



La Raya Verde

LA RAYA VERDE

Año 04. Número 21.

#PANORAMA

Portada

Javier Palacios. *The Last Scream*.

Redacción

María Arregui, Alberto Arenillas, Jesús Alcaide,
Eduardo Hurtado, Esther Pedrós, María González,
Rocio Figueroa, Salim Malla, Azahara Martín,
Óscar Fernández, Regina Pérez, Manuela Pedrón,
María Gil Orive, Eduardo D'Acosta,
Sara García, Aurora Muñoz, Pamela Medina,
Clara Bajo, Sara Blanco, Paloma Soriano, Albert Corbí, Carlos Martín,
Patricia Sádaba, Jaime Izaguirre, Ricardo Tourón., Antonio R.
Montesinos.

Coordinador de Contenidos

Javier Bermúdez

Edición

Sema D'Acosta

Dirección

Juan Jesús Torres

Webmaster

Antonio Moya Campos

ISSN 2174-9132

Granada (España)

editorial

Llegamos al último alto en nuestro camino. La temporada se acaba y es tiempo para la diversión; para desconectar por un breve y necesario periodo de tiempo, recoger fuerzas y volver después del verano con las pilas cargadas. Llegados a este punto nos proponemos reflexionar sobre lo realizado, llevar a cabo un ejercicio de autocritica y valoración de lo que el año ha acontecido y ha supuesto para nosotros y vosotros; un año cargado de contenidos y donde hemos querido enfatizar las múltiples visiones acerca de los temas que hemos abordado.

En fin, a modo de despedida preparamos un número donde ponemos el ojo en un lenguaje problemático, que genera cierto debate y que es difícil de abordar: la pintura. Desde este prisma queremos establecer un espacio común que promueva la reflexión en torno a ello; un lugar múltiple que genere distintas visiones y acercamientos a esta praxis.

El punto de partida que proponemos es muy simple, una cuestión que a día de hoy seguimos haciéndonos y que supone un intenso debate, ¿qué sentido tiene pintar hoy día? ¿es la pintura un lenguaje que vive sus últimos coletazos? Desde la óptica de un mundo multipolar, donde en ocasiones este lenguaje se ha podido ver amenazado por el auge de distintas prácticas contemporáneas, nos interesa ver el potencial que aún contiene desde el ámbito especulativo.

Lo especular aparece como un espacio límite; aquello en donde la pintura se ha reencontrado y dialoga consigo misma. Un lugar donde se siente cómoda, parecido a un espejo, un lugar cercano a la muerte. Decía Hegel, que el Arte moriría en el momento mismo en el que fuera consciente de sí mismo, un enfrentamiento con su propia imagen, y que a partir de ahí toda la especulación posible giraría en torno a sus posibilidades de existencia; algo así como existir en un mundo de ultratumba. Existiendo en este espacio que viene y va, como un fantasma, la pintura parece haberse responsabilizado de cargar con este funesto peso: el de ser, después de todo, un cadáver que es necesario mantener

con vida a pesar de su ya anunciada muerte. Y es que parece que es precisamente con esta responsabilidad donde ella se siente más cómoda, aceptando este trágico destino y especulando sobre su potencialidad para existir más allá de ella.

Para terminar queremos agradecer vuestra fidelidad, que disfrutéis de este verano y emplazaros a la vuelta con más números de La Raya Verde.

¡Un fuerte abrazo a todos!

La Raya Verde

LA RAYA VERDE

año 04, número 21.
#PANORAMA

Ruben M. Riera

Sobre negro se pinta mejor.
Registros de un presente impertinente

Javier Palacios

Shit Behind Beauty

José Díaz

Algunas notas sobre pintura

José Castiella

Entidades

Diego Delas

Simbolos en un plano.
Cosas en un espacio

Carlos Martín

Rabbit Skin Glue

Rubén M. Riera

Sobre negro se pinta mejor. Registros de un presente impertinente

Son las 18:23 del lunes 18 de mayo, día de los museos, cuando recibo un correo electrónico de Javier Bermudez, me pilla saliendo del CA2M de Móstoles. En él, me pide la colaboración para el nuevo número de *La raya verde*, en un especial sobre las nuevas prácticas en torno a la pintura en España. En el correo me especifica que posicione mi punto de vista y mi trabajo con respecto a esta "disciplina". Estoy saliendo de una visita en la que nos han enseñado la colección del único Museo de Arte Contemporáneo de la Comunidad de Madrid.

Se ha producido un cortocircuito. Y es el que el objetivo de una colección, como el del arte parece que sea esta pesada imposición por trascender. Durante el recorrido he admirado la profesionalidad y la vocación de las personas que se dedican a restaurar y a conservar arte. Un oficio, según he podido observar radicalmente opuesto al de la creación. Matrimonios incompletos. Mentiras a medias.

¿No sé como hoy en día aún hay gente que continua pintando? Pronunciaba una artista hace unos meses sentada enfrente de mí durante una cena en Barcelona. Siguiendo este juego de polaridades pienso que lo ingenuo va ligado a lo lúcido, posiblemente por lo que puede llegar a desvelar tal inconsciencia. Directamente me trasladé a las cuevas del paleolítico y la necesidad de comunicación del ser humano independientemente de los soportes y técnicas. Y es que la pintura al igual que el dibujo son formas primarias, la base, la mayoría de las veces irreducible, del lenguaje visual. De ahí la expresión "Pintas poco..." para tratar lo prescindible o lo imprescindible, según se mire.

Back to the past. Siempre he sentido admiración por Joan Miró, tanto por su obra, como por su actitud con ella y con la vida, que al fin y al cabo viene a ser lo mismo.

Esa disciplina que se convierte en necesidad casi hostil por destruir, por acabar y de algún modo empezar de nuevo, le siguió desde sus primeros trabajos. Se trata de una práctica que a pesar de su aparente hostilidad lo que busca es la renovación, no se trataría como diría Thomas Bernhard de aniquilar, sino más bien de "jugar a matar". Miró quería matar la pintura, la belleza incluso. En ese posicionamiento consiguió elevarla a un nivel de dignidad que por contra, otros más especulativos con el verbo no conseguirían aniquilar (Casi un siglo después, continuamos con la misma). Cruzando el charco Baldessari también experimentó síntomas similares siendo pintor.



John Baldessari. *The Cremation Project*. Pinturas de 1953-66 que el artista quemó y con la cenizas resultantes cocinó galletas. 1970

No tengo nada que decir, tan solo mostrar. Obtuve la licenciatura de Bellas Artes en 2009. De entre todo, la pintura era el medio que sentía más cercano para expresarme como artista plástico y visual. Con el tiempo fui sintiéndome desplazado de la propia "disciplina", porque como su nombre indica estaba cerrada a la fuerza de la costumbre y, en vez de abrir cerraba. De esa limitación que percibía con el medio y el sector académico vinculado a éste, empecé a desarrollar proyectos en otros medios para terminar en juegos multidisciplinares. Con el tiempo la relación se ha establecido en una suerte de amor/odio. Huir del soporte bidimensional, de la ventana/marco, del mismo modo que de la etiqueta pintura expandida, que como todas las etiquetas me parece una imposición reduccionista y banal. Me continuo considerando pintor, pero dentro de su acepción como investigador, aspecto que considero imprescindible destacar, ya que mi interés reside en la ampliación de la realidad visual sin dejar de lado la herencia pictórica. Retomando el inicio de este parrafo, el "talón de Aquiles" de la pintura, es su propia epidermis.

Sobre negro se pinta mejor. Llego un punto en que hasta el color, más allá del blanco y negro, cualquier tonalidad puede ocasionar una perturbación, o una ligera dislocación respecto a tus intereses. Hace un par de meses me asomé a la ventana y vi esa imagen que llenaba todo mi campo de visión de un verde fosforescente. Suerte que la pintura al igual que el resto del arte es indisociable de la mentira. Sería imposible sin una buena mentira sobrevivir ante tanta crueldad. De hecho, brilla al lado de una buena mentira y, eso favorece la tolerancia al color. En aquel momento pude continuar observando aquel espectáculo, porque lo que yo realmente percibí era la eficiencia de los aspersores en su afán divergente por encalar todo lo que alcanzaba mi visión. No era agua, sino pintura blanca. Por eso continuo pintando. Ahora.

Recuerdo la obsesión de los impresionistas por pintar sobre blanco, así como de mis primeros años en la facultad.



La vida como trampa. Paralelismos y ficciones. Subir una montaña debería ser un gesto heroico por el esfuerzo que conlleva tal gesta. En cambio nos encontramos ante una acción vacía, incluso absurda, frívola, pero eso sí, llena de contenido.

¿Que es el contenido sino una justificación para salvarnos de lo absurdo de la vida? Buscamos...no sabemos muy bien, aunque siempre nos satisface justificarlo. Nos sentimos más completos. Nos proporciona un cierto equilibrio saber que hemos convertido en consciente un aspecto inconsciente. Unas veces complicamos las cosas, otras vamos de lo complejo a lo simple. Less is more reza el mantra. Parece que el tiempo no me dé otra opción sino la reduccionista con los peligros y riesgos que conlleva. No siempre es fácil quitar. Se precisa de entrenamiento mental y músculo. Observación y roce.

Cuando subo una montaña descubro que al llegar arriba no hay nada más que el fin, la limitación de una proyección mental. Ese fin, esa construcción vulnerable, se trata de una ficción para dejar de pisar suelo firme y, que a fuerza de razón me obliga a regresar a él, al haber cerrado un deseo insatisfecho. Punto y aparte. Amén.

Siempre habrá picos más altos. La naturaleza ya se ha encargado de limitarnos el acceso con los ochomiles, reservados a unos privilegiados que han decidido sacrificar su existencia en esa necesidad por llegar a nuestra meta, la suya. ¿Que se vive al llegar arriba? El proceso.

Eso es sin más, la vida abajo y, arriba de la montaña.



Los que llegan arriba descubren que no hay arriba. Esferas de poliespan, pintura acrílica sobre bastidores de tela y cinta de amarre con tensor. 110x65 cm. 2014

Tala. De fuera hacia dentro, como una cebolla o, como un árbol. Talamos lo visible en su orden fragmentario para llegar al núcleo marcado por una constante de-apertura cognitiva. El conocimiento absoluto parece una tarea imposible por su ilimitado revelador.



Tala. Acrílico sobre PVC sobre 2 bastidores de 100x81 cm y reflejos de neón. (Instalación) Medidas variables. 2014

Esta obra se dispone en el suelo y sobre ella se proyecta el reflejo de un tubo de neón suspendido del techo, instalado a unos metros de ésta. El bastidor está entelado con PVC negro, lo cual favorece el reflejo blanco. Esta proyección se confunde y, por lo tanto contribuye a visibilizar el diálogo entre lo matérico y lo inmaterial. Los límites de lo propiamente pictórico se cuestionan en esta incertidumbre representativa, desde materiales y formatos tradicionalmente pictóricos. Valga mostrar lo producido como soporte y ampliación de lo narrativo (Y es que acompañar los hechos a las palabras a mi modo de ver es lo más honesto que puedo ofrecer.).

Se abren puertas, al mismo tiempo que abrimos la cebolla o, se aporta conocimiento al ver lo que esconde un árbol, al ser talado. Mis proyectos están caracterizados entre ellos por la ruptura, al igual que la tala, busco ampliar el espacio mental, la experiencia visual.

Pintura es también lo único que realmente somos incapaces de ver. Así termina el texto referido a mi último proyecto, *Blind paintings*.

Llegados a este punto pienso que cabe preguntarse que sentido tiene todo esto dentro del marco del arte contemporáneo. Creo que la principal diferencia se establece desde el momento en que empezamos hablar de pintura y dejamos de hablar de cuadros.



La gravetat de les hores. Acrílico y rotulador permanente sobre polietileno transparente sobre bastidor de madera. 100cm Ø. 2015

Cuando pronuncias "cuadro" retumba como si hiciese eco en un espacio cerrado, posiblemente se trate del enmarcado y su privilegiada circunstancia bidimensional a efectos de mercado. Pienso y creo que es necesario desligarse de esta circunstancia sin pretensiones, siempre y cuando las exigencias artísticas que no artísticas así lo exijan. Desde una visión donde lo artístico supone progreso y no complacencia con modas, ni regresiones estancadas.

En la actualidad, cuyo presente más que nunca es presente, en su cualidad impertinente, en su forma transitoria, en su imperceptible devenir, es necesario mantenerse al margen de dogmas, o etiquetas perversas. El esfuerzo mental por singularizar las proyecciones debería convertirse en una práctica habitual así como hablar de las prácticas artísticas vinculadas a la pintura como una materialización posible dentro de la hibridación de lenguajes ligados a lo contemporáneo, al presente. Empezar de 0. Sin él, la numeración se estancaría cada vez que llegamos al 9.

Jugar a matar. Así vive la pintura. Ese líquido que se vuelve sólido en contacto con el tiempo, con su tiempo.

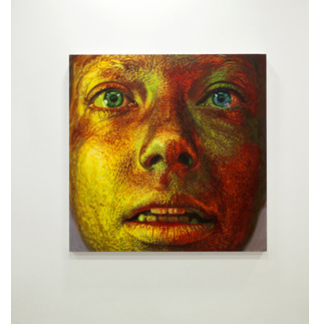
Frente a la ruptura, todo está por venir.

Seamos claros: Lo que de verdad puede interesarnos de esta pintura no son sus trampas. Sino quizás lo contrario: La desafiante transparencia con la que muestra todas las estructuras que le dan forma, (...) esa sensación de transparencia total nunca nos es entregada (...) algo va a seguir permaneciendo oculto para nosotros, opaco a nuestra visión. Incluso nos cuesta vencer la sensación de que el verdadero propósito último de mostrárnoslo todo puede precisamente ser el que no logremos ver nada.

José Luis Brea (2004)

Shit Behind Beauty

Javier Palacios





Vistas de la exposición. Galería Espai Tactel. Valencia 2015

En las pinturas recientes de Javier Palacios (Jerez de la Frontera, 1985), el protagonista principal es una suerte de minucioso e infinito plegamiento de las superficies, el cual termina por apoderarse por completo de la escena, indistintamente de que ésta consista en el primer plano de una cara -anónima o conocida-, o, ya de manera autónoma, distintos materiales cuya naturaleza y origen deviene secundario en aras de resaltar, precisamente, su completo arrugado, abullonado, arrebutado, plisado...

Plásticos y envases, bolsas y blister, papeles metálicos, de aluminio, etcétera, son el repertorio iconográfico cuya notable técnica los aborda desde primeros planos que vuelven prácticamente irreconocible el motivo.

La pintura, cuya inercia material (se arruga o se craquela) coincide aquí con los objetos representados, parece instalarse en un movimiento autorreflexivo muy de nuestros días. Pintura sobre las cualidades y los límites de la propia pintura, que indaga un doble límite frente a la abstracción: no sólo las "figuras" representadas tienden aquí, en las imágenes de Palacios, a rozar la frontera de lo irreconocible ahondando en el detalle de la reproducción, en la retórica de la mimesis (en algunos momentos hasta el borde del hiperrealismo), sino que a cada paso parece que lo que anima al pintor es cierta voluntad tautológica en torno a la capacidad de la disciplina de representarse a sí misma a partir de concentrar su figuración sobre los propios medios: el color, la materia, la unción, la capa, la adherencia...

Deleuze propondría este desbordamiento del pliegue sobre sí mismo y sobre todo lo circundante como el mecanismo propio del Barroco: el movimiento no puede detenerse y el mundo entero aparece plegado en la estética barroca. Pli selon pli ("Pliegue sobre pliegue") de Mallarmé, que, para el filósofo, encarnará el espíritu de la tendencia, avanzando lo que cierto informalismo vendría a recrear en su día como categoría metahistórica: Klee, Fautrier, Dubuffet, Hantai...

El Barroco es el arte de lo informe por excelencia, y en esta línea, sólo que hoy ya con la ironía fría del distanciamiento, también podemos incluir a nuestro protagonista, quien por su parte ahonda en esa escuela de los pliegues de la materia ya sólo como paráfrasis e imagen-superficie. Lichtenstein desde los sesenta haría lo propio con la gestualidad del expresionismo abstracto, ante la cual presentó una alternativa no menos irónica: llenos de movimiento y sin ninguna energía, sus Brushstroke, tanto en pintura como en escultura, no podían ser más dinámicos, más planos, más eminentemente comentarios lejanos y divertidos, desdramatizados y un poco desvergonzados. "impropios". sobre la

propia pintura de acción...

Estas pinturas "impecables" de Palacios, que entre la abstracción y la figuración, pues, pero también entre la ventana y el espejo que ofrece tradicionalmente la vieja disciplina, nos dejan con la duda de si hablan del propio medio o se lanzan más allá. Bueno, también en el Barroco los pliegues del cuerpo se corresponden con los del alma. Quizá por ello no sea tan descabellado trazar un arco y exponerlas también a aquella duda que asaltaba a Barthes frente a los trabajos de Réquichot, cuando se preguntaba si lo que está puesto "ahí", al final de nuestra mirada, como un campo profundo, ¿no será el magma interno del cuerpo?, ¿un pensamiento fúnebre y barroco que regula la exposición del cuerpo anterior, el de antes del espejo?

Va a ser la solución que os propongo: que el origen de este arrugamiento proliferante es múltiple: un síntoma de la senectud de la gran disciplina pictórica, cuya larga historia y experiencia, resabios y cuestionamiento, simulaciones y disimulos la han llevado al borde de la extenuación. Su cuerpo viejo es un campo estriado y profundo, de una densidad ya ilegible en su totalidad. Los rostros que presenta (y que la representan), ya no pueden aspirar a la inocencia, a decir las cosas por vez primera y con voz ingenua. Pero es también consecuencia de un movimiento de repliegue, que hace oscilar lo exterior frente a lo interior continuamente: la manifestación la manifestación sucinta de que, casi como estroboscópicamente, profundo es la piel y viceversa. Lo más banal, los despojos, adquieren la forma suntuosa del drapeado, del envoltorio del cuerpo y, metafóricamente, incluso del alma; y así, los plásticos y celofanes de deshecho brillan con el tornasolado de los más suntuosos ropajes y telones, de telas damasquinadas, de la alta costura que sólo cubre un cuerpo ideal...

Lujo y luto, pues, como expresión última de cierto impulso barroco que Javier Palacios ha sacado al escenario desde el callejón trasero, donde se acumulan los desperdicios, y que haría las delicias de una sensibilidad como la de Caravaggio, tan atento a las texturas y los pliegues del mundo, de todos los rincones del mundo.

Óscar Alonso Molina, [Madrid, abril de 2015]

Crítico de arte y comisario.

Texto realizado para Espai Tactel con motivo de la exposición Shit Behind Beauty







Algunas notas sobre pintura

José Díaz

Un cuadro no es tanto lo que dice sino lo que se puede decir de él. De esta manera propongo el propio cuadro como objeto de estudio.

En un intento de sintetizar mis preocupaciones en torno a la pintura, enumeraría en primer lugar las motivaciones y las experiencias vitales que me llevan a pintar, en segundo lugar la actividad pictórica y por último las reflexiones vertidas sobre la pintura ya presentada que llamo cuadro.

En este sentido tomo la pintura como un sistema complejo y asumo su totalidad. La improvisación me lleva a un distanciamiento y a una continua re-flexión sobre lo que está sucediendo en el lienzo. A partir de aquí, el cuadro deviene como un objeto desconocido y se convierte en objeto de estudio. No es tanto comprender el mundo para pintar sino pintar para comprender el mundo.

Por un lado intento relacionar la idea de una pintura íntima, subjetiva, basada en la experiencia personal, con una re-lectura de esta bajo la luz de diferentes ópticas fuera de mi intención primera.

El sueño de la M30 es un conjunto de cuadros motivado por la ciudad, la noche, Madrid, el ir y venir de un trabajo a otro, transfiriendo la experiencia urbana tomando como figuras sus sensaciones, ruidos y presiones.

"La cucaracha y la luna", es una superficie crujiente de cielo andando sobre la acera. Es la luna en las conchas de un insecto, en una madrugada de verano, haciendo figuras moteadas a la suerte de los sonidos. Mirar el suelo, las constelaciones de basura, una visión de lo visible.



Pensar en el paseo, pero no en un paseo "flaneurista" sino como condición, como el trayecto de un punto a otro. Camino ciego y sordo difícil de aprehender. Apresurado y distraído, el paseo no ofrece opción de reflexionar, el paseo en este caso es trabajo, también forma parte de su tiempo y barre desgastando, cualquier instante de atención. Un gigante de ruido compuesto por recuerdos, caras, voces noticias que son difíciles de discriminar e identificar. La ciudades una onomatopeya que desgasta lo poco que queda de una cabeza.

Es entonces cuando pienso en como es mi actividad pictórica y que hago en el estudio frente a la saturación comentada.

Pintar en este momento es procesar un abismo, hacer la digestión de una experiencia ambiental, una experiencia de inmersión. Un procesado, nunca una cura. Ni siquiera quiero una cura, disfruto de mi cuerpo afectado y mutado por el ambiente, desde ahí se dirige la voz que me interesa. Se trata más de procesar datos y comprender una forma.

Mi acercamiento a la pintura es mediante la improvisación libre, esto quiere decir que no utilizo referentes visuales prediseñados para afrontar un cuadro, si no que me guío más bien por ideas flotantes y hallazgos formales que, como hitos señalan una suerte de camino. Una mirada miope que re-conoce el cuadro según se va formando.

Sincronizo con ello en el estudio, pintando, el momento de procesar el viaje ciego y sordo.

Hago gestos, los borro, friego el suelo, pongo las copas, fondos como figuras y las caras-paisajes y formas que recuerdo vagamente. Voy desencadenando una memoria del cuerpo.



Cuando pintas puedes poner la pintura de la misma manera que algún pintor de hace más de mil años. Repites el mismo gesto de la misma forma. Es mezclarte con la sangre. Hay algo genético en pintar, en las variables y mutaciones que se producen en su piel. La pintura como piel no es más ni menos que eso: una hibridación de los tiempos y estilos pero sin costuras, en la misma superficie con la misma materia. [Solana plus plus x Christopher Wool Haze]x] Duchamp domina x Miró Skunk].

Quizá el sentido de la pintura de acción sea la transferencia, que el cuadro sea el resultado de una actividad no pictórica persé. El cuadro no es tanto una ventana, como una superficie de información que registra un proceso. Pero como en toda transferencia hay una transformación y una pérdida que convierte el cuadro en algo desconocido, en otra cosa, en un modelo de pensamiento. El resultado no es igual a la suma de sus partes si no a otra cosa.

El cuadro presentado se revela pues como algo desconocido, todo lo que estaba fuera se reduce a un sistema inmanente y queda el objeto. El objeto sin mi, que ya no comprendo.

En este tercer acercamiento a la pintura, el cuadro es tomado como una superficie de datos.

El cuadro fuera de mi, bajo la luz de la tecnología.

Como manera de estudiar el cuadro y su imagen pictórica he utilizado buscadores de imágenes similares, lo que supone una superposición de datos a través de la analogía, el "se parece a", a través de lo similar. El buscador compara la imagen modelo con imágenes similares en Google. Un buscador de imágenes es visión



buscador separa fondo y figura de una imagen, de esta forma la identifica, la reconoce y encuentra algo parecido. El archivo de imágenes viene entonces dado desde la el propio cuadro. El archivo no funciona como herramienta para producir un cuadro sino que el cuadro produce el archivo.

Como apuntó José Luis Brea, la imagen materia es fuerza de archivo que retiene lo capturado, para que fuera de su tiempo propio, pueda de nuevo recuperarse.

¿Es un cuadro una superficie de datos susceptible de diferentes re-lecturas por tecnologías venideras?. ¿Que información tiene una mancha?. En los posos del café está mi futuro y la pérdida de tiempo.

La información se da en mi pintura por medio de la modulación de códigos visuales y de las historias del arte, jugando con las formas de identificación de cara a un espectador. La pareidolia funciona como un dispositivo que activa el re-conocimiento de formas, asignando a estas un valor.

Cada una de estas formas tiene un contenido junto con la totalidad del cuadro. Un contenido que pienso sería posible cuantificar y cualificar aprovechando todas las categorías y ficciones de la Historia del Arte y de la sociedad de la comunicación. Esto es información, data, un contenedor que, como en un relato de ciencia ficción, fantaseo con que en un futuro podrían ser recuperables y activas.

Escupí una baba y encontré un friso romano. La mancha en la tostada se parecía a un automóvil. Lo encontré todas las noches en las ventanas de mi cuarto. El sonido de los coches pasando. Las luces como olas. Tras unos trazos de parabrisas, las fuerzas del corsé que oprime a Ana, el sueño de la M30.

Cuando escuché a Dalí, salvando el aire de las meninas "el aire más limpio de la tierra", ante la hipótesis de una posible quema del museo del prado, tomé literalmente sus palabras. ¿Una pintura podría contener realmente su valor simbólico y podría este extraerse de una manera no simbólica?.

¿Podría recuperarse?

¿Podría cargar Las Meninas en el aire acondicionado?.

¿El dripping podría ser una visualización de datos estática del inconsciente colectivo de una época o un Cy. Twombly contener "El temor y el temblor"?.

La potencia de archivo, la memoria rom recuperada.

Un colega investigador de la E.A. ha conseguido hacer pastillas de ruinas precolombinas.

Hablamos de la posibilidad de una pastilla "Pollock Plus Plus" para introducirnos en la red empática.

Los lobos de Ana. 2015





Entidades

Jose Castiella

El dibujo ha sido siempre para mí una excusa para recorrer otras realidades que no era capaz de alcanzar, materializando cosas que quería ver. Mi pintura sigue teniendo el mismo componente: el mundo de la posibilidad, el poder de la memoria y la imaginación.

En pintura es difícil establecer campos de investigación. Lleva tiempo encontrarlos, encontrarse. Hace falta entender el material para que éste empiece a hablar. Puede sonar todo esto a iniciación chamánica pero quizá tenga sentido al hablar de pintura, una disciplina, la del color, tan lo irracional y a lo desconocido. En mi caso es fundamental estar en el estudio a diario; tener un diálogo continuo con una materia aliada que se mueve y que va mostrándose misteriosamente.

David Batchelor explica en *Chromophobia* cómo el color ha sido devaluado en arte y en la teoría del arte, ya que al ser extraordinariamente difícil de contener, huye de todo tipo de conceptualización. Es curioso ver cómo, cuando Newton con veintidós años revolucionó el conocimiento de la luz y el color, la subordinación del color a un sistema de leyes fue un imperativo. Pero el argumento de Newton en esta división del espectro de color en siete primarios estaba menos basado en una división inherente al color que en un deseo para relacionarlo con las siete notas musicales naturales. (Longair 1995) Hoy en día, la mayor parte del arte "serio" está compuesto por gamas de grises. El arte conceptual hizo del blanco y negro su fetiche. Al color se lo ha relacionado a lo superficial, banal, celebratorio. (Batchelor 2000) A algunos esta indefinición de la pintura les asusta o les hace sentir



mí, personalmente me fascina abrazar un misterio donde encuentro al arte. En una sociedad donde la información prolifera de manera desorbitada creo que se genera algo parecido a un sublime tecnológico que nos ha empujado a algunos a reevaluar o experimentar de nuevo este interés por lo desconocido.

Trato de entender lo que hago después de haberme manchado las manos con el material. Sobrevuelo disciplinas como la ciencia ficción, el terror o la magia. Inicialmente, el interés por la ciencia ficción fue una cosa visual, a través de las sensaciones que me creaban las viñetas de *Moebius* y algunos autores que dibujaron en *Metal Hurlant* o *Tótem*. Un gran referente fue sin duda Frank R. Paul, un ilustrador de los pulp magazines de la época clásica de la ciencia ficción Americana. La literatura vino después con *Solaris* de Stanislaw Lem, J.G Ballard .

Me interesa ese poder que ha tenido la ciencia ficción en adelantarse a una época e imaginar formas de vida y tecnología posibles a través de la especulación. Trabajar en una especulación acerca del material. Pintar con esta idea de ficción especulativa y preguntarme cómo será la materia que alimente a las máquinas, qué color desprenderán las energía alternativas al petróleo, qué apariencia tendrán los seres de otras galaxias. La pintura me resulta un medio extraordinario para explorar estos territorios a través de la materia.

Descifro la pintura cuando mancho el lienzo en distintas diluciones. Escucho el material. Busco estructuras que abran nuevos espacios de posibilidades.

En mi proceso la memoria y la imaginación son cruciales. No utilizo referentes fotográficos y el espacio surge gracias a ellas. Es una forma de conectar con una parte irracional, con impulsos íntimos que acaban desembarcando en el imaginario colectivo.









Símbolos en el plano. Cosas en el espacio

Diego Delas

Sé de un castillo enterrado bajo una loma a las afueras de cierto pueblo en la meseta. Sé del castillo porque me lo contó mi abuelo y lo valioso, creo, es haberlo escuchado; no tanto haberlo visto o el hecho de que existiera, o no. Si el polvo entierra los castillos, las palabras accionan pensamientos y crean nuevos saberes. De la misma manera, pensar que lo que vemos entraña (dentro) otra cosa bien distinta, ahí, bajo la superficie, se me antojó como un excelente punto de partida para contar algo (otra cosa, en parte) que puede que haya escuchado, o puede, que no.

Arraigado en la idea de distracción, este texto funciona en sí mismo como una deambulación, una divagación como excusa para alinear una serie de ideas y analogías entre instalaciones y antiguas representaciones donde encontramos cosas en el espacio, símbolos en el plano. ¿Se podría pensar que existe cierta resonancia entre el antiguo arte de la memoria o *Anamnesis* –ligado a la mnemotecnia y la retórica– con representaciones en el espacio y en el plano como los *memory palaces*, cartas del tarot, grabados alquímicos, emblemas medievales, los *tracing boards* de los francmasones y en última estancia, con ciertas instalaciones artísticas? De hilvanar ciertos pensamientos y reflexiones en un texto que a su vez –y vagamente– divague, vaya y venga, como un desinteresado juego del pensamiento, posiblemente, así deberá ser considerado: un viaje distraído, un cierto paseo.

Un narrador, en primera persona, se despista en una conversación y, de repente, se pierde en una sucesión de ideas que conforman una introspección: imágenes o figuras que se encadenan de una forma sólo superficial y que nuestro narrador, al darse cuenta del despiste, recorre marcha atrás en busca del origen, revisitando todas y cada una de esas





POSTCARDS IN REVERSE
2014
Installation.
Spray paint on wooden structure
Oil, acrylic, graphite on paper.
196 X 140 X 80

rápidas ideas. Así, primero hablará de la naturaleza propia del espacio donde se desarrolla el despiste: una niebla de absorción, un vacío de paisaje y sujetos. Sólo un ojo, que mira una cosa cada vez. Así en la niebla -ese espacio ficcional del despiste- se sucederán siempre, entre una voz en off que divaga en torno a las misma, símbolos que aparecen para apuntalar ideas que no están ahí.

Si al caminar esta niebla se encontrara con una puerta medieval, podría traer a colación cierto diagrama medieval utilizado en el arte de la retórica y que al ser recorrido con un golpe de vista, el estudiante de retórica podía (tras haber almacenado mediante el uso de símbolos y espacio en cada porción del mismo partes clave del texto), extraer aquello que necesitaba recordar en su oratoria. Incluso al recordar la imagen obtendría los lugares en la memoria donde tales informaciones se almacenaban. Primera parada para sugerir que, símbolos, objetos o figuras en el espacio, al ser recorridos -o recordados- traen a colación en otro tiempo y otro espacio, grandes cantidades de información. Los *topics* o temas de conversación en retórica, provienen al parecer del topos, de una idea de lugar. He aquí un campo, un *field* donde una serie de lugares con símbolos se recorren con la vista para extraer sentido. Un jardín Renacentista quizás, poblado de figuras y alegorías.

Si nuestro narrador continuara caminando, y elucubrando -por así decirlo, en el interior del despiste- en relación a los llamados *memory palaces* (pensando en Mateo Ricci pero también en Maurice Halbwachs y sus lugares de la memoria o en el *Memory, history forgetting* de Paul Ricoeur) mientras trata de relacionar información, memoria y figuras en el espacio, y si distraerse equivale a entrar en un estado en el que nos perdemos (*tract* es raíz tanto para camino como para tratado) en el que abandonamos el camino -lo conocido- al continuar caminando podríamos encontrarnos con una carta del tarot -quizás la fuente- y de nuevo observaríamos cierto campo con símbolos en una sucesión y una representación que recorreremos con la vista para, al relacionarla con las anteriores o posteriores posibilidades, extraer un sentido o progresión. Al igual que con los antiguos *tarocci*, los emblemas y grabados alquímicos (de los que seguían a Hérmes Trigemisto, o Herméticos) o los mismos *tracing boards*



MEMOR
2014
Installat
Clay bri
medium
sand pa
40 x 40



Robert Walser walking, P
grapher unknown.

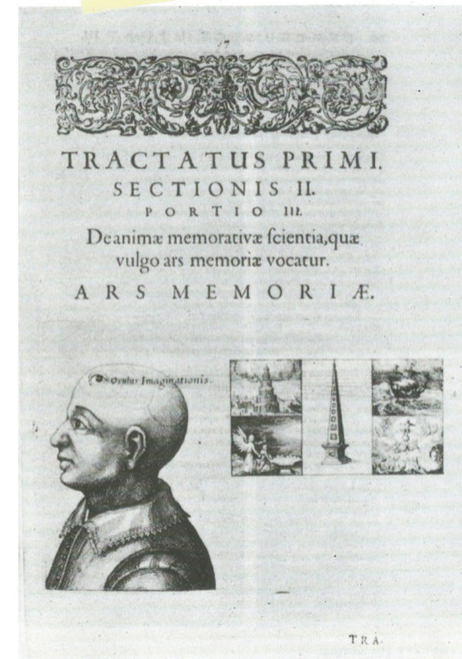
francmasones; vemos que los tres anteriores en parte eran representaciones bidimensionales donde en una escena, en un plano por así decirlo, aparecían una serie de símbolos y cosas que equivalían a otras y que debían ser leídos, recorridos en cierto orden por un ojo entrenado que desarrollase lo encriptado: importante información reservada a unos pocos *desentrañadores* y lectores.

Seguimos caminando esa niebla para encontrar un gran mojón, un enorme amontonamiento de piedras –como los de las vías de montaña– que marca un punto en el espacio, pero que esta vez habrá de señalar un tiempo extinguido, que no está ahí más. Así que si con los anteriores (cartas del tarot, emblemas alquímicos, diagramas medievales de la memoria y tracing boards) recorriamos con la mirada un campo repleto de cosas que se van sucediendo y que encierran significados para ser leídas, se me ocurre que con las instalaciones dentro de una exposición, podríamos seguir semejante proceso. Por un lado el papel del espacio, de la escena en la ficción. Por el otro, el orden en que éstas instalaciones se recorren, se navegan. Por último, la sintaxis: el qué y cómo concatenar. Palabras y cosas: ideas, reconstrucciones. Estas series de pequeñas instalaciones siguen una lógica casi sintáctica, de ordenación y alineación de palabras. Se podría pensar –al hilo de Borges– (*la magia viene de las palabras porque las palabras animan las cosas*) que el total de la instalación y objetos funcionan como un *spell* (o conjuro, relacionado a su vez con el *spelling*, deletrear, alinear letras, enumerar) una suerte de yuxtaposición de palabras que se acercan y por contacto, se contaminan, se transforman las unas en las otras. Lo único que nos queda entonces, es el *reenactment*, la reconstrucción torpe donde fragmentos meridianamente diferentes entran en contacto, y por ende, en transformación simpática (la magia simpática establece que objetos que entran en contacto, transfieren sus propiedades, incluso una vez separadas, y permanecen pues en contacto)

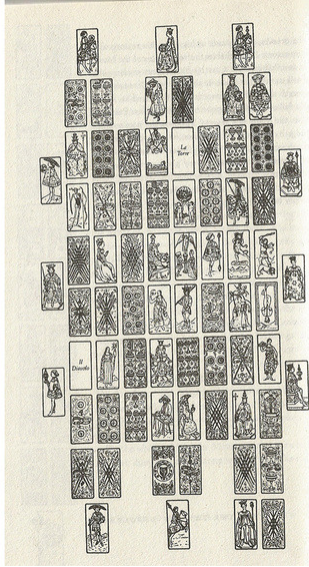
Los objetos, se desprenden de su anterior vida y función para, una vez alineados, amontonados, entrar en un nuevo fraseo donde su significado y resonancia se ve afectado por aquello que se le superpone o por aquello a lo que es superpuesto.



Abbey memory system. From Johannes Romberch, *Congestiorum Artificiose Memoriae*, ed. Of Venice, 1553.



First page of the *Arts Memoriae* in Robert Fludd's *Utriusque Cosmi... Historia, Tomus Secundus*, Openheim, 1619.



THE SUN

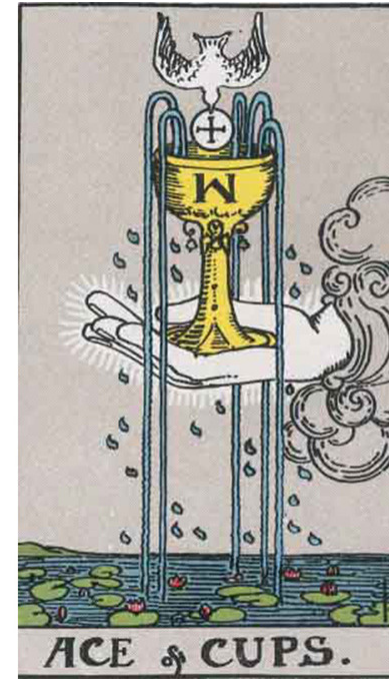
. A page from Calvin's The Castle of Crossed Destinies (1969) where tales are told through cards in line. Visconti-Sforza deck illustrated.



Wooden tracing boards for the first degree, hand-painted by J.-Bowring.



Commission for Drake's.
Printed silk, 45x 45cm.
2014.



Ace of Cups. Tarot Card from the Visconti-Sforza deck. Illustrated by an unknown. This deck, also known as Colleoni-Baglioni and Francesco Sforza, was produced around 1451. The Pierpont-Morgan Library in New York has 35, the Accademia Carrara has 26 in its catalogue, while the remaining cards are in the private collection of the Colleoni family in Bergamo.

Ace of Cups. Tarot Card from the Rider-Waite deck. Illustrated by Pamela Colman. Originally published in 1910 by the publisher William Rider & Son of London.



The offering, 2014.
Bread dough, altered photograph,
dust, plastic bag.
50X30 cm
Detail.



The giants, 2010.
(process view)



THE GIANT
2010
Workshop



HACER Y RECORDAR I
2014
Installation
Various dimensions and objects



Hacer y recordar II, 2014.
(To craft / To remember).
Detail.



HACER Y RECORDAR I
2014
Installation
Various dimensions and objects

Seguimos caminando ensimismados y pensamos, en todas estas pequeñas instalaciones, acumulaciones de objetos son variaciones y acercamientos entre cosas (objetos, palabras de un modo u otro) y que quizás, en el estudio se sucedan de continuo. Quizás lo que vemos en la galería (o en la niebla) sean sólo estados intermedios, con una vida diferente en el suelo del estudio, con distintas configuraciones en donde caigan y se rompan. Podríamos pensar que hay mucho de azar y de juego en todo el proceso y es cierto, pero a la par, pensar en un ejercicio de edición. Podríamos pensar igualmente en la importancia de reconfigurar y recomponer: un mapa, o un cuerpo. Si caminamos más adelante veremos un hogar o una estufa cerámica que *anima* la casa, la estancia digamos, y hace que todo orbite a su alrededor y cobre –quizás– otro sentido. Entonces le ponemos nombre a estos apilamientos y apuntamos hacia otro sitio, igual que con el título de la exposición. Quizás, nada más.



Hacer y recordar II, 2014.
(To craft / To remember).
Detail.



Floor Cloth, c.1804, on permanent loan from the Lodge of Hope, No.433.



HACER Y RECORDAR II
2014
Installation
Various materials



HACER Y RECORDAR I
2014
Installation
Various dimensions and objects



TWO READERS ENCOUNTERS
2015
acrylic and ink, leather, unfired clay
and old castilian fabrics.
240x160x20 cm



TODAS LAS POSIBILIDADES
2015

Installation, site-specific.
Wooden structure, brass,
papier-maché, found ob-
jects, unfired clay, stones,
ashes, wine, acrylic paint,
spray paint, wax figures.



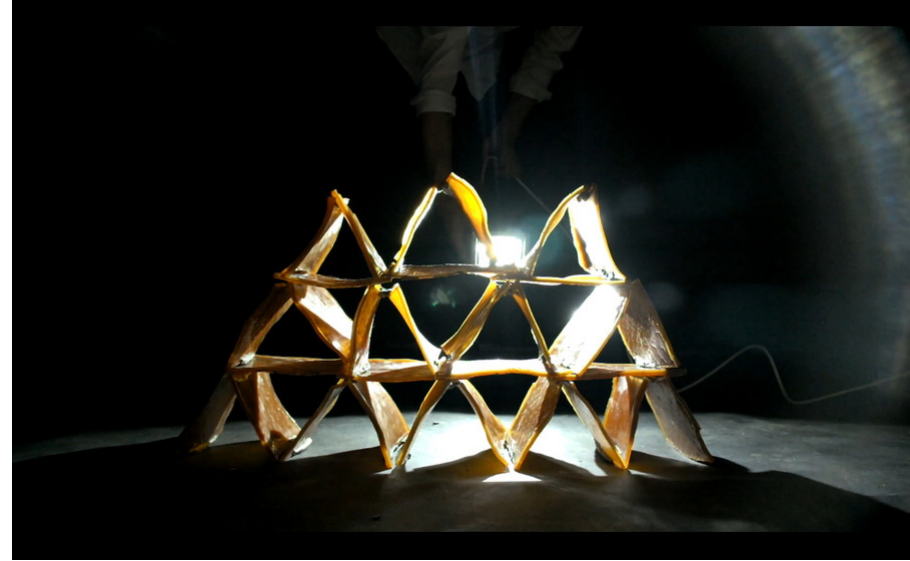
Y al hilo de esta niebla: al armar la exposición en la galería F2 y preparar toda la obra, pensaba que en toda ficción, el escenario, el espacio, puede tener igualmente un papel y que quizás, aunque fuera de una manera ingenua, se podría pensar que a lo mejor (o a lo peor) este espacio blanco de la galería -que se mira igualmente a sí mismo, silencioso y donde atendemos a cosas de una manera igualmente introspectiva-, podría acercarse a ese vacío, a esa niebla del despiste. Y de ahí que la exposición remitiera a una idea de lugar y de estado a la vez. Estar dentro de una distracción, o estar dentro de un proceso donde se suceden imágenes que están relacionadas pero de una manera sólo intuitiva, con una lógica extraña, blanda, ligera, y más aún: que como en la distracción, las cosas más remotas se dan la mano y lo sagrado y lo lúdico poseen la misma voz y urden un paseo. Es curioso pero pensar, pasear, salirse del camino (dis-tract) y aprender por la tangente son cosas terriblemente relacionadas. En la retórica se utilizaban diagramas, palacios de la memoria y diagramas para desarrollar temas: lugares comunes en la memoria donde con un golpe de vista (hacia adentro quizás) podríamos retomar cosas antaño aprendidas (o no). Podría uno pensar que lo mismo ocurre aquí: entramos en una alineación de palabras y de cosas, un lugar donde se almacenan imágenes que remiten a ideas sucesivas y por las que avanzamos de una manera progresiva para acabar visitando en -último lugar- lo primero que se ve al abrir la puerta: una carabina, una escopeta hecha con palos y cuerdas. Pero claro, al fin y al cabo, todo esto era una excusa para hablar de otra cosa. Una niebla para negar, o renegar, del paisaje o de la pintura, y apuntar hacia cosas, algunas cosas sólo, aisladas de su contexto, y que se acercan además, de una manera vaga, casi inconsciente.

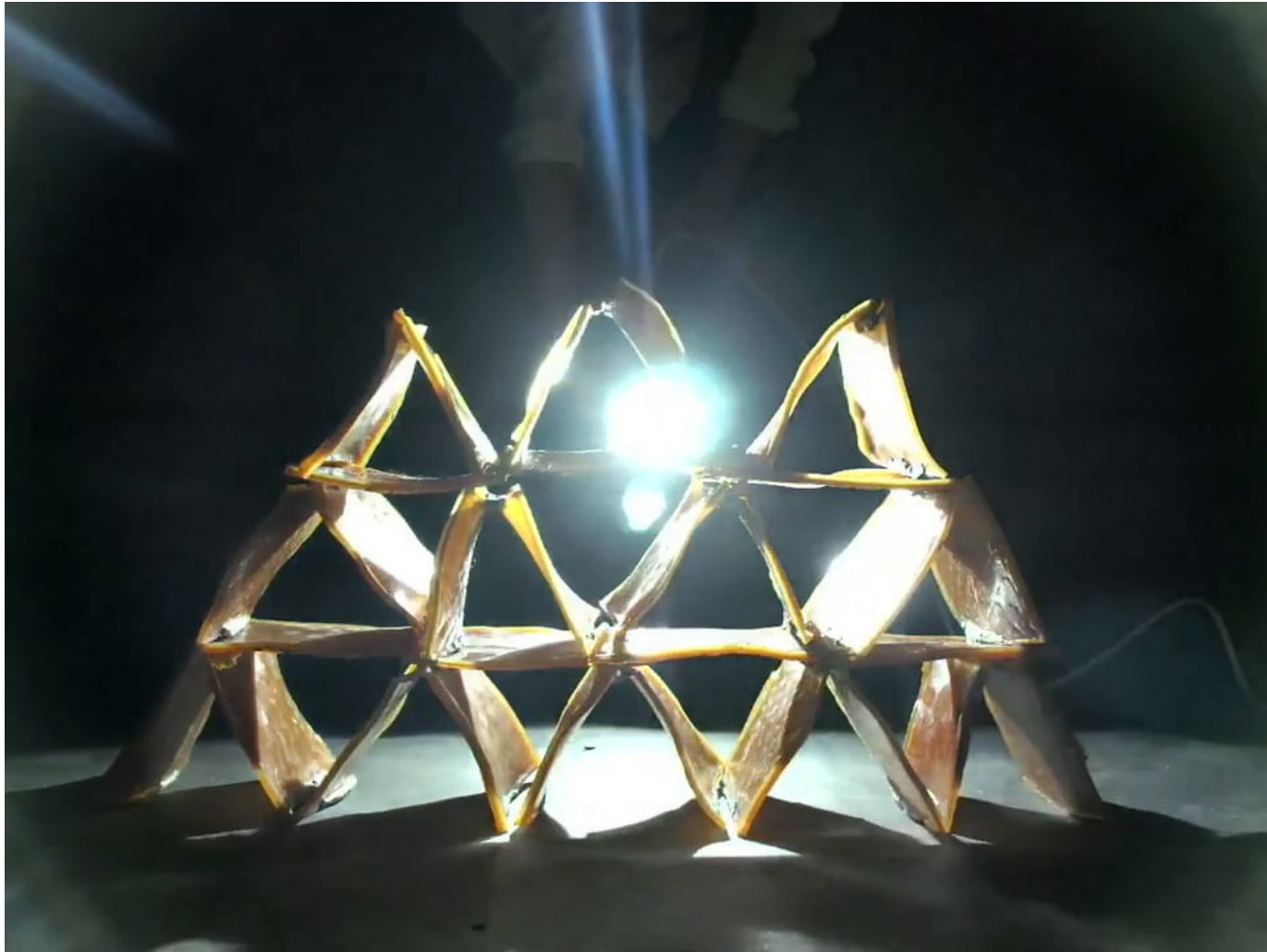


Rabbit Skin Glue

Carlos Martín R.

Lo que vertebrata la narración es en sí mismo un hueco: se trata de un sujeto que construye un castillo de naipes utilizando placas de cola de conejo, un material orgánico que se ha usado tradicionalmente como imprimación en pintura y que, separado de la superficie pictórica y del acontecer de la imagen, remite a un estado previo, a un vacío sin origen. Trabaja como una materia asignificante. A pesar de todo hay relato aunque se suceda en los márgenes; la acción es delatada por algunos signos: una caja vacía en el bosque, una huida, un árbol caído, agujeros en el páramo. La acción delatada llega a formar enunciados que, a pesar de su tendencia a la disolución, construyen la materia del relato entre mirada, imagen y voz, como si fueran animales cavando cuya inestabilidad está en relación directa con su voluntad significante.





LA RAYA VERDE

Año 4. Número 21.
#PANORAMA

Junio, 2015



Todos los derechos de imágenes, videos y textos están reservados