

*Valverde, José Luis.*

*Universidad de Málaga. Facultad de bellas artes.*

## *Márgenes temporales: análisis, traducción y construcción de un objeto pictórico múltiple*

### *Temporal margins: analysis, translation and construction of a multiple pictorial object.*

#### PALABRAS CLAVES

Pintura, políptico, cita, materia, figuración, metodología.

#### KEYWORDS

Painting, polyptych, quotation, subject matter, figuration, methodology.

#### RESUMEN

Márgenes temporales: análisis, traducción y construcción de un objeto pictórico múltiple. El presente proyecto ahonda la relación temporal entre la pintura perteneciente a la tradición pictórica y su recontextualización en los códigos contemporáneos como metodología de producción a través de la traducción. Esta, se proyecta en la construcción del lenguaje del objeto artístico y opera constituyendo la semiótica del medio pictórico. El entrecruzamiento de las distintas líneas de diálogo entre la imagen pictórica y la idea-texto-objeto a la que hace alusión en esa imagen -cuadro-, participan de un proceso de transcodificación. Entendiendo que esto no solo se manifiesta en las metamorfosis conceptuales que atienden a referencias de medios y signos de diferente naturaleza, como puede ser una imagen-texto, sino que también sucede cuando citamos a una referencia del mismo medio (el pictórico). En este caso, la recepción del traspaso de un contenido histórico se transforma, dependiendo del contexto y el marco discursivo en el que se encuentre. Estas, toman otra dimensión al complementarse entre ellas; el espacio narratológico, que vertebrata las multiconfiguraciones pictóricas (políptico), se caracteriza porque las diferentes piezas que lo definen remiten, de manera sistemática, a pinturas concretas, géneros pictóricos, épocas o espacios. Todos ellos potencialmente enfrentados, manifiestan de manera clara la lectura del término intertextual; a partir del cual, se enmarca el campo de juego metodológico del proyecto.

#### ABSTRACT

Temporal margins: analysis, translation and construction of a multiple pictorial object. This project delves into the temporal relationship between painting belonging to the pictorial tradition and its recontextualization in contemporary codes as a production methodology through translation. This is projected in the construction of the language of the artistic object and operates constituting the semiotics of the pictorial medium. The interweaving of the different lines of dialogue between the pictorial image and the idea-text-object alluded to in that image -painting-, participate in a process of transcoding. Understanding that this is not only manifested in the conceptual metamorphoses that attend to references of media and signs of different nature, such as an image-text, but it also happens when we quote a reference of the same medium (the pictorial one). In this case, the reception of the transfer of a historical content is transformed, depending on the context and the discursive framework in which it is found. The narratological space, which vertebrates the pictorial multiconfigurations (polyptych), is characterized because the different pieces that define it, refer, in a systematic way, to concrete paintings, pictorial genres, epochs or spaces. All of them, potentially confronted, manifest in a clear way the reading of the term intertextual, from which the methodological field of play of the project is framed.

## INTRODUCCIÓN

El tiempo en la obra artística atiende a una dimensión vertical donde la presencia del espectador, su interacción con el objeto-cuadro y la consecuente activación de esta, determinan una serie de mecanismos que se proyectan en un lenguaje muy concreto: el pictórico. Este, se construye y es construido a partir de la referencialidad histórica y, por lo tanto, legitimadora de su propio periplo. La superficie de la tela y su delimitación por los márgenes o bordes del cuadro configuran un terreno de juego limitado, aunque visible, en el cual se llevará a cabo el engaño. La imagen, la cual vemos en el plano de representación, adopta unas características concretas que, en efecto, devienen del repertorio visual del artista, entre ellas nos encontramos con: la factura pictórica, la composición, la imagen y la referencia.

Atendiendo al concepto de margen y de referencia trataremos de explicar la potencia narrativa que reposa sobre la idea de políptico y de cita, recursos conceptuales y formales que constituyen la presente metodología proyectual. Atender a pinturas concretas de la historia del arte para utilizarlas como base de pinturas nuevas, requiere un ejercicio de traducción e interpretación. Todo ello cumple con una función fundamental y es la de establecer nexos discursivos entre el artefacto de representación y el individuo que lo mira. Es entonces donde el receptor se vuelve vulnerable ante un medio cuya necesidad de ser decodificado atiende a la importancia de entender lo que hay a su alrededor y por supuesto lo que hubo con anterioridad. El cuadro por lo tanto deja de ser un cuadro-mueble y pasa a convertirse de nuevo en ventana, un espacio para establecer puntos referenciales y recíprocos entre el sujeto y el objeto.

Las maneras de mirar y lo que conlleva de sí el propio acto, the act of looking [1] (Bal, Mieke. 2016.) no solo está sujeto a las experiencias del individuo sino a la capacidad de interpretación del mismo. Esto es un hecho fundamental que acaba convirtiéndose en una herramienta más para el propio hacedor de objetos de contemplación (artista). Esta definición no es gratuita ya que el motivo por el cual se materializa una obra/cuadro no es otro que el de enfrentarse, es decir, ponerse enfrente.

Esa especie de acto heroico es el que comparte tanto el espectador como el artista, uno desde el blanco y otro desde la incertidumbre, donde nada debe de estar por estar, y todo en esa superficie ha de ser justificado. Me gusta poner como ejemplo de estrategias narrativas curiosamente una obra de Alberto Durero (Nuremberg, Alemania. 1471), cuya obra (San Jerónimo, 1496, National Gallery, London) es una pintura a dos caras, el verso y el reverso del lienzo están intervenidos. En el reverso podemos ver la figura de San Jerónimo en actitud de plegaria, éste está arrodillado en mitad de un paisaje, se puede ver como el cielo se está ennegreciendo, es casi como el preludio de que algo va a pasar, en el verso del cuadro se nos aparece una imagen que muestra un cataclismo, un destello rojo en forma de estrella entre lo que debemos interpretar como “nubes negras”, esta pintura es básicamente una abstracción en la que ni siquiera hay línea de horizonte con la que podamos tomar referencia o pie de lo que estamos viendo, el caos de la no-imagen, el fin de todo, una pintura que “no representa nada” es lo que precede la vista/visión de San Jerónimo, una obra del s.XV, el fin del mundo.

## 1. METODOLOGÍA

El espacio narratológico que vertebra las multiconfiguraciones pictóricas (políptico), se caracteriza porque las diferentes piezas que lo definen remiten, de manera sistemática, a pinturas concretas, géneros pictóricos, épocas o espacios. Todos ellos potencialmente enfrentados, manifiestan de manera clara la lectura del término intertextual<sup>1</sup>.

Esta construcción del lenguaje del objeto artístico, opera constituyendo la semiótica del medio pictórico. El entrecruzamiento de las distintas líneas de diálogo entre la imagen pictórica y la idea-texto-objeto a la que hacemos alusión en esa imagen – cuadro- participan de un proceso de transcodificación. Entendemos que esto no solo se manifiesta en las metamorfosis conceptuales que atienden a referencias de medios y signos de diferente naturaleza, como puede ser una imagen-texto, sino que también sucede cuando citamos a una referencia del mismo medio. En este caso, la recepción del traspaso de un contenido histórico se transforma, dependiendo del contexto y el marco discursivo en el que se encuentre. Es decir, si versionamos una pintura de Pieter de Hooch (Róterdam, 1629- Amsterdam, 1684), el significado de esa pintura lo arrastraremos hasta la actualidad, pero dependerá de nosotros recontextualizarlo conceptualmente basándonos en su

---

<sup>1</sup> término introducido por el filólogo ruso Mijail Batjín, que atiende a la interconexión entre distintos textos dentro de un mismo marco discursivo.

estructura original. Si no, carecería de sentido hacer este traslado y, lo que estaríamos haciendo se convertiría en una mera imitación o una copia (imitare y ritrarre<sup>2</sup>).

Bajo esta premisa, atenderemos a otro punto importante: el hipertexto. Este recurso, que dota a la obra de nuevos planos de significado y entendimiento se diferencia del intertexto en la siguiente cuestión: si cuando nos referimos al intertexto estamos hablando de las referencias ya asimiladas que conforman un discurso, el hipertexto es la cita que permite que el espectador haga pie y vea la referencia, en este caso concreto sería el título de la obra. Los títulos, los cuales forman parte del discurso de la pieza artística, establecen nexos de entendimiento entre el espectador y el autor. Como ejemplo, propondremos una de las pinturas desarrolladas en nuestras investigaciones, que se titula "After Matisse (La habitación roja)". El cuadro, que se remite efectivamente a esta pintura del artista francés, atiende a una parte concreta de la composición original para reconstruirla en una gama cromática de negros, grises y azules. La imagen-cuadro, se pierde casi por completo haciéndose visible la pintura como elemento que construye y recodifica, basándose en matices y factura pictórica. El espectador, en este caso, necesitará del título para establecer los nexos entre este y el otro cuadro. La diferencia entre el intertexto y el hipertexto transcurren en una línea muy delgada.

Veamos ahora un segundo modo de hipertexto poniendo otro ejemplo pictórico. Esta pieza se titula "After Manet (La estación de Saint-Lazare)". En el cuadro original de Édouard Manet (París, 1832-1883, París) vemos a una niña de espaldas al espectador, que está mirando a través de una verja de hierro. Lo que la niña mira, es la llegada de un ferrocarril, aunque lo que el espectador ve en el cuadro, es solo el humo que deja el tren a su paso. Nuestra pintura se compone de dos piezas

(díptico). En la primera de ellas, tomamos como referencia-modelo de la niña del cuadro original, un fotograma de la película *La cinta blanca* (2006) de Michel Haneke (1942, Munich), donde aparece un personaje femenino que remite a nuestro personaje del cuadro de Manet; y para el otro cuadro que describe la verja, una fotografía de Arthur Leipzig (Nueva York, 1918-2014) titulada *Skoliart* (1943), la cual atiende de nuevo a la verja del cuadro original. Aquí el hipertexto

reside concretamente en las imágenes que referencian de manera directa la pintura de Manet, los recursos semánticos se disparan articulando mecanismos de lectura que van más allá de la simple cita.

Este recurso nos permite establecer relaciones temporales y discursivas entre la fuente histórica a la que acudimos, y el marco temporal donde lo recontextualizamos, permitiendo así, establecer análisis de carácter cronológico y discursivos a través del relato histórico. La significación del signo-imagen, conlleva consigo el significante del original. Este será trastocado, pervertido o renombrado en el desarrollo de una obra actual a través de una transferencia de significado. La

versión, que se articula con un nuevo prisma y nuevas problemáticas, establecerá relaciones interdiscursivas, intertextuales e hipertextuales a través de las composiciones pictóricas múltiples (polípticos) que estamos analizando. Este concepto de mediación, según Mieke Bal, se encuentra en la intersección de la iconografía y la intertextualidad. Es por lo tanto clave que la intertextualidad está estrechamente ligada con la significación del tema, pues la forma del discurso atiende a otros discursos previos para poder conformarse.<sup>3</sup> Lo mismo pasa con la imagen y con sus influencias. La copresencia de dos o más pinturas, por ejemplo, participa dentro de los procesos de construcción que vertebran los polípticos, pues su interés radica en la aparición de intra-diálogos que conforman una pieza múltiple. Esta copresencia de dos o más pinturas no solamente se manifiesta en un nivel formal, sino que los planos de lecturas que adquiere profundizan de nuevo en el intertexto y el hipertexto. Por consiguiente, las relaciones que se potencian en estas composiciones manifiestan la naturaleza narratológica de las mismas, a través de sofisticados mecanismos de conjunción Dialéctica.

## 2. DESARROLLO

Vamos a aproximarnos ahora, a los aspectos formales del artefacto artístico múltiple del espacio en blanco que queda entre una pintura y otra (la pared). Su función se establece como la línea separadora de cada una de las piezas, conformando así,

---

<sup>2</sup> Términos utilizados por Daniel Arasse para describir la acción del pintor de imitar al modelo desde la ficción de la pintura, atendiendo al uso del detalle como elemento configurador de la imagen-cuadro, y alejándose por lo tanto de la naturaleza. Véase ARASSE, D. *El detalle. Para una historia cercana a la pintura*. Madrid: Ediciones Abada, 2013.

un marco. Este enmarcado, delimita el campo de lectura. El cuadro se transforma en un espacio semi-autónomo cuya relación con las otras pinturas es existente, a pesar del salto visual entre ellas. La desaparición del marco, como una estrategia metodológica, repercute en otra transformación discursiva, transformando el políptico en un único objeto pictórico. Un tiempo fragmentado y un proceso de significación a través de una unidad formal. La fragmentación del objeto mostrará por lo tanto múltiples pinturas que atenderán a distintos referentes, donde el espectador construirá su propio hiperrelato<sup>3</sup>.

Esto nos acerca más a la idea de una unidad conformada por lo múltiple, muy diferente a una fragmentación que deviene de un todo. Digamos que el proceso, en este caso, es el contrario. Podríamos decir que, nos encontramos ante una estética del proceso. La forma del objeto políptico, se definiría como enunciado. Cabría también nombrar de la existencia de un tiempo múltiple, o de una diversificación de distintos tiempos que conviven en un solo espacio de representación, estaríamos hablando de una heterocronía que se proyecta y reposa sobre las diferentes piezas de la topografía compositiva.

## 2.1 Selva del tiempo

*Selva del tiempo* es un proyecto pictórico expuesto en la GaleríaJM y comisariado por Polaroid Star (1971, Málaga). Este trabajo parte de la presente investigación donde a partir de las configuraciones múltiples de cuadros se establecen líneas de dialogo cuya potencia radica en la transversalidad temática, formal, temporal y referencial. A continuación, describiremos de manera más detallada cada uno de los elementos que conforman el proyecto posicionando como eje vertebrador la pintura titulada “La aparición” sobre la cual reposan los conceptos principales y puntos de interés.

## 2.2 La máquina pictórica

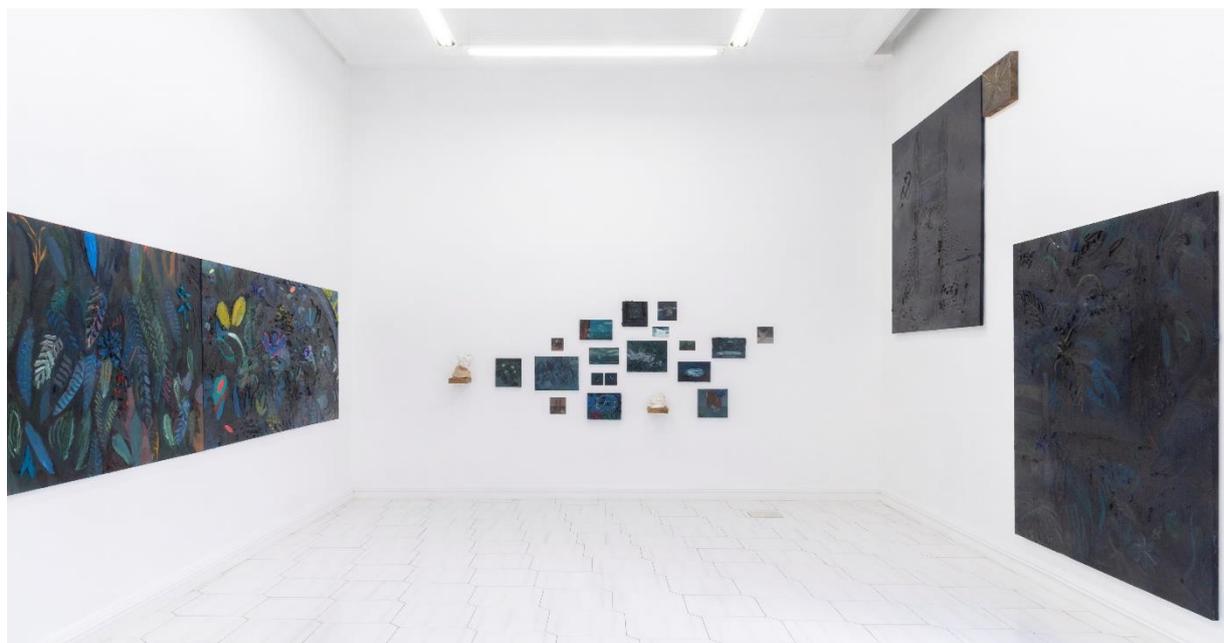


Figura 1. Vista de la exposición “Selva del tiempo”, José Luis Valverde. GaleríaJM. Málaga, 2021.

El acontecimiento<sup>4</sup>, como sorprendió a Robert Walser (Biel, Suiza 1878 – Herisau, Suiza 1956), asume un papel protagonista en esta primera parte de la exposición donde el espectador/paseante se encuentra con una primera pintura de gran formato, cuyo cadáver representado/pictórico, enterrado entre vegetaciones muertas y flores, guía el camino cual deambulatorio o artefacto votivo. Este engranaje, activa la gran máquina pictórica que se instala en el espacio: polípticos, dípticos y demás configuraciones remiten de manera sistemática a la referencia histórica y pictórica. Sería imposible hablar de tiempo sin este factor, pues a parte del tiempo vertical o el tiempo suspendido, que acontece con el uso de negros y azules velando las

<sup>3</sup> BAL, MIEKE. *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*. Madrid: Akal/estudios visuales. 2016.

<sup>4</sup> El acontecimiento como concepto de atención dirigida para la producción artística. Véase WALSER, R. *El paseo*. Madrid: Siruela, 2017,

imágenes, asumimos el uso de un tiempo múltiple. Una heterocronía que no solo sucede en el políptico principal, sino que se expande en todo el conjunto acompañando al espectador por el recorrido expositivo; toda la instalación es una sola obra, una selva de tiempos dentro de un mismo plano de acción/representación: el espacio de la galería.



**Figura 2 y 3.** Vista de la exposición "Selva del tiempo", José Luis Valverde. GaleríaJM. Málaga, 2021.

Como nexo entre las dos partes que forman el conjunto atendimos al uso de la escultura como instrumento separador e indicador del recorrido. Por un lado, ejercía una herida en el espacio ya que a través de la pintura presentaba al que mira/ al que se enfrenta el lugar al que estaba a punto de entrar. Esta pieza titulada Simón de Cirene se componía por una piedra

tallada con formas antropomorfas sobre la cual, y a través de una hendidura tallada en la misma, se encajaba una pequeña pintura intervenida a dos lados. Este artefacto se completaba al incluir una pequeña cruz de cerámica esmaltada cuyas juntas se fijaron con cemento blanco. La apariencia del símbolo nos acercaba a un hacer casi infantil, una cruz sin mayor pretensión que la de conformar el signo, el estipe del sacrificio del madero. Todo ello se activaba en el momento en el que el espectador, a modo de Cirene, llegaba a esta pieza y veía las imágenes representadas. Por un lado, el cuadro de un paisaje, un árbol y un pájaro, que introduciría al visitante a una primera zona expositiva y, en la otra cara, nos encontramos con la asta de la cruz, una pieza vertical de madera donde la mayoría de su forma se sale del plano, haciendo imposible su identificación completa y adentrándonos en un segundo grupo temático donde el tema principal era la muerte. Este concepto no se trató desde un punto de vista literal, pues la idea de muerte se proyectaba sobre todo al proceso pictórico, el proceso como fin de un camino, una continua mención al proceso como elemento de estudio.



Figura 4. La aparición, José Guerrero. Óleo sobre lienzo, 70 x 90 cm. 1941. Fuente: centroguerrero.es

Un ejemplo de ello es como se construyó la pintura de “La aparición (after Guerrero)” expuesta en este mismo proyecto. Esta obra parte del concepto de cita y se refiere a la pintura con el mismo nombre que artista granadino José Guerrero (Granada 1914 - Barcelona 1991) puso a su obra. Esta pieza, realizada en una etapa temprana, pone el punto temático en una escena fúnebre, casi lorquiana. Una pintura fragmentada en cuatro zonas diferenciadas, casi autónomas, donde se pueden observar un uso de la factura pictórica distinto además de un contraste en gamas cromáticas.



**Figura 5.** La aparición (José Guerrero). Óleo sobre lienzo, 120 x 300 cm. 2021.

Para ello planteamos como pintura principal la figura del cadáver, el cual se puede observar en la pieza horizontal situada a la derecha de la composición. Aquí el cuadro adquiere unas características atmosféricas a consecuencia de un uso concreto de la factura pictórica con el óleo. La gama cromática, que se torna en negros y grises, ayudan a obstaculizar la imagen del personaje, que, además, está siendo casi absorbido por la vegetación que lo rodea. Aquí se pone de manifiesto una de las claves de nuestra pintura: el camuflaje. El cuadro, termina concluyendo con unos acentos de luz/cromáticos que componen y equilibran, de manera sutil, la lectura del mismo. En forma de ensamblaje aparece una pintura de medio formato a la izquierda cuya temática es exactamente la misma, el paisaje y la calavera. Aquí, los códigos se abstraen a un punto más velado, irreconocible. La forma deja de ser naturalista para adoptar, a través de la materia, el cuerpo y la forma de la vegetación. El óleo es mucho más denso pronunciando su propia materialidad por encima de la imagen. Estas dos piezas están flanqueadas por dos pequeñas pinturas que contextualizan, casi a modo de viñeta, donde ocurre todo. El paisaje, a la izquierda en un tiempo distinto que el paisaje de la derecha. La heterocronía se activa en esta obra cuya forma, nos recuerda, a las catas arqueológicas. Forma y contenido participan de un mismo tema. Todo está conectado bajo el criterio o concepto del supermercado<sup>5</sup>, donde las relaciones contextuales y las particularidades de cada una de ellas (las pinturas) tienen como fondo o escenario, las otras pinturas.

## CONCLUSIÓN

El interés de establecer relaciones pictóricas de diversas características, sobre todo formales y temporales me ha permitido entender el cuerpo de la exposición como un gran dispositivo de representación; un gran marco que separa el contenido activo de la obra de un espacio desactivado: lo que está afuera. Como productor artístico entiendo esta dimensión conceptual como un camino de elaboración teórico-práctica que atiende de manera directa a la pintura como medio histórico. La posibilidad de recontextualizar ciertas obras de la historia del arte y reelaborarlas con códigos actuales suponen un espacio de experimentación y aprendizaje que cortocircuita la actual lógica de la imagen. Ejemplos como lo que he citado pasan por la relectura de la naturaleza muerta, la vanitas o el paisaje. En este sentido, la investigadora Mieke Bal reflexiona en torno al concepto de cita y su inclusión en la práctica artística:

[...]La indecibilidad de lo visual se entiende que es paradigmático de la producción de sentido general. En lugar de clasificar y cerrar el significado como para resolver un enigma, un estudio transtornado intenta rastrear el proceso de la producción del significado a través del tiempo (en los dos sentidos: presente/pasado y pasado/presente) como un proceso dinámico y abierto, en vez de esquematizar los resultados de ese proceso. En lugar de establecer una relación unívoca entre el signo y

<sup>5</sup> Concepto acuñado por STOICHITA, VICTOR en su libro *La invención del cuadro*. Véase STOICHITA, V. *La invención del cuadro*. Madrid: Catedra, 2011, pg 189

el significado o motivo, dicho estudio hace hincapié en la participación activa de las imágenes visuales en el diálogo cultural, en la discusión de ideas. En este sentido, afirmo que el arte piensa.<sup>6</sup>

He querido concluir con esta cita ya que la importancia del tiempo en la pintura y, sobre todo, en la presente metodología, nos lleva a entender el cuadro como una fragmentación temporal, un trozo de dispositivo que atiende a sus propias referencias históricas y a su presente contexto –expositivo– desde la pluralidad de un conjunto configurable.

## BIBLIOGRAFÍA

Bal, M. (2016). *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*. Akal/estudios visuales.

Godfrey, T. (2010). *La pintura hoy*. Phaidon.

Foucault, M. (2004). *La pintura de Manet*. Alpha Decay.

Stoichita, V. (2011). *La invención del cuadro*. Ensayos Arte Catedra.

Stoichita, V. (2005). *Ver y no ver*. Siruela.

Walser, R. (2017). *El paseo*. Siruela.

---

---

<sup>6</sup> BAL, MIEKE, *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*. Madrid. Akal, 2016, p. 83.