavía desenmascarar esa superficie.

Una parte considerable del tiempo dedicado a los cuadros lo paso en la paleta. El trabajo de paleta tiene gran importancia para mí, porque es donde se va a recoger la búsqueda del color. La paleta la preparo con seis colores básicos - blanco, amarillo medio, rojo bermellón, algún tierra como puede ser el sombra

natural, el azul, que suele ser ultramar y negro marfil, pudiendo incorporar otros o no usar alguno de los propuestos. La paleta vendría a ser como el guión de una película, es la estructura donde están dispuestos los elementos necesarios para el desarrollo del filme. Ya hemos hablado, en el apartado del archivo fotográfico, que la selección de las fotos no se hace por su evidencia narrativa, pues de la misma manera tampoco permito incorporar el color puro sobre la tela sin antes haberlo cuestionado. Es por ello que el trabajo en la paleta requiere tiempo, porque cada color necesitará buscar el tono más que dejarse mostrar o definirse en la obviedad del pigmento.

Existe, por lo general, una austeridad del color que tiene que ver con el no asentamiento de nada. No exige tampoco de ningún protagonismo sino que tiende a buscar el diálogo con lo que pueda haber de narrativo. Entonces el color no encuentra más verdad que la de su propio cuestionamiento. Es una invitación a mirar, más que una seguridad de decir "soy rojo" o insinuará a cálidos o colorados. Así que el color no se impone sobre el cuadro, su condición se dirige a sugerir. Cuando el color haya de tomar protagonismo será porque habrá encontrado el lugar para el diálogo con lo que le envuelve. Se encontrará circunscrito en el arropo de la tonalidad general del cuadro.

En la mayoría de los cuadros, la baja tonalidad y el ritmo del color nos ayudan también a mostrar a la persona en silencio. No hay gritos ni grandes estridencias porque no se quiere mostrar un estado de ánimo excitado ni tambaleante. No se busca una emoción reflejada en el rostro venida por un estímulo; más bien lo que se pretende es mostrar un estado, digamos, más pacífico, en el que el sujeto va a estar en diálogo consigo mismo. De hecho, como explica Martin Heidegger, estado de ánimo o "estar en sintonía" es un "fundamento existencial"<sup>48</sup>, que constituye nuestra manera de ser en el mundo, nuestra comprensión de nosotros mismos y de los otros. Por lo tanto, los

---

<sup>48</sup> Heidegger, Martin, "Ser y tiempo", Madrid, Ed. Trotta, 2003, p 367 citado en Tams, Christine, "Dense depths of the soul", *Parrhesia magazine*, nº13, 2011, p 161, sacado de <http://www.parrhesiajournal.org/past.html> [Consulta 20 de enero de 2013]



estados de ánimo ni vienen desde el interior ni desde el exterior. El estado de ánimo del ser humano y su entorno están estrechamente entrelazados: yo y el mundo están integrados en una experiencia indivisible de la totalidad. La expresión de una cierta emoción o estado de ánimo es menos la representación de una expresión facial o gestual, sino más bien un acto de expresión, en el que el tratamiento de color y la composición juegan un papel esencial. Las figuras estáticas están como esperando a que alguien pase por delante para ser miradas, como el mimo que permanece inmóvil hasta que alguien se detiene a observarle.

En muchos de los retratos se representa a la persona sin fondo y no la acompaña más que un plano de color. La austeridad del espacio acompaña a la figura haciendo que se ubique en una especie de nada. En estos casos más que asentar al retratado en un lugar, a lo que alude es a una desubicación, ya no sólo del personaje con respecto a su entorno, sino que enfatiza la salida de sí. Ni siquiera se va a poder ubicar a la persona en ella misma porque, incluso en los propios rostros, habrá alguna salida de la pintura hacia el fondo, o del fondo hacia dentro de la figura.

En el cuadro S/T (Fig. 28) es la luz lo que se quiere retratar, la luz que me hace reconocer a esa persona. Este cuadro nos muestra al personaje ocupando un pequeño espacio en el cuadro. Pero el hecho de que sea el centro del cuadro y de que todos los elementos compositivos giren en torno a la figura, me hace entender su significado como el de retrato, porque todo se dispone desde la figura para su propia configuración. Sobre la representación, apunta Nancy que “no es un simulacro: no es el reemplazo de la cosa original; de hecho, no se refiere a una cosa: o es la presentación de lo que no se resume en una presencia dada y consumada (o dada consumada), o es la puesta en presencia de una realidad (o forma) inteligible por la mediación formal de una realidad sensible”.<sup>49</sup>

---

<sup>49</sup> Nancy, Jean-Luc, *La representación prohibida*, Madrid, Amorrortu, 2006, p.30



Fig. 28, S/T, 2011-12, óleo sobre lienzo, 130x90 cm

La pintura, como lenguaje, dice alguna cosa de lo que atiende, es decir, es un modo de explicar aquello que recoge la mirada para el propio entendimiento. Si nos fijamos en la etimología, explicar viene del latín *explicare*, formado de *ex-* (sacar) y *-plicare* (doblar, plegar) con la idea de regresar y luego volver a acercarse<sup>50</sup>. Entonces en este sentido la explicación de un rostro se consigue al sacar de entre los pliegues su significado. No es tanto determinar los pliegues de la piel, sino que la búsqueda en los rostros consiste en extraer algo bajo los rasgos que lo comprenden, en un proceso de ir ahondando entre las arrugas y los poros –la epidermis es un tejido permeable, al igual que lo es la tela del lienzo- hacia el interior, para rescatarlos hacia afuera. La superficie es lo que se ve, mientras que lo que hay debajo es cosa de una intuición llamada por algo en la superficie. El modo de proceder de la pintura va a ser con el propósito de desenmascarar la evidencia de unos rasgos: bien recorrerá la superficie buscando colarse por algún entresijo, bien punzará para extraer algún indicio o, por el contrario, la materia puede superponerse como una mancha que ayude a simplificar una zona para indicar la atención en otra parte, como si abarca parte del rostro, el fondo o la ambigüedad de la sombra.

---

<sup>50</sup> <<http://etimologias.dechile.net/>> [Consulta 23 de mayo de 2013]

A muchos pintores les resulta útil dibujar previamente sobre el lienzo antes de proceder con la pintura, incluso podemos ofrecer, directamente y con perfecta nitidez, imágenes a la superficie de la tela. El proyector es una herramienta muy útil ya que nos puede ahorrar una fase en el proceso de pintar, al suprimir la razonada labor del dibujo de encaje, además de evitar la huella del carboncillo, lápiz o el instrumento que se prefiera con el fin de encajar. Tanto si se dibuja como si se impronta una imagen con el proyector, responde a una manera de hacer que prefiere partir de una base asentada, clara y ajustada al motivo que se quiera representar. Una vez se le haya asignado el esqueleto de lo que será el cuadro resultante -aunque el propósito de proyectar sea sucumbir la imagen- seguiremos por tomar los pinceles para añadir pintura. Esta manera de obrar es procurando una estructura que fije para luego superponer capas de materia, es entonces, un proceso de dentro hacia afuera. En las clases donde se enseña anatomía aplicada a las artes, precisamente, se procura inculcar al alumno esta manera de proceder: es necesario conocer la estructura básica para partir de ella hacia las extremidades, la superposición de músculos y ya, más adelante, el cabello y la piel, en el proceso lógico de comprender una base a la cual se la acomodan los otros elementos. Con la arquitectura sucede lo mismo, no se nos ocurriría empezar un edificio de fuera hacia adentro, sino que se parte de unos cimientos a los que se les irán incorporando materiales hasta configurarlo en su totalidad.

Pero lo que se ha intentado dar a entender de mi pintura es que, justamente, la totalidad del sujeto es inalcanzable y no tengo la convicción de poder llegar a ensamblar todas las piezas que lo debieran conformar. Por lo tanto, la manera de proceder con la pintura no será construyendo una estructura a la que se añadirán elementos, sino más bien al contrario, el proceso es de deconstrucción de la forma. El sentido de mirar es el de descubrir lo que hay debajo de lo que ya se comprende como una construcción, aunque una construcción siempre construyéndose. No es cimentar con la pintura procurando imitar a la persona sino, precisamente, la pintura actúa como anotaciones de lo que la mirada va destapando. En este sentido, el proceso de

obrar no será de dentro hacia afuera, sino que se buscará el entendimiento hacia adentro de aquel a quien se atiende, en el proceso de acercarse hacia el fondo desde la exterioridad que me toque.

Por eso no me resulta útil o adecuado trazar previamente el dibujo en el lienzo, porque tampoco la manera de proceder es asegurando una estructura para desarrollar luego con el color. Esto no quiere decir que renuncie al dibujo, sólo que no forma parte del proceso que sigo con la pintura. Bien es cierto que, a veces, antes, después o durante el curso de un cuadro hago dibujos de la fotografía o del motivo que se pinta, pero no es sino por añadir otro punto de vista u otra vía para intentar comprender aquello que miro. El dibujo no se usa como herramienta de apoyo de la pintura, es otro medio que diferencio del que resultan otras posibilidades de proximidad. El punto de vista del dibujo es más estructural: tiendo a marcar sendas por los volúmenes, haciendo recorridos que transitan por delante y por detrás, por dentro y fuera de la forma en un intento de racionalizar (Fig. 29)



**Fig. 29, S/T, 2011, aguafuerte, 25x35 cm, VI ejemplares**

A propósito del dibujo, en la misma entrevista citada anteriormente a Francis Bacon, concluye:

MD- ¿Y qué hay del dibujo en todo esto?

FB- No he dibujado nunca. Empiezo directamente sobre la tela. Ataco de inmediato la tela [...] Dibujo, quizás, con la pintura. Pero si dibujara, las imágenes no saldrían iguales para mí. Porque sabe, el dibujo es muy cerebral. Para usar realmente el dibujo hay que tener una noción exacta de lo que se quiere hacer. Y yo me fijo más bien en si funciona, la cosa que me viene. Yo lo llamo accidente. [...] Cuando empiezo a pintar, y no hablo de retratos, tengo una cierta idea de lo que querré hacer. Pero pintando esta idea cambia continuamente y las imágenes van apareciendo. Me vienen sin saber que son. Si me gustan las conservo y sino las rechazo. [...] ya que las imágenes me llegan por accidente, por lo que yo llamo accidente y el accidente no funciona siempre y me siento forzado [...] Sabe, hago la pintura para mí mismo. Espero siempre que me excite. Si por azar me llega, estoy contento, pero esto no ocurre a menudo.<sup>51</sup>

Cuando se inicia la mancha sobre el soporte imprimado, se la va a considerar como una insinuación de algo que no se sabe de antemano a qué corresponde si a la figura o el fondo o, simplemente alude a un vacío pero, independientemente, diferente a lo que podría hacerse con el dibujo en el intento de ajustar límites entre los elementos. En el transcurso de añadir pintura se va a ir incorporando más tonalidades a la vez que más carga de materia, lo que ayudará a diferenciar los elementos que compongan el cuadro. Pero no será tanto porque se haya pretendido llegar a ello, sino que en el proceso de insistir, por el desagrado que me produce o no encontrar nada, deviene que la mancha actuará queriendo desmentir su propia forma. Cada mancha o cada trazo más que entenderse como un signo de suma de materia, es a modo de rechazo, de tachar o no querer que esa abstracción permanezca encerrada en la concreción de una apariencia. No se entiende por retrato poder reconocer un rostro, sino por todo lo que ocurre en el cuadro. Sería desconcertante poner

---

<sup>51</sup> Marguerite Duras entrevista a Francis Bacon, 1971, *La Quinzaine littéraire*, News N° 129, publicada el 16-11-1971, sacado de <<http://www.quinzaine-litteraire.presse.fr/>>

límites a los elementos si consideramos que el retrato tiene sentido solamente cuando el conjunto de sucesos se relacionan dentro de la superficie del lienzo. Sólo el rostro no debe ser el retrato, al igual que si aparece una sombra, ésta no será únicamente antónima de la luz, ni la escena se comprenderá sólo como fondo de la figura, el retrato depende del ensamblaje de todas las cosas que hay, que es una sola cosa: un decir del cuadro.

Si se encuentra el retrato encerrado en una definición, es muy probable que empiece una fase de deshacer la supuesta aclaración de la persona. Es decir, cuando una pincelada acierta, por ejemplo, en la luz de un pómulo, seguidamente le puede seguir otra que la cruce, porque aquella mentira de pómulo hecho de pintura, se quiere desmentir. Es una manera de develar la pintura misma, actúa como afirmación de la propia materia, pero sin olvidar que ha surgido por un rechazo de la misma. Claro que esto no sucede como se intenta explicar aquí, no resulta tan elocuente hallar con el simple cruce de trazos, pero alguno de ellos conseguirá abrir alguna verdad, aunque sea la verdad de la pintura, que es ella misma. Además, tachar no es solamente añadir materia, hay veces que interviene el trapo para quitar, el pincel seco que arrastra la pintura recién puesta o las manos que desplazan la materia. Así nos encontraremos, surcando el entramado de la tela, una suerte de formas de color y textura que nos semejará una oreja, una camisa o una pared, con la peculiaridad de que esas formas deberán estar asentadas ni en una oreja, ni en una camisa ni en una pared. De esta manera la comprensión tendrá de ambiguo lo que tenga la mancha. Los rostros se desvanecen hacia el fondo o el fondo hacia los rostros o, al contrario, aparecen entre el fondo o el fondo se viene hacia adelante.

Hablar de la ambigüedad de la mancha es hablar de lo ambiguo en el retrato. El hipotético proceso descrito anteriormente, de cuando se tachaba aquella mancha si resultaba inscrita en la luz del pómulo, surgirá sólo cuando no se haga con la intención de figurar. Ha sido gracias al redescubrir algunos de mis cuadros antiguos, olvidados hasta el momento de volver a mirarlos, que me

pongo ante ellos y ya no soy la que los pintó, sino que la lejanía del tiempo y la dejada implicación que se tubo al pintar, me hacen ser una mera espectadora que puede sacar conclusiones o teorías. Esta distancia es la que me ayuda a poner algo de razón donde, en el proceso de pintar, de estar en diálogo con el cuadro, no la hubo. El momento de estar obrando con la pintura es cuando se está más próximo en distancia, tocando la materia todavía fresca y surgiendo, a la vez que esa proximidad se entiende en cuanto que el cuadro me demanda toda la atención y no me deja estar más que en y para él. Lo que ganamos en proximidad se pierde en distancia que es, concretamente, la pérdida de toda referencia excepto la de la pintura puesta en la superficie.

La pintura va a actuar tapando, escapando por el rostro hacia dentro para volver a salir; se deja un empaste como acento, se arrastra y se araña; se la deja caer para más tarde cuidarla al recogerla de nuevo; se desliza por la honda del cabello, se mete entre los pliegues; interviene el trapo para quitar pintura y brisar la tela, se silencia; una transparencia que acalla, se enmudece el tono al volver a acariciarlo con el pincel; un trazo que cruza la boca hasta el pecho. Este tipo de anotaciones quedan, aunque sea el rastro de que las hubo, otras se dejarán mostrar tal fue el gesto. El cuadro tiene de campo de batalla, pero también zonas de cura y cuidado.

Aunque el desarrollo de la propia materia se quiera desapegar de lo que marcan los rasgos del personaje, no surge sino bajo la condición de ser una pintura figurativa. A pesar de la ya larga tradición de la pintura abstracta, el visitante ajeno al ámbito de la pintura no suele empatizar tanto como con la pintura donde reconoce figuras, objetos o un paisaje. La apuesta por la figuración ofrece al espectador una obertura hacia el reconocimiento o, lo que es lo mismo, una vía más universal para acceder a mirar. Además, la cicatriz de los trazos responde al pensamiento del autor durante la construcción de la obra, lo que supone también dejar al descubierto los errores y arrepentimientos de su desarrollo. Éste planteamiento, que no esconde los rasgos del proceso, posibilita una imagen de aspecto más cercano y humano al hacer más

asequible al espectador el entendimiento de la ejecución y la propia labor del pintor/a.

En cierto modo, se podría catalogar el trabajo de fallido, erróneo o fracasado. Digo esto porque, evidentemente, el quehacer artístico está destinado desde el principio al no-éxito, desde un punto de vista experimental y positivo. No obstante, confío en que toda labor que se desarrolla de una manera constante y seria consigue, más tarde o más temprano, dar sus frutos.



### **3. OBRA**



# Pinturas, cuadernos y lecturas

Quisiéramos echar la vista atrás para rescatar entre libros, cuadernos y pinturas aquellos aspectos que han ayudado a definir cierta manera de actuar en mis pinturas. Ya hemos hecho cuenta de algunas referencias sobre la fotografía, conceptos teóricos y retratos de otros autores que han asistido a formular una poética personal de la pintura basada en el retrato. Pero a lo que nos vamos a referir a continuación, no es tanto acudir a conceptos o formas de mirar que nos ofrecen otros artistas o teóricos – aunque haya sido fundamental atender a ellos -, sino remitir a anotaciones, situaciones, y experiencias en el campo de lo personal. Sin embargo, no nos extenderemos relatando aquellos aspectos que han marcado la forma de pintar y de comprender el retrato, pero sí que a modo de ensayo visual, mostraremos lecturas, anotaciones y mi primera obra con tal de ayudar a la interpretación de la manera de trabajar.

Remitir a la obra pasada y a lo que la ha ido acompañando a su formulación, nos da a comprender una primera fase de experimentación y toma de contacto que ha ido tanteando dentro del género del retrato, y que llega a consolidar una línea de trabajo gracias a la redacción de este escrito y a la exposición itinerante *La presencia y la figura* organizada por el Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana. Este ejercicio de reflexionar por escrito lo que se formula con pintura junto a la exposición, me desapega del trabajo de taller para ofrecer un nuevo punto de vista como lectora y espectadora.

Supongamos, entonces, que lo que se muestra a continuación viene a ser un ensayo visual fruto de la labor de un/a curioso/a que recopila información

relacionada con cierta obra, para luego dejar al lector sacar sus propias conclusiones.

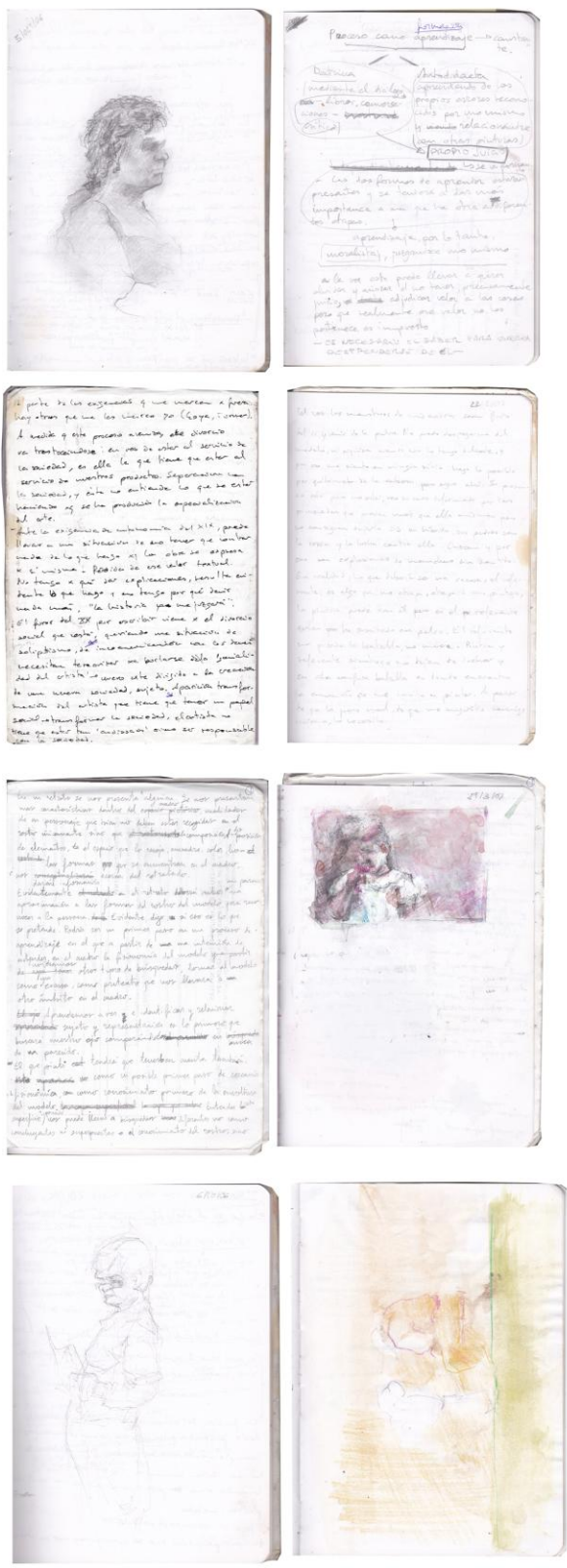


Fig. 30 Fragmentos del cuaderno personal, Valencia-Budapest-Praga, 2006-2007



Fig. 31 Fragmentos de cuaderno personal, Estambul, 2007-2008

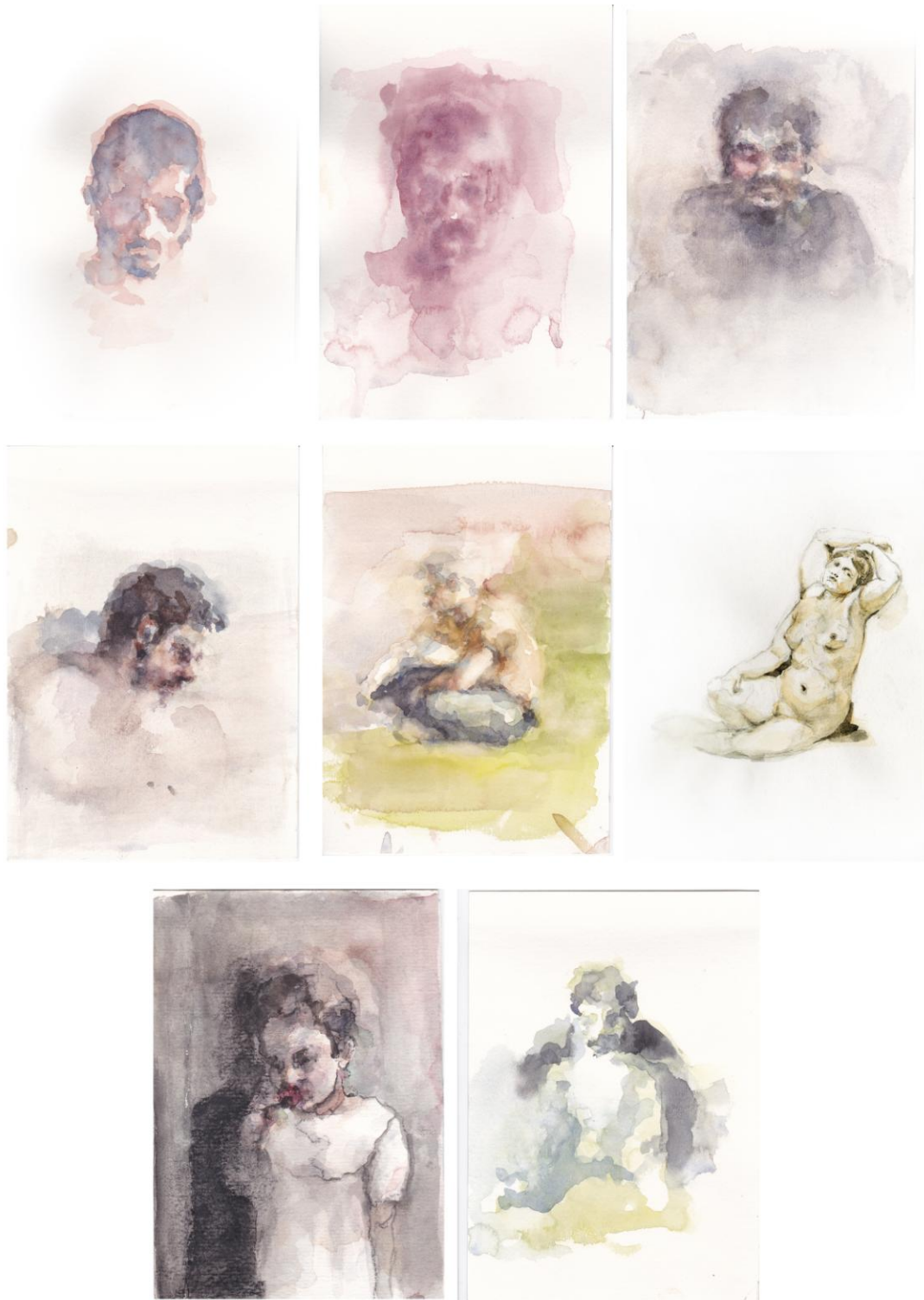


Fig. 32 Fragmentos de cuaderno personal, Valencia- Estambul 2008









**Fig. 34 Fragmentos cuaderno acuarelas, 2007-2009**



Fig. 35 Fragmento de la biblioteca personal



**Fig. 36 S/T, 2006, óleo sobre lienzo 120x100 cm**



**Fig. 37 S/T, Autorretrato, 2007, óleo sobre lienzo, 134x70 cm**



**Fig. 38 S/T, 2006-07, óleo sobre lienzo, 11x71 cm**



**Fig. 39 S/T, 2007, óleo sobre lienzo, 77x110**



**Fig. 40 S/T, 2007, óleo sobre lienzo, 77x110 (Detalle)**



**Fig. 41 S/T, 2007, óleo sobre lienzo, 101x97 cm**

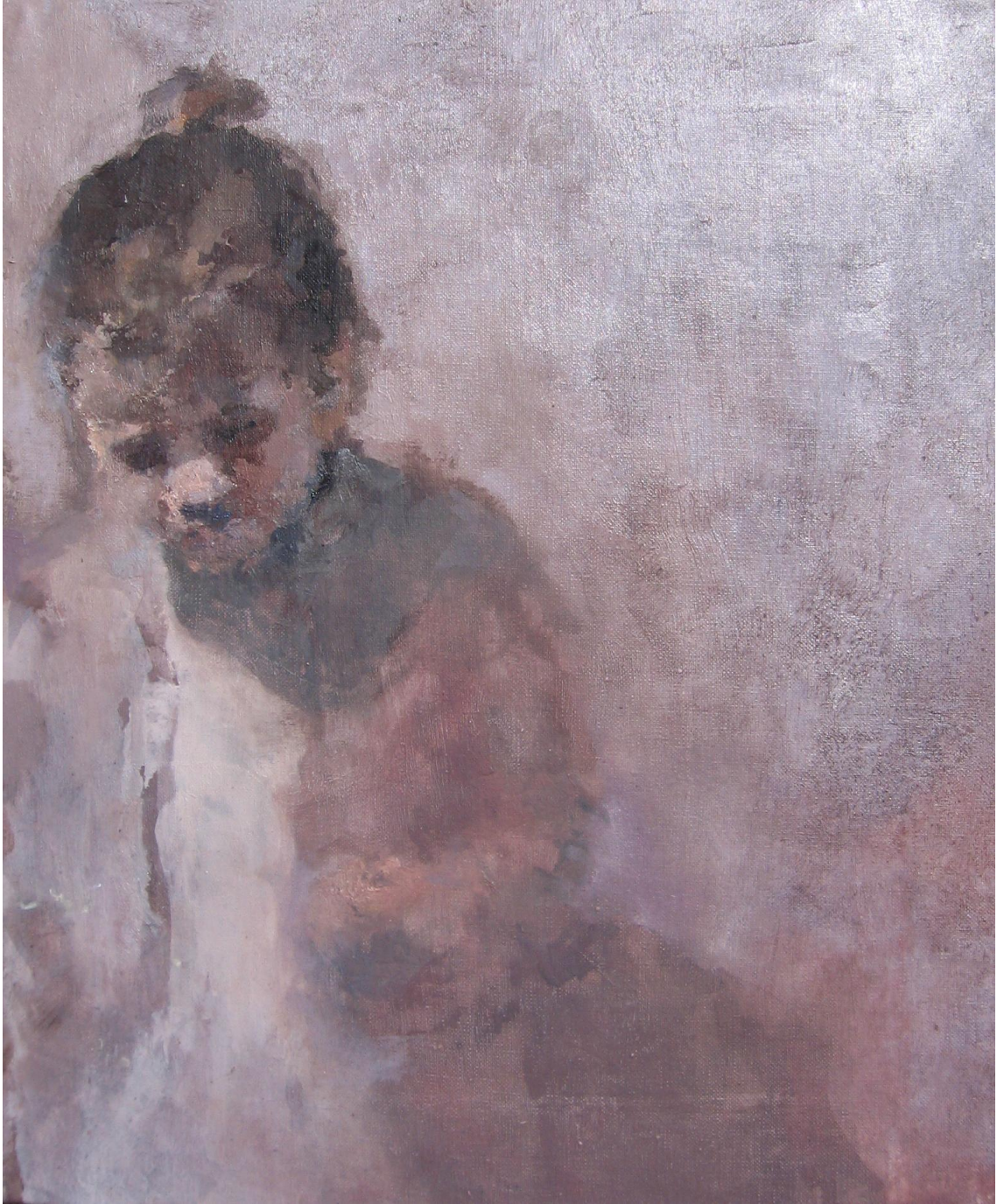




**Fig. 42** *Xiquets de Serra*, 2007, óleo sobre lienzo, 113x163 cm



**Fig. 43** *Xiquets de Serra*, 2007, óleo sobre lienzo, 113x163 cm (Detalle)



**Fig. 44 S/T, 2007, óleo sobre lienzo, 46x38 cm**



**Fig.45 S/T, 2007, óleo sobre lienzo, 60x130 cm**



**Fig. 46 S/T, 2009, óleo sobre lienzo, 32x32 cm**



**Fig. 47 S/T, 2009, óleo sobre papel, 42x30 cm**



**Fig. 48 S/T, 2009, óleo sobre papel, 42x30 cm**



**Fig. 49 S/T, 2009, óleo sobre papel, 42x30 cm**



**Fig. 50 S/T, 2009, óleo sobre papel, 65x50 cm**



**Fig. 51 S/T, 2008-09, óleo sobre lienzo, 65x54 cm**



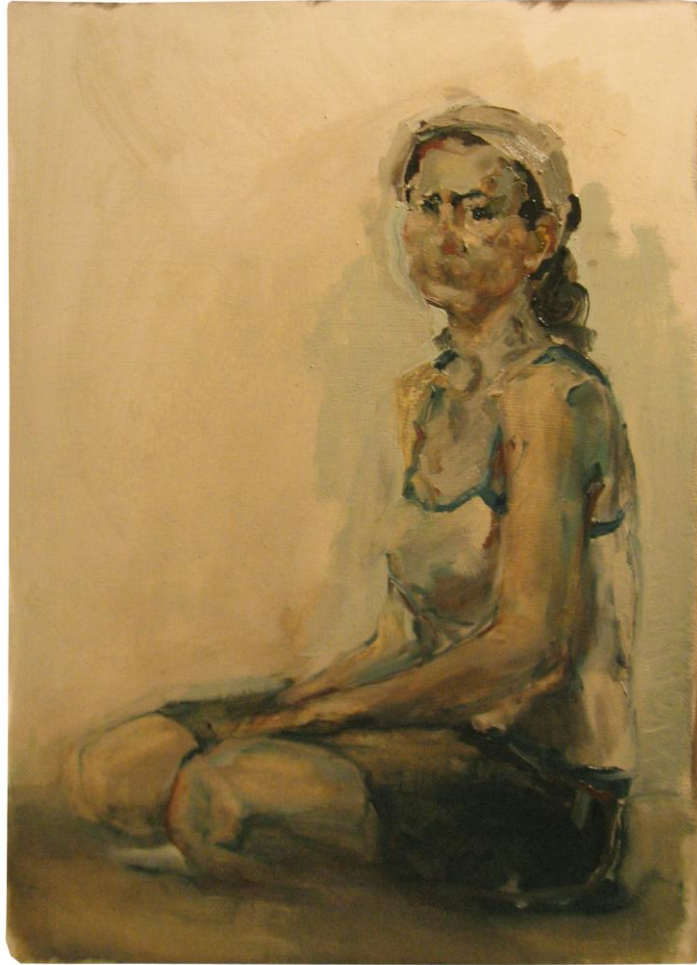
**Fig. 52 S/T, 2009, óleo sobre lienzo, 35x35 cm**



**Fig. 53 S/T, 2009, óleo sobre papel, 30x30 cm**



**Fig. 54 S/T, 2009, óleo sobre lienzo, 30x30 cm**



**Fig. 55 S/T, 2008, óleo sobre lienzo, 70x55 cm**



**Fig. 4(Detalle)**





**Fig. 5**



**Fig. 58 S/T, 2008, óleo sobre lienzo, 100x69 cm**



**Fig. 59 S/T, 2008, óleo sobre tabla, 34x37 cm**



**Fig. 60 S/T, 2012, óleo sobre lienzo, 55x46 cm**



**Fig. 61 S/T, 2011, óleo sobre lienzo, 75x46 cm**



**Fig. 62 S/T, 2011, óleo sobre lienzo, 75x46 cm (Detalle)**



**Fig. 63 S/T, 2012, óleo sobre lienzo, 92x65 cm**



**Fig. 64 S/T, 2013, óleo sobre cartón, 52x75 cm**



**Fig. 65 S/T, 2013, óleo sobre lienzo, 96x71 cm**



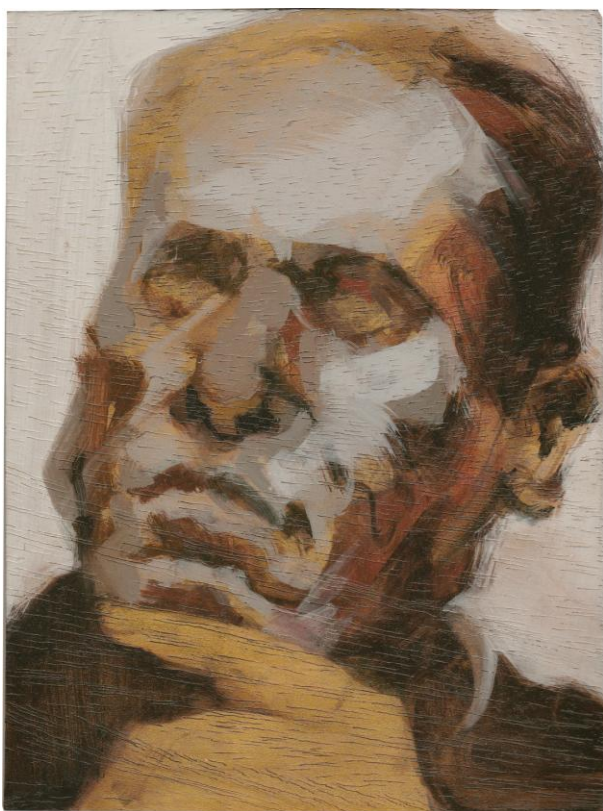
Fig. 66 *S/T*, 2012, óleo sobre lienzo, 116x81 cm



Fig. 67 *S/T*, 2012, óleo sobre lienzo, 116x81 cm (Detalle)



**Fig. 68 S/T, 2013, óleo sobre papel, 50x37 cm**

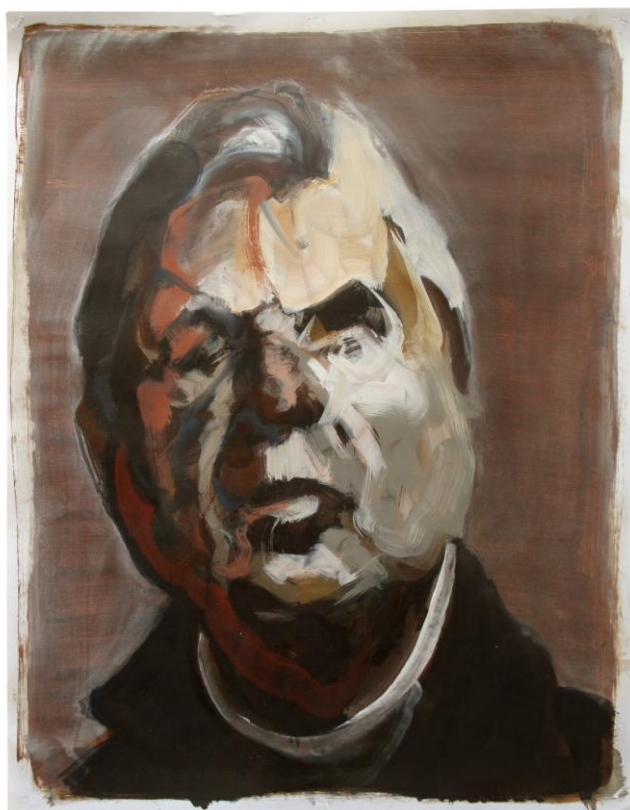


**Fig. 69 S/T, 2012, óleo sobre tabla, 25x19 cm**





**Fig. 70 S/T, 2012, óleo sobre lienzo, 67x56 cm**



**Fig. 71 S/T, 2012, óleo sobre papel, 65x50 cm**



**Fig. 72 S/T, Autorretrato, 2012, óleo sobre lienzo, 55x38 cm**



## *La presencia y la figura*

**P**ara darnos cuenta de las cosas, muchas veces basta con desubicarlas. Sacar de contexto y asignar un nuevo espacio deviene a que la cosa se defina en sí misma al dejar de estar arropada bajo el acomodo de su situación original. En este caso, sacar mis pinturas del taller es sacarlas de mi mirada de pintora que las pone en obra y, por lo tanto, la definición de los cuadros se designa en su acabamiento. En esta ocasión, 6 de mis pinturas comprendidas en el período de 2008 a 2012 salieron del taller para ser expuestas junto a las de 28 pintores más en dos espacios expositivos, de las cuales comprendo que surgieron algunos aciertos que han sido de importancia para el sentido de mi obra.

La exposición organizada por el Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, cuyo director Gerente es Felipe V. Garín Llombart, *La presencia y la figura* recogió más de un centenar de obras de 29 artistas relacionados con la Comunidad Valenciana. Esta muestra itinerante fue acogida primero en el edificio de la Antigua Lonja del Pescado de Alicante, del 4 de julio de 2012 hasta el 9 de septiembre del mismo año, y más tarde, del 16 de enero de 2013 hasta el siguiente 21 de abril pudimos verla en el Centro del Carmen de Valencia.

Comisariada por José Saborit, los 29 participantes resultantes correspondemos a la generación comprendida entre finales de 1950 y la década de los 80 y fuimos José Luis Albelda, Gabriel Alonso Marín, Tania Blanco, Rafi Carralero, Ernesto Casero, Daniel Coves, Ismael Fuentes, Marcelo Fuentes, Alberto

Gálvez, Jesús Herrera, Daniel Jordán, Chema López, Sergio Luna, Alex Marco, Lorena Beferull, Rosa Artero, Javier Palacios, David Pareja, Jesús Rivera Quirante, Mery Sales, Ana Sansano, Abel Segura Sánchez, Irene Grau, Eva Borrás, Nuria Rodríguez, José Luis Urban, Robert Garay, Inés Navarro y yo.

En total, la exposición cuenta con más de un centenar de obras que se distinguen en dos bloques temáticos aludiendo, por una parte, al retrato y la figura humana, y por otra al paisaje, reivindicando en su conjunto sobre la propia identidad de la pintura.

La propuesta expositiva refiere en su título una pintura basada en la figuración que requiere de la presencia de la obra, es decir, de la presencia irrepetible y singular del objeto alejándose de la habitual inercia de las imágenes de factura ofrecidas tan asiduamente en el día a día común. Lo que reclama la muestra es una proximidad a la pintura, al oficio de convocar la materia que acontece una imagen reconocible, en formas que presuntan de una realidad: el resultado será la realidad misma de los cuadros.

Mis cuadros entorno a la temática del retrato es una reflexión en pintura sobre la presencia de alguien. Como indica Nancy, la pintura es la extracción del trazo. *Portraire*, <<retratar>>, es sacar hacia adelante, afuera; es presentar, del mismo modo que <<representatio>> (anterior a <<praesentatio>>) es puesta adelante, puesta en presencia, e incluso ejecución ahí mismo (primer empleo conocido, en Cicerón o César). Es *hacer* presente. Retratar es sacar la presencia hacia afuera, así sea presencia de una ausencia.<sup>52</sup> Añadir además que la manera de trabajar la pintura sobre el lienzo no pretende ocultar ni enmascarar el rastro del signo plástico, al contrario, la muestra dejada del trazo invita a reflexionar sobre el acto mismo del desarrollo de su realización, es

---

<sup>52</sup> Nancy, Jean-Luc, *La mirada del retrato*, Amorrortu, Buenos Aires, 2006, p 50

decir, la corporeidad misma de la materia va a reclamar de la presencia del ojo ante la ella para su apreciación.

La exposición, para mí significa el desentendimiento de las obras en el momento en que salieron de mi estudio-taller. Hasta entonces, ni siquiera la venida del fotógrafo Rafael de Luis a mi espacio de trabajo para captar los cuadros con su cámara para la realización del catálogo, supuso entender su acabamiento. De hecho, si se observa la ilustración del cuadro realizado entre 2011 y 2012, *Sin título* con medidas 146x97 cm (Fig. 15) se notará la diferencia entre la fotografía tomada en mayo de 2012 por de Luis y la que se muestra en este trabajo, siendo ésta última resultado de no haber podido dejar de pintar hasta la retirada de la obra unas semanas más tarde por parte del servicio de transporte.

El hecho de exponer supone el desamparo por mi parte de la obra y, en consecuencia, este trabajo escrito dentro del programa del Máster Universitario de Producción Artística de la Universidad Politécnica de Valencia ofrece la posibilidad de su reflexión.



Obra

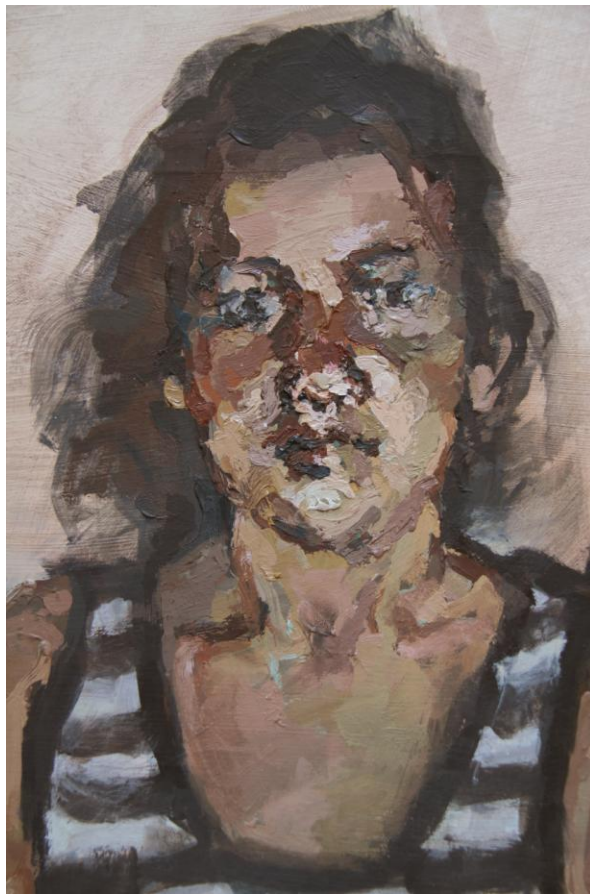




**Fig. 73 S/T, 2008, óleo sobre lienzo, 119x89 cm**



**Fig. 6 S/T, 2008, óleo sobre lienzo, 119x89cm (Detalle)**



**Fig. 75 S/T, 2008, óleo sobre lienzo, 119x89 cm (Detalle)**



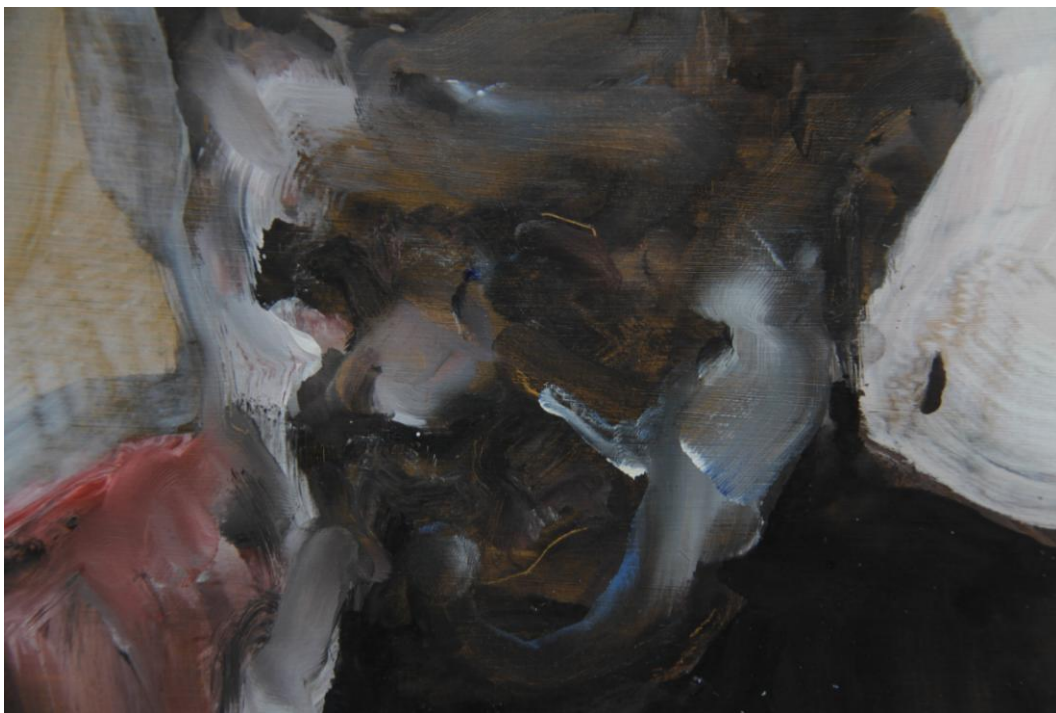
**Fig. 76 S/T, 2009, óleo sobre lienzo, 65x54 cm**



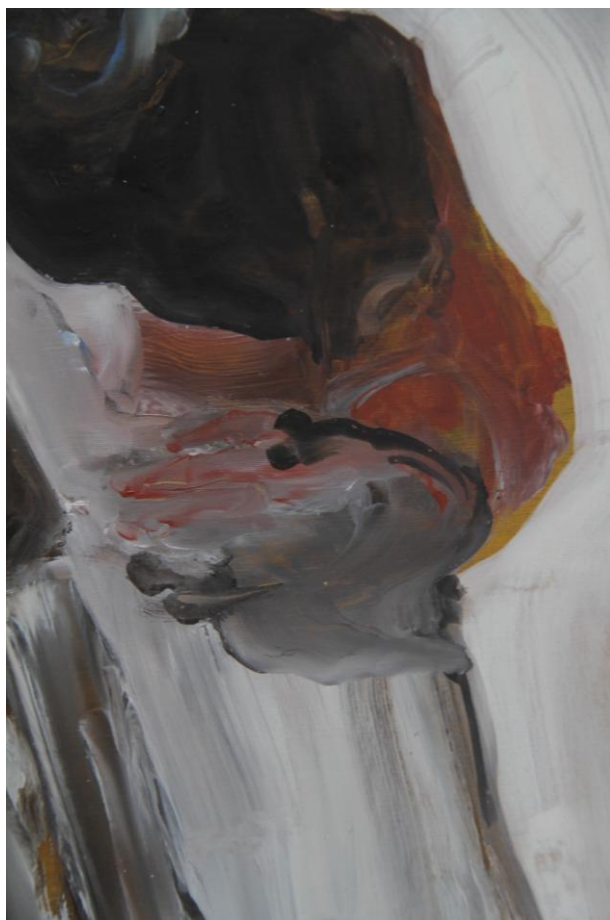
**Fig. 77 S/T, 2009, óleo sobre lienzo, 65x54 cm (Detalle)**



Fig. 78 S/T, 2010, óleo sobre papel sobre lienzo, 65x51 cm



**Fig. 79 S/T, 2010, óleo sobre papel sobre lienzo, 65x51 cm (Detalle)**



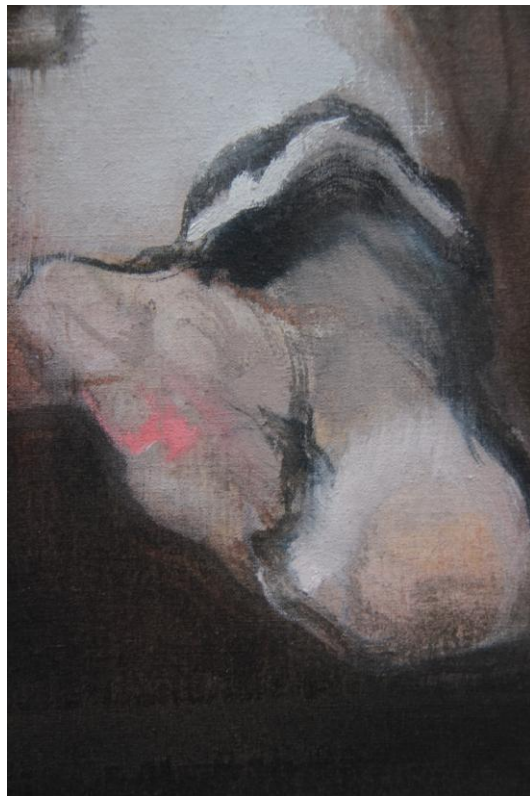
**Fig. 80 S/T, 2010, óleo sobre papel sobre lienzo, 65x51 cm (Detalle)**



Fig. 81 S/T, 2011, óleo sobre lienzo, 92x73 cm



**Fig. 82 S/T, 2011, óleo sobre lienzo, 92x73 cm (Detalle)**



**Fig. 83 S/T, 2011, óleo sobre lienzo, 92x73 cm (Detalle)**





Fig. 7, 2011-2012, óleo sobre lienzo, 130x90 cm



**Fig.85 S/T, 2011-2012, óleo sobre lienzo, 130x90 cm (Detalle)**



**Fig. 86 S/T, 2011-2012, óleo sobre lienzo, 130x90 cm (Detalle)**



Fig. 87 S/T, 2011-2012, óleo sobre lienzo, 146x97 cm



**Fig. 88 S/T, 2011-2012, óleo sobre lienzo, 146x97 cm (Detalle)**



**Fig. 89 S/T, 2011-2012, óleo sobre lienzo, 146x97 cm (Detalle)**



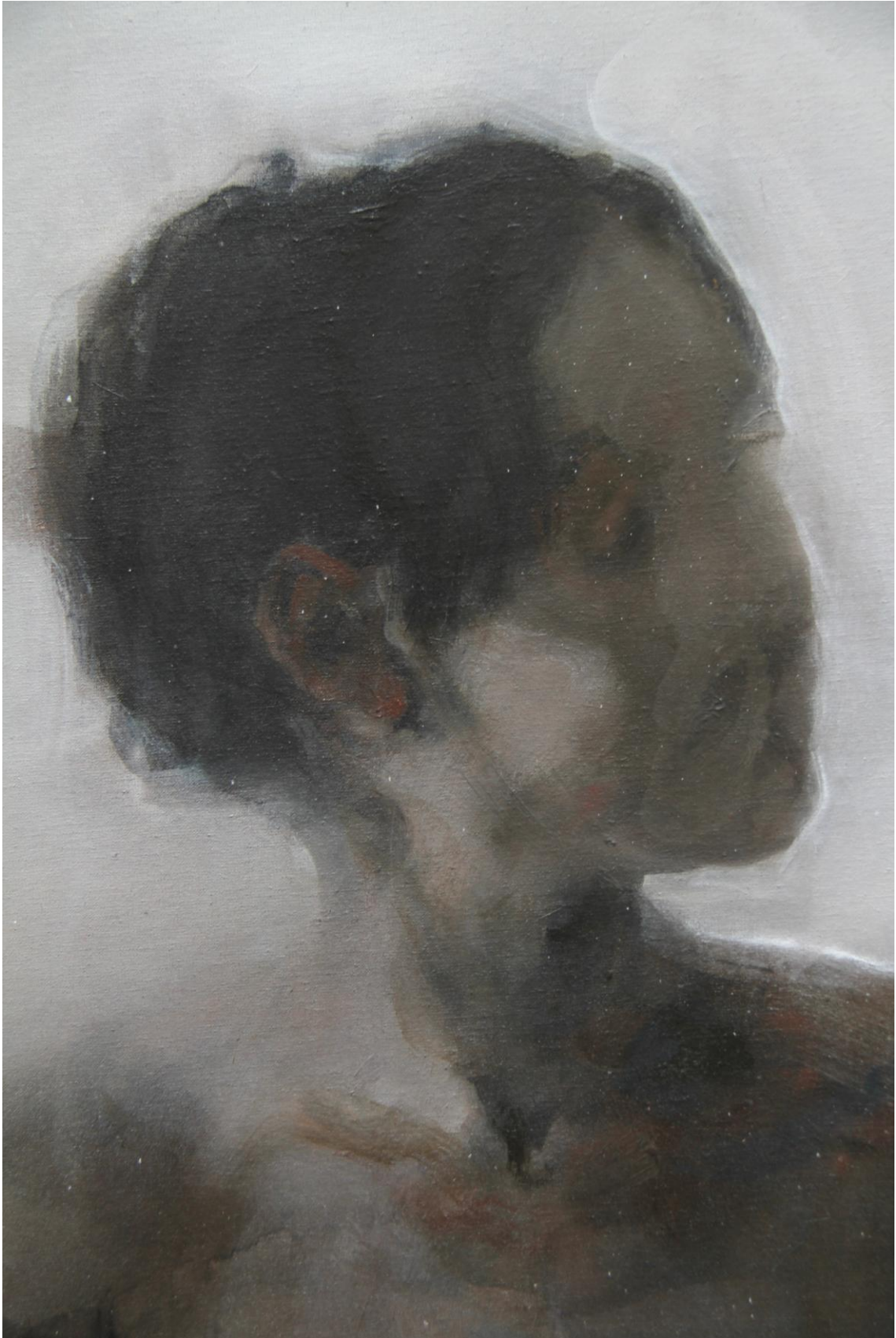



Fig. 90 *S/T*, 2011-2012, óleo sobre lienzo, 146x97 cm (Detalle)



## **Anexos**





❖— *La presencia y la figura* —❖



EXPOSICIÓN

La Consellera de Turisme, Cultura i Esport, LOLA JOHNSON SASTRE, i l'Alcaldeessa d'Alacant, SONIA CASTEDO RAMOS es complauen a convidar-vos a la inauguració de l'exposició


***La presencia y la figura***  
que tindrà lloc a la Llotja del peix d'Alacant el **dia 4 de juliol**, dimecres, a les 12:30 h.

La Consellera de Turismo, Cultura y Deporte, Lola Johnson Sastre, y La Alcaldesa de Alicante, SONIA CASTEDO RAMOS se complacen en invitarle a la inauguración de la exposición


***La presencia y la figura***  
que tendrá lugar en la Lonja del pescado de Alicante el **día 4 de julio**, miércoles, a las 12:30 h.

◆ Paseo Almirante Julio Guillén Tato s/n, Alicante ◆

  
 GENERALITAT  
VALENCIANA

  
 CONSORCI  
DE MUSEUS  
DE LA  
COMUNITAT  
VALENCIANA

  
 Ayuntamiento  
Alicante Cultura

  
 Sala Municipal de Exposiciones  
'Lonja del Pescado'

**Fig. 91 Invitación de la exposición en La Lonja del Pescado en Alicante**



Fig. 92 Vista de la entrada al edificio

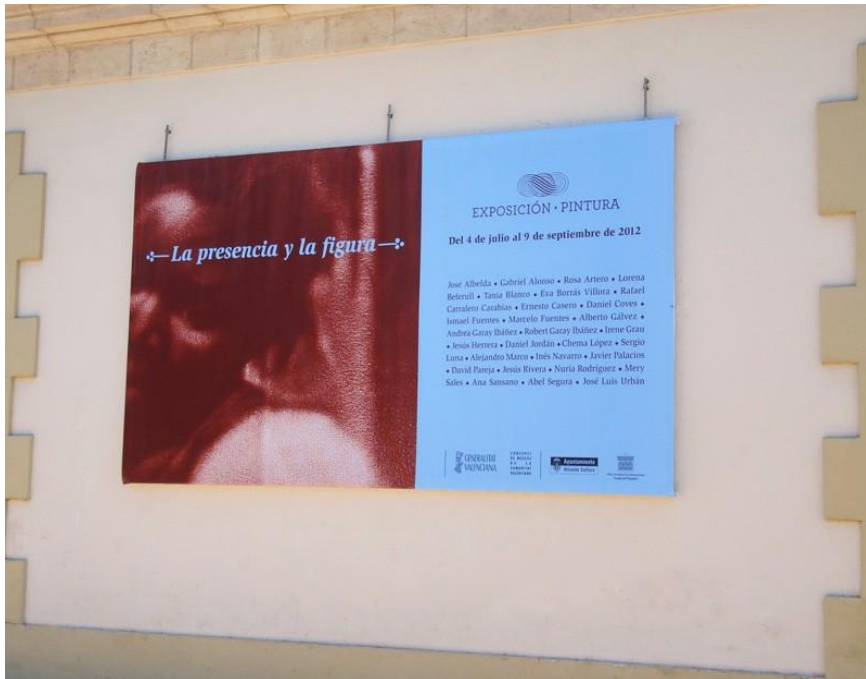


Fig. 93 Vista del cartel en la entrada del edificio



**Fig. 94** Entrada a la exposición



**Fig. 95** Vista de la sala



**Fig. 96** Vista de la sala



**Fig. 97** Vista de la sala con 5 de mis pinturas



**Fig. 98 Vista de mis pinturas**



 EXPOSICIÓN

La Consellera d'Educació, Cultura i Esport, Maria José Catalá, i en el seu nom el Director del Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Felipe Garín Llombart es complauen a convidar-vos a la inauguració de l'exposició

**La presencia y la figura**

que tindrà lloc al al **Centro del Carme**, el dia **16 de gener**, dimecres, a les 20:00 h.

◆ Centro del Carmen. C/ Museu, 2. 46003 Valencia ◆ Tel. 961 922 650 ◆ [www.consorciomuseos.es](http://www.consorciomuseos.es)

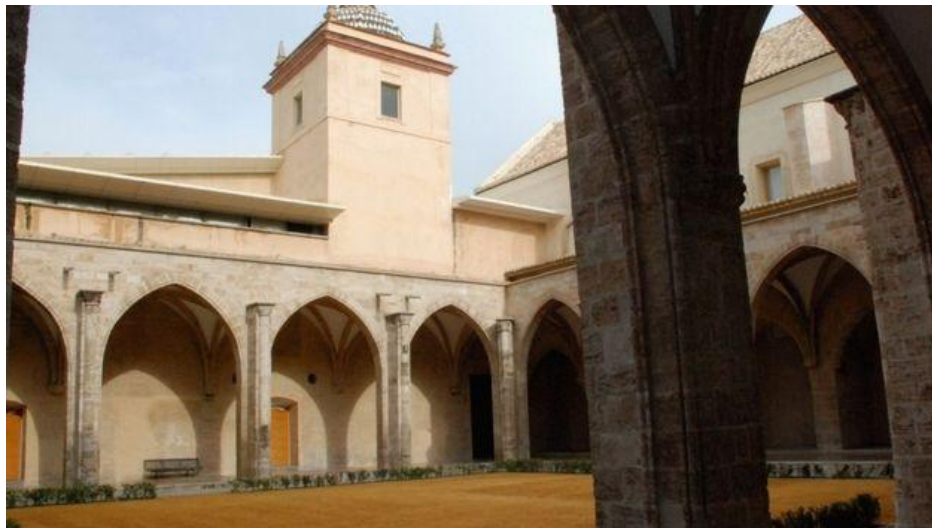
La Consellera de Educación, Cultura y Deporte, María José Catalá, y en su nombre el Director del Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, Felipe Garín Llombart, se complacen en invitarle a la inauguración de la exposición

**La presencia y la figura**

que tendrá lugar en el **Centro del Carmen**, el día **16 de enero**, miércoles, a las 20:00 h.



**Fig. 99 Invitación de la exposición en el Centro del Carmen**



**Fig. 100 Vista de uno de los patios del Centro del Carmen**



**Fig. 101** Vista de la entrada a la exposición



**Fig. 102** Vista de la sala



**Fig. 103 Vista de la sala con 5 de mis pinturas**



**Fig. 104 Vista en la inauguración con mi hermana enfrente de un retrato suyo**





**Fig. 105 Vista de la inauguración con mis pinturas, el comisario de la exposición José Saborit y la Consellera de Turismo, Cultura y deporte Lola Johnson**



**Fig. 106 Vista de la inauguración con mis pinturas, el comisario de la exposición José Saborit y el Secretario autonómico de Cultura y Deporte**


\_Valenciá\_Español  
www.gm4.es

**CONSORCI DE MUSEUS DE LA COMUNITAT VALENCIANA**

GENERALITAT VALENCIANA  
CONSSELLERIA DE EDUCACIÓ, CULTURA I ESPORTS

Inicio | Consorcio de Museos C.V. | Centro del Carmen | Exposiciones | Museos y salas | Publicaciones | Actividades | Contacta

Estás en > exposiciones > exposiciones por años > LA PRESENCIA Y LA FIGURA



**LA PRESENCIA Y LA FIGURA**


La presencia y la figura es un proyecto de exposición de pintura que muestra la obra de 29 pintores valencianos o vinculados a Valencia nacidos entre los últimos años 50 y la década de los 80. La convivencia intergeneracional no sólo quiere apoyar en los mayores a los jóvenes que por primera vez alcanzan visibilidad, sino sobre todo mostrar la savia común –cambio y permanencia– que renueva la tradición, las líneas de fuerza con que la pintura rebasa a los pintores particulares.

¿Qué líneas de fuerza? Principalmente, la mirada al mundo y a la realidad. Junto a las nuevas tendencias y la experimentación tecnológica sigue habiendo pintura que sigue mirando e interpretando el mundo, pues no quiere dejar la representación y la construcción de la realidad visible exclusivamente en manos de la fotografía digital, las imágenes virtuales y las variadas pantallas que saturan nuestro espacio y nuestro tiempo.


Se trata de una pintura que favorece un diálogo más humano con la espontaneidad y con sus reflexiones interiores, una pintura no excesivamente condicionada por las nuevas tecnologías, sino con raíces más profundas en la tradición, respetuosa con el oficio: pintura de caballete que desmentir con su presencia y su factura todos los pronósticos de su defunción, pintura que se opone con su presencia irrepelible y singular a las intangibles imágenes virtuales en que el mundo visible se nos presenta.

Dirección: Del 1951-2013 al 21/04/2013  
Museo Centro del Carmen  
Dirección: C/ Museo - 46003 Valencia (España)  
Edificación: Orla Ferragut  
Organización: Consorcio de Museos de la Comunitat Valenciana  
Comisariador: José Saborit

**Galería**




**RUTA MARIANO BENLLIURE**



**RUTA MARIANO BENLLIURE**

**150 ANIVERSARIO JOAQUÍN SOROLLA**



150 ANIVERSARIO DEL NACIMIENTO DE JOAQUÍN SOROLLA BASTIDA 1863 - 2013

**Fig. 107 Captura de la web del Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana**

ANDREA GARAY IBÁÑEZ



sin título  
1994  
Óleo sobre lienzo  
114 x 114 cm

10



11

sin título  
1994  
Óleo sobre lienzo  
104 x 119 cm



12



sin título  
1991  
Óleo sobre lienzo  
144 x 97 cm

GABRIEL ALONSO

Cabré Alonso es uno de los pintores ilustres de nuestra Comunidad que más conscientemente ha sabido cruzar, cuando a cuadro, un universo propio donde las propias obsesiones y fantasmagorías -que el aludido de la memoria fuera acrecentando- consigamos cobrar vida propia y habitar los huecos y las calzas de los espectadores, más allá del común de que los diera forma pictórica. Pienso como sanador, como intérprete de los mundos interiores, como encarnación de una ternidad que se estragase y crece al ser compartida con las visiones comunes. Pintar cuya soltura, acurada en el común ignobiliar, muestra sin ostentación una eficacia admirable en la creación de nuevas tan novedosas como disparadas, tan extrañas como reconocibles, tan clásicas en la inmediatez de su aparición como sequivas en los vestios sobremundanos que concierne. Durante una visita al estudio de Cabré igné en un pequeño hotelito inspirado en un típico apartamento en una terraza, al sol. Llamó mi atención la coexistencia y la variedad con que había pintado una serie de cervecas y así se

lo hizo saber. Ahora ya no me sale tan bien, me dilo, eso te pasó en una época en la que no podía beber cerveza, y se nota. La pintura es como los borrachos y los niños, atado, siempre dice la verdad. Y en efecto, así es, no toda la pintura, pero sí su pintura.

ANDREA GARAY IBÁÑEZ



Difícil es el primer adverbio con el que se me ocurre calificar la pintura de Andrea Garay, difícil y ansiosa, contienda, lúbrica, acaso sobornable, por igual aludida de cualquier consciencia constructiva como de cualquier afectismo que aspire a coartar o gozar. Tiene el espectador que descenderá pose a la propia discreción en su modo de ser pintura, que con la idea facinorosa: luego que acontece a la apertura de una paleta corta y sin concesiones a lo bello, conciliarse con un escueto y profundo oportuno crumático que evoca el cuento, la piedad, la tierra, el plomo, el polvo, la ceniza. Tal reticencia en el uso del color -si lo profetizamos, tal sustento- se alía en ocasiones con la sencillez



ISMAEL FUENTES

Resaltada en la figura humana e inserta en el género de lo que podemos llamar un complejo Retablo pictórico, Ismael Fuentes pinta, la pintura de Ismael Fuentes exhibe una extraordinaria calidad técnica, una factura muy diestra que, sin embargo, no se acomoda a la facilidad de la destreza. La cohesión con que suele representarse a los modelos en el género, como el quebra de la identidad contemporánea no hubiera hecho nada en él, no queda aquí desbaratada por las brujas, sino más bien sustentada por la presencia de una emoción oculta, de unas intenciones que se hacen visibles a través y gracias a la simplicidad técnica. La precisión de la prosaída, que circula las formas con certezas, como se impone a la soltura a la libertad del movimiento de la música. Tal precisión en la soltura permite a su vez mostrar los diferentes estratos del crecimiento de lo pintado, de modo que las cosas aparecen no ocultas por completo a las intenciones, y el proceso -como en marcha- permite apreciar

13

Fig. 108 Páginas del catálogo de mis pinturas

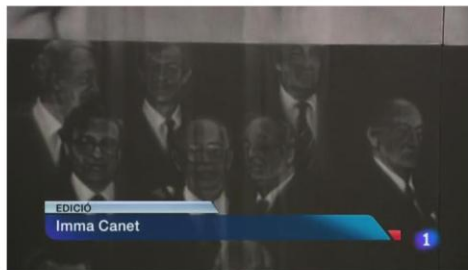


Fig. 109 Frames del informatiu de RTVE del 22 de enero de 2013

# Cultura y Sociedad

PECTACULOS | CIENCIA | ARTE | SOLIDARIDAD | TENDENCIAS | GENTE | TELEVISIÓN

## La exposición en la sede de Gao Ping en Pekín costó 57.261 euros al IVAM

El museo pagó 590.000 € en proyectos y compras en que estuvo implicado el jefe de la maleta



Agencia de las artes que creó el Centro del Carmen, con la inauguración de la exposición.

## El Carme reivindica la pintura sin pagar

El Centro del Carmen reivindica la pintura sin pagar. El museo de arte contemporáneo de Valencia, el Centro del Carmen, ha inaugurado una exposición de arte contemporáneo en la sede de Gao Ping en Pekín. La exposición, que costó 57.261 euros al IVAM, muestra obras de artistas valencianos y extranjeros. El museo pagó 590.000 € en proyectos y compras en que estuvo implicado el jefe de la maleta.

## Comunitat Valenciana

### Reivindicando la pintura

El Centro del Carmen inaugura «La presencia y la figura», una muestra de 29 artistas contemporáneos valencianos



El Centro del Carmen inaugura «La presencia y la figura», una muestra de 29 artistas contemporáneos valencianos. La exposición, que costó 57.261 euros al IVAM, muestra obras de artistas valencianos y extranjeros. El museo pagó 590.000 € en proyectos y compras en que estuvo implicado el jefe de la maleta.

## Barberá seguirá la pista a los investigadores

Por un caso de investigación científica



Barberá seguirá la pista a los investigadores. Por un caso de investigación científica. El investigador valenciano ha seguido la pista a los investigadores en un caso de investigación científica. El investigador valenciano ha seguido la pista a los investigadores en un caso de investigación científica.

## Las Provincias

### El arte valenciano reivindica el oficio de la pintura

El Centro del Carmen inaugura «La presencia y la figura». El arte valenciano reivindica el oficio de la pintura. El Centro del Carmen inaugura «La presencia y la figura». El arte valenciano reivindica el oficio de la pintura.



### Santiago Grisolia dona sus condecoraciones a Valencia

Santiago Grisolia dona sus condecoraciones a Valencia. Santiago Grisolia dona sus condecoraciones a Valencia. Santiago Grisolia dona sus condecoraciones a Valencia.



### Estreno del corto 'Impresión de Berlín'

Estreno del corto 'Impresión de Berlín'. Estreno del corto 'Impresión de Berlín'. Estreno del corto 'Impresión de Berlín'.



## Pastor coincide con Castedo y pide que la ciudad de Alicante tenga una marca turística propia

Pastor coincide con Castedo y pide que la ciudad de Alicante tenga una marca turística propia. Pastor coincide con Castedo y pide que la ciudad de Alicante tenga una marca turística propia.



## VALENCIA

### La ruta del bakalao pasa por el museo

La ruta del bakalao pasa por el museo. La ruta del bakalao pasa por el museo. La ruta del bakalao pasa por el museo.



### Colectiva en El Carme

Colectiva en El Carme. Colectiva en El Carme. Colectiva en El Carme.



elperiodic.com

## Catalá: "La Generalitat promueve con estas exposiciones el arte y los artistas contemporáneos valencianos"

Las consejeras de Educación, Cultura y Deporte, M<sup>rs</sup> José Catalá, ha asegurado que "La Generalitat promueve con estas exposiciones el arte y los artistas contemporáneos valencianos".

Catalá ha presentado la muestra 'Alaquá: la presencia y la figuración', que organiza por el Consorcio de Museos y la Comunitat Valenciana y comisaria por José Sabotés sobre un centenar de obras de 29 artistas de la Comunitat en el Centro del Carmen hasta el próximo 21 de abril.

"La exposición refleja el protagonismo de la Comunitat en el arte contemporáneo y responde al objetivo de la Generalitat de apoyar, divulgar y promocionar la obra de los artistas valencianos", ha subrayado la consejera de Educación, Cultura y Deporte.

En esta ocasión, Catalá considera que la muestra "constituye una oportunidad para los artistas emergentes de exponer junto a figuras consagradas, de modo que todo el colectivo incremente su visibilidad".

La muestra, que ya pasó verano en la Lonja del Pescado de Alicante, "es un ejemplo de la política de itinerancias desarrollada desde la consejería".

Asimismo, Catalá ha recordado que esta exposición colectiva "representa por una parte la convivencia intergeneracional de maestros artístas, y por otra un homenaje de la pintura contemporánea a la forma tradicional de pintar, con el caballete", puesto que la inmensa mayoría de las obras son óleo.

Además, la consejera de Educación, Cultura y Deporte ha incluido en "el apoyo de la Generalitat a los jóvenes artistas", a través del proyecto 'Alaquá y CMC Valraque', que concede tres becas para la producción de obras y su posterior exposición en el Centro del Carmen.

**La muestra**  
Estructurada en cuatro bloques: retrato, figura humana, paisaje vegetal y paisaje romántico, la exposición recoge la obra de 29 pintores, nacidos entre los últimos años de la década de los 50 y los 80, vinculados a la Comunitat, como José Luis Abellá, Marcelo Fuentes, Alberto Gilver o Rosa Martínez. Entre otras obras conviven y dialogan con las de los más jóvenes como Lorena Lletost, Abel Segura Sánchez o Inés Navarro.

Junto a ellos una gran nómina de artistas de la pintura valenciana como Gabriel Alonso Martí, Tania Blanco, Raül Carrarón, Emilià Casero, Daniel Coves, Ismael Fuentes, Jona Herrera, Daniel Jordà, Chema López, Sergio Luna, Alex Marco, Javier Palacios, David Paraja, Anja Rivera Gargamela, Mery Sola, Ana Suro, Irene Grau, Eva Borrás, Nuria Rodríguez, José Luis Urbán, Andrea Garay, Robert Garay.

Asimismo, 'Alaquá: la presencia y la figuración', "demostró y refuerza el vínculo entre las instituciones culturales y el ámbito académico", ya que la mayoría de pintores que participan en la muestra ejercen la docencia en la Facultad de Bellas Artes de la Universitat Pública de Valencia.

## especial

### ¡Vive la historia de tu castillo! con visitas teatralizadas

Personajes de la época cobran vida para explicar algunas leyendas y acontecimientos históricos ligados al castillo de Santa Bárbara. El acceso gratuito se acciona a partir de las 18:00 horas y una línea especial del teléfono, facilita la participación de escolares y visitantes en el programa de actividades del castillo.

El programa de actividades del castillo de Santa Bárbara, que se celebra los días 19 y 20 de mayo, incluye visitas teatralizadas que cobran vida a los personajes de la época para explicar algunas leyendas y acontecimientos históricos ligados al castillo. El acceso gratuito se acciona a partir de las 18:00 horas y una línea especial del teléfono, facilita la participación de escolares y visitantes en el programa de actividades del castillo.

El programa de actividades del castillo de Santa Bárbara, que se celebra los días 19 y 20 de mayo, incluye visitas teatralizadas que cobran vida a los personajes de la época para explicar algunas leyendas y acontecimientos históricos ligados al castillo. El acceso gratuito se acciona a partir de las 18:00 horas y una línea especial del teléfono, facilita la participación de escolares y visitantes en el programa de actividades del castillo.

El programa de actividades del castillo de Santa Bárbara, que se celebra los días 19 y 20 de mayo, incluye visitas teatralizadas que cobran vida a los personajes de la época para explicar algunas leyendas y acontecimientos históricos ligados al castillo. El acceso gratuito se acciona a partir de las 18:00 horas y una línea especial del teléfono, facilita la participación de escolares y visitantes en el programa de actividades del castillo.

El programa de actividades del castillo de Santa Bárbara, que se celebra los días 19 y 20 de mayo, incluye visitas teatralizadas que cobran vida a los personajes de la época para explicar algunas leyendas y acontecimientos históricos ligados al castillo. El acceso gratuito se acciona a partir de las 18:00 horas y una línea especial del teléfono, facilita la participación de escolares y visitantes en el programa de actividades del castillo.

El programa de actividades del castillo de Santa Bárbara, que se celebra los días 19 y 20 de mayo, incluye visitas teatralizadas que cobran vida a los personajes de la época para explicar algunas leyendas y acontecimientos históricos ligados al castillo. El acceso gratuito se acciona a partir de las 18:00 horas y una línea especial del teléfono, facilita la participación de escolares y visitantes en el programa de actividades del castillo.

El programa de actividades del castillo de Santa Bárbara, que se celebra los días 19 y 20 de mayo, incluye visitas teatralizadas que cobran vida a los personajes de la época para explicar algunas leyendas y acontecimientos históricos ligados al castillo. El acceso gratuito se acciona a partir de las 18:00 horas y una línea especial del teléfono, facilita la participación de escolares y visitantes en el programa de actividades del castillo.

El programa de actividades del castillo de Santa Bárbara, que se celebra los días 19 y 20 de mayo, incluye visitas teatralizadas que cobran vida a los personajes de la época para explicar algunas leyendas y acontecimientos históricos ligados al castillo. El acceso gratuito se acciona a partir de las 18:00 horas y una línea especial del teléfono, facilita la participación de escolares y visitantes en el programa de actividades del castillo.

El programa de actividades del castillo de Santa Bárbara, que se celebra los días 19 y 20 de mayo, incluye visitas teatralizadas que cobran vida a los personajes de la época para explicar algunas leyendas y acontecimientos históricos ligados al castillo. El acceso gratuito se acciona a partir de las 18:00 horas y una línea especial del teléfono, facilita la participación de escolares y visitantes en el programa de actividades del castillo.

El programa de actividades del castillo de Santa Bárbara, que se celebra los días 19 y 20 de mayo, incluye visitas teatralizadas que cobran vida a los personajes de la época para explicar algunas leyendas y acontecimientos históricos ligados al castillo. El acceso gratuito se acciona a partir de las 18:00 horas y una línea especial del teléfono, facilita la participación de escolares y visitantes en el programa de actividades del castillo.

El programa de actividades del castillo de Santa Bárbara, que se celebra los días 19 y 20 de mayo, incluye visitas teatralizadas que cobran vida a los personajes de la época para explicar algunas leyendas y acontecimientos históricos ligados al castillo. El acceso gratuito se acciona a partir de las 18:00 horas y una línea especial del teléfono, facilita la participación de escolares y visitantes en el programa de actividades del castillo.

El programa de actividades del castillo de Santa Bárbara, que se celebra los días 19 y 20 de mayo, incluye visitas teatralizadas que cobran vida a los personajes de la época para explicar algunas leyendas y acontecimientos históricos ligados al castillo. El acceso gratuito se acciona a partir de las 18:00 horas y una línea especial del teléfono, facilita la participación de escolares y visitantes en el programa de actividades del castillo.

El programa de actividades del castillo de Santa Bárbara, que se celebra los días 19 y 20 de mayo, incluye visitas teatralizadas que cobran vida a los personajes de la época para explicar algunas leyendas y acontecimientos históricos ligados al castillo. El acceso gratuito se acciona a partir de las 18:00 horas y una línea especial del teléfono, facilita la participación de escolares y visitantes en el programa de actividades del castillo.

El programa de actividades del castillo de Santa Bárbara, que se celebra los días 19 y 20 de mayo, incluye visitas teatralizadas que cobran vida a los personajes de la época para explicar algunas leyendas y acontecimientos históricos ligados al castillo. El acceso gratuito se acciona a partir de las 18:00 horas y una línea especial del teléfono, facilita la participación de escolares y visitantes en el programa de actividades del castillo.

El programa de actividades del castillo de Santa Bárbara, que se celebra los días 19 y 20 de mayo, incluye visitas teatralizadas que cobran vida a los personajes de la época para explicar algunas leyendas y acontecimientos históricos ligados al castillo. El acceso gratuito se acciona a partir de las 18:00 horas y una línea especial del teléfono, facilita la participación de escolares y visitantes en el programa de actividades del castillo.

El programa de actividades del castillo de Santa Bárbara, que se celebra los días 19 y 20 de mayo, incluye visitas teatralizadas que cobran vida a los personajes de la época para explicar algunas leyendas y acontecimientos históricos ligados al castillo. El acceso gratuito se acciona a partir de las 18:00 horas y una línea especial del teléfono, facilita la participación de escolares y visitantes en el programa de actividades del castillo.

Fig. 110 Recopilación de prensa







## **4. CONCLUSIONES**





La pintura como medio para el conocimiento nos sirve de instrumento para expresar una realidad. Pero no hay que olvidar, al igual que pasa con el lenguaje, que son mecanismos que surgieron de la razón para comprender el mundo que nos entorna. Tanto el lenguaje como la pintura, no tendrán más verdad que en su mismidad. En particular, los retratos que pinto podrán surgir por algo que nos inquiete o nos puncie de una fotografía, pero no pretenderá hacer de esa instantánea más que la excusa del acontecer de la pintura, y esa será su verdad: la realidad de la propia pintura.

Como hemos podido apreciar, en la búsqueda de retratar asumimos que no habrá más finalidad que la del propio obrar con la pintura, ya que consideramos la imposibilidad de recoger la totalidad del sujeto en el cuadro. De esta manera, se concluye en los rostros lo que no acepta conclusión. Cuando se dispone la materia, más que encaminarse a afirmar, actúa como medio que cuestiona una realidad, pintura incrédula de aquello que pretende conformar. En el intento por retratar, los rostros se encaminan a deshacerse o deconstruirse para llegar a ser no-rostros. Forma sin forma, pero que se abre paso a adentrarse hacia la esencia desconocedora de una imagen que la contenga. Así la manera de disparar trazos y manchas será en el sentido de aproximarse, sabiendo que nunca se podrá alcanzar más que una cercanía del sujeto e inmediar en lo propio de él.

Cada elemento que podamos enumerar en el cuadro seguirá la premisa de su propio cuestionamiento. Como sucede en los rostros, el color no va a destacar por su propia evidencia, ni tampoco distinguiremos claramente dónde empieza el fondo ni hasta donde se confunde con la figura, ni la mancha resultará por definir los ojos, aunque esto no quiere decir que no haya color, ni fondo y ni figura a la vez, ni tampoco mirada en el retrato. Pero querer decir de esta manera con la pintura, es buscar en un mismo sentido, y en el intento por develar estaremos diciendo algo. Trazos errantes por no conformarse nunca

cuando la intención sea acertar en aquello que la mirada observa. Una búsqueda cuyo fin no es el de hallar, sólo con la insistencia y el fallo es como puede surgir algún acierto.

Y el acierto no será más que fruto del azar, y se llegará a apreciar la sorpresa de la coincidencia gracias a la distancia con el cuadro, una vez se salga de él. Esa salida depende del tiempo, que dictará la sentencia de su validez. Mostrar mis pinturas en una exposición acompañada de tantas otras obras, me sitúa en una corriente que nada tiene que ver con lo que ocurre en mi taller y, gracias a ello, mis cuadros ya no son propios, sino que se adueñan de ellos las miradas de los espectadores que acuden a visitarlas. La suerte y el privilegio de exponer en *La presencia y la figura* es perder el compromiso de depender de esas figuras retratadas que me llaman, porque por un momento, ya no me reclaman a mí sola, sino que entre las demás pinturas reunidas, se asoman por primera vez a los focos del espacio público.

## **5. BIBLIOGRAFÍA**



BARTHES, Roland, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1989

BERGER, John, *Mirar*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003

BOCOLA, Sandro, *El Arte de la Modernidad*, Barcelona, Ed. del Serval, 1999

BORGES, Jorge Luis, 1926, *El tamaño de mi esperanza*, Madrid, Alianza, 2002

- *Otras inquisiciones*, Madrid, Alianza, 2002
- *Obra poética, El oro de los tigres*, Emecé, Argentina, 2005
- *Siete noches*, Madrid, Alianza, 2002

CERECEDA, Miguel, *El lenguaje y el deseo. Elogio de la gordura*, Madrid, Julio Ollero, 1993

CLAIR, Jean, *Elogio de lo visible*, Barcelona, Seix Barral, 1999

DEBRAY, Régis, *Vida y muerte de la imagen*, Barcelona, Paidós, 1994

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos, 2002

DERRIDA, Jacques, *La verdad en pintura*, Barcelona, Paidós, 2001

GIACOMETTI, Alberto, *Escritos*, Madrid, Síntesis, 2001

GOMBRICH, Ernst H., *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, editorial Debate, 2003

HERRIGEL, Eugen, *Zen en el arte del tiro con arco*, Madrid, Gaia, 2005

LORD, James, *Retrato de Giacometti*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2002

MARTÍNEZ-ARTERO, Rosa, *El retrato, Del sujeto en el retrato*, Barcelona, Montesinos, 2004

NANCY, Jean-Luc, *La mirada del retrato*, Madrid, Amorrortu, 2006

- *La representación prohibida*, Madrid, Amorrortu, 2006

NIETZSCHE, Friedrich, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Valencia, Editorial Diálogo, 2001

ORDINE, Nuccio, *El umbral de la sombra: Literatura, Filosofía y Pintura en Giorda no Bruno*, Madrid, Siruela, 2008

SAURA, Antonio, *Fijeza*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1999

VEGA, Jesusa, *Ciencia, Arte e Ilusión en la España Ilustrada*, Madrid, Ministerio de Ciencia e Innovación-CSIC-Ediciones Polifemo, 2010

WILDE, Oscar, *El retrato de Dorian Gray*

## WEB

< <http://www.tallerdeescritores.com/haikus.php>> [Consulta 4 de junio de 2013]

<<http://www.museodelprado.es/>> [Consulta 3 mayo de 2013]

<<http://www.diclib.com>>[Consulta 22 de mayo de 2013]

<<http://www.parrhesiajournal.org/past.html>> [Consulta 20 de enero de 2013]

Wikipedia, < <http://es.wikipedia.org/wiki/Estética>> [Consulta 2 de mayo de 2013]

<<http://www.youtube.com/watch?v=SeSKs5nHMUI>> [Consulta 12 de septiembre de 2012]

<<http://www.casadellibro.com/>>

<<http://www.quinzainelitteraire.presse.fr/>> [Consulta 12 de enero de 2013]

<<http://etimologias.dechile.net/>> [Consulta 23 de mayo de 2013]

## CONGRESO

Notas recogidas de Nancy, Jean-Luc, “Automímesis”, en *II Congreso de Estética y Política: Entorno al pensamiento de Jean-Luc Nancy*, Facultad de Bellas Artes San Carlos, Universidad Politécnica de Valencia, 14 de mayo de 2013

## APUNTES

SCOPEL, Alan, *Seminario de Introducción a la estética de Theodor W. Adorno*, Facultad de Filosofía, Universidad de Valencia, 5 de marzo de 2009.

SELMA, José Vicente, profesor de *Estética* en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Valencia, 14 de octubre de 2009