



SANTIAGO YDÁÑEZ

Paraíso Perdido

Convergencia en la imagen

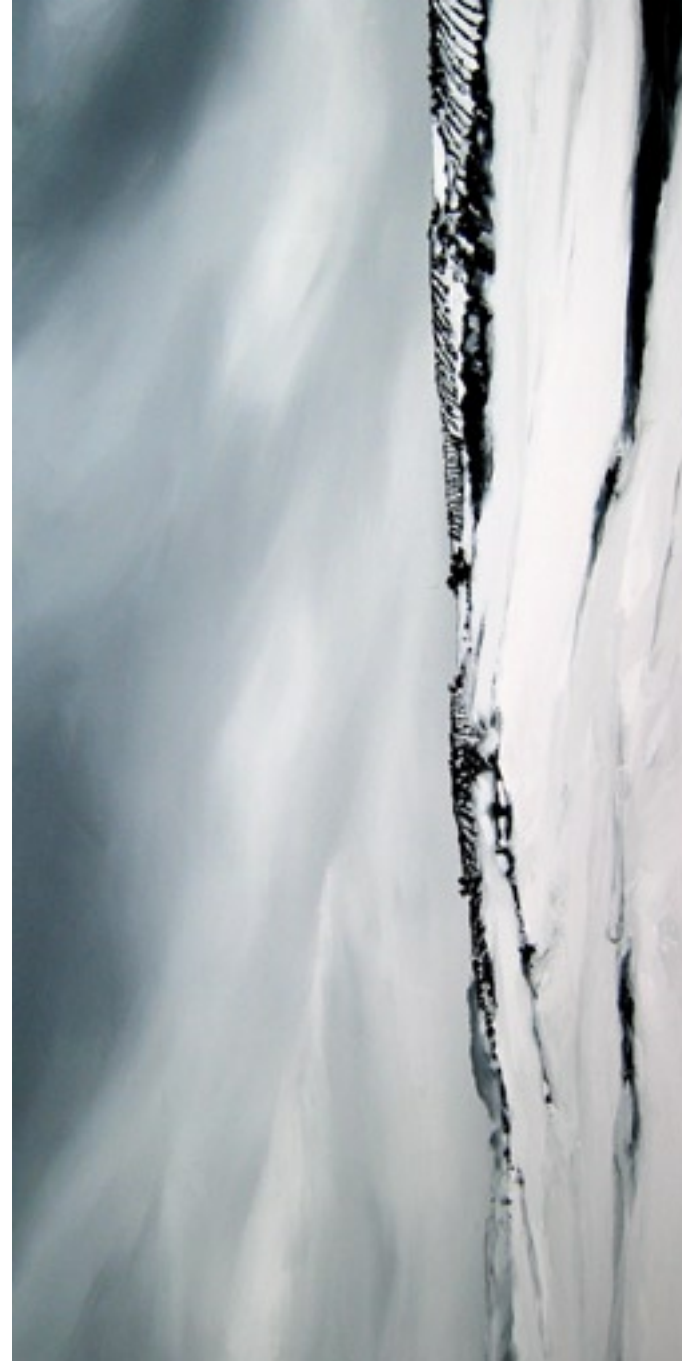
Álvaro de los Ángeles

Una característica importante del arte contemporáneo es la continuada descomposición de conceptos clave, su transubstanciación en otros, al ritmo de un progreso necesitado de novedades. Algunos de ellos, firmemente asociados a la tradición pictórica, tales como modelo, referente, representación o cuadro, ya no pueden leerse o interpretarse de igual modo desde que la imagen reproducida devino omnipresente. Es decir, desde que apareció la copia como sustituta de lo inédito-irreproducible, de lo aurático, y no sólo alcanzó a simular y confundir el original, sino que consiguió crear un nuevo paradigma basado en su acumulación seriada y en su difusión exhaustiva. Si con la aparición de la fotografía y la expansión masiva de su práctica, la pintura ya no debía ni podía seguir siendo una mimesis de la realidad, ¿cómo aproximarnos a día de hoy al hecho crucial y palpable de la pervivencia de la pintura, más de un siglo y medio después de la instalación de esta nueva manera de mirar?

El concepto de imagen no sólo amplió su definición lingüística al incluir la referencia a su registro y reproductibilidad técnica; también ha generado una amalgama de términos cruzados que lo ha convertido en algo más complejo y acorde con los tiempos presentes, una concreción netamente difusa. Es por esta razón, y a ello hace referencia la pregunta anterior, que la pintura como práctica y producto cultural, como ejercicio óptico y resultado estético, como representación e imagen, ya no pueda ser pensada ni analizada al margen de la influencia que estos medios ejercen en todas las parcelas de la sociedad. Por lo tanto, y en especial, en el arte contemporáneo.

La omnipresencia de los medios técnicos y tecnológicos, sin embargo, lejos de minar la visibilidad de la pintura o sus posibilidades, parecen haber fortalecido su idiosincrasia; con la salvedad que lo que podemos entender hoy como intrínseco a ésta depende en gran medida de aquéllos. Se puede argumentar que han venido a integrarla dentro de una nueva forma de mirar cuyo objeto de análisis no se consuma sólo a través de la cuadratura del marco y su contenido, sino que lo hace igualmente en el reflejo cristalino de los rectángulos de los visores y las pantallas, perfectos conductores de imágenes de cualquier índole.

Sin título. 2007
200 x 400 cm. Acrílico / Tela



Asimismo, tampoco se mantiene la heredada distancia entre obra de arte y espectador, mostrándose más afín a desestructurar, por vía del cuestionamiento, sus funciones y sus espacios clásicos. En definitiva, si los medios industriales de reproducción de imágenes han venido a desjerarquizar determinados conceptos heredados de la tradición clásica, ¿cómo enfrentarnos a la renovación de sus conceptos, cómo a la redefinición de sus márgenes y funciones?

La obra de Santiago Ydáñez puede considerarse un ejemplo paradigmático de práctica pictórica influida y contaminada por diversos medios de masas y lenguajes creativos cuyo elemento común es la convergencia en la imagen. Es decir, por más que la gran mayoría de obras realizadas por el artista sean pinturas, éstas representan, muestran, están mediatizadas... por una imagen que posee carácter fotográfico y, más aún, que expresa su condición en forma de instantánea. Las instantáneas, a diferencia de otro tipo de fotografías, surgen de la inmediatez, del gesto rápido, se alimentan de la captura infinitesimal. Alejadas de la composición predeterminada o su cocción lumínica a ritmo lento, las instantáneas son como disparos a quemarropa, de los cuales no se puede escapar y que, casi irremediablemente, maltratan o al menos trastocan la fisonomía del retratado. Detienen el fragmento inverosímil de un instante; se convierten en registros de lo imperceptible a partir de los que generar un sinfín de lecturas e interpretaciones posteriores. ¿Cabe la posibilidad de que ese instante petrificado pueda definir aquello que muestra? ¿Qué ocurre cuando esto se transporta a la planificada superficie del lienzo, cuando se añade su cualidad sempiterna?

En las Notas (1964-1965) de Gerhard Richter, una serie de pensamientos todavía actuales a propósito de la relación de la pintura y la fotografía, el artista alemán escribe: "¿Sabe qué me gustaba más y más? Dar me cuenta que una cosa tan absurda como el simple hecho de copiar una postal podía dar lugar a un cuadro. Y también, después, la libertad de poder pintar todo aquello que me gustaba: ciervos, aviones, reyes, secretarías. De no tener que inventar más, de poder olvidar todo aquello que significa la pintura -color, composición, espacio- y todo aquello que un hombre sabía y había pensado. Todo esto, de repente, dejó de ser condición previa del arte"¹.

1- *En Indiferència i singularitat. La fotografia en el pensament artístic contemporani, Barcelona, Llibres de recerca #4, MACBA, 1997*



Sin título. 2007

180 x 160 cm. Acrílico / Tela

Resulta interesante entender y asumir estas palabras de Richter, partir desde ellas para mirar y leer la pintura hoy, para intentar dar respuesta a la cuestión de su función dentro del mundo del arte y de la sociedad contemporáneos. Una interrogación que se plantea al margen del hecho incontestable de la intención del artista por el medio pictórico en sí, por su propia necesidad personal en cuanto que práctica, y asimismo al margen de los rígidos preceptos que la industria cultural establece. La respuesta es compleja y no puede ser consensuada; tampoco es pretensión de este breve texto acometerla. Sin embargo, esas palabras de Richter, inseparables de todas sus notas, plantean una ingravidez en el discurso pictórico que, contra todo pronóstico, resulta demoledoramente densa. Restarle al proceso pictórico la "condición previa del arte", basada en aspectos como "color, composición, espacio" y dejarse llevar por "todo aquello que me gustaba" no sólo libera al artista de obligaciones creativas innatas, sino que hace lo propio con el arte mismo a propósito del mantenimiento de la coherencia en el proceso y su trayectoria.

En el caso de S. Ydáñez, la recurrencia a la fotografía previa es un proceso de búsqueda individual donde tanto se retrata lo que se quiere pintar como se admite la sorpresa del encuentro como proceso de aprendizaje. El hecho de que sus pinturas parezcan homologar situaciones creadas y encontradas, reales y ficticias, referenciales tanto a la cotidianidad como a la historia del arte, provenientes de la imaginería religiosa así como de la banalidad de sus preceptos, es lo que enlaza el trabajo pictórico de S. Ydáñez con ese concepto de imagen aquí expresado. Del mismo modo, la equiparación viene dada por una querencia del registro. Pues la detención, la parada de un fragmento físico en la cronología de un tiempo concreto, elementos claves de la práctica fotográfica, de sus instantáneas y otros medios registradores, se observa de igual forma en sus cuadros como en sus animales disecados, ambos paralizantes de una acción por más que la representen de forma distinta. No es que cumplan la misma función o que puedan incluirse dentro de un mismo proceso. Más bien ocurre que en ambas técnicas subyace la intención de querer dejar testimonio de una existencia, de un rastro mucho más que de una huella; factor clave en la pretensión de cualquier artista y, no tan alejadamente, de cualquier habitante.

La obra de S. Ydáñez ha fluido por diferentes intereses temáticos desde un primer momento, por más que hayan prevalecido en algunos momentos como referencias principales sus retratos embadurnados de espuma. Incluso



Sin título. 2007

320 x 200 cm. Instalación

la evolución dentro de esta propia serie, acotando el retratado a sí mismo y derivando a una técnica cada vez más depurada, cabe analizarla como una progresión nunca aislada del resto. Desde un primer momento ha habido un especial interés por retratar también a animales, desproporcionando sus rostros gracias a los grandes formatos empleados en los cuadros. Las caras repletas de espuma contrastaban con otros primerísimos planos de lo que se antojaban como figuras de porcelana, muy claras o muy oscuras, de piel tersa y fina. De un lado, ese interés por el autorretrato, como persiguiendo un comportamiento ciclotímico; de otro, la fijación por el mundo animal, mostrado en numerosas ocasiones como un trofeo de caza. En ambos, la firme pretensión de reflejar la muerte, el tiempo pasando, vanitas de un poder ilustrativo cargado de referencias tanto al Barroco como al Romanticismo. Un paisaje nevado donde casi no existe pintura, y la imaginación del espectador completa la lectura ya de por sí repleta de referentes visuales. El díptico que bien parece mostrar los troncos de un árbol sin hojas, bien se asemeja a la cornamenta roma de un ciervo, como en un juego-trampa visual que oculta y muestra al mismo tiempo. La referencia a Los desastres de la guerra de Goya, como maestro indiscutible de una modernidad que ha trascendido todos sus postismos. El cisne con el cuello roto, los tres ciervos pendiendo del techo... En definitiva, ejemplos palpables de una extraña y consistente madurez creativa que mezcla referentes dispares con la acción en apariencia sencilla de colocar sus elementos uno al lado del otro, esperando que el diálogo resultante complete también lo que no se dice. Sabiendo que, de una forma u otra, previa o posteriormente, todo converge en la imagen y sus lecturas.

Sin título. 2007

Ø 200 cm. Acrílico / Tela





Sin título. 2007
180 x 160 cm. Acrílico / Tela



Sin título. 2007
180 x 160 cm. Acrílico / Tela

Convergence of the image

Álvaro de los Ángeles

Traducido por Barbara Sheehy

One of the important characteristics of contemporary art is the continuous decomposition of key concepts and their transformation into others to the rhythm of a progress constantly in need of novelty. Some of those concepts, closely associated with the pictorial tradition such as a model, reference, representation or picture can no longer be read nor interpreted in the same way since the omnipresence of reproduced images.

Hence, since the copy appeared on the scene as a substitute for that which has never been published, for that could not be reproduced, or for the aura of the art, not only managing to confound and imitate the original but also creating a new paradigm based on the in-series accumulation and on its thorough diffusion. Once photography came onto the scene and was accepted "en masse", painting could not and should not have continued to mimic reality. How do we bring ourselves closer nowadays to the crucial and tangible fact that, one and a half century after the introduction of this new way of looking, painting as an art form has continued to survive?

The concept of "image" has not only widened its linguistic definition to include a reference to its specialization, and its technical reproducibility but has also generated an amalgam of cross-terms, turning it into something more complex and in accordance with today's world, and a specificity that is sharply dispersed. That is why, with reference to the previous question, painting as a practice and a cultural product, as an optical exercise and an aesthetic result, as a representation and an image, cannot be analyzed nor thought of without keeping in mind the influence these media exercise on all sectors of society, and in that sense, specially in contemporary art.

The omnipresence of technical and technological media, far from lessening the visibility of painting or its possibilities, seems to have strengthened its idiosyncrasies considering that what we understand to be intrinsic to painting depends to a great extent on those media.

It could be argued that they have become an integral part of a new way of looking whose essence of analysis is not limited to the squared-off limits of the frame and its contents, but also in the crystalline reflection of the rectangles of the viewfinders and screens, perfect

Sin título. 2007. 350 x 200 cm. Acrílico / Tela



conductors for all types of images. Neither has the inherited distance between work of art and spectator been kept, but rather there is a greater tendency to de-structure by questioning its functions and classic spaces. If industrial means of reproduction have come to destroy the hierarchy of certain inherited concepts of the classic tradition, how will we face the renovation of its concepts ? how do we face the redefinition of its margins and functions?

The work of Santiago Ydáñez can be considered a paradigm of pictorial practice influenced and contaminated by different mass media and creative languages in which the common element is the convergence in the image. Even though most of the artist's work is paintings, these represent, show, are characterised by their image of photographic quality, even further, a snapshot effect. Snapshots, as opposed to other types of photographs, are reflections of closeness, the quick gesture, are nurtured through capturing the infinitesimal moment. Far from predetermined composition or the slow process of carefully arranged lighting, snapshots are like sharp-shooting; there is no escape and they almost always mistreat or, at least, retouch the subject's features. They detain the improbable fragment of an instant; they register the imperceptible and from there, open them to uncountable readings and later interpretations. Is it possible that this petrified instant can actually define what it shows? What happens when this is transported to the planned surface of the canvas where the quality the eternal is added?

In Gerhardt Richter's Notes(1964-1965), in his still modern thoughts about the relationship between painting and photography, the German artist writes " You know, I got to like it more and more... realizing that something so absurd as simply copying a postcard could be turned into a painting. And also the freedom to paint everything I wanted to: deer, airplanes, kings, secretaries, not having to invent anymore, being able to forget everything painting means- colour, composition, space - and everything a man knew and had thought about.

Sin título. 2007

70 x 200 cm. Acrílico / Tela

Sin título. 2007

70 x 200 cm. Acrílico / Tela



All of this suddenly stopped being a pre-condition for art¹"

It is interesting to understand and use Richter's words, taking them as a starting point to look at and read the painting of today; to look for the answer to questions about their function within the art world and contemporary society. An unanswerable question about the artist's intention through the pictorial media itself and his own personal need to practice, letting himself go far beyond the rigid norms the cultural industry establishes. The answer is complex; it is hard to reach consensus, and this is not the pretension of this short text. At any rate, Richter's words, inseparable from the rest of his notes suggest lightness in the pictorial discourse which, against all expectations, turns out to be tremendously dense. Taking away the "previous condition of art" based on aspects such as "color, composition, space" and allowing oneself to get carried away by "all those things I like" not only frees the artist from innate creative obligations but does the same to art itself, maintaining a coherence in the process and the path.

In the case of S. Ydáñez the recurrent use of photos taken before starting to paint is a part of his personal search process, whether it be making a portrait of what he wants to paint or accepting the surprise of the meeting as part of the learning process. The fact that the paintings seem to put created and found situations, real and fictitious, references to daily life or to art history, religious and banal images all on the same level is what links his pictorial work to the concept of image we talked about before. Actually, the comparison is only a figure of speech because catching a physical fragment in the chronology of a concrete moment, a key element of photography, snapshots and other media registers can be seen as much in his pictures as in his dissected animals, both paralysing an action even though representing it in a different form. It is not that they fulfil the same function or could be included within the same process, nevertheless, there is an underlying intention in both techniques to leave a testimony of 'an existence', in a trail rather than in a finger print, a key factor in the attempt of all artists and not too far from any individual.

1 - *In Indiferència i singularitat. La fotografia en el pensament artístic contemporani*, Barcelona, Llibres de recerca #4, MACBA, 1997.



Sin título. 2007

200 x 200 cm. Acrílico / Tela

S. Ydáñez has showed interest in a wide variety of subject matter from the very beginning, no matter how much emphasis he has put at certain moments on his portraits smeared into foam. Even the evolution within this same series, limiting the subject itself and working out an ever finer technique can be analyzed as a progression which was never separate from the rest of his work.

From the very beginning of his career he had a special interest in portraying animals with deformed facial features due to the large format of his paintings. The faces full of foam contrasted with the close-ups of things that looked like porcelain figures, very light or very dark, with fine smooth skin; on the one hand this interest in self portraits as if he were pursuing some cyclic behaviour and on the other, his interest in the animal world, often shown as hunting trophies. Both describe his firm intention to reflect death, the passing of time, vanitas with an illustrative power full of references to the Baroque as well as to the Romantic. A snowy landscape where there is almost no paint and the spectator's imagination completes the reading, already full of visual references. The diptic that seems to represent the trunks of trees with no leaves may also seem like the rounded off horns of a deer in a visual trap that hides and shows at the same time. The references to Goya's Disasters of War as indisputable master of modern art, irregardless of all the post -isms. The broken-necked swan, the three deer hanging from the ceiling... evident examples of a strange, consistent creative maturity which mixes varied references with the apparently simple action of setting its elements one beside the other, hoping that the resulting dialogue fills in for what is not said, knowing that, one way or the other, sooner or later, everything comes together in the image and its readings.



Sin título. 2004

180 x 150 cm. Acrílico / Tela



Antonio Pérez Rodríguez
Taxidermista colaborador y
amigo de Santiago Ydáñez

Santiago Ydáñez
Fotografía de
Sergio Belinchón
2007

SANTIAGO YDÁÑEZ
www.invaliden1.com



Paraíso Perdido

Pintura e instalación. 24 ene 08 - 8 mar 08

● **Santiago Ydáñez.** Contenido del CD:

• **Catálogo exposición Santiago Ydáñez en Galería Fernando Santos Lisboa y Oporto**

Textos: Bernardo Pinto de Almeida, Fernando Castro Flórez

• **Catálogo exposición Paraiso Perdido en Galería Isabel Hurley Málaga**

Texto: Álvaro de los Ángeles. Traducción: Barbara Sheehy

• **Videos:** Buruntza, Santiago Ydáñez

galeria **isabel hurley**

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

www.isabelhurley.com info@isabelhurley.com