

Joaquín Ivars

En este marco incomparable...

13.09- 09.11.2019

EN ESTE MARCO INCOMPARABLE...

Joaquín Ivars

“Marco incomparable” es una expresión tópica de la vida cotidiana, supone incluso un lugar común que el reportaje periodístico menos creativo o la reseña turística más ramplona utilizan cuando pretenden señalar algo especial, singular, distinto. Y habitualmente refiere de manera enfática un paisaje, un entorno natural o cultural que nos dejará anonadados cuando lo visitemos. En el proyecto que presento aquí intento hablar *desde este marco incomparable* y -salvo los intencionados retorcimientos o vueltas de tuerca propios del trabajo artístico- no lo hago, en principio, de un modo muy diferente al uso vulgar de esa frase hecha; es difícil escapar de la banal grandilocuencia con la que tan frecuentemente nos manifestamos. “Marco” -en general, y sea del tipo que sea (laboral, social, teórico, legal, de negociación, etc.)-, en sí mismo, ya resulta un tanto ampuloso y privativo, y, en ocasiones, sectario.

Por otro lado, todos sabemos que un marco es un elemento que pertenece a la tradición del arte de la pintura. Se usa como elemento de separación entre el contenido de la obra pictórica y el contexto que lo envuelve. El marco intenta delimitar el arte de la realidad; el ‘dentro’ es el arte (sea este lo que decidamos que sea) y el ‘afuera’ es lo real (una decisión de dificultad semejante o quizás mayor). El marco es pues un elemento de transición o de frontera del que eventualmente se puede prescindir por entender que no es indispensable. Diríamos que llegado el caso, es una obviedad o una redundancia poner marco a algo que es absolutamente heterogéneo de lo que le abarca; p. e.: la diferencia importante entre dos planos de color distintos no necesita de manera obligada ningún elemento de separación (la percepción de lo disímil no necesita límite alguno cuando es tan fehaciente como la que hay entre el agua del manantial de un oasis y la arena del desierto que lo rodea, o la de un espejo y el ámbito que lo circunda).

Sin embargo, el uso y selección de marco, más allá de su utilidad en la pintura, ha tenido que ver en ciertas épocas con otro tipo de connotaciones, aquellas en las que este antiquísimo artilugio caracterizaba de algún modo el contexto socioeconómico de lo que había de reseñarse como objeto merecedor de admiración -incluidos sus legítimos dueños, que así eran también significados por la posesión del “tesoro” digno de enmarcarse. En cierto modo el marco, y en sentido contrario a lo dicho más arriba, proporcionaba a lo “irreal” un contexto de conexión con lo real, servía como interfaz o intermediario social, y por tanto resultaba valioso para reforzar física y estéticamente el objeto artístico y al mismo tiempo garantizar un estatus de clase. Además, y por la misma razón, en tiempos pretéritos y aún en algunos ambientes actuales, un tipo de marco no expresaba, o no expresa, lo mismo que otro; la envergadura, el

material, la forma, el grosor, el acabado, incluso el artesano o fabricante, etc. han “significado” siempre algo más que el límite funcional entre dos territorios distintos, lo real y lo artístico, o por decirlo con palabras menos comprometidas: lo “distinguido” o lo “especial” sobre el fondo que representa la realidad (como si las obras de arte tuviesen verdaderamente alguna oportunidad de escapar de la categoría de lo “real”). Pero también es sabido, no descubro aquí nada novedoso, que hemos llegado en el mundo del arte a un punto de cierta indiferencia connotativa respecto al uso del marco, y en la actualidad se corresponde más con una decisión técnica, formal e incluso conceptual -al menos, y sobre todo, desde el punto de vista del productor artístico, del autor, y no tanto ni siempre desde el punto de vista de otros intereses como la comercialización y el consumo de la obra.

Esta exposición recorre de pasada estos asuntos y alguno menos obvio, pero he de advertir que respecto a lo anterior ni trato de ser exhaustivo ni de hacer memorándums ni tratados del marco como elemento infinitamente estudiado de diferentes maneras en libros de teoría e historia del arte y estética (o en manuales de técnicas de enmarcado, marquetería, repujado, taracea, etc.). Como no me aquejan el *mal de archivo* ni el de la erudición o la exégesis, tampoco propongo una revisión historicista ni pretendo llevar a cabo una hermenéutica del marco. Como artista, y no como estudioso, simplemente trato de reunir algunas obras que tienen que ver de algún modo con el marco o con su ausencia, con algunas de sus funciones más elementales y también con algunas de sus meta-funciones semánticas o sus pragmáticas menos visibles. Personalmente no me muevo con agrado en el terreno de la distinción social o del gusto y, a bote pronto, me da igual, salvo por estrictas razones técnicas, que una obra tenga o no marco. Como no se trata de estigmatizar nada ni a nadie, solo intento hacer un somero repaso de algunas atribuciones que esta figura de lo limítrofe aún conserva y que puede referirse a intenciones diversas que no me dispongo a destripar para no desangrar las obras (tarea que solo compete de oficio a destripadores autorizados y mejor pertrechados de afiladas herramientas de disección).

Particularmente me resulta de más interés la idea de la separación, la oferta de diferenciación que este objeto tan bien representa en nuestras mentes: “Esto y aquello otro”. Algo en lo que pensó Descartes, considerado padre de la geometría analítica y de la llamada filosofía moderna, cuando expuso la necesidad de percepciones e ideas “claras y distintas”. El marco, y sus diversas máscaras o encarnaciones, sirve para evitar ambigüedades, ambivalencias, dudas; así descartamos lo no seguro- y podemos fundamentar el mundo, acabar con los titubeos: A o -A (‘A’ o ‘no A’), dejando así el tercero excluido, y evitamos caer en las confusiones o líos que nos han traído luego las lógicas polivalentes o borrosas y otras complejidades. Todo esto nos conduce a comprobar que el marco es opcional, contingente, y no “necesario”: poner un marco a algo es una decisión.

El marco es la herramienta clave del taxón, del ordenamiento y de la clasificación, incluso de la episteme foucaultiana o del paradigma kuhniano (los que hablan la misma jerga, participan del mismo lenguaje profesional, y, por tanto, comparten marco de entendimiento o de discusión). No hemos hecho otra cosa que taxonomías desde que el mundo fue “creado”: Dios es una cosa y la creación otra -salvo que los panteístas vengan a molestar y a confundir (siempre hay alguien que viene a molestar); el rey es el rey y el pueblo es el pueblo; los ricos circulan por aquí y los pobres por allá; los amos son los dueños de los sirvientes y entre ellos no se comparten sino órdenes en una sola dirección (unos dictan y otros obedecen), y la separación

entre ambos está forjada por un marco de violencias efectivas y simbólicas. Lo importante queda a un lado y lo vulgar y prosaico al otro; y por mucha interactividad que se proponga, y a pesar de la buena voluntad, los artistas se enmarcan en su “original” actividad productiva o propositiva y los espectadores en su receptividad (más o menos activa o pasiva); si fuese de otra manera, los artistas apostarían por no obtener ningún reconocimiento de su labor, algo que, pese a lo que algunos digan, resulta bastante improbable.

Pero intentemos ir un poco más lejos. Si extrapolamos un poco el concepto y lo sacamos de sus “casillas” artísticas, comprobamos que son los marcos de separación/distinción (o sus máscaras) los que siempre hacen el trabajo sucio: vallas, pasaportes, fosos, color de piel, capacidades, alambradas, armas, tarjetas de crédito, cámaras de seguridad, atuendos, etc. Y de todo esto siempre resultan casos que -como el propio concepto de marco- heredamos con naturalidad (o naturalizamos casi sin apercibirnos de su importancia o de su arbitrariedad): hemos sido bien adiestrados y somos solventes a la hora de separar y distinguir aquello que debe requerir atención y cuidado frente a lo que puede, o debe, marginarse, despreciarse o incluso eliminarse.

Decía que el marco sirve para ordenar, lo que a la postre significa dar órdenes. A Hitler mismo (y a tantos otros psico-sociópatas que diariamente merodean nuestras vidas o que incluso se inmiscuyen en nuestros inconscientes) le molestaba ese lío de razas, etnias, opciones sexuales, etc., así que apostando por la pureza ¿por qué no usar compartimentos de separación, campos de concentración o zonas de exclusión y así acabar con el embrollo? La *Endlösung*, (la ‘Solución final’, el exterminio) fue un gran marco, una fosa común de desmesuradas proporciones donde arrojar desperdicios humanos. De todos modos, y aunque resulta inevitable pensar en esta asociación de ideas y mecanismos, no perseveraré en este texto, ni en la exposición que lo sugiere, en ese camino trillado de paternalismos y distribución de roles de buenos y malos... Aunque todo eso esté también ahí, activo en las intenciones del trabajo mostrado, no pienso elaborar un panfleto plagado de opiniones ni voy a ilustrar con imágenes las atrocidades que solemos perpetrar; desde mi punto de vista, sin dejar de sufrir por las más escandalosas, hay violencias mucho más sutiles de lo que solemos creer y que, inadvertidamente, incuban el huevo de la serpiente; a ello dedico gran parte de mi atención y mi ejercicio.

En esta exposición, como en cualquier otra, el locus, el lugar de exhibición es ya un marco, un aparte (incluso resulta algo así como el aparte que se solía hacer en el teatro clásico cuando unos personajes hablaban como fuera de escena dirigiéndose al público para dar cuenta de intereses o sucesos a los que no debían tener acceso los que permanecían en el escenario -aquellos que quedaban al margen del “aparte”). A veces pienso en una galería de arte contemporáneo como el lugar donde se trataran o se fraguaron cosas del mundo que la mayoría de sus habitantes desconocen; incluso apostaría que muchos de ellos no acceden a estos sitios porque no sienten la complicidad del propio espacio artístico. Igual ocurre, aunque con diferentes contenidos, en muchos otros espacios públicos de carácter restringido (ámbitos políticos, económicos, religiosos, académicos, técnicos, etc.) que no vamos a escrutar ahora. En el caso que nos ocupa simplemente ocurre así: podemos localizar un adentro y un afuera del espacio expositivo como primer ámbito de distinción, como umbral de lo fenoménico en el que una puerta, la de acceso a la galería, hace las veces de limes o aduana de lo *In* y de lo *Out*.

Dentro de la exposición titulada *EN ESTE MARCO INCOMPARABLE...* propongo algunas piezas que a pesar de su diversidad formal y temática tienen que ver con el marco, o su idea, de forma explícita o implícita. Aunque se traten aspectos variados de nuestras vidas, y de manera

desigual, el elemento de articulación de esas diferencias, paradójicamente, es la separación, algo que resulta tan chocante como común. (Una articulación ósea es la ausencia de hueso, y es gracias a ese vacío que los huesos resultan útiles; igual ocurre en un texto con el vacío entre palabras o letras, que es lo que permite una lectura eficiente). Las piezas, en este caso, están reunidas aquí por la atención prestada a aquello que en ellas se aparta o sirva para apartar -sea marco, sea del resto del mundo, sea distinción por planos materiales, virtuales, texturas, ambientes, conceptos, autoría, etc. Es una exposición como cualquier otra en la que se expone lo que el autor ha elaborado, seleccionado o dirigido y considera digno de diferenciar con cierto énfasis y de exponer a sus congéneres. Pero quizás lo que se considera estimable es aquello que tiene que ver con los elementos de separación o distinción; aspecto este que nos conduce a una explícita meta-artisticidad y a una violencia implícita, emboscada, en la selección “amable” que se corresponde con el hecho de exponer cosas que aparentemente solo tienen que ver con el “arte” o con su mundo.

Podría acabar con esta somera reflexión sobre el dentro-fuera, la separación, la distinción, etc., y así pretendo ir haciendo, pero no sin antes insistir en esos argumentos que me salen al paso cuando especulo sobre aquello que hago con *EN ESTE MARCO INCOMPARABLE...* Esos argumentos se relacionan con que a la hora de balizar mediante un marco una barrera, frontera, distinción o límite, lo que inevitable y fundamentalmente se delimitan son espacios de poder y sometimiento. Algunos de ellos obvios, agresivos, injustos, insoportables, otros mejor o peor camuflados, eufemísticos, etc.; unos a merced de la presión exterior, otros como fruto de la auto-explotación, la autocensura, el auto-sometimiento, la autoestima, etc., pero probablemente todos están encadenados por una misma y compartida suerte de visión segmentada y exclusivista de la realidad. De algún modo que pretendo que resulte suave, incluso amable, estoy hablando de violencia y actuando a través de ella, ejerciéndola.

En la exposición se muestran cinco ejemplos relacionados con esas realidades de poder que, aun presentando cierto carácter artístico auto-referencial, pueden ser exportables a cualquier ámbito de nuestras vidas. **(1) THE AUTHOR IS LIKE A GHOST INSIDE THE FRAME** muestra, en un ejercicio auto-paródico, la “aristocracia” de la autoría que se expresa como una sombra enclaustrada por los límites de su propia finitud. Un marco (aunque solo sea metafórico o conceptual) es un zulo donde el artista se autosecuestra (literalmente), se autolimita. Desde ese lugar pretende distinguirse -por mucho que se utilice la farsa relacional o se active la sombra del espectador interactuando con la del propio autor. Se ofrece aquí la separación que supone la proyección de un marco sobre la pared con el fantasmagórico autor en su interior paseándose de un lado a otro interferido desde “fuera del marco” por las oscuras siluetas de los presentes mientras un metrónomo marca, enmarca, el paso del tiempo. **(2) UNEXPECTED SELF-PORTRAIT** comparte algo de esa autolimitación antes citada; en ella re-titulo como ‘autorretrato inesperado’ la obra de ciertos autores elegidos por diversas singularidades que se corresponden con ejemplos de un cierto canon del arte contemporáneo; es una selección de treinta fotos de obras bastante conocidas de afamados artistas que actúan como autorretratos (por ejemplo: el cuadrado negro se convierte en un autorretrato de Malévich o el retrato de Gertrude Stein, en un autorretrato de Picasso). Aunque un cierto humor o sarcasmo (no en todos los casos) puede estar acechando tras este tipo de obras de manipulación del trabajo de otros, se puede afirmar el modo autoral de cada uno de los nombres seleccionados por lo que ha conseguido producir, por las obras que los “expresan”; así podríamos concluir que ese es su retrato, su “auténtico autorretrato” (en este caso enmarcados en simulacros digitales de

marcos dorados que connotan extemporáneamente cada una de las obras). **(3) POSTHUMOUS (Ars Postuma)** representa el glamour, la exclusividad y el éxito social del que está destinado a pisar la alfombra roja; el cambalache de una simple transposición de esa connotada alfombra hacia la pared nos habla de los contenidos del arte más cercano a la mercadotecnia de la fama y al capitalismo simbólico, una suerte de “primero la fama (o el manejo del contexto) y luego la obra”. En este trabajo se presentan rectángulos recortados de la alfombra roja y su traslado del suelo a la pared, lugar en el que adquieren el formato de “cuadros”; un ejercicio de cinismo que ejerce sobre la misma banalidad del material una suerte de “plusvalía autoral y artística”. **(4) OLD FASHIONED** trata la autoimagen y el narcisismo que -al reflejar sobre un espejo nuestra imagen que siempre, lo queramos o no, resulta pasada de moda-, nos impelen compulsivamente a un tiránico y sorprendente cambio de *look* del que el “sistema arte” no escapa. Esta obra devuelve la imagen invertida de la realidad en un espejo que nos advierte, como en una vanitas, del *tempus fugit* o de la *obsolescencia programada* que afecta incluso a toda la exposición de la que forma parte. *Old-fashioned* trastoca no solo lo que poseemos sino que solivianta lo que *ahora* somos y nos advierte acerca del misterioso olvido del futuro. **(5) RE-ACTION PAINTING (Shadow Art in the Museum)** es el ejemplo de un relato museístico y unos modos de montaje. Se muestran en series fotográficas las sombras de los marcos de los cuadros colgados sobre paredes de “talentoso y atrevido diseño museográfico” (un “sofisticado” modo de hacer que añade al arte del pasado una paradójica pátina de actualismo con el fin de popularizar sus contenidos y aumentar sus ‘audiencias’). En las series de fotos se aprecian distintos colores, texturas y acabados de paramentos en los que, como pinturas “reactivas” se proyectan las sombras de los cuadros; y cada serie está acompañada de un atril musical en el que se sustenta un dispositivo de video, una tablet, que “documentalmente” y a modo de partitura nos aproxima a la insospechada atención prestada a la proyección de las sombras de unos marcos reales frente a la falta de interés mostrada por sus contenidos “más importantes” (los cuadros del propio museo).

En cierto modo, y como anunciaba, las cinco obras son formas que esconden violencias perpetradas o legitimadas desde los propios lugares de la creación o la difusión del arte. Como resumen final, podríamos decir que siempre que distinguimos lugares de manera “dura”, estamos expresando que los accesos son limitados, restringidos, y están regidos por una violencia territorial a menudo balizada con la “naturalidad” de lo simbólico. Si queremos acceder a algo fuera de nuestro alcance existen unos exigentes y arbitrarios umbrales que atravesar, unas condiciones de posibilidad para que nuestras opciones se realicen y nos transformen en agentes dignos de transitar ese nuevo y “maravilloso” espacio de la “distinción”. Y entonces las preguntas que vienen al caso podrían ser: ¿Qué he de dejar atrás para acceder a todo eso? ¿Qué clase de violencia sufro o me he de auto-infligir para tener que someterme a un espacio tóxico que requiere de mí semejante dependencia? o ¿qué tipo de naturalización mental, quién sabe si más humillante aún, he de sufrir para destrozar mi dignidad con el fin de sentir el aplauso de los elegidos de este mundo perverso y absurdo de la fama, la corrupción, el éxito y la codicia? ¿Es todo eso más importante que mi sentimiento de independencia, autonomía y emancipación?

En el teatralizado aparte de la galería podemos reflexionar sobre eso antes de volver a salir al mundo; en este, todo vuelve a centellear o a decepcionar del mismo modo en el que lo hacía

dentro. En el exterior percibimos que el aparte de la exposición (en la que por cierto ningún marco tiene cualidades físicas convencionales, solo trabajo con su idea o su imagen) no era más que un reflejo del afuera; el buñueliano y paralizante ángel exterminador o no existe o somos todos los que aceptamos los cánones impuestos y abonamos sus tasas. Quizás, como mucho, al salir quepa preguntarse qué nos dejamos en el interior o qué nos llevamos al afuera. ¿Es posible producir algún tipo de emancipación desde la cordial violencia que ejerce *este marco incomparable...* ?

Joaquín Ivars, agosto 2019

Joaquín Ivars. *En este marco incomparable...* Obras en exposición

Natalia Bravo
Profesora de Historia del Arte, Universidad de Málaga

1. THE AUTHOR IS LIKE A GHOST INSIDE THE FRAME

THE AUTHOR IS LIKE A GHOST INSIDE THE FRAME se ofrece como un autorretrato “enmarcado”, formal y conceptualmente, dentro de la galería: el autor se exhibe y se expone en este contexto, irónicamente *en este marco incomparable*, a modo de prelude tautológico de la exposición. En un vídeo monocal proyectado en el muro de la galería se ve en plano medio corto la figura del autor en sombra caminando de izquierda a derecha, y viceversa, dentro de un marco para cuadros, rojo y metalizado. Se autorrepresenta como una silueta negra de perfil, a la manera de los estudios fisiognómicos lavaterianos, pero desplazándose sobre un fondo blanco que apenas si se distingue de la pared blanca de la sala. El marco en el que se encuadra la figura, al ser una reproducción virtual, sugiere que la obra podría estar colgada allí como si fuese un cuadro. Si la imagen de un marco alude por convención a la pintura, también parece oportuno recordar en este contexto que la proyección sobre un muro de la sombra de una figura humana de perfil forma parte del origen mítico del medio pictórico¹. (Por supuesto, siempre que salvemos la distancia de que la silueta aquí no se configura como una imagen fija sino en pleno movimiento y que tampoco ha sido dibujada o pintada sino grabada con una cámara de vídeo).

En el arte tradicional de la pintura, el marco -el llamado *parergon*, justamente lo que está al lado de la obra- es algo externo a ella, es el borde que separa la pintura de lo real. Su función es la de favorecer la atención sobre la pintura, sobre lo representado (dentro del marco), aislando la ficción, la escena pictórica, de la realidad circundante (fuera del marco). Como dice Ortega y Gasset, el marco es un “aislador” que “no atrae sobre sí la mirada”²; por eso precisamente, como nos recuerda Derrida, “suele quedar olvidado, lateralizado, secundarizado, denegado”³. En cambio, en la videoproyección que nos ocupa el marco forma parte de la escena representada, no está al lado ni fuera sino dentro de la propia obra atrayendo sobre sí nuestra mirada, poniendo en evidencia la función del marco como aislador de lo que ha de ser digno de admiración.

Durante algo más de catorce minutos y en bucle continuo, el desplazamiento del autor en sombra se adereza con gestos triviales como cruzarse de brazos, tocarse la frente, quitarse y ponerse las gafas, apoyar la mano en la barbilla, rascarse, cruzar las manos tras las nuca, frotarse los ojos, tocarse con el dedo índice los labios, mirar hacia arriba, detenerse unos instantes... Su *modus operandi* denota cierta afectación. Podría decirse que interpreta el papel del “artista meditativo” sobreactuando hasta el punto de rozar la caricatura. En alusión al título de la obra, el autor se comporta “como un fantasma dentro del marco” y, siguiendo una de las acepciones del término fantasma, como una “persona envanecida y presuntuosa”. En cuanto al trayecto que recorre hacia uno y otro lado resulta absurdo: da cuatro pasos y se vuelve para cambiar de dirección al toparse con uno de los bordes laterales del propio marco; y así sucesivamente, como si estuviese encerrado dentro del cuadro al igual que un fantasma (esa alma o sombra en pena) habita la casa transitando los mismos espacios una y otra vez. Este sarcástico paseo acotado por el reducido campo visual que le proporciona el marco no sucede en silencio pues le acompaña el sonido rítmico de un metrónomo que indica con precisión electrónica el paso exasperante del tiempo. En esta parodia de sí mismo el autor convoca el arte de la *vanitas*. Por otra parte, el haz de luz del proyector se ha situado de forma conveniente para que los visitantes pasen por delante y proyecten su sombra real sobre el muro. En rigor se trata entonces de una videoinstalación (con sonido externo) en la que la sombra del espectador puede superponerse a la imagen en

¹ STOICHITA, Victor I., *Breve historia de la sombra*, Madrid, Ediciones Siruela, 1999.

² ORTEGA Y GASSET, José, “Meditación del marco” en *Obras completas*, Vol. II, Madrid, 1957, pp. 388-314.

³ DERRIDA, Jacques, “Les ‘dessous’ de la peinture, de l’écriture et du dessin: support, substance, sujet, suppôt et supplice”, conferencia pronunciada en 2002 en la Fondation Maeght de Saint-Paul-de-Vence. Cfr. DERRIDA, J., *Antes de lo visible (1979-2004)*, Pontevedra, Ellago Ediciones, 2013, p. 253.

sombra del autor o bien nivelarse con ella. No obstante, el marco ejerce con fuerza su función de separación y por lo tanto nos topamos con otro juego absurdo al que Ivars se refiere explícitamente en el texto que escribe para esta exposición: “Por mucha interactividad que se proponga, y a pesar de la buena voluntad, los artistas se enmarcan en su ‘original’ actividad productiva o propositiva y los espectadores en su receptividad (más o menos activa o pasiva); si fuese de otra manera, los artistas apostarían por no obtener ningún reconocimiento de su labor, algo que, pese a lo que algunos digan, resulta bastante improbable.”⁴

Lo que se enmarca o se exhibe en las paredes blancas de esta galería o de cualquier espacio expositivo para el arte es la autoría, de ahí el énfasis de esta obra tanto en el marco ficticio, digital y desmaterializado, que aísla y encierra al autor en su micro-mundo artístico, como en la superficie de la propia proyección: indistintamente la pared “virtual” dentro del marco o la pared “real” fuera del mismo, que si bien no es ya el soporte del que hablaba Derrida, ese *subjectil* que permanecía oculto debajo de la forma de la obra pero que era indisoluble de su cuerpo único y singular, sí es ese “debajo” derridiano que suele olvidarse tanto como el marco, ese que tiene que ver con los “entresijos que subyacen bajo el arte” (*les dessous*), con el “debajo de una política y de una economía del arte”⁵; pues, al fin y al cabo, lo que la obra trata de resaltar no es solo el marco del autor y su arte o la separación -disimulada por la supuesta interactividad- entre aquel y el espectador sino también el espacio de la galería como ese otro hipermarco de distinción de lo que supuestamente debemos admirar.

2. UNEXPECTED SELF-PORTRAIT

UNEXPECTED SELF-PORTRAIT tiene sus precedentes más remotos en *L.H.O.O.Q.*, la famosa reproducción de la Mona Lisa rectificada por Duchamp, y en montajes menos conocidos de los dadaístas berlineses Grosz y Heartfield, como *Vida feliz (Picasso corregido)*, que insinúan la llegada de una forma de parodia visual: la “obra maestra” corregida o rectificada. No obstante, es posible rastrear señales en otras prácticas desarrolladas desde la segunda mitad del siglo XX hasta hoy, no necesariamente en un contexto paródico como las forjadas en el ambiente dadaísta de los años veinte, tales como el *detournement* situacionista, la apropiación posmoderna o los usos post-productivos⁶.

Para la realización de UNEXPECTED SELF-PORTRAIT el autor ha seleccionado treinta fotografías de obras de artistas de los siglos XX y XXI, la mayoría de ellas distinguidas por la historia del arte y las instituciones museísticas o de gran impacto mediático, caso de algunas más recientes. Las imágenes, encapsuladas en metacrilato, se agrupan en un ángulo de la sala cubriendo las paredes a la manera de los cuadros de gabinete para figurar una pequeña pero “insigne” colección de arte contemporáneo. Los originales aludidos -ya sean pinturas, fotografías, esculturas, instalaciones, imágenes videográficas o intervenciones urbanas- poseen todos ellos un gran reconocimiento artístico y un altísimo valor de mercado, es por esto que sus reproducciones se presentan aquí rodeadas por un marco digital de color dorado que es siempre el mismo pero que se estira y se moldea para adaptarse al formato de la imagen capturada on-line. No son estos marcos virtuales los que actúan de límite de cada imagen sino unos bordes blancos más allá del marco que parecen replicar las paredes de la galería; sobre estos y a pie de foto aparece escrito el nombre del artista escogido: Ai Weiwei, Man Ray, Damien Hirst, Bill Viola, Miquel Barceló, Jake & Dinos Chapman, Cindy Sherman, Piero Manzoni, Bruce Nauman, Francis Bacon, David Hockney, Jeff Wall, Joel Peter Witkin, Louise Bourgeois, Andy Warhol, Jeff Koons, Malévich, Duchamp, Jenny Holzer, Picasso, etc. La manipulación, desviación o rectificación más acusada consiste en superponer en el centro de cada imagen una especie de estampación digital, a la manera de los sellos oficiales que expiden o certifican algo, otorgando así a cada obra un nuevo título, el mismo para todas: en letras mayúsculas rojas e invadiendo todo el campo visual, SELF-PORTRAIT.

El marco sirve para preservar la unidad y la identidad de cada obra diferenciando una de otra para que puedan admirarse en su singularidad; además, el marco dorado contribuye a auratizar la obra a nivel

⁴ IVARS, Joaquín, *En este marco incomparable*, Málaga, Galería Isabel Hurley, 2019.

⁵ DERRIDA, Jacques, *Op. Cit.*, pp. 249-262.

⁶ BOURRIAUD, Nicolas, *Post producción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2004.

expositivo⁷. La firma de prestigio inscrita debajo también refuerza esta idea: cada obra seleccionada por su diferencia queda encerrada en su marca intransferible de autor. Sin embargo, el hecho es que, por su propia repetición, este ostentoso y kitsch enmarcado homogeniza todo el conjunto imponiendo la estandarización de estos “tesoros artísticos”. A pesar de la presencia de una multiplicidad de obras singulares, el efecto es el de la igualación de lo excelso. La trastienda de la economía del arte aflora a la superficie: el valor de cambio activado por el aura de estas obras las hace intercambiables entre sí. Todo ese gran arte convertido en oro...

UNEXPECTED SELF-PORTRAIT señala así las paradojas de la canonización-capitalización del arte contemporáneo, pero sobre todo -y como decíamos antes- hace patente que toda producción artística como ejercicio de distinción, de singularización, opera como un auténtico autorretrato del artista: el cuadrado negro ha sido siempre el autorretrato de Malévich, una obra que consideró su sello de identidad y que incluso reiteró en su festejo *post mortem*; la lata conteniendo mierda del propio artista es también el modo en que Manzoni jugó a autorrepresentarse; el rostro femenino bipolarizado con el eslogan “Tu cuerpo es un campo de batalla” retrata a la perfección el activismo feminista de Barbara Kruger. En cambio, el autorretrato de Jeff Koons, en forma de un Michael Jackson de porcelana dorada, y el de Warhol, encarnándose en Marilyn, destacan la ambición de los artistas (neo)pop de pertenecer al star-system. Otros adquieren un provocador cambio de identidad sexual y/o de género: Picasso (hombre, heterosexual) siendo autorretratado como Gertrude Stein (mujer, lesbiana) y Jeff Wall reconociéndose en una anciana gigante que alegoriza la sabiduría en el interior de una biblioteca. Algunos plantean una extraña transposición de roles: Duchamp transmutado en una Gioconda con bigotes; Man Ray, en el *alter ego* de Duchamp: Rose Sélavy; el fotógrafo Sugimoto, en el pintor Rembrandt; el pintor Dalí, en su musa Gala; o Santiago Sierra, en un “preso político”, bajo el papel de Oriol Junqueras. Otros son sorpresivamente sarcásticos o incluso crueles: Ai Weiwei se asemeja a una escultórica cabeza de cerdo; Maurizio Cattelan se iguala con un Hitler arrodillado; Bill Viola aparece como un joven que derrama lágrimas; los hermanos Chapman son unos zombis y a su vez remedos nazis; Juan Muñoz se encarama sobre un mueble para adquirir una altura que no posee, etc. En este catálogo internacional de artistas, de nuevo el autor convoca el arte de la *vanitas* aludiendo a los heterogéneos cráneos de Damien Hirst, Miquel Barceló, Cindy Sherman y Gabriel Orozco. Muy cerca resuena el metrónomo electrónico asociado al fantasma dentro del marco: a pesar del sempiterno dorado, *Tempus fugit...* Una última imagen presenta un marco sin obra. En su lugar, aparecen tres puntos suspensivos dorados y el “Self-portrait” estampado encima a la espera del próximo autor (*The Next One*), lo que indica que estas obras podrían funcionar en forma de serie *in progress*.

3. POSTHUMOUS (Ars Postuma)

¿Quién no reconoce ese ubicuo elemento de “atrezo” que se despliega horizontalmente y a menudo se instala en interiores arquitectónicos de prestigio y poder (palacios, iglesias, museos, bibliotecas, hoteles, bancos, aeropuertos, etc.) por su valor ornamental, por su funcionalidad espacial (unión de diferentes elementos estructurales, señalamiento de las zonas de circulación pública, etc.) pero también, indudablemente, como signo de suntuosidad?

Como costumbre que se remonta a la antigüedad, la llamada alfombra roja, que también puede virar hacia el color púrpura o el granate, suele utilizarse en nuestro mundo globalizado como dispositivo escenográfico de carácter efímero en los protocolos de recepción de representantes o celebridades de las esferas de la política, de la religión o del *star system* sirviendo a la vez como guía en los recorridos estipulados, especialmente en las ceremonias de bienvenida de autoridades muy relevantes. Aunque su imagen más notoria comenzó a forjarse en la década de los sesenta, cuando Hollywood decidió usarla en la entrega de los premios Oscar; de ahí que de forma casi inmediata la asociemos con el mundo mediático de ídolos y estrellas.

En cualquier caso, en tales visitas oficiales y/o glamurosas, el público suele participar de manera pasiva al otro lado de la escena, ya sea in situ o desde sus receptores digitales. Y sin embargo, este signo de poder, lujo y notoriedad también ha venido manifestándose bajo la lógica capitalista liberal con un uso estratégico orientado directamente al público consumidor. Por ejemplo, es bien conocido que desde 1902 la empresa de ferrocarriles New York Central Railroad ya recibía con alfombra roja, a los pasajeros que viajaban en primera clase en un servicio nocturno de lujo en el tren expreso *20th Century Limited* -en trayecto diario Chicago-Nueva York-, como tratamiento privilegiado y también, en un sentido más práctico, para facilitar el recorrido

⁷ STOICHITA, Victor I., *La invención del cuadro. Arte, artifices y artificios en los orígenes de la pintura europea*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2000, pp. 62-63.

de acceso al tren. De ahí, al parecer, la expresión “red carpet treatment”⁸. En esta era hiperespectacular, semejante uso dirigido está cada vez más extendido y naturalizado dándose casos significativos en los que al consumidor medio se le seduce mediante una simulación de recepción VIP en toda regla anunciada por la presencia de la moqueta roja. En ningún caso se trata de un reconocimiento de la importancia social de aquellos a quienes se invita a pisar ya que, como es obvio, el paso protagonista del transeúnte de a pie por la alfombra es meramente instrumental y responde a la lógica de la cultura hedonista-comercial-espectacular que impera en nuestros días. Su aplicación en una estación de tren de Corea durante la campaña promocional de la Nikon D700 en 2009 o en una espaciosa galería de circulación en la National Portrait Gallery de Londres durante la exposición *Dancing the Dream* (2013-14) o en trayectos localizados de cualquier ciudad durante la celebración del correspondiente festival de cine, etc. como reclamo turístico o ciudadano, demuestra claramente la vinculación de este elemento de atrezo con el ocio y el consumo efímeros en los espacios de movilidad contemporáneos: ¿la alfombra roja como “atracción escenográfica” de los llamados *landscapes of transumerism*⁹?

En otro orden de cosas, la alfombra roja consiste por su fisiología en un revestimiento textil ligero destinado al evento ocasional que se instala rápidamente en cualquier espacio arquitectónico o urbano asignado. Asunto de marca y distinción, paradójicamente, en su forma repetida y constante, desterritorializa y homogeneiza cada entorno por el que se desliza. Tal superficie efímera que se pisa y/o por la que se transita se manifiesta de forma incontestable como imagen de la fugacidad del presente y su omnipresencia, ciertamente presuntuosa y kitsch, en eventos mediáticos de diversa índole (representaciones del poder, paseo de las estrellas y de la moda, recepción del público consumidor, etc.) puede leerse como signo evidente de la frivolidad y del sinsentido de nuestra vida contemporánea.

Teniendo en cuenta estas consideraciones y otras que seguramente se nos escapan, surgen diversas preguntas. ¿Qué nos depara la traslación de la moqueta roja al contexto del arte o al “marco” de la galería? ¿Cómo puede tramarse una obra manejando como recurso principal este material industrial de uso mediático altamente codificado y estandarizado? La moqueta roja, como figura de la fugacidad, ¿estaría en conexión con el modo de trabajo artístico que aquí se presenta, esto es, la instalación artística o intervención efímera en el espacio expositivo temporal? ¿Qué consecuencias acarrearía esta última posibilidad?

El autor ha enmoquetado doce metros cuadrados de suelo ocupando uno de los ángulos de la sala con este tipo de alfombra. Acto seguido ha recortado un par de piezas de la moqueta dejando al descubierto partes del suelo “neutro” y gris de la galería, lo que a primera vista resulta chocante o un tanto absurdo si se piensa en el valor de uso del revestimiento: la acción de pisar una confortable alfombra color granate. De inmediato y en tensión con su calidad de superficie para ser pisada, se nos impone el punto de vista estético: contemplamos las formas geométricas rectangulares o cuadrangulares de estos huecos o negativos al tiempo que advertimos el sutil juego de conquista simultánea de suelo y pared. Pues en una tercera acción, los recortes que fueron retirados del suelo se han adherido a los paramentos blancos de la sala convirtiéndose en cuadros de medio o gran formato¹⁰; adquieren así el aspecto un tanto burlesco de obras monocromas expuestas convencionalmente en una galería. Desde un punto de vista morfológico observamos negativos, huecos, en la horizontalidad (abajo) y positivos, cosas, en la verticalidad (arriba). En el suelo queda la moqueta con sus recortes y vacíos, no apta para el glamour que se le presupone; en las paredes, se alza la metáfora paródica: la alfombra es un cuadro. El ejercicio retórico es bien explícito: las colgaduras en la pared de trozos rectangulares y cuadrangulares de alfombra roja sustituyen a los cuadros. Por tanto, “lo que se pisa” es “lo único que se debe (ad)mirar”. No en vano, desde el Renacimiento, Occidente gustaba de pervertir la funcionalidad de la alfombra persa trasladándola a la pared como tapiz o colgadura; abandonaba así su disposición horizontal, su fijación al suelo y al pie, para ser elevada al rango de objeto de contemplación. En su dialéctica topológica la moqueta de POSTHUMOUS (*Ars Postuma*) se insinúa como una tensión irresoluble entre su extensión horizontal y/o vertical, entre su identidad de alfombra y/o de cuadro, entre el proceso de producción de la obra y/o la contemplación-recepción de la misma, entre su visualidad y su fisicidad; y más

⁸ BAKER, Lindsay, “Where does the red carpet come from?”, *BBC Culture*, 22/02/2016.

⁹ MUÑOZ, Francesc, “Los paisajes del *transumer*. El orden visual del consumo en tránsito”, *Enrahonar*, 45, 2010, pp. 107-121.

¹⁰ Esta obra, de dimensiones variables, se adapta aquí a un espacio de dimensiones modestas, pero en realidad POSTHUMOUS está pensada, según proyecto del autor, para enmoquetar una sala completa, lo que supondría obtener numerosos recortes de diversos tamaños que cubrirían las paredes con una veintena o treintena de “cuadros”.

allá de esto recrea de forma incisiva el ambiente glamuroso que pone en juego el papel del arte en la era del “capitalismo transestético”¹¹.

En calidad de *arte final* o *arte último*, POSTHUMOUS evoca la banalidad y la grandilocuencia de la escena artístico-mediática contemporánea a través de una instalación que se viste de polipropileno parodiando los estándares globales de celebración de lo superfluo y lo transitorio. ¿Hacemos arte hoy con los restos de los eventos de glamour y entretenimiento, o viceversa?

4. OLD-FASHIONED

En una esquina y en chaflán se exhibe un espejo de metacrilato (de 200 x 90 cm) en el que nos podemos reflejar de cuerpo entero. Lleva adheridas en su superficie unas letras realizadas con neón de goma flexible (led color rojo) y bordeadas por un metacrilato transparente siguiendo la última tecnología en rótulos luminosos de este tipo. Así, al tiempo que se nos invita a la autocontemplación, en la parte superior del espejo podemos leer la expresión *Old-fashioned* escrita con un diseño de moda frívolo y kitsch que resulta -dado el término inglés que además provee de título a la obra- completamente irónico.

El espejo plano genera, cuando me reflejo en su superficie, un “autorretrato” en vivo y en tiempo real; una imagen *sin memoria* que me permite constituirme formalmente, como cuerpo que soy, aquí y ahora. Foucault señala la relación introspectiva del individuo ante su proyección especular: “A partir de esa mirada que, en cierto sentido, se dirige a mí, desde el fondo de este espacio virtual que está del otro lado del cristal, regreso hacia mí y comienzo a dirigir mis ojos hacia mí mismo y a reconstituirme allí donde estoy.”¹²

La indicialidad del espejo es muy diferente a la de la fotografía¹³ pues el referente que se refleja en él no deja huella alguna para la posteridad. Si la imagen fotográfica eterniza el instante, la imagen especular es un instante que se desvanece en el momento en el que el referente se ausenta. No es casualidad que cuando la fotografía se inventó se la llamase “espejo con memoria”, pues con la nueva técnica se lograba un viejo sueño: *fijar* las imágenes fugaces. Al permitir traer al presente (del espectador) un acontecimiento del pasado, Barthes anunció el noema de la fotografía como un “esto ha sido”¹⁴ confirmando así la paradoja de la doble temporalidad fotográfica que Benjamin¹⁵ también intuyó. En cambio el espejo, que refleja siempre lo que se presenta frente a él y por tanto emite imágenes en directo, se nos impone como pura actualidad. Frente al “esto ha sido”, la fórmula especular sería: “esto está siendo”. La fotografía produce retratos congelados, petrificados en el tiempo; el espejo me duplica solo en el momento en que dirijo mi mirada o mi cuerpo hacia él.

Siguiendo esta argumentación podría admitirse que el espejo es una buena figura de la temporalidad “presentista”¹⁶ y fugaz de nuestra era, en la que el pasado (*historia magistra vitae*) y el futuro (fe en el progreso y en la evolución hacia un mundo mejor) han perdido la significación que tuvieron en otros momentos históricos, en pro de un presente (del latín *praesens*, “lo que está frente a mí”) vivido con gran urgencia e intensidad¹⁷; un presente irrepetible y destinado a su instantánea desaparición. Parafraseando a

¹¹ LIPOVETSKY, Gilles y SERROY, Jean, *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*, Barcelona, Anagrama, 2015.

¹² FOUCAULT, Michel, “Espacios diferentes” (“Des espaces autres”, conferencia pronunciada en 1967) en *Obras esenciales*, Barcelona, Paidós Ibérica, p. 1062.

¹³ Para este tema puede consultarse el primer capítulo de ECO, Umberto, *De los espejos y otros ensayos*, Barcelona, Lumen Editorial, 1988.

¹⁴ BARTHES, Roland, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós Comunicación, 2002, p. 136.

¹⁵ BENJAMIN, Walter, “Breve historia de la fotografía” (1931) en *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos, 2004.

¹⁶ Término propuesto por el historiador francés Françoise Hartog. Véase HARTOG, F., *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, París, Seuil, 2003.

¹⁷ DÁVILA MARTÍN, Estefanía, *Aceleración y presentismo. Un estudio genealógico de la temporalidad en las sociedades modernas*, Tesis doctoral, Pamplona, Universidad Pública de Navarra. Facultad de Ciencias Humanas y Sociales. Departamento de Sociología, 2015.

Hartog, obedecemos al “*imperativo* de lo inmediato” o de un “presente omnipresente”¹⁸. Precisamente Lipovetsky, haciendo extensible la temporalidad dominante que rige la moda, se refería a esta “hegemonía del presente” y hablaba de la “tendencia global encaminada a la obsolescencia integral y al vértigo del presente sin visión alguna de futuro”.¹⁹

Desde este espejo mundano de la seducción, lo frívolo y lo efímero, vislumbramos nuestra cultura hedonista y egocéntrica aferrándose desesperadamente a los momentos de fascinación narcisista; imaginamos un yo cultivando su cuerpo y experimentando ante el espejo continuos ejercicios de exteriorización. Y sin embargo la tradición occidental nos ha proporcionado otro desenlace del espejo en el que se desvía la atención del momento de “júbilo” lacaniano, del disfrute y placer del doble, para dar cuenta del drama humano. Desde el mito del desdichado y joven Narciso contemplando su propia imagen como “objeto vanamente amado”²⁰, la belleza evanescente reflejada en la superficie especular, que seduce y fascina, ha podido tornarse en experiencia sombría. En algunas pinturas de *vanitas* de los siglos XVI y XVII esta condición trágica se extrema, como ya ocurriera en la Edad Media: la fase gozosa, narcisista, del individuo (impropia de una moral cristiana) desaparece y el espejo se identifica explícitamente con la muerte, esto es, se traduce en un *memento mori*. En el arte y la literatura del barroco la presencia de la calavera será siempre un recordatorio de nuestra naturaleza mortal y una reflexión sobre la vanidad o la vacuidad de nuestras actividades terrenales. Y si los huesos humanos (esqueleto o calavera) representan nuestra propia nulidad, el espejo los reflejará para que el espectador contemple su verdadero rostro: la *facies cadaverica*. Esta imagen especular macabra impone en el presente la certeza de un irreversible futuro. No es que la sobrecogedora alegoría del espejo pretenda predecir nada, más bien su función consiste en rescatar la muerte del olvido mediante la memoria²¹ aunando así las tres dimensiones del tiempo (presente, pasado y futuro)²². Idéntica perspectiva temporal ofrece la máxima latina: “recuerda que vas a morir”.

Pero *Old-fashioned*, como un “*miroir perilleux*” del siglo XXI, traslada la *vanitas* al tiempo presentista que acabamos de describir. Funciona como un emblema anómalo en el que se ha provocado un desajuste o un desacuerdo entre la imagen y la leyenda adherida a su superficie. Plantea al espectador una tensión irresoluble entre la expectativa de aparecer, de estar-siendo, y el fracaso de estar-pasado-de-moda. La cuestión es que el rótulo *Old-fashioned* superpuesto al espejo proporciona una temporalidad paradójica y frustrante: el presente se nos ofrece ya pasado antes de que pueda sobrevenir. La fórmula con la que podría verbalizarse resulta del todo ilógica o imposible: “Esto, que aún no está siendo, ya ha sido”. Además habría que añadir que este espejo, al ser de metacrilato, ofrece una imagen “irreal” de nuestro cuerpo trasladándonos al mundo grotesco y bufo de las atracciones de feria; parece así alertarnos de que el espejo, sea o no deformante, siempre es una proyección de lo que nunca somos y, por tanto, un explícito *espectáculo de la frustración*²³. De otro lado, *Old-fashioned* no solo implica a quien se mira en él, también refleja parte del espacio expositivo y fragmentos de la obra del autor allí expuesta, por lo que inferimos que el arte recién estrenado también se ha vuelto obsoleto y por extensión que este sería el funcionamiento habitual del hiperacelerado sistema artístico contemporáneo.

Los sociólogos han estudiado las consecuencias negativas de los procesos de aceleración que venimos viviendo, entre ellos, Rosa: “En una sociedad con tasas de cambio social aceleradas en todas las esferas de la vida, los individuos siempre sienten que están parados en una ‘pendiente resbaladiza’: tomar un descanso prolongado significa quedarse pasado de moda, anticuado, anacrónico en la propia experiencia y en el propio conocimiento, en la propia vestimenta o equipamiento, así como en la orientación personal y en el propio lenguaje. Por lo tanto, la gente se siente presionada a mantener el ritmo de la velocidad del cambio que experimenta en su mundo social y tecnológico para evitar la pérdida de opciones y conexiones

¹⁸ HARTOG, François, “La autoridad del tiempo”, *Historia Mexicana*, vol. LVIII, núm. 4, abril-junio 2009, 1441-1442.

¹⁹ LIPOVETSKY, Gilles, *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*, Barcelona, Anagrama, 1990, p. 240.

²⁰ OVIDIO, Publio, *Metamorfosis*, Libro tercero, Editorial Maucci, 1961, p. 167.

²¹ Todo *memento mori* es un despertar del sueño de la vida y un recordatorio de la muerte.

²² VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, Luis, *Vanitas: retórica visual de la mirada*, Ediciones Encuentro, 2011.

²³ *Impasse. Espectáculos de la frustración* es como Ivars denominó en 2017 a tres de sus instalaciones que generaban un ambiente total en la Sala de Exposiciones de la Universidad Internacional de Andalucía.

potencialmente valiosas.”²⁴ De ahí, por ejemplo, la imparable y compulsiva actualización de nuestro perfil en las redes sociales. Ante semejante situación, no parece que el miedo a la muerte sea nuestra mayor aflicción sino más bien sentirnos socialmente excluidos, fuera del mundo. Si nuestra gran obsesión es estar dentro del flujo (no perder opciones), alcanzar el estado de obsolescencia sería como experimentar la muerte en vida. *Old-fashioned* nos hace pensar en esta alienación del yo suscitada por la desincronización en el ritmo de los acontecimientos así como en la imposibilidad de proyectarnos como individuos y de habitar nuestro tiempo como seres mortales.

5. RE-ACTION PAINTING (Shadow Art in the Museum)

Veinticuatro fotografías en color de pequeño formato se exhiben sin enmarcar y alineadas a la misma altura sobre los paramentos blancos de la galería. Por su textura, forma o color se articulan en series que, sin ningún orden aparente, presentan un número variable de imágenes. Delante de cada una de las series, un dispositivo digital (*tablet*) colocado sobre un atril para partituras musicales emite imágenes videográficas de carácter documental, en blanco y negro, sin audio y a modo de bucle continuo.

Haciéndome cargo de la fragilidad del análisis, abordaré primero las fotografías sin relacionarlas aún con el contenido de los vídeos. De un total de seis series, cuatro se singularizan por su color -ocre, azul, rojo y verde-, otra por su textura de madera y una última por su forma geométrica -bandas blancas verticales que se repiten²⁵. A pesar de la diversidad de animaciones perceptivas y de su efecto fragmentario, es fácil localizar el elemento de conexión que solidariza el conjunto fotográfico: en todas estas imágenes luminosas aparecen efectos de sombras que estratifican y matizan las tonalidades. Cada fotografía, lejos de afirmarse como un objeto individual con la autosuficiencia de la “forma-cuadro” -en expresión de Chevrier y Lingwood²⁶-, es tratada aquí como forma dependiente que se interrelaciona con la serie en la que se inserta y, a su vez, con el resto de las series distribuidas rítmicamente por los muros de la sala; añádase, además, que cada serie está vinculada a las imágenes de vídeo que por proximidad le corresponden; hablamos propiamente de una instalación de múltiples elementos distribuidos en el espacio e interconectados entre sí.

Con todo, la situación resulta paradójica porque estas fotografías parecen exteriorizar su estatus de objetos artísticos, de formas-cuadros, al hacer ostentación de cierta belleza de formas mínimas y de misteriosas sombras. (¿No hay algo de fascinante en este desfile de “variaciones compositivas” en las que la intensa luminosidad de las superficies se abre a la sensibilidad pasajera de las sombras; “universo de sombra” que trae a la memoria, si se quiere ver así, la larga tradición pictórica en que Occidente se redescubría a sí misma mirando hacia Oriente?) Y también porque, a pesar de no presentarse enmarcadas, sus encapsulados en metacrilato de un grosor un tanto exagerado desde el punto de vista de la protección o conservación de unas imágenes de pequeño formato les confieren la apariencia de piezas exquisitas de un explícito valor añadido; esto es, se autoproclaman sin disimulo como objetos artísticos de consumo. ¿Se trataría entonces de revalorizar la fotografía a través de la pintura -o tal vez de buscar la complicidad y el prestigio de ambas-presentando elegantes composiciones formales de luz, color, texturas y superposiciones de sombras de matizadas tonalidades en el contexto específico de una galería de arte? No hay que precipitarse en esta dirección pues, sin contar con todos los dispositivos visuales que operan en la puesta en escena de la obra RE-ACTION PAINTING (Shadow Art in the Museum), parece arriesgado ceñirse a estas consideraciones fruto de un primer golpe de vista solo dirigido hacia las series fotográficas. Aun así, ante la inmediatez de la pregunta recién formulada persistiremos un poco más con el foco puesto exclusivamente en ellas.

Habría que considerar, ahora desde otra perspectiva, que indudablemente el campo óptico de estas imágenes no puede operar de la misma manera que el de un cuadro abstracto. Aunque la alusión a la experiencia óptica y háptica (o táctil) de la pintura abstracta sea explícita en estas fotografías, la metáfora en ningún caso ha de desviar la atención ante la evidencia de lo que se nos impone literalmente ante los ojos. El medio utilizado aquí es la fotografía, con todo lo que ello implica: desde su estatus de signo icónico (imagen

²⁴ ROSA, Hartmut, “Aceleración social: consecuencias éticas y políticas de una sociedad de alta velocidad desincronizada”, *Persona y sociedad*, vol. XXV, nº 1, 2011, pp. 21-22.

²⁵ Según proyecto del autor, tanto el número de fotos como el de series puede variar reduciéndose o ampliándose tras adaptarse al espacio expositivo disponible.

²⁶ CHEVRIER, Jean Françoise y LINGWOOD, James, *Une autre objectivité/Another objectivity*, Milano, Idea Books, 1989.

semejante) y a la vez indicial (huella luminosa de la realidad) hasta su circunstancia material de superficie plana y lisa.

Así, nos encontramos ante instantáneas que por su limpia nitidez registran de manera descriptiva detalles de algún tipo de realidad mundana o, por decirlo de otro modo, ante una especie de inventario fotográfico de superficies más o menos triviales: paramentos pintados en diversos colores, laminados u otro tipo de cubrimientos de madera o de plástico. Las tomas son siempre estrictamente frontales; y tal frontalidad unida al “enmarcado” y aislamiento de fragmentos de pared u otras superficies opacas actúan de bloqueantes de toda fuga espacial en profundidad dejando traslucir la condición de superficie de la propia fotografía; aunque, paradójicamente, su poderoso vínculo con la mímesis (el de la fotografía) haga que su superficie se vuelva también invisible -Jeff Wall, en algunos de sus escritos, insiste en la “invisibilidad radical de la superficie”²⁷ de una fotografía frente a la evidente visibilidad de la superficie pictórica moderna²⁸. Justamente por ello solo mediante un procedimiento preciso y repetitivo de puesta en uso de la cámara, como en este caso el descrito, podría quedar al descubierto el hecho referido; incluso diríamos que aquí la superficie fotográfica se manifiesta de forma redundante.

Junto a la planitud formal derivada del encuadre y del punto de vista frontal, habría que añadir el recurso a la sombra como marca indicial -nótese también que la sombra duplica aquí el efecto bidimensional de la imagen- que se erige como otro signo claramente autorreferencial o meta-fotográfico. Siguiendo la afortunada expresión de Jean Baudrillard, la fotografía sería con toda propiedad una “escritura de la sombra”²⁹; ¿qué otra cosa son estas imágenes sino literalmente sombras de sombras, huellas de huellas? La situación descrita hasta aquí provoca un juego tenso, ambivalente, entre la función documental de la instantánea -como ventana transparente abierta al mundo, por seguir la metáfora renacentista- y su condición artificiosa de imagen rotundamente plana, esto es, el paradójico vaivén entre referencialidad y autorreferencialidad propio del signo fotográfico. Pero la pregunta, de nuevo impertinente, es: ¿todo este juego contemplativo de lo fotográfico que acabamos de enunciar hacia dónde nos lleva?

El hecho de que estas instantáneas -huellas únicas de la realidad e imágenes técnicamente reproducibles- puedan emparentarse con las abstracciones pictóricas -de gesto singular e irrepetible- y a la vez se ofrezcan -bajo el orden de la diferencia y la repetición, de la sucesión serial y de las clasificaciones por tipologías- como un muestrario de superficies banales a imitación -obviando por supuesto la proyección de las sombras- de los catálogos comerciales de revestimientos de madera para interiores o de pintura de color para paredes, ¿qué implicaciones tiene? ¿Es posible hablar de un cierto tono paródico, al impulsarse, bajo la confluencia de lo pictórico, lo fotográfico y lo real, tal repertorio de “experiencias sensitivas”? En este orden de cosas, podría cobrar sentido la expresión RE-ACTION PAINTING que da título a la obra. ¿Se ha convocado al espectador a una especie de bucle irrisorio: “admirando” frontalmente superficies -las fotografías embutidas en metacrilato- adheridas a superficies murales blancas que, a su vez, registran otras superficies -paredes coloreadas, laminados de madera- altamente decorativas? ¿Todo este juego hiperbólico no cuestiona con ironía la deriva del arte hacia el decorativismo o, de manera más concreta, el desenlace fatal de la forma-cuadro, pictórica o fotográfica, hacia el diseño liviano de superficies (frívolas, alegres y coloristas)? ¿No es todo este montaje de fotos una *reacción* legítima ante el espectáculo de imágenes -en muchas exposiciones recientes- de deslumbrante resultado técnico-formal, absolutamente despolitizadas, irreflexivas y resueltamente hipercapitalizadas³⁰?

Cambiamos de perspectiva para abordar puntualmente la trama de las sombras; cuestión ineludible, por la presencia repetida de las mismas en todas y cada una de las imágenes. Los cuerpos u objetos que

²⁷ NEWMAN, Michael, *Jeff Wall. Obras y escritos*, Barcelona, Polígrafa, 2007.

²⁸ Podríamos pensar no sólo en momentos claves de la historia de la pintura moderna sino también de la modernidad tardía o incluso de la postmodernidad: el cuadrado negro de Malévich, las abstracciones geométricas de Mondrian, la pintura monocromática de los cincuenta y sesenta, las superficies cuadrículadas de Ryman o Martin, las tautologías visuales de Stella, la “abstracción simulada” de los ochenta, etc.

²⁹ BAUDRILLARD, Jean, “La escritura de la sombra”, *C international photo magazine*, 2, 2006, pp. 14-16.

³⁰ Sin ir más lejos, *Jennifer Steinkamp. Naturaleza digital*, celebrada por Espacio Fundación Telefónica Madrid en 2018, es un ejemplo evidente de exposición de arte contemporáneo que promociona este tipo de imágenes. En este caso, se trataba de frívolas animaciones digitales pictoricistas de “ambiente inmersivo” a las que un público entusiasta respondía haciéndose alegres y coloristas selfies.

proyectaron estas sombras en el momento de la toma han sido ocultados deliberadamente por el marco de la imagen. Sin embargo, no se producen los efectos esperables en este caso por el uso del fuera de campo fotográfico; a saber: la imposibilidad de reconocer o identificar las singularidades que provocaron esas sombras y, en consecuencia, la activación de la imaginación del espectador por el enigma o misterio permanentemente sin resolver debido a la fijeza de la imagen. Podría decirse que este efecto de sustracción o corte tajante de la realidad propio del medio³¹ se ve frustrado o anulado por los vídeos que acompañan a cada serie de fotografías. Estos nos desvelan de inmediato cuáles fueron los referentes no capturados por la cámara fotográfica (los cuadros expuestos dentro de un museo) y exactamente qué cuerpos provocaron aquellas sombras (los marcos de esos cuadros). Por insistir, la visualización de las imágenes videográficas y su interacción con la serie de instantáneas provocan que recursos propios del medio fotográfico -fragmentación, sustracción o recorte, descontextualización o aislamiento de lo real- parezcan aquí absurdos o gratuitos. En cualquier caso, las conexiones y/o cortocircuitos entre-medios producen situaciones complejas, imprevistas o inimaginables desde la especificidad de cada uno de ellos. ¿Los vídeos operan como suplementos de las series fotográficas, como ejemplos demostrativos que testifican lo-que-no-se-ve, lo-que-falta en ellas? ¿O más bien este efecto deliberado de simultanear modos de visualización como por duplicado hace que uno de ellos opere contra el otro? Podría pensarse así: al ampliar los vídeos el espacio referencial que las instantáneas con el gesto del corte reducían al máximo, estos no hacen otra cosa que restituir los espacios *off* de las fotos, re-contextualizar lo que en ellas se descontextualizaba, alzar una contraoperación en relación a las fotografías. Pero lo que aún no hemos alcanzado es el interés de semejante situación.

Los vídeos reproducidos en las tabletas documentan en blanco y negro a una persona accionando el dispositivo de un móvil para hacer fotografías dentro de un museo. Durante su desplazamiento de izquierda a derecha -o al revés- delante del muro expositivo donde cuelgan cuadros de cierta antigüedad con sus cartelas correspondientes, se la ve aproximándose a la pared -a veces en cuclillas, otras de pie o de rodillas- para poder fotografiar las sombras proyectadas por debajo de los cuadros. En primeros planos aparece de espaldas al espectador en el acto de fotografiar, por lo que podemos observar la imagen digital de la pantalla de su *smartphone* y el golpe de clic (mudo) para fijar el fragmento de realidad que tiene ante sí. Puesto que los vídeos registran acciones fotográficas llevadas a cabo dentro de un museo, el espectador podría pensar que las series de fotografías en color, que ahora contempla en la pared de la sala, revestidas de metacrilato, son el resultado de esas mismas acciones grabadas. Sin embargo, al cotejar con cierta atención, enseguida advertirá que los vídeos son demasiado “fraudulentos” para ser considerados registros indiciales de lo que ahora cuelga en la pared. Aunque los encuadres capturados secuencialmente por el móvil en los vídeos coinciden con los de las fotografías, no siempre son exactamente idénticos. También se puede constatar algo más obvio: las imágenes obtenidas con el teléfono no alcanzan ni de lejos la misma resolución que las fotografías expuestas. El blanco y negro de las imágenes videográficas no hace más que dificultar toda comparativa: confirmar que las paredes están pintadas de color ocre, azul, rojo o verde es del todo imposible. Todo parece una burla...y sin embargo, no cabe duda de que se trata del mismo museo, solo que registrado en momentos diferentes con dos cámaras distintas: las peculiares sombras de los singulares marcos están ahí, el recubrimiento geométrico de bandas verticales coincide, los veteados del panel de madera, incluyendo algún desperfecto, también. Los vídeos son solo registros simulados de las fotografías, recreaciones documentales que desvelan lo que en ellas falta para entender, en cierto sentido, lo que puedan representar; aunque obviamente sí son marcaciones indiciales del mismo interior museístico.

Después de todas estas disertaciones y considerando que una de las funciones de los vídeos sea la de *des-ocultar* para el espectador el motivo de las sombras en las fotografías, habrá que responder a una última pregunta: ¿por qué poner en práctica semejante performatividad dentro de un museo de bellas artes? Las veintitantas fotografías dirigen nuestra mirada de una forma redundante, casi compulsiva, hacia la “estimulación sensorial” -más bien “saturación sensorial”- de las paredes de un museo, señalan sus “armas de seducción” y sobre todo los síntomas de decadencia que trasluce su grandilocuente escenografía museística. Ante semejante marco institucional, los cuadros se ocultan, son las sombras del museo, solo piezas de recambio de esta “atracción museográfica”, de este “ambiente inmersivo” que es lo único que importa. Estas series fotográficas asistidas por vídeos son una copia, una repetición, un calco de la trama de fondo que articula y sostiene la presencia de las obras de arte en el museo, parodias de un continente que neutraliza o arruina su propio contenido. Estas acciones fotográficas dentro del museo nos devuelven un paisaje de sombras, imágenes fijas de los signos emblemáticos de la seducción con los que se quiere conquistar al público o visitante del siglo XXI. *Shadow Art in the Museum (El arte de la sombra en el museo, o bien,*

³¹ Para este tema, véase DUBOIS, Philippe, “El golpe del corte” en *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós Iberica, 1986.

Sombras chinescas en el museo) expresa el subtítulo de esta obra evocando el mito de la caverna de Platón. Topografía de sueño del museo. Preciosismo de la nada... u otra prueba más de la imbecilidad en la que vivimos envueltos...

Si los cuadros del museo de bellas artes de Málaga -el ejemplo podría ser indudablemente el de otra ciudad cualquiera- son demasiado viejos, desconocidos (apenas hay alguna firma mediática), aburridos e incomprensibles o no son lo suficientemente impactantes e inmersivos para el consumidor hedonista y festivo -aquí encarnado por el turista de crucero que accidentalmente cruza su umbral ávido de sensaciones nuevas-, si la arquitectura no es lo suficientemente espectacular, entonces habrá que obtener los niveles óptimos de “inmersión”, “absorción” y “fascinación” por otros medios; habrá que proporcionar al visitante una experiencia museística gratificante (“confort”, “felicidad”, “diversión”,...) ³². Tal vez, algún tipo de *atracción escenográfica*. Aparte de las vitrinas-cápsulas del tiempo, animar sus muros, maquillarlos exquisitamente, parece una buena idea. ¡Eso es! Disfracemos el gran sarcófago con un ambiente sensorial y confortable tan exquisito como impecable.

En un texto escrito para la exposición-instalación SIN CONTEMPLACIONES, Ivars decía que “el museo se presenta como una especie de post-partitura: una vez ha sonado la música, escribimos las notas y jerarquizamos las composiciones”³³. En RE-ACTION PAINTING, de otra manera, también se incorpora la metáfora musical; se recurre en este caso a la analogía entre los tonos de la música y de los colores parodiando toda esa tradición de experiencias sinestésicas entre música y pintura (o fotografía), toda esa “música para los ojos”. Los atriles para leer partituras contienen imágenes en blanco y negro cuyas notas no son audibles, lo que verdaderamente suena es la ejecución en directo: el “bellísimo desfile de variaciones compositivas” de color que el registro fotográfico de los paramentos del museo permite activar. Una especie de prosopopeya de la nada como post-partitura musical de las grandilocuencias de los museos en el siglo XXI.

³² Las nociones que aparecen entrecomilladas son algunos de los ítems que conforman la llamada Escala de la Experiencia Museística Positiva (Escala EMP) o método de medición utilizado por la Subdirección General de Museos Estatales. Véase *Conociendo a nuestros visitantes. La experiencia de la visita al museo*, Madrid, Laboratorio Permanente de Público de Museos-Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013.

³³ IVARS, Joaquín, “Ver para espaciar. La frustración del espectáculo” en *Sin contemplaciones / In-Disregard*, del 27 de abril al 3 de junio, Vicerrectorado de Cultura y Deporte, Universidad de Málaga, 2017, p. 14.