



Joaquín Ivars
En este marco incomparable...

Joaquín Ivars 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



Portada / Cover

Serie Posthumous (Ars Postuma), 2019

Instalación / installation. Alfombra roja y bastidores / Red carpet and frames

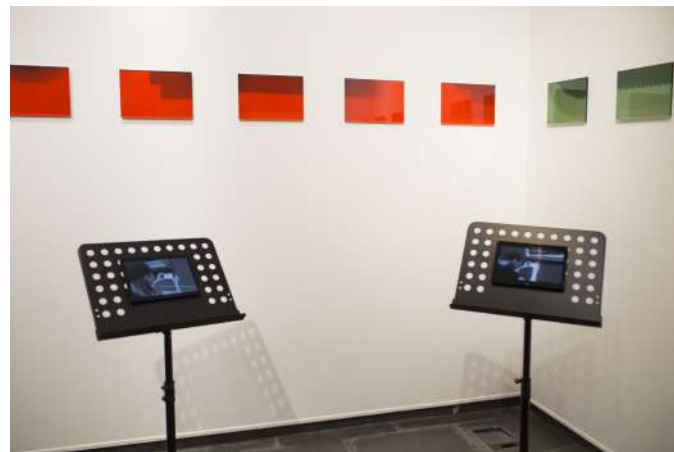
En este marco incomparable...

Vista de la exposición / Exhibition view

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 no 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: $A \text{ o } \neg A$ ('A' o 'no A'), dejando así el tercero excluido, y evitamos caer en



Re-Action Painting (Shadow Art in the Museum), 2019
Vista de la exposición / Exhibition view

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 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 *Endlosung*, (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



Serie Posthumous (Ars Postuma), 2019
Vista de la exposición / Exhibition view

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 tratan 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 escuchar 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.



Re-Action Painting (Shadow Art in the Museum), 2019
Detalle / Detail

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, una frontera, una distinción o un límite, lo que inevitable y fundamentalmente se delimitan son espacios de poder y sometimiento. Algunos de ellos obvios, agresivos, injustos, insostenibles, 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



Hiroshi Sugimoto

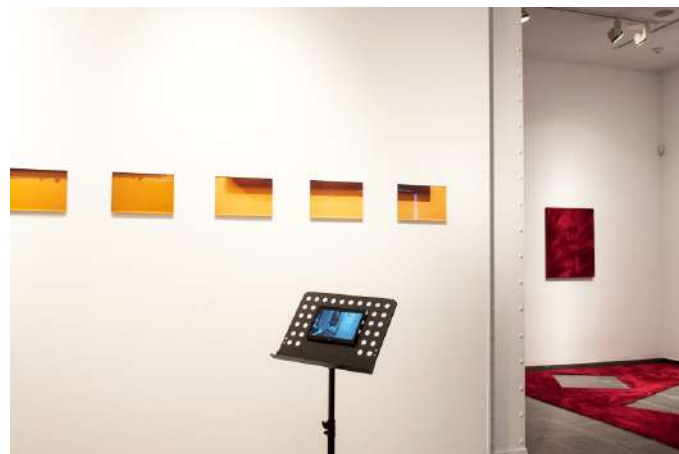


Francis Bacon

Unexpected Self-Portrait, 2019
Hiroshi Sugimoto / Francis Bacon

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 "re-activas" 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 destrozarme 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



En este marco incomparable...
Vista de la exposición / Exhibition view

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...*?



En este marco incomparable...
Vinilo con plano de la exposición

Doble página / Double page
Unexpected Self-Portrait, 2019
Andy Warhol / David Hockney
Piero Manzoni / Jeff Koons



Andy Warhol



David Hockney



Piero Manzoni



Jeff Koons

Más allá del marco

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 preludio tautológico de la exposición. En un vídeo monocanal 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 mirada²"; por eso precisamente, como nos recuerda Derrida, "suele quedar olvidado, lateralizado, secundarizado, denegado³". En cambio, en la video proyección 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.



The Author is like a Ghost inside the Frame
Vídeo

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 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 *subyectif* 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 hiper-marco de distinción de lo que supuestamente debemos admirar.



En este marco incomparable...
Vista de la exposición / Exhibition view

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 *détournement* 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 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 homogeneiza todo el conjunto imponiendo la estandarización de estos "tesoros



Unexpected Self-Portrait, 2019

31 fotografías / 31 pictures
C-Print / High Gloss Canson (315gr/m²) / Dibond 2mm / metacrilato / Methacrylate 3mm
Dimensiones variables / Variable dimensions (20 x 24 cm - 35 x 25 cm)

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 miguete 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 sorprendentemente 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 zombies 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*.

Página siguiente / Next page
Unexpected Self-Portrait, 2019
Detalles / Details



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. 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 glamorosas, 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 de acceso al tren. De ahí, al parecer, la expresión "red carpet treatment"¹⁸. 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



Posthumous (*Ars Postuma*), 2019
Instalación / Installation. Detalle / Detail
Alfombra de pelo corto. Bastidores /
Short pile carpet. Wooden frames
Dimensiones variables / Variable dimensions

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*?

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, ¿está 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



Posthumous (Ars Postuma), 2019
Instalación / Installation. Detalle / Detail
Alfombra de pelo corto. Bastidores / Short pile carpet. Wooden frames
Dimensiones variables / Variable dimensions

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 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 transtorio. ¿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



Old- Fashioned, 2019
Espejo de metacrilato, aluminio, neón flexible (led rojo) /
Methacrylate mirror, aluminum, flexible neon (red led)
200 x 90 x 2 '5 cm

(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 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 invernal 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



Old-Fashioned, 2019
Espejo de metacrilato, aluminio, neón flexible (led rojo) /
Methacrylate mirror, aluminum, flexible neon (red led)
200 x 90 x 2'5 cm



En este marco incomparable...
Vista de la exposición / Exhibition view

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, apenas si 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 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.



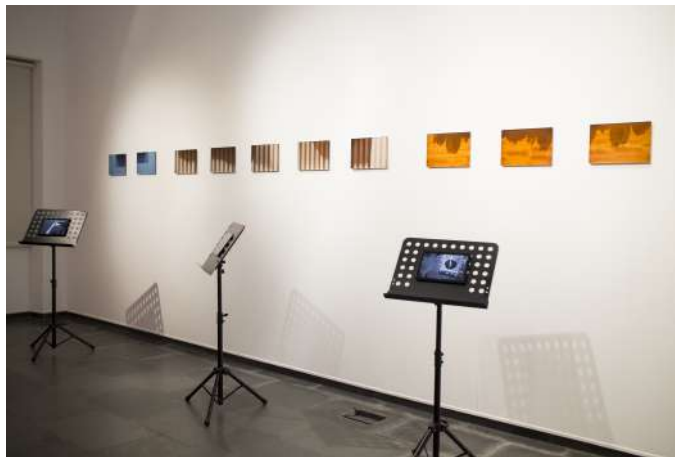
En este marco incomparable...
Vista de la exposición / exhibition view

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



Re-Action Painting (Shadow Art in the Museum), 2019

Instalación / Installation. Detalle / Detail

24 fotografías en color agrupadas en 6 series de 20 x 30 cm c/u /

24 color pictures in six series, 20 x 30 cm each

C-Print sobre papel High Gloss Canson (315 gr/m²) entre dos planchas de metacrilato /

C-Print on High Gloss Canson paper (315 gr/m²) in a methacrylate sandwich

6 vídeos b/n de carácter documental-procesual en loop, tablets y atriles /

Six B/W documentary-procedural video in loop, tablets, and lecterns

50° - 90°, aprox.



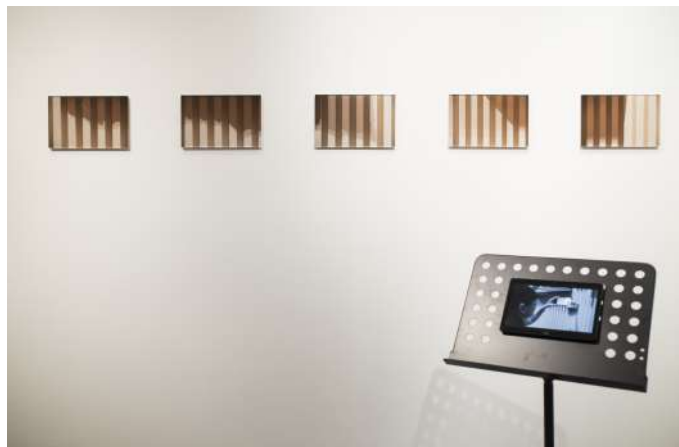
Re- Action Painting (*Shadow Art in the Museum*), 2019
Vista de la exposición / Exhibition view

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 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 mimesis (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 las sombras"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



Re-Action Painting (Shadow Art in the Museum), 2019

Detalle / Detail

Serie listones / Stripes Series

5 C-Print sobre papel High Gloss Canson en sandwich metacrilato /

5 C-Print on High Gloss Canson paper in a methacrylate sandwich

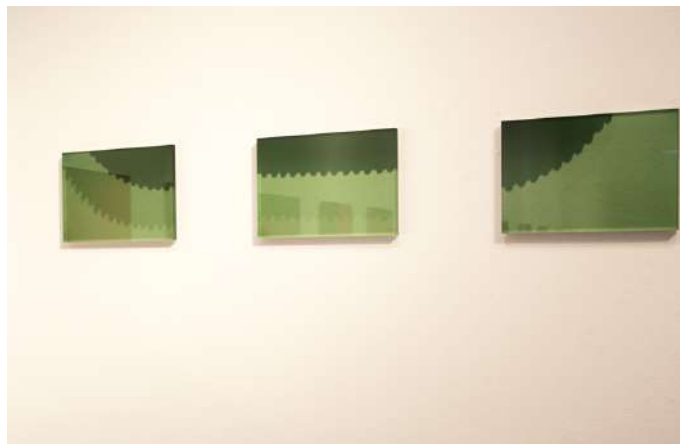
Video b/n en loop, tablet y atril /

B/W video in loop, tablet, and lectern

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?

Cambiamo 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 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

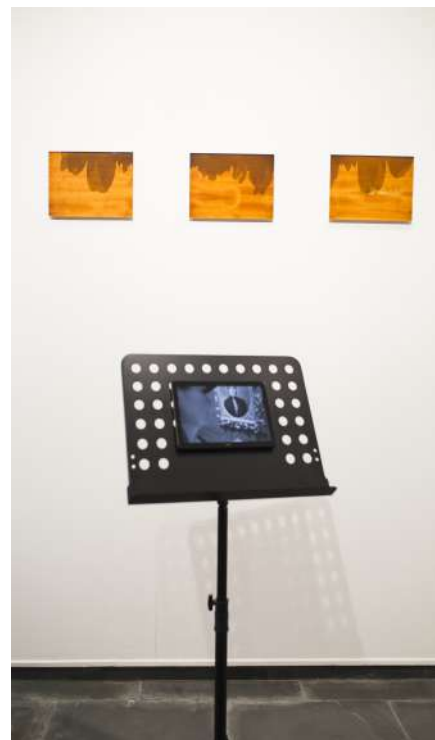


Re-Action Painting (Shadow Art in the Museum), 2019
Detalle / Detail

Serie verde / Green Series
3 C-Print sobre papel High Gloss Canson entre dos planchas de metacrilato/
3 C-Print on High Gloss Canson paper in a methacrylate sandwich

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 iniciales 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 iniciales del mismo interior museístico.



Re-Action Painting (Shadow Art in the Museum), 2015

Detalle / Detail

Serie madera / Wood Series

3 C-Print sobre papel High Gloss Canson / 3 C-Print on High Gloss Canson paper
Video b/n en loop, tablet y atril / B/W video in loop, tablet, and lectern

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, *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 ("comfort", "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



Re-Action Painting (Shadow Art in the Museum). 2019

Detalle / Detail

Serie verde / Green Series

Vídeo b/n en loop, tablet y atril / B/W video in loop, tablet, and lectern

jerarquizamos las composiciones⁷³³. 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.

Notas

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

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

³DERRIDA, 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.

⁴IVARS, Joaquín, *En este marco incomparable...*, Málaga, Galería Isabel Hurley, 2021, p. 5.

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

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

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

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

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

¹⁰Esta 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".

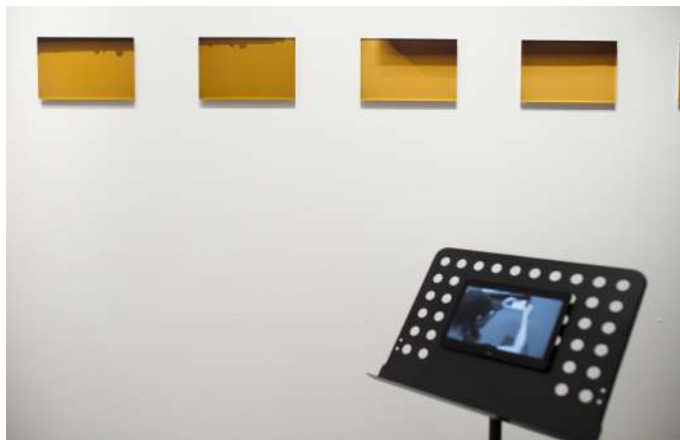
¹¹LIPOVETSKY, Gilles y SERROY, Jean, *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*, Barcelona, Anagrama, 2015.

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

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

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

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



Re-Action Painting (Shadow Art in the Museum), 2019

Detalle / Detail

Series Ocre / Ocher Series

5 C-Print sobre papel High Gloss Canson entre dos planchas de metacrilato/

5 C-Print on High Gloss Canson paper in a methacrylate sandwich

Vídeo b/n en loop, tablet y atril / B/W video in loop, tablet, and lectern

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

¹⁷DÁVILA 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.

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

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

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

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

²²VIVES-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.

²⁴ROSA, 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.

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

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

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

²⁸Podríamos 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 cuadriculadas de Ryman o Martin, las tautologías visuales de Stella, la "abstracción simulada" de los ochenta, etc.

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

³⁰Sin 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.

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

³²Las nociones que aparecen entrecuñadas 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.

³³IVARs, 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.



Re-Action Painting (Shadow Art in the Museum), 2019

Detalle / Detail

Serie azul / Blue Series

2 C-Print sobre papel High Gloss Canson entr dos planchas de metacrilato/

2 C-Print on High Gloss Canson paper in a methacrylate sandwich

Vídeo b/n en loop, tablet y atril / B/W video in loop, tablet, and lectern

Doble página / Double page

Unexpected Self-Portrait, 2019

Jenny Holzer / Ana Mendieta

Damien Hirst / Salvador Dalí



Jenny Holzer



Ana Mendieta



Damien Hirst



Salvador Dalí

**En este marco incomparable...
From this incomparable setting...!**
Joaquin Ivars

"Incomparable setting" is a daily life topical expression, it assumes a commonplace which has been used by journalistic reporting or the trashy touristic reviews when they need to highlight something special, singular or distinct. And it emphatically refers to a landscape, a natural or cultural environment that will leave us astonished when we visit it. In this project I present here, I try to talk from *this incomparable setting* and -except from the intentional twisting or final twist of the screw characteristic of artistic work- I don't do it, at the beginning, in a very different way from this idiom vulgar use; it is hard to scape beyond the mundane grandilocuence that we normally adopt. "Frame"² -in general, and no matter its kind (labour, social, theoretical, legal, business)- itself results pompous and exclusive and, sometimes, sectarian.

On the other hand, we all know that a frame is an element which belongs to the tradition of painting. It is used as a dividing element between the content of the pictorial piece and its context. The frame tries to delineate art from reality; the 'inside' is 'art', (whatever we decide what art is) and the 'outside' is the 'reality' (a similar or even harder decision). Thus, the frame is a transitive or bordering element which we can eventually remove when we understand that it is not essential. We could say that if necessary, it is a truism or redundancy to put a frame to something that is completely heterogeneous or foreign among other things; for instance: the important difference between two different colour fields does not compulsory need any dividing element (the perception of the dissimilar does not requires any limit when it is the one which exists between an oasis spring water and the desert sand that surrounds it, or between a mirror and its surrounding area.

However, the use and choice of the frame beyond its utility within painting, has been related with other tipe of connotations in other periods of time, those in which this old-age item defined the socio-economic context of what had to be reviewed as object of admiration -including its rightful owners, which were also signified by the possession of the "treasure" worthy of being framed. In a sense the frame, and in an opposite direction to what has been said above, provided to the "unreal" a context of connection with the real, and therefore it was valuable to strengthen physically and aesthetically the artistic object and at the same time guarantee a class status. In addition, and for the same reason, in the past and still in some current contexts, a type of frame did not use to express, or does not express, the same than the other; size, material, shape, thickness, finishing, even the artisan or manufacturer, etc. have always "meant" more than the functional boundary between two different areas, the real and the artistic, or in other less compromising words: the "distinguished" or the "special"

on the background which represents reality (as if pieces of art had any real chance to scape from the category of "real"). But it is also well known, I am saying nothing new, that in the art field we have reached a certain connotative indifference regarding to the use of the frame, and currently is more a technical decision, in terms of concept and form -at least and over all from the author's point of view, and neither just not from other interests' perspective like the commercialisation and art consumption-.

This exhibition speaks about these subjects and some other less obvious, but I have to remark that with regards to the former I am not trying to be exhaustive nor to do memorandums nor treatises on frames as element endlessly investigated in different ways in theory, history of art and aesthetic books (or in technical framing manuals, marquetry, embossing, inlay, etc.). Since I do not suffer from neither the *archive fever* nor the academic or exegesis ones, I neither propose a historicist revision nor mean to undertake a hermeneutic inspection of the frame. As an artist, and not as scholar, I merely aim to collect some artworks which has to do with the frame or its lack, with some of its most elemental functions and also with its less visible semantic or pragmatic meta-functions. Personally I am not comfortable in the realm of the taste or social distinction and, off the top of my head, I do not care, except for strictly technical reasons, that a piece of art has or not a frame. As it is not about stigmatizing no one and nothing, I just try to do a shallow review of some allocations that this bordering figure still preserve and can refer to diverse intentions that I am not willing to eviscerate to avoid the exsanguination of the works (a task which just fall to authorised rippers and well-armed with sharp dissection tools).

I particularly find more interesting the idea of separation; the offering of differentiation that this object represents so well on our minds: "This and the other"; something that Descartes, considered father of analytical geometry and so called modern philosophy, thought of, when he exposed the necessity of "clear and distinct" perceptions and ideas. The frame, and its different masks or incarnations, serves to avoid ambiguities, ambivalences, doubts; that is how we discard the uncertain- and we can underlie the world, put an end to hesitations: A or -A ('A' or 'not A'), leaving the excluding middle (the principle), and to avoid falling into chaos or troubles that have brought the ambivalent or blurred logistics or other complexities-. All these lead us to ascertain that the frame is optional, contingent, and not "necessary" at all: to put a frame is a decision.

The frame is the taxon, classification and regulation's main tool, even of the foucaultian's episteme or kuhnian paradigm (those who talk the same professional jargon and, thus, share the same framework of understanding and discussion). We have not done anything else rather than taxonomies since the world was first "created": God is one thing and creation is another -unless the pantheist come to bother and

to confuse (there is always someone who comes to bother)-; the king is the king and the villagers are the villagers; rich people walk around here and the poor around there; the lords are the servant's owners and among them only one single direction commands are shared (some dictate and the rest obey), and the division between both of them is built on a framework of effective and symbolic violence. What matters is on one side and what is vulgar and prosaic on the other; and no matter how much interactivity is proposed, and despite of the goodwill, the artists are framed in their "original" productive or proactive activity and the public on their receptivity (more or less active or passive); if it is otherwise, the artists would bet on not getting any recognition of their work, something which, despite of what some people say, it seems to be quite unlikely.

But let's try to go even further. If we slightly extrapolate the concept and put it out of its artistic "stereotypes" (if we expand the mind beyond the boxes), we will check that they are division/distinction frames (or their masks) what always do the dirty work: fences, passports, pits, skin colours, skills, wire fences, weapons, credit cards, security cameras, outfits, etc. And from all of them always arise cases that -as the own concept of frame- we naturally inherit (or we naturalize almost without realising about its importance or arbitrariness): we have been well trained and we are trustworthy when separating and distinguishing what must require attention and care against what can, or must, be marginalised, underestimated or even removed.

The frame is used to order, what eventually means give orders. Hitler himself (and many other psychopaths-sociopaths who daily wander our lives or who even interfere in our unconscious) was bothered by these type of races, ethnics, sexual choices, etc., so choosing the pureness, why not using dividing compartments, concentration camps or exclusion areas and therefore finishing with the mess? The *Endlösung* (the 'Final solution', the extermination) was a huge frame, a mass grave of unreasonable proportions where throwing human waste. In any case, and although it is unavoidable to think of this association of ideas and mechanisms, I will not persist on this text, neither in the exhibition which suggests so, on that path full of paternalism and distribution of good and bad roles... Although all of this is also there, present on the intentions of the showed work, I am not considering the elaboration of a pamphlet full of opinions, and I will not illustrate with images the cruelties we usually commit; from my point of view, while without stop suffering from the most scandalous, there are much subtler types of violence than we would normally think of and which, inadvertently, hatch the snake's egg; to this task I devote part of my attention and my efforts.

In this exhibition, as in any other, the locus, the exhibition space is already a frame, an aside (it even exists as something like the aside used in classic theatre when some characters talked as they were

offstage, addressing the audience to communicate their interests and affairs of which the actors onstage should not be aware of -those who standed out of the set "aside"). Sometimes I think of a contemporary art gallery as the place were matters of this world that most of its inhabitants ignore will be discussed or forge; I would even bet that most of them do not access these venues because they do not feel the complicity of the own artistic space. It is also the case, although with different contents, in many other restricted public spaces (the political sphere, the economical, the religious, scholar, technical, etc.) which we will not delve into at the moment. In the case we are concern now, things are as follow: we can locate an inside and an outside the exhibition space as a first distinction area, as the phenomenological threshold in which a door, the gallery entrance, takes on the role of the border or the Customs Office of the proper *In* and *Out*.

Within the exhibition entitled *EN ESTE MARCO INCOMPARABLE...* (*From this incomparable setting...*), I propose some pieces that despite their formal and discursive diversity all of them have in common their relation with the frame or its concept, in an explicit or implicit way. Although various aspects of our lives are treated, and unevenly, the element of articulation of these differences, paradoxically, is the separation, something that is as shocking as common. (A bone articulation is a lack of bone, and precisely bones arte useful due to this lack; the same thing happens with the lack between words in a written text, which allow an efficient reading). In this case, the pieces are gathered here for the attention paid to what is separated or used to separate -either a frame, either from the rest of the world; either distinction of material or virtual layers, textures, environments, concepts or authorship. It is a show like any other in which is exhibited what it has been done, selected or conducted by the author and he itself thinks it deserves to be featured in a special way and to be exposed to other people. But maybe what is considered most relevant is what is linked with the separation or distinction elements; and this matter drives us to an explicit meta-artisticity and to an implicit violence, ambushed in the "kind" selection that corresponds with the fact of exhibit things that apparently have only relation with "art" or its world.

I could finish here with this superficial reflection about the In-Out, the separation, distinction, etc., and thus I am decided to keep doing that but not before insisting on these points that I come across with when I speculate about what I do with *FROM THIS INCOMPARABLE SETTING...* These arguments are associated with the fact that when at the moment of signalling throughout a frame, a boundary, a fence, a distinction or a limit, what unavoidably, and essentially is defined are spaces of power and submission. Some of them are clear, aggressive, unfair, unbearable, other are better or worse camouflaged, euphemistic, etc.; some at the mercy of external pressure, others as result of self-abuse, self-censorship, self-submission, self-esteem, etc., but all of them are

joined by the same and shared fate of segmented and exclusionary view. In a certain way that I pretend to be smooth, even kind, I am talking about violence and acting through it, executing it.

This exhibition shows five examples related to these reality of power which, still presenting some degree of auto-referential artistic nature, can be exported to any sphere of our lives. **(1) THE AUTHOR IS LIKE A GHOST INSIDE THE FRAME** shows, in a self-parodic exercise, the "aristocracy" of authorship which is expressed as a shadow cloistered by the boundaries of its own finitude. A frame (although if is just in a metaphorical or conceptual sense) is a cache where the artist is self-kidnapped (literally), is limited himself. From this position, he tries to get distinction – however much the relational farce is used or the spectator shadow interacting with the author is activated. Here it is offered the separation that involves the projection of a frame over a wall with the phantasmagorical author inside walking from one side to the other and interfered from "outside the frame" by the dark shapes of the audience while a metronome marks, frames, the passing of time.

(2) UNEXPECTED SELF-PORTRAIT shares some of this self-limitation mentioned before; through it I re-entitle as "unexpected self-portrait" the work of some authors chosen because of diverse singularities which correspond with examples of a certain contemporary art canon; it is a selection of thirty pictures of quite well-known works of famous artists who perform like self-portraits (for instance: the black square becomes Malévích self-portrait or Gertrude Stein is Picasso's self-portrait). Although a particular sense of humour or sarcasm (not present in all cases) can be stalking these type of works that manipulate pieces of art of others, it can be claimed that the authorship of each of the selected names by means of what they attain to produce, through the works which "express" them; That is how we may conclude that they are their portraits, their "real portraits" (in this case framed in golden frames digital simulations that connote in an extemporal way each work). **(3) POSTHUMOUS (Ars Postuma)** represents the glamour, exclusiveness and social success meant for stepping in the red carpet; the exchange of a mere transposition of that connoted carpet to the wall talks us about the closer contents of art to marketing of fame and symbolic capitalism, a kind of "first the fame (or the handling of the context) and then the work". This work shows two rectangles trimmed from carpet and its translation from the floor to the wall, place were they get "painting" format; an act of cynism that exerts on the same banality of the material a kind of "authorship and artistic gain". **(4) OLD FASHIONED** comments on the self-image and narcissism which –when the mirror projects our image that always, no matter we want or not, turn out to be outdated–, compulsively move us towards a tyrannical and surprising change of look which the "art system" does not scape from. This artwork returns the inverted image of reality in a mirror that warns us, like in a vanitas, about the *tempus fugit* or the *planned obsolescence* that also concerns whole exhibition, this piece included. *Old-fashioned* disrupts not only what we own but also

restless what we are now and warns us on the mysterious forgetfulness of the future. **(5) RE-ACTION PAINTING (Shadow Art in the Museum)** is a example of a museum's narrative and a certain type of spatial display. The shadows of the frames are shown in a series of photographs hanged on walls of "talented and daring museographic design" (a "sophisticated" way of doing that adds to historical art a paradoxical patina of currentness with the aim of popularizing its contents and broaden its 'audiences'). In these series of pictures different colours, textures and finishing can be appreciated in which, as "re-active" paintings, the shadows of the paintings and its frames are projected; and each series is complemented by a music stand with a video device, a tablet, that in a "documentary" way and like a score approaches us to the unexpected attention given to the shadows of the frames's projections contrary to the lack of interest towards its "most important" contents (the museum's paintings).

In a sense, and as I previously announced, the five art works are forms that hide perpetrated or legitimated violence from the very places of art creation or dissemination. As a final summary, we could say that whenever we distinguish places in a "hard" way, we are expressing that accesses are limited, restricted, and are controlled by a territorial violence often signposted with the "naturalness" of the symbolic. If we want to access something out of our range it needed to cross demanding and arbitrary thresholds, a possibility conditions for our options to come true and transform ourselves into agents worthy of transiting that new and "wonderful" space of the "distinction and exclusiveness". In this stage we could find these questions: What do I have to resign to in order to reach all that? What kind of violence do I suffer or have to self-inflict in order to have a place into so toxic space that requires this kind of dependence? or which kind of brain modelling, who knows if even more humiliating, have I to suffer to destroying my dignity, in order to enjoy the ovation of the chosen from this perverted and absurd world of fame, corruption, success and greed? Is it all this more important than my felling of independence, autonomy or emancipation?

Within the theatricalized aside of the gallery space we could meditate about that before leaving and coming back to the real world; in this one everything shines or disappoints again in the same way that it did inside. In the outside we feel that the aside of the exhibition (in which, by the way, no frame has the conventional material, I only manage its idea or image) was merely the reflection of the outside; the crippling exterminator angel of Buñuel or does not exist further the film or lives in all of us when we accept the imposed rules and pay their tributes. Maybe, as much, when leaving the gallery, we could ask to ourselves what does we leave in the inside or what does we take to the outside. It is possible that some kind of emancipation is generated from the polite violence that *this incomparable setting...* exerts?

Notes

¹Setting/frame in Spanish referred to a landscape or point of view, but with the meaning of frame in the art field.

²In the sense of framework, regulatory framework, frame of mind, and so on.



Man Ray



Marcel Duchamp

Beyond the frame

Natalia Bravo

Professor of History of Art, University of Málaga

1. THE AUTHOR IS LIKE A GHOST INSIDE THE FRAME

THE AUTHOR IS LIKE A GHOST INSIDE THE FRAME is offered as a "framed" self-portrait, formally and conceptually, within the gallery: the author is exhibited and exposed in this context, ironically *from this incomparable setting (en este marco incomparable)*, as a tautological prelude to the exhibition. In a single-channel video projected on the gallery wall, the shadowy figure of the author is seen walking from left to right, and vice versa, in a red and metallic frame for paintings. It represents itself as a black profile silhouette, in the manner of Laverian physiognomic studies, but moving on a white background that is barely distinguishable from the white wall of the room. The frame in which the figure is framed, being a virtual reproduction, suggests that the work could be hung there as if it were a painting. If the image of a frame alludes by convention to the painting, also it seems appropriate to remember in this context that the projection on a wall of the shade of a human profile figure is part of the mythical origin of pictorial medium¹. (Of course, as long as we bridge the gap that the silhouette here is not configured as a still image but in full motion and that it has not been drawn or painted, but rather recorded with a video camera).

In the traditional art of painting, the frame - the so-called *parergon*, precisely what is next to the work- is something external to it, it is the edge that separates the painting from what is real. Its function is to encourage attention on the painting, on what is represented (within the frame), isolating fiction, the pictorial scene, of the surrounding reality (outside the frame). To quote Ortega y Gasset, the frame is an "insulator" that "does not attract the gaze"²; that is precisely why, as Derrida reminds us, "it is usually forgotten, lateralized, seconded, denied"³. However, in the video projection before us the frame is part of the represented scene, it is not alongside nor outside but within the own work attracting our glance, highlighting the function of the frame as an insulator of what is to be worthy of admiration.

For a little more than fourteen minutes and in continuous loop, the displacement of the author in shade is enhanced with trivial gestures such as standing idly by, touching his forehead, taking his glasses on and off, placing his hand on his chin, scratching himself, crossing his hands on his nape, rubbing his eyes, touching his lips with his index finger, looking up, relenting a few moments... His *modus operandi* denotes certain affectation.

Arguably, he plays the role of the "meditative artist" by overreacting to the point of bordering on caricature. In reference to the title of the work, the author behaves "as a ghost within the frame" and, following one of the meanings of the term 'ghost'⁴, as a "vain and presumptuous person". As for the course he covers in both directions, it is absurd: he takes four steps and turns around to change direction when running into one of the lateral edges of the frame itself; and so on, as if he was locked up within the picture like a ghost (that lost soul or shade) that inhabits the house navigating the same spaces time and again. This sarcastic walk limited by the reduced visual field provided by the frame does not happen in silence, as it is accompanied by the rhythmic sound of a metronome that indicates with electronic precision the exasperating passage of time. In this parody of himself, the author summons the art of *vanitas*. On the other hand, the beam of light of the projector has been located conveniently so that the visitors pass and project their real shade on the wall. Strictly speaking, it is then a video installation (with external sound) in which the spectator's shadow can either be superimposed on the author's shadow image or leveled with it. However, the frame strongly performs its function of separation and therefore we run into another absurd game to which Ivars refers to explicitly in the text that writes for this exhibition: "no matter how much interactivity is proposed, and despite of the goodwill, the artists are framed in their "original" productive or proactive activity and the public on their receptivity (more or less active or passive); if it is otherwise, the artists would bet on not getting any recognition of their work, something which, despite of what some people say, it seems to be quite unlikely".⁴

What it is framed or exhibited in the white walls of this gallery or of any art exhibition space is the authorship, hence the emphasis of this digital work on both the fictional, digital and dematerialized frame -that isolates and locks up the author in their artistic micro-world- and on the surface of the projection itself: without distinction, the "virtual" wall within the frame or the "real" wall outside of it, that while it is no longer the support of which Derrida spoke, that *subjectile* that remained hidden underneath the form of the work but that was indissociable of its unique and singular body is that derridian "bottom" that is usually forgotten just like the frame, that has to do with the "intricacies that underlie the art" (*les dessous*), with the "underneath a policy and an economy of the art"⁵; then, after all, what the work tries to emphasize is not only the frame of the author and its art or the separation -disguised by the apparent interactivity - between him and the spectator, but also the space of the gallery as that other mega frame of distinction of which supposedly we must admire.

⁴In Spanish, the word "fantasma" (ghost) has a double meaning, that of spectrum and that of vain and presumptuous person.

2. UNEXPECTED SELF-PORTRAIT

UNEXPECTED SELF-PORTRAIT has its most remote precedents in *L.H.O.O.Q.*, the famous reproduction of the Mona Lisa rectified by Duchamp, and in lesser-known montages of the Berlin Dadaists Grosz and Heartfield, such as *La vie heureuse (Korrigierter Picasso)*, which hint at the arrival of a form of visual parody: the corrected or rectified "masterpiece". Nevertheless, it is possible to track signals in other practices developed from the second half of 20th century to this day, not necessarily in a parodic context like the forged ones in the Dadaist environment of the '20s, such as the situationist *détournement*, the postmodern appropriation or the post-productive uses⁵.

To perform UNEXPECTED SELF-PORTRAIT the author has selected thirty photographs of works by artists from the 20th and 21st centuries, most of them distinguished by art history and museums institutions or that have great media impact, which is the case of some of the most recent. The images, encapsulated in methacrylate, are grouped in an angle of the room covering the walls in the manner of the cabinet paintings to represent a small but "eminent" collection of contemporary art. The original ones alluded - whether paintings, photographs, sculptures, facilities, video images or urban interventions - they all possess great artistic recognition and a very high market value, which is why their reproductions appear here surrounded by a gold-colored digital frame that is always the same but that stretches and moulds to adapt to the format of the online captured image. These virtual marks are not the ones that act as a limit of each image, but white edges beyond the frame which seem to mirror the walls of the gallery; on these and in the caption the name of the selected artist is written: 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, Malevich, Duchamp, Jenny Holzer, Picasso, etc. The most accused manipulation, deviation or rectification consists of superimposing a kind of digital printing in the center of each image, in the manner of the official seals that issue or certify something, thus providing each work a new title, the same for all: in red capital letters and invading the entire visual field, SELF-PORTRAIT.

The frame serves to preserve the unity and identity of each work, differentiating one from the other so that they can be admired in their uniqueness; furthermore, the golden frame contributes to auratise the work to an exhibition level⁶. The enrolled prestigious signature underneath also reinforces this idea: each work selected by its difference is locked up in its non-transferable author's mark. However, the fact is that, by its own repetition, this ostentatious and kitsch framing homogenizes the entire set, imposing the standardization of these "artistic treasures". Despite the presence of a multiplicity of

singular works, the effect is that of the equalization of the lofty. The backdrop of the economy of art emerges to the surface: the value change activated by the aura of these works makes them interchangeable with each other. All this great art turned to gold...

UNEXPECTED SELF-PORTRAIT notes therefore the paradoxes of the canonization-capitalization of contemporary art, but mainly -and as mentioned before- demonstrates that all artistic production as a distinction and singularity exercise operates as an authentic self-portrait of the artist: the black square has always been the self-portrait of Malévich, a work that considered its seal of identity and that even reiterated in his feast *post mortem*; the tin containing crap of the own artist is also the way in which Manzoni represented himself; the bipolarized feminine face with the slogan "Your body is a battleground" perfectly portrays the feminist activism of Barbara Kruger. Instead, the self-portrait of Jeff Koons, in the form of a golden porcelain Michael Jackson, and that of Warhol, incarnated in Marilyn, highlight the ambition of neo-pop artists to belong to the star system. Others acquire a provocative change in sexual and/or gender identity: Picasso (man, heterosexual) being self-portrayed as Gertrude Stein (woman, lesbian) and Jeff Wall recognizing himself in a giant old lady that allegorizes the wisdom inside a library. Some pose a strange role transposition: Duchamp transmuted into a Gioconda with a moustache; Man Ray, in Duchamp's *alter ego*: Rose Sélavy; the photographer Sugimoto, in the painter Rembrandt; the painter Dalí, in his muse Gala; or Santiago Sierra, in a "political prisoner", under the role of Oriol Junqueras. Others are surprisingly sarcastic or even cruel: Ai Weiwei resembles a sculptural pig head; Maurizio Cattelan equals himself with a kneeling Hitler; Bill Viola appears as a young person who sheds tears; the brothers Chapman are both zombies and Nazi imitations; Juan Muñoz is perched on a piece of furniture to acquire a height that he did not have, etc. In this international catalogue of artists, once again the author summons the art of vanitas alluding to the heterogenous skulls of Damien Hirst, Miquel Barceló, Cindy Sherman and Gabriel Orozco. Very closely, the electronic metronome associated with the ghost within the frame echoes: despite the golden everlasting, *Tempus fugit...* A last image presents a frame without work. Instead, three golden elipsis and the "Self-portrait" printed above appear awaiting the next author (*The Next One*), which indicates that these works could function as a in progress series.

3. POSTHUMOUS (*Ars Postuma*)

Who does not recognise that ubiquitous element of atrezzo that unfolds horizontally and is often installed in prestigious and power architectural spaces (palaces, churches, museums, libraries, hotels, banks, airports, etc.) by virtue of its decorative value, its spatial functionality (join of different structural elements, signal of public circulation area, etc.) but

also, undoubtedly, as sign of opulence?

As a tradition which dates back to antiquity, the so-called red carpet, that can also shift to purple or garnet colour, is usually used in our globalised world as scenographic device of ephemeral character in the protocols of representative's or political sphere celebrities' reception, of religion or star system acting at the same time as guidance in agreed routes, especially in welcome ceremonies to very important authorities. Although its most notorious image started in the sixties decade, when Hollywood decided to use it in the Oscar Awards ceremony; hence we connect it almost immediately with the media world of idols and stars.

In any case, in such official and/or glamorous visits, audience often participates in a passive way on the other side of the scene, both in situ or from their virtual receptors. And, however, this sign of power, luxury and notoriety has also appeared under the capital liberal logic with a strategic use oriented to consumer public. For instance, it is well known that from 1902 the railway company New York Central Railroad already received with a red carpet the passengers who were travelling in first class in luxury night service in the express train 20th Century Limited -in daily journey Chicago-Nueva York-, as a privileged treatment and also, in a more practical sense, to make the Access to the train easier. That makes, seemingly, the expression "red carpet treatment"⁶⁸ In this hyper-spectacular era, this similar conducted use is increasingly spread and naturalised appearing significant cases in which average consumer is seduced by a simulation of a VIP reception announced by the red carpet's presence. In any case it is a recognition of the social importance of those who are invited to step in because, as it is obvious, the main character's step of the passer-by through the carpet is merely instrumental and it responds to the hedonist-commercial-spectacular culture that rules our time. Its implementation is a Korean train station during the marketing campaign of the Nikon D700 in 2009 or a spacious gallery in the National Portrait Gallery in London during the exhibition *Dancing the Dream* (2013-14) or in journeys located in any city during the celebration of the corresponding film festival, etc. As tourist or citizen appeal, it clearly demonstrate the link of this prop with entertainment and ephemeral consume in contemporary areas of mobility: Is the red carpet a "scenographic attraction" of the so-called *landscapes of transumerism*⁶⁹?

In a different order of things, the red carpet consist for its fisiology in a light fabric coating devoted to the occasional event which is rapidly installed in any architectonic or urban space assigned. Matter of brand and distinction, paradoxically, in its repeated and constant shape, de-territorialises and homogenizes each context in which unfolds. Such ephemeral surface that is stepped on and/or which is covered reveals itself in an unchallenged way as a transience image of the present and its omnipresence, certainly pompous and kitsch, in media events of

Taking into account these considerations and others that we are probably forgetting, several questions arise. What does the translation of the red carpet to the context of art or the "frame" of the gallery result in? How can an artwork be built using as main resource this industrial material of highly codified and standardised media use? The red carpet, as a figure of fugacity, would be in connection with the type of artistic work that is here presented, that is to say, artistic installation or ephemeral intervention in the temporal exhibition space? What consequences would this last option lead to?

The author has carpeted twelve square metres of floor occupying one of the corners of the room with this type of carpet. Immediately thereafter he has cut a couple of parts of the carpet leaving the "neutral" and grey floor of the gallery exposed, what at first seems shocking or somehow absurd if one considers the usage value of the covering: the action of walking across a comfortable red carpet. Immediately and in tension with its quality of surface to be stepped in, the aesthetic point of view is imposed: we contemplate rectangular or square geometrical shapes of these gaps or negatives, while at the same time we perceived the subtle game of simultaneous conquest of floor and wall. Because in a third action, the cuttings that were taken from the floor have been now adhered to the white facings of the room, thus becoming medium or big scale paintings⁷⁰; therefore they acquire the quite burlesque aspect of the monochrome works conventionally exhibited in a gallery. From a morphological perspective, we observe negatives, holes, in the horizontal level (below) and positives, things, in the vertical (above). On the floor remains the carpet with its empty cuts, it is not apt for the glamour that is supposed to have; on the walls the parodic metaphor arises: the carpet is a painting. The rhetoric exercise is quite explicit; the hangings of the rectangular and square pieces of the red carpet on the wall are substitutes for paintings. Thus, "what is step on" is the only thing that should be admired". Notwithstanding, from Renaissance, the Western had a tendency to pervert the functionality of the Persian carpet moving it to the wall as a tapestry or hanging; abandoning though this process its horizontal position, its floor and foot fixing, to be heightened to the quality of object of contemplation. Within its topological dialectics the carpet of POSTHUMOUS (*Ars Postuma*) is insinuated as an irresolvable tension between its horizontal and/or vertical, between its carpet and/or painting identity, between the work's production process and/or the contemplation/reception of itself, between its visual approach and physicality; and furthermore it incisively recreates the glamorous environment that challenges the role of art in the era of "trans-aesthetical capitalism"⁷¹.

As final or latter art, POSTHUMOUS evokes the banality and grandiloquence of the media-artistic contemporary scene through an installation which dresses as polypropylene as a way to parody the global standards celebration of the superfluous and ephemeral. Do we

art with the leftovers of glamour and entertainment events, or vice versa?

4. OLD-FASHIONED

In a corner and in chamber a methacrylate (of 200 x 90 cm) mirror which we can look at ourselves full-length is exhibited. It has letters adhered on its surface made with flexible rubber neon (red LED) and flanked by a transparent methacrylate following the last technology in illuminated signs of this kind. Thus, while we are invited to self-contemplation, in the upper part of the mirror we can read the expression *Old-fashioned* written with a frivolous fashionable and kitsch design that results absolutely ironic.

The flat mirror creates, when I reflect on the surface, a life and in real time "self-portrait"; an image *without memory* that allows me to build myself formally, as the body I am, here and now. Foucault signals the subject's introspective relationship in front of his specular projection: "From this gaze that, somehow, points towards me, from this virtual space background located on the other side of the crystal, I come back to myself and I start to direct my eyes to myself and reconstruct myself wherever I am."¹²

The mirror's quality of print is very different from the one present in photography¹³ because the reference reflected on it does not leave any mark for the future. If the photographic image perpetuates the instant, the specular image is an instant that vanishes in the moment of the reference's absence. It is no coincidence that when photography was invented it was called "mirror of memory", since with the arrival of this new technique an old dream was eventually fulfilled: to fix fleeting images. Allowing a past event to be brought to the present (the spectators'), Barthes announced the noema of photography as a "this has been"¹⁴, thus confirming the paradox of the double photographic temporality which Benjamin¹⁵ also sensed. In contrast, the mirror, that always reflect what comes in front of it and therefore reflects life images, is imposed as pure timeliness. Against the "this has been" the specular quote would be "this is being". Photography produces frozen portraits, petrified in time; the mirror duplicates me only in the moment in which I direct my gaze and body towards it.

Following this reasoning it could be admitted that the mirror is a good representative of the "presentist"¹⁶ and fleeting temporality of our era, in which the past (*historia magistra vitae*) and the future (faith in progress and evolution towards a better world) have lost the significance they once had in the past, at the expense of a present significance they once had in the past, at the expense of a present (from the latin *praesens*, "what is in front of me") experienced with grave urgency and intensity¹⁷; an unrepeatable present doomed to

instantaneous disappearance. Quoting Hartog, we obey to the "*imperative of immediacy*" or of a "omnipresent present"¹⁸ Lipovetsky is precisely the person who, extending the dominant temporality that rules trend, was referring to this "hegemony of the present" and talked about the "global tendency aimed to integral obsolescence and vertigo of the present without a forward-looking approach".¹⁹

From this mundane mirror of seduction, the frivolous and ephemeral, we distinguish our hedonist and selfish culture hopelessly clinging to the moments of narcissistic fascination; we imagine an "I" exercising its body and experimenting continuous externalisation exercises in front of the mirror. And, nevertheless western tradition has provided us other outcome of the mirror in which attention is diverted from the moment of lacanian "joy", of the enjoyment and pleasure of double, to give account of the human tragedy. From the myth of the unfortunate and young Narciso contemplating its own reflection as "banally beloved object"²⁰, the evanescent beauty reflected on the specular surface, that seduces and fascinates, it might have turned into gloomy experience. In some *vanitas* paintings of the XVI and XVII century this tragic condition is extreme, as it already happened in the Middle Age: the joyful stage, narcissistic, of the subject (inappropriate for a Christian moral) disappears and the mirror is explicitly identified with death, that is to say, it is translated into a *memento mori*. In baroque art and literature, the presence of the skull will always be a reminder of our mortal nature and a reflection on vanity or the emptiness of our earthly activities. And if human bones (skeleton or skull) represent our own invalidity, the mirror will reflect them so as to the spectator watches its true countenance: the *facies cadaverica*. This specular macabre image dictates in the present the certainty of an irrevocable future. It is not that the overwhelming allegory of the mirror means to predict anything, but rather its function consist of rescuing death from oblivion through memory²¹, thus joining together the three time dimensions (present, past and future)²². The same temporal perspective offers the Latin maxim: "remember that you will die".

But *Old-fashioned*, like a XXI century "miroir perilleux", moves the *vanitas* to the presentist time we have just described. It works as a rare emblem in which a mismatch or disagreement between image and legend adhered to the surface has been produced. It proposes the spectator an unsolved tension between the appearance expectative, of be-being, and the failure of being outdated. The question is that the label *Old-fashioned* overlaying the mirror give rise to a paradoxical and frustrating temporality: the present appears as already passed before it can even come about. The wording it could be expressed with seems completely impossible and illogical. "This, that barely if is being yet, has already been". In addition, it would be necessary to say that this mirror, made of methacrylate, provides an "unreal" image of our body translating us to the grotesque of the amusement rides; it appear to warns us that the mirror, distorting or not, it is always a projection of

warns us that the mirror, distorting or not, it is always a projection of what we will never be and, thus, an explicit *spectacle of frustration*²³. On the other hand, *Old-fashioned* does not only affects who looks into it, but it also reflects part of the exhibition space and fragments of the showed work of the author, so we conclude that the freshly released art is also obsolete and, by extension, that it might be the usual operation of the hyper-accelerated contemporary artistic system.

Sociologists have studied the negative consequences of acceleration processes that we have steadily experienced, among others, Rosa: "In a society with an accelerated rate of social change in every sphere of life, individuals always feel that they are stuck in a 'slippery slope': taking an extended break means being out of date, old fashion, anachronistic in the own experience and the own knowledge, in the clothing or equipment, as well as in personal guidance and own language. In this sense, people feel pressure to keep the speed rhythm of the change that undergo in their social and technological context to avoid the loss of options and potentially precious connections".²⁴ For this reason, for instance, the unstoppable and compulsive update of our social network profile. Against this context, it does not seem likely that the fear of death is our biggest grief but rather feeling socially excluded, out of the world. If our greatest obsession is being in the flow (not to lose options), reaching this state of obsolescence would be like feeling death while we are alive. *Old-fashioned* make us think of this alienation of the self generated by de-synchronization in the rhythm of events as well as in the impossibility of being projected as individuals and inhabiting our time as mortal beings.

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

Twenty-four small size colour photographs are displayed without frames and aligned at the same height over the white facings of the gallery. For its texture, shape and colour they are articulated into series that, without apparent order, present a variable number of images. In front of each of the series, a digital device (tablet) placed on a music stand reproduces video images of a documental character, in black and white, with no audio and in loop. Taking care of the fragility of the the analysis, I will firstly approach the photographs without relating them with the content of the videos yet. Out of six series, four of them are identified by their colour -ochre, blue, red and green-, another for its texture and the last for its geometry -white repeated vertical stripes²⁵-. In spite of the diversity of perceptive animations and their fragmentary effect, it is easy to identify the connecting element which stratify and qualify the hues. Each photography, far from claim itself as an individual object with the self-sufficiency of the "shape-painting" -with the words of Chevriél and Lingwood²⁶-, is treated here like a dependent form interconnected with the series to which it belongs and, at the same time, with the rest of the series rhythmically distributed on

walls of the gallery; also, each series is linked with the video images that due to its proximity correspond them; we are referring here to an installation of multiple elements distributed in the space and interlinked among themselves.

Thus, the situation results paradoxical because these pictures seem to exteriorise its status of artistic objects, of shape-paintings, when they flaunt a certain beauty of minimal and mysterious shadows. (Is not there something fascinating in this compositional variations parade in which the intense brightness of the surfaces opens to a passing sensitivity of the shadows; "universe of shadow" that call to mind, seen from that perspective, the long pictorial tradition through which the western world rediscovered itself by looking towards the East?) And also because, despite their lack of frame, their encapsulation with methacrylate of an exaggerated thickness from the small images protection and conservation point of view, provides them with the appearance of exquisite pieces with an explicit extra value; that is to say, they declare themselves without any fear as consumer artistic objects. Would it involve revalorising photography through painting -or perhaps looking for the complicity and prestigious of both of them-showing elegant light, colour, texture formal compositions and layering of tinge hues shadows in the specific context of an art gallery? Thus, there is no need to rush in this direction, because without taking into account all the visual devices that work on the staging of the piece RE-ACTION PAINTING (*Shadow Art in the Museum*), it seems risky to stick to the considerations which are result of a first glance at the photographic series. In any case, considering the immediacy of the question that has just been raised we will further persist on the attention paid to them.

It might have to be considered, now from another perspective, that this images optical field can not undoubtedly operate the same way than an abstract painting. Yet the reference to the abstract painting optical and haptic (or tactile) experience is explicit in these photographs, the metaphor should not draw our attention away with regard to the evidence of what is literally imposed before our eyes. In this case, photography is the media used, with all that implies: from its status as iconic sign (comparable image) and indexical at the same time (bright print of reality) until its material circumstance being a flat and smooth surface.

So we are in front of snapshots that thank to its clean definition register details of some type of mundane reality in a descriptive way or, expressing it in another way, in front of a type of photographic inventory of more or less trivial surfaces: walls painted in different colours, laminated or other kind of wood or plastic coverings. The shots are always strictly frontal; and that frontal perspective together with the "framing" and isolation of wall fragments or other opaque surfaces act as blocking agents of any spatial vanishing point in depth to reveal

own photography's condition as surface; although, paradoxically, its powerful bond with mimesis (the photography's one) also turns surface into invisible -Jeff Wall, in some of his texts, insists on "the radical invisibility of the surface"²⁷ of a photography in contrast with the clear visibility of modern painting's surface²⁸-. For this very reason, only throughout a precise and repetitive process of preparation of the camera, as the described, the referred event could be unveiled; we may even say that here the photographic surface is made manifest in a tautological way.

Together with the formal flatness which arises from framing and frontal point of view, it would be necessary to add the resource of shadow as indexical mark -it should be noted that the shadow duplicates here the two-dimensional effect of the image- that raises as another clearly self-referential or meta-photographic sign. Following Jean Baudrillard's accurate expression, photography would be to all intents and purposes a "writing of the shadow"²⁹; what else are these images if not literally shadows of shadows, impressions of impressions? The described situation provokes a tense game, ambivalent, between the documental function of the snapshot -as transparent window open to the world, to continue with the Renaissance metaphor- and its artificial status of completely flat image, that is to say, the paradoxical swinging between reference and self-reference characteristic of the photographic sign. But the question, again cheeky, is: Where does this contemplative photographic game that we have just stated take us to?

The fact that these snapshots -unique impressions of reality and technically reproducible images- can be matched with pictorial abstractions -of singular and unrepeatable gestures- and at the same time offer themselves -under the repetition and difference order, the serial succession and the typologies classification- like a sampler of banal surfaces in imitation -ignoring indeed the projection of shadows- of the commercial catalogues of wooden coverings for interior or the ones with colours of painting's for walls. What implications does it have? Is it possible to talk in a parodic tone, when encouraging, under the confluence of the pictorial, photographic and real, such compilation of "sensitive experiences"? In this order of things, would it make sense the expression RE-ACTION PAINTING that named the piece? Has the spectator been called to a type of laughable loop: "admiring" frontally surfaces -photographs on a methacrylate sandwich adhered to white walls which, at a time, register other surfaces -coloured or wooden veneered walls- highly decorative? Does all this hyperbolic game not question with irony the drifting of art into decoration or, more specifically, the fatal outcome of the shape-picture, both pictorial or photographic, towards irrelevantly designed surfaces (frivolous, cheerful and colourful)? It's not this photography installation a rightful reaction to the images spectacle -in many recent exhibitions- of astonishing technical-formal result, absolutely depolitized, thoughtless and firmly hyper-capitalised³⁰?

Let's change the perspective to address concretely the network of all shadows; unavoidable question, for its repeated presence throughout all and every image. Bodies or objects which projected these shadows in the moment of its capture have been deliberately hidden by the frame of the image. Nevertheless, in this case, the expected effects are not produced because of the use of the out of photographic field; as follows: the impossibility of recognising or identifying the singularities that provoked these shadows and, as a result, the activation of the spectator's imagination by enigma or mystery permanently unsolved due to the fixity of the image. It could be said that this subtraction or clear-cut effect of reality characteristic of the media³¹ is frustrated or overridden by the videos that accompany each series of photographs. They immediately unveil which were the references uncaptured by the photographic camera (the paintings exhibited inside the museum) and exactly what bodies provoke those shadows (these painting's frames). Once again, the visualization of the video graphic images and their interaction with the series of snapshot causes that intrinsic photographic resources -fragmentation, subtraction, or crop, decontextualization or isolation of the real- appear absurd or gratuitous. In any case, connections and/or short circuit between-media produce complex, unexpected or unimaginable situations from the specificity of each of them. Do the videos operate as supplement of the photographic series, like model examples that testify what can-not-be-seen, what lacks within? Or perhaps this deliberate effect of coordinating ways of visualization like in duplicate makes that one of them proceeds against the other. It could be thought as follows: since the videos amplify the same referential space that the snapshots minimized with their gesture of cutting, they only restore the *off* spaces of the pictures, re-contextualize what was decontextualized in them, raising a counter-operation in relation to the photographs. However, interest towards that situation is what we have not reach yet.

The videos reproduced on the tablets document in black and white to a person who is activating the camera of a mobile phone to take pictures inside a museum. During her from left to right displacement -or the other way around- in front of the exhibiting wall where paintings of a certain antiquity are hanged with their corresponding labels, she is seen approaching the wall -sometimes squatting, others standing or kneeling down- to be able to capture the shadows projected underneath the paintings. In the close-ups we can distinguish her back to the viewer in the act of taking pictures, so we can observe the digital image of her *smartphone* screen and the touch of the click (dumb) to capture the fragment of reality before oneself. Since the videos record photographic actions undertaken inside a museum, the spectator may think that the series of colour photographs, which contemplates now at the gallery wall, encapsulated with methacrylate, are the result of these recorded actions. However, analyzing them with some attention, it will instantly realise that the videos are too "fraudulent" to be considered as records of what hangs on the wall. Although the framing

sequentially captured by the phone in the videos match with those of the photographs, they are not always exactly the same. Something more obvious can be also determined: the images taken by the phone are far from the quality than the exhibited pictures. The black and white of the video images makes difficult all kind of comparisons: it is not possible to confirm that walls are painting in ochre, blue, red or green. Everything seems to be a mockery... and at the same time there is no doubt that it is the same museum, but recorded in different moments with two different cameras: the peculiar shadows of those unique frames are there, the geometrical covering of vertical stripes matches, the grain of the wooden panel, any damage included, also matches. Videos are only simulated records of the pictures, a documentary recreation that reveal what is missing in the pictures in order to understand, in some sense, what they could represent, although obviously they are indicial records of the same museum's interior.

After all these dissertations and considering that one of the functions of the videos is dis-occluding the reason of the shadows on the photographs to the spectator, a last question will need to be answered: why putting in place such performativity inside a museum of fine arts? The twenty-odd photographs turn our gaze in a superfluous, almost compulsive, way towards a museum's wall "sensorial stimulation" -or better "sensorial saturation"-, underlining their "weapons of seduction" and specially their symptoms of decadence which are remarked by so grandiloquent museum scenery. In such an institutional environment, paintings are hidden, they are just the shadows of the museum, only replacement pieces of this "museography entertainment spectacle", of this "immersive environment" that's all that matters. These photographic series supported by videos are a copy, a repetition, a tracing of the museum's policy background that articulates and holds the presence of the art works inside it, parodies of a continent that neutralises or ruins its own content. These photographic actions inside the museum give us back a shadow landscape, still images of the emblematic signs of seduction with which the conquer of the 21st Century audience or visitor is made of. *Shadow Art in the Museum* (or also, *Chinese Shadows in the museum*) express the subtitle of this piece evoking Plato's myth of the cave. Topography of the museum's dream. Preciousness of nothingness... or a further proof of the stupidity we live involve in...

If the paintings of the Museo de Bellas Artes de Málaga -it could undoubtedly be of any other city- are too old, unknown (there is hardly any recognized, media signature), boring and incomprehensible or not shocking and immersive enough for the hedonist and lively consumer -here embodied by the cruise tourism that accidentally crosses the threshold of the museum thirsty of new sensations-; if architecture is

not spectacular enough, then it will have to obtain the optimum level of "immersion", "absorption" and "fascination" by other means; it will have to offer to the visitor a fulfilling museum experience ("comfort", "happiness", "joy,...")³². Perhaps, some type of *scenographic amusement*. Apart from the showcase-time capsules, vitalizing it walls, make them up exquisitely seems a good idea. That's it! Let's disguise the huge sarcophagus with a sensorial and comfortable atmosphere as exquisite as flawless.

In a text written for the exhibition-installation SIN CONTEMPLACIONES, Ivars said that "the museum is presented as a kind of post-score: once the music has been played, we write the notes and hierarchize the compositions"³³. In RE-ACTION PAINTING, in a different way, musical metaphor is also introduced; in this case consists in the analogy between the music and colours tones parodying all this tradition of synesthetic experiences between music and painting (or photography), all this "music for the eyes". The lecterns to read musical scores hold black and white images whose notes are not audible, what actually sounds is the live performance: the coloured "gorgeous parade of compositional variations" that the photographic recording of the museum walls allows to activate. A kind of prosopopeia of nothingness as a post-music score of the 21st Century museums grandiloquence.

Notes

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

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

³DERRIDA, Jacques, "Les 'dessous' de la peinture, de l'écriture et du dessin: support, substance, sujet, suppôt et supplice", lecture given in 2002 at the Fondation Maeght of Saint-Paul-de-Vence. See DERRIDA, J., *Antes de lo visible (1979-2004)*, Pontevedra, Ellago Ediciones, 2013, p. 253.

⁴IVARS, Joaquín, *En este marco incomparable*, Málaga, Galería Isabel Hurley, 2021, p. 57.

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

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

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

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

⁹MUÑOZ, Francesc, "Los paisajes del transumer. El orden visual del consumo

en tránsito”, *Enrahonar*, 45, 2010, pp. 107-121.

¹⁰This artwork, of variable dimensions, is here adapted to a modest scale space, but POSTHUMOUS is actually thought, according to the author’s project, to carpet a whole room, what would imply getting a considerable amount of cuttings of different sizes that would cover the walls with about twenty or thirty “pictures”.

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

¹²FOUCAULT, Michel, “Espacios diferentes” (“Des espaces autres”, lecture given in 1967) in *Obras esenciales*, Barcelona, Paidós Ibérica, p. 1062.

¹³For further information on this matter see the first chapter of ECO, Umberto, *De los espejos y otros ensayos*, Barcelona, Lumen Editorial, 1988.

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

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

¹⁶Proposed expression by the french historian Françoise Hartog. See HARTOG, F., *Régimes d’historicité. Présentisme et expériences du temps*, París, Seuil, 2003.

¹⁷DÁVILA MARTÍN, Estefanía, *Aceleración y presentismo. Un estudio genealógico de la temporalidad en las sociedades modernas*. PHD, Pamplona, University of Navarra. Faculty of Social Sciences. Department of Sociology, 2015.

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

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

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

²¹Each *memento mori* is an awakening of the sleep of life and a reminder of death.

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

²³*Impasse. Spectacles of frustration*, is as Ivars named in 2017 three of his installations wich generated a global atmosphere at the exhibition space of the UNIA, International University of Andalucía.

²⁴ROSA, Hartmut, “Aceleración social: consecuencias éticas y políticas de una sociedad de alta velocidad desincronizada”, *Persona y sociedad*, vol. XXV, 1, 2011, pp. 21-22.

²⁵According to the author’s project, both the number of pictures and the series might be increased or reduced depending on the exhibition space available.

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

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

²⁸We could think not just of history of modern painting key moments but also of the late modernity or even of the postmodernity: Malévich’s black square; Mondrian’s geometric abstractions; monochrome painting from the 50s and 60s; Ryman or Martin’s grid surfaces; Stella’s visual tautologies; the eighties “simulated abstraction”, etc.

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

³⁰For instance, Jennifer Steinkamp. *Naturaleza digital*, at Espacio Fundación Telefónica Madrid in 2018, is a clear example of a contemporary art exhibition that promotes these type of images. In this case, they are

frivolous digital pictorial animations of “immersive environment”, to which audience responded with joyful and colourful selfies.

³¹See DUBOIS, Philippe, “El golpe del corte” in *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós Iberica, 1986.

³²The notions between quotations marks are some of the items wich conform the so-called Scale of Positive Museums Experience o measure method used by the Dirección General de Museos. See *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.

³³IVARS, Joaquín, “Seeing for Spacing. The Frustration of the Spectacle” en *Sin contemplaciones / In-Disregard*, del 27 de abril al 3 de junio, Vicerrectorado de Cultura y Deporte, Universidad de Málaga, 2017, p. 70.



Unexpected Self-Portrait, 2019
Detalle / Detail



The Next One

Unexpected Self-Portrait, 2019
The Next One



JOAQUIN IVARS

En este marco incomparable...

13 septiembre - 9 noviembre 2019

Textos

Natalia Bravo
Joaquín Ivars

Traducción

Galería Isabel Hurley
Marisol Porras

Fotografías

Joaquín Ivars
Galería Isabel Hurley

Diseño / Maquetación

Galería Isabel Hurley

ISBN : 978-84-09-30626-8

Málaga, 2021

Vídeo documental de la exposición

<https://youtu.be/nMNXzj6rEI8>

[galería isabel hurley](http://galeria.isabelhurley.com)

paseo de reding 39 bajo 29016 malaga t-f 952 223 895

www.isabelhurley.com

info@isabelhurley.com