

# *Eclipse parcial* *Partial eclipse*

FRANCISCO JAVIER SAN MARTÍN

"The aorta's mechanism does more noise still than the elevator, the gear of his wheels it is fire, awakening: typography of the primary sensations, too simple as if to be deciphered so fast by the scientific captains.

My dear Picabia: "Living", having nothing else to say. Dancing by telegraph on metallic dentures. Or becoming dumb above the line equinoctial to discover in each instant — *perpetua mobilia* — that today it is today".

Tristan Tzara<sup>1</sup>

In classical painting, at least since the last late Gothic or the southern *quattrocento*, transparency was a synonym of *glazing*, exclusively a technical resource for depiction; although we do not quite know how it became a matter of aesthetics or even politics with the rise of the historical avant-garde. *Glass Arkitektur*, the idea of which was for everything to be visible, with no hidden catches, was a formal system of configuration, and also a reflection — in glass or a mirror — of parliamentary democracy in the field of architecture and town planning<sup>2</sup>. With Kandinsky, Moholy-Nagy and Man Ray, transparency was successfully transferred to the terrain of plastic arts. Despite this, it was not all good democratic manners and clarity; transparency also had its ironic and even sarcastic side. Can we make jokes about something as serious as transparency, that mechanism that overthrows walls of vision, the oppression of opacity and obscurantism? Apparently we can. Francis Picabia devoted various paintings to this subject from 1927 to 1929, containing Spanish women, bullfighters, Virgins, heraldic emblems and Romanesque apocalyptic frescos. These paintings depicted a *poor* and poisoned transparency; it was blurred, it boasted that it left everything visible and yet it made nothing clear. From not existing, the painting is now not even a stable image — a direct and clear discourse, even if the background was dark — and starts to look like a collection of unconscious images, a kind of visual *Alzheimer's*, a shapeless mishmash, rubbish. Democratic transparency — *glásnost* — became, with Picabia and Duchamp, an imposture. Maybe because both of them, in the 1920s, were able to imagine that a high dose of transparency could be crystallised in supervision and visual control.

In a poem that Picabia published in his journal *391, Demi cons*, which means something like *half idiots* or *halfwits*, and what is possibly worse, the artist recited, or maybe only whispered, "Le monde est pour moi pétri de bon goût et d'ignorance collés<sup>3</sup>". Picabia thought that everything had already been said, but with the word *collés* he might have been referring to the opacity that is consubstantial with the collage, in which a beautiful score by Schubert could be partially covered — silenced — by a horrible fragment of oilcloth. Faced with this glue, which at the end of the day attempted to conciliate opposites, Picabia proposed the protocol of confusion, the mishmash or mess of

---

<sup>1</sup> Tristan Tzara, Preface for *Unique Eunuque* by Francis Picabia, Au Sans Pareil (Paris, 1920), p. 13.

<sup>2</sup> Cf. Martí Peran, *Glas-Kultur ¿Qué pasó con la transparencia?*, exhibition catalogue of the Koldo Mithelena Kulturunea, San Sebastián and La Panera, Lleida, July 2006 – July 2007. Concerning the coercive aspect of transparency, cf. Michel Foucault, *Vigilar y castigar*, Siglo XXI (Madrid, 1978).

<sup>3</sup> "The world for me is good taste and ignorance together", Francis Picabia, "Demi Cons", *391*, No. 6, p. 4, reproduced in Francis Picabia, *391*, facsimile edition presented by Michel Sanouillet, Pierre Belfond – Eric Losfeld (Paris, 1976), p. 52.

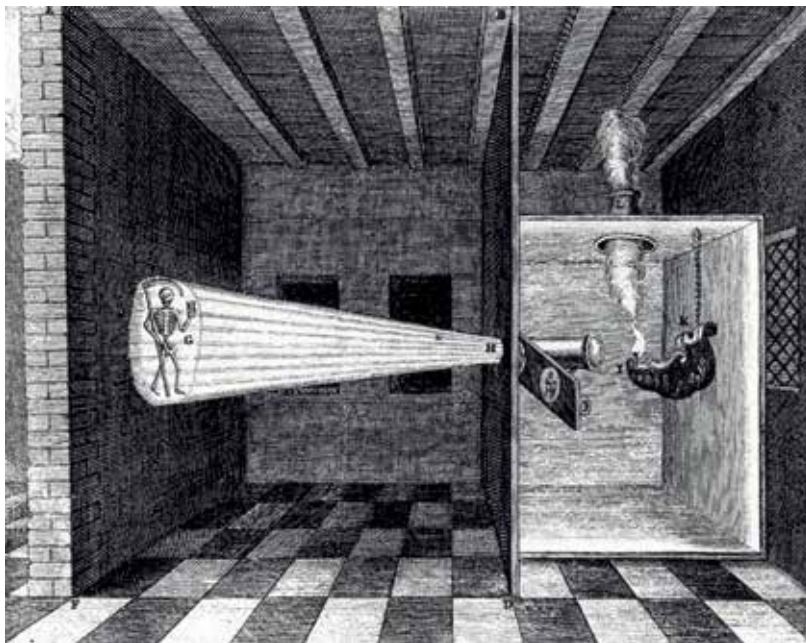


Fig. 14.  
Athanasius Kircher, *Ars Magna Lucis*,  
Ámsterdam, 1671.

“El mecanismo de la aorta hace más ruido aún que el ascensor, el engranaje de sus ruedas es fuego, despertar: tipografía de las sensaciones primarias, demasiado simple como para ser descifrado tan rápido por los capitanes de la ciencia.

Mi querido Picabia: “Vivir”, sin más. Bailar telegráficamente sobre dentaduras metálicas. O enmudecer sobre la línea equinoccial para descubrir en cada instante —*perpetua mobilia*— que hoy es hoy”.

Tristan Tzara<sup>1</sup>

En la pintura clásica, al menos desde el último gótico tardío del norte o el *quattrocento* del sur, la transparencia era sinónimo de *veladura*, exclusivamente un recurso técnico de representación; sin que se sepa bien cómo a partir del surgimiento de la vanguardia histórica se convirtió, en asunto estético e incluso político. La *Glass Arkitektur*, en la que se pretendía que todo quedara a la vista, sin trampa ni cartón, fue un sistema formal de configuración, pero también un reflejo —en vidrio o en espejo— de la democracia parlamentaria en el campo de la arquitectura y el urbanismo<sup>2</sup>. Y a través de Kandinsky, Moholy-Nagy o Man Ray, la transparencia se trasladó con enorme éxito al terreno de las artes plásticas. A pesar de ello, no todo fueron buenas maneras democráticas y claridad; la transparencia tuvo también su vertiente irónica, incluso sarcástica. ¿Se pueden hacer bromas sobre un asunto tan serio como la transparencia, ese mecanismo que derriba los muros de la visión, la opresión de la opacidad y el oscurantismo? Al parecer sí, Francis Picabia le dedicó a este asunto varios cuadros en el período comprendido entre 1927 y 1929, en los que figuraban españolas, toreros, vírgenes, emblemas heráldicos y frescos románicos apocalípticos. Estos cuadros mostraban una transparencia *mala*, envenenada; la que emborrona, la que presume de dejar todo a la vista pero nada aclara. Por no ser, el cuadro ya ni siquiera es una imagen estable —un discurso directo y claro, aunque su fondo fuera oscuro— y se empieza a parecer a un depósito de imágenes inconscientes, una especie de *alzheimer* visual, un revoltijo informe, una basura. La transparencia democrática —la *glásnost*— se convirtió, con Picabia o Duchamp, en una impostura. Quizás porque ambos, ya en los años veinte, pudieron imaginar que una alta dosis de transparencia podrían cristalizar en vigilancia y control visual.

En un poema que Picabia publicó en su revista 391, *Demi cons*, algo así como *medio imbéciles* o *imbéciles a medias*, lo cual quizá es peor, el pintor declamaba o quizás sólo susurraba: “Le monde est pour moi pétri de bon goût et d’ignorance

<sup>1</sup> Tristan Tzara, Prefacio para *Unique Eunuque* de Francis Picabia, Au Sans Pareil, París, 1920, pág. 13.

<sup>2</sup> Ver Martí Peran, *Glas-Kultur ¿Qué pasó con la transparencia?*, catálogo de la exposición en el Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián y La Panera, Lleida, julio de 2006 - julio de 2007. Sobre el aspecto coercitivo de la transparencia, ver Michel Foucault, *Vigilar y castigar*, Siglo XXI, Madrid, 1978.



Fig. 1. Mode d'emploi du fusil photographique.

Fig. 1.  
Étienne-Jules Marey, *Fusil photographique*,  
1882.

images, superimposed, piled up, and therefore opaque. They no longer live in their little apartments, officially price protected, but in a common kitchen, a living room or bedroom, a space so dense, so promiscuous that living together becomes really difficult.

This accumulation of images dissimilar *in depth*, technically stereometric but aesthetically perverse, also started his little modern genealogy, from multiple exhibitions of futurist and surrealist photographs that have always been interpreted from the stance of time instead of depth, to Jean Dubuffet's superimposed *graffiti*, the *accumulations* of the Nouveaux Réalistes in the 1960s, the storehouses of machines and all kinds of things collected by Peter Phillips in the 1970s and 1980s, to end up, for better or for worse, in the post-modern proposal of David Salle and other artists of his generation on both sides of the Atlantic. And yet the fascination for confusion, illegibility, the added value of difficulty, is never exhausted and artists of today like Ricardo González García have recovered it, no doubt with the healthy intention of making it even more illegible, so that the eclipse keeps on shedding its black light.

As the reader will no doubt imagine, this whole matter of glazing (or drawing a thick veil over something) and transparencies (everything visible, Albertini's *parete di vetro*), hold an evident political meaning. In some texts RGG insinuates that he uses images from the mass media – explicit and direct, shocking – and blurs them with the idea of Art and techniques of painting. This is not entirely new: think for a moment of Andy Warhol's car disasters and race riots, possibly the images that best and most directly confirm that poetry could exist after Auschwitz. And yet RGG, in the period of the implosion of *reality*, goes even further and stops working in the dialectics of beauty/catastrophe in order to approach a more perverse or more moderate concept, I still don't know which: using the idea of art and painting techniques as a procedure for estrangement, in other words, when the process of confusion touches not only the images but also the actual procedure and construction of the picture. The idea of the eclipse, not just as unexpected darkness, but also as a mechanism of superimposition or interposition: the blurring machinery. In the series *Antisouvenirs* he uses war images from current or recent conflicts, painted photographs of explicit pain and destruction, but then he covers them or glazes them – just as the genitals on holy statues are covered with a vine-leaf or veiled at Easter – with the rhetoric of painting and the procedures of art, showing once again that poetry consists of concealing everything so that it can be seen in a different light.

The question is earlier, at least five years earlier, when he painted *Desarticulación, La depuración del error y Detención* (*Disarticulation, The purification of error and Arrest*), pieces which the artist has recovered for this exhibition in Santander. For these pictures RGG took images of conflicts and conceptually ground them, in his own words "forcing them through the sieve of painting to empty them of meaning". It is quite clear: when we grind something what we obtain is a mass or broth that has no shape at all but which maintains the dietary taste and properties of the ingredients. Picasso and Warhol cook on a grill – they flip the food over, they are solid food chefs – while RGG, armed with his image mixer, limits us to a liquid diet, as if we were recovering from *infoxication*<sup>4</sup>.

In this regard, by hiding or concealing the political after the art *effect*, RGG is something quite different from what we normally understand as a politically committed artist. And so these images about Iraq, Libya and Nigeria are something like concealed or deactivated *Guernicas*.

It is well-known that Barthes related photography to death. He liked the word *spectrum*, because he saw its double etymology: as a show, bright and open, but to which, nevertheless, "we could add something terrible that exists in photographs: the return of the dead". E. J. Marey's rifle, where Barthes refuses to linger, is the most direct image of this relationship between photography and disappearance<sup>5</sup>. (Fig. 1 y 2) This is what I believed until I discovered *Japanese attack on USS Enterprise*, 1942, a photograph that shows the explosion that killed the photographer, Robert Frederick. Death shots from

<sup>4</sup> The neologism *infoxication*, an acronym from intoxication of information, was coined by Alfons Cornella to allude to the over-saturation of information in cognitive capitalism.

<sup>5</sup> Cf. Francisco Javier San Martín, "Turbulencias en la cámara", in the catalogue *Pintura de cámara*, Koldo Mitxelena Kulturunea (San Sebastián, 2002), pp. 33-35.

collés<sup>3</sup>". Picabia pensaba que ya estaba todo dicho, pero con ese *collés* quizás se refería a la opacidad consustancial al collage, en el que una bella partitura de Schubert podía quedar parcialmente tapada —silenciada— por un horrible fragmento de mantel de hule. Frente a este pegamento que, en última instancia quería conciliar los contrarios, Picabia propone el protocolo de la confusión, el revoltijo o la revuelta de las imágenes, superpuestas, amontonadas, y por lo tanto opacas. Ya no conviven en pisitos separados, de protección oficial, sino en una cocina común, una sala o un dormitorio, un lugar tan denso, tan promiscuo, que la convivencia se hace realmente difícil.

Bien, esta acumulación de imágenes dispares *en profundidad*, técnicamente estereométrica pero estéticamente perversa, ha iniciado también su pequeña genealogía moderna, desde las exposiciones múltiples de las fotografías futuristas o surrealistas que siempre se han interpretado desde el tiempo, en lugar de desde la profundidad, hasta los *graffitis* superpuestos de Jean Dubuffet, las *accumulations* de los Nouveaux réalistes en los años sesenta, los almacenes de máquinas y cosas de todo tipo reunidas por Peter Phillips en los setenta y ochenta, para acabar, bien o mal, en la propuesta post-moderna de David Salle y otros pintores de su generación a ambos lados del Atlántico. Pero la fascinación por lo confuso, lo ilegible, el valor añadido de la dificultad, no se agota nunca, y pintores de ahora mismo como Ricardo González García la recuperan seguramente con la sana intención de hacerla aún más ilegible, para que el eclipse siga proyectando su negra luz.

Como el lector imaginará, todo este asunto de las veladuras (correr un tupido velo) y las transparencias (todo a la vista, la *parete di vetro* albertiniana), tienen una evidente carga política. En algún texto RGG insinúa que emplea imágenes de los medios —explícitas y directas, impactantes— y las emborrona a través de la idea de Arte y las técnicas de la pintura. Esto no es totalmente novedoso: pensemos en las series sobre coches accidentados o disturbios raciales de Andy Warhol, quizás las imágenes que mejor y con más contundencia confirman que *sí* existía la posibilidad de la poesía después de Auschwitz. Pero RGG, en la época de implosión del *reality*, va más allá y ha dejado de trabajar en la dialéctica belleza / catástrofe para acercarse a un concepto más perverso o más moderado; aún no lo sé: emplear la idea de arte y las técnicas de la pintura como procedimiento de extrañamiento, es decir, cuando el proceso de confusión no atañe sólo a las imágenes, sino a los propios procedimientos de construcción del cuadro. La idea de eclipse, no tanto desde la oscuridad sobrevenida, como la un mecanismo de superposición o interposición: la maquinaria emborronadora. En su serie *Antisouvenirs* emplea imágenes bélicas de conflictos actuales o recientes, fotografías pintadas de dolor explícito, de destrucción, pero las cubre o las vela —como se cubre el sexo con una hoja de parra o se velan las estatuas sagradas en Semana Santa— con la retórica de la pintura y los procedimientos del arte, demostrando, una vez más, que la poesía es cosa de esconderlo todo para que se pueda ver de otra manera.

El asunto viene de más atrás, al menos cinco años, cuando pintó *Desarticulación*, *La depuración del error* y *Detención*, piezas que el artista ha querido recuperar para esta muestra de Santander. En estos cuadros RGG recogió imágenes de conflictos y las trituró conceptualmente, según sus propias palabras "haciéndolas pasar por el tamiz de la pintura para vaciar su significado". Está meridianamente claro: cuando trituramos algo lo que obtenemos es una masa o un caldo que no tienen forma de nada pero que mantiene el sabor y las propiedades dietéticas de sus ingredientes. Picasso o Warhol son cocineros a la plancha —vuelta y vuelta, *chefs* de lo sólido—, mientras que RGG, armado con su batidora de imágenes nos limita, como convalecientes de *infoxicación*, a una dieta blanda<sup>4</sup>.

En este sentido, al encubrir o recubrir lo político tras el *efecto* arte, RGG viene a ser algo muy diferente de lo que solemos entender por artista políticamente comprometido. Y de esta manera esas imágenes de la serie sobre Irak, Libia o Nigeria, son algo así como *guernicas* encubiertos o desactivados.

Es sabido que Barthes relacionaba la fotografía con la muerte. Le gustaba el término *spectrum*, porque veía en él su doble raíz etimológica: como espectáculo, luminoso y abierto, pero al que no obstante, "añade algo terrible que hay en la fotografía: el retorno de lo muerto". El fusil de E. J. Marey, en el que Barthes rehúsa detenerse, es la imagen más directa de esta relación entre fotografía y desaparición<sup>5</sup>. (Figs. 1 y 2) Es lo que yo creía hasta que conocí *Ataque japonés al USS Enterprise*, 1942, una fotografía que muestra la explosión que mató a quien la capturó, Robert Frederick. Disparos de muerte



Fig. 2.  
Étienne-Jules Marey, *Fusil photographique*, 1882.

<sup>3</sup> "El mundo es para mí el buen gusto y la ignorancia aglutinados", Francis Picabia, "Demi Cons", 391, núm. 6, pág. 4, reproducido en Francis Picabia, 391, reedición integral presentada por Michel Sanouillet, ed. Facsímil, Pierre Belfond – Eric Losfeld, París, 1976, pág. 52.

<sup>4</sup> El neologismo *infoxicación*, acrónimo de intoxicación por información, fue acuñado por Alfons Cornella para aludir a la sobresaturación de información en el capitalismo cognitivo.

<sup>5</sup> Ver Francisco Javier San Martín, "Turbulencias en la cámara", en el catálogo *Pintura de cámara*, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 2002, pp. 33-35.



Dos visiones de la violencia y lo borroso / Two visions of violence and what is blurred:

Fig. 3a.  
Robert Frederick, *Ataque japonés al USS Enterprise*, 24 de agosto de 1942 / The Japanese attack on the USS Enterprise, 24 August 1942.

Fig. 3b.  
David Seymour / Magnum Photos, *Teresa, una niña criada en un campo de concentración, dibujó de esta forma "su casa" en una pizarra, Polonia, 1948* / Teresa, a girl who was brought up in a concentration camp, drew her "house" like this on a blackboard. Poland, 1948.

one side and the other of the image. I would not look so much at the explosive violence of the picture that put an end to the life of the person who was daring or foolhardy enough to take it, but rather at its blurred and fluid nature: on the idea that extreme violence – death – is difficult to focus<sup>6</sup>. (Fig. 3a and 3b)

RGG proposed a post-political and also post-documentary programme: to acquire images of reality, so that nothing remains of that reality except a rare and clouded lees that takes us nowhere – that neither directs nor misdirects us – getting reality to be finally and radically incomprehensible, and that from this impossibility a new hidden sense arises. Art, in this context, becomes a dark and yet solid paradigm, a thick liquidity or a fluid solidity. RGG conceives of painting and the actual act of painting as somewhere to claim the opacity of so much transparency, and from a historical point of view, to convert the pictorial into a radically anti-illustrated happening: the end of transparent painting, the end of illuminating art, the end of the pedagogy of art. The beginning of art.

RGG takes his stance, with his painting, with art, in the antipodes of the aesthetics of documentation, in the fallacy of the archive as an illustrated aesthetic device, because rather than magnifying information, he aims to disorder it to discover the impossible sense of images, the legality of violence, the jurisprudence of torture, the logic of death. In this way, the installation of little pictures, watercolours and any other accumulation of the artist's images has nothing at all to do with that archive logic that puts everything away and explains next to nothing, with that obsession for accumulation that ends up spread out in the desert.

All of this is related to the old – and aged – problem of form and content, with the dialectics between the visual or sensitive aspects of an image and that *other* that we are not allowed to see but that we perceive as present; a message, something that the image tells us beyond its mere formal configuration. As André Derain wrote, the spherical shape of a ball is what matters least. The ball has numerous qualities, possibly more essential ones, than the spherical shape: the fact that it rolls down a slope, its mobility, the fact that it bounces off a hard surface, its elasticity. So it would seem that the spherical *form* of a ball says less about it than its *content* of rolling or bouncing. Moreover, does the spherical form of a ball tell us anything about its weight, its consistence, its touch, its smell? A hollow ball and a solid ball have exactly the same shape, but our experience of them is radically different<sup>7</sup>. And you don't have to read the Gestalt concepts of psychology to appreciate these aspects. Life constantly shows us that what is concealed is usually more decisive than what is visible, that the weight can be more dangerous than the shape, and in short, that the forms of politics are usually less decisive for people than its consequences.

### On the back and the front

Painting is a coloured plane in which the other side, the one against the wall, is a kind of uselessness, or in the worst case, a waste. Illuminated manuscripts, whether bound in book format or not, have their *recto* and *verso*; coins have heads and tails. In both cases, the sheet of parchment and the vulgar coin, we are talking about objects that live in the world, in all three dimensions, in life itself we could say. A picture hanging on a wall, despite the fact that it too belongs to life, despite the fact that it shows figures and scenes or just shapes and colours, also contains something of an abstract object, like an absent quality. Only one of its sides is valid, while the other, although it is necessary, is useless. Frescos, and in general, all murals, are an exception: they only have one side, a wall does not have heads and tails. Triptychs, especially in the North, in the fifteenth and sixteenth centuries, were another exception: when open they are an image divided up into three parts but when you close the panels, there is another one, often in *grisaille*. They are an exception thanks to their Calvinist economy of the surface, the hyper-use of the surface and the accumulation of images on both sides of the pictorial plane. But there

<sup>6</sup> Cf. Francisco Javier San Martín, "Turbulencias en la cámara", in the catalogue *Pintura de cámara*, Koldo Mitxelena Kulturunea (San Sebastián, 2002), pp. 33-35.

<sup>7</sup> Cf. Ángel González García, "La edad de yeso, o el clasicismo por los rincones", in *Pintar sin tener ni idea*, Lampreave y Millán (Madrid, 2007), pp. 281-282.

desde uno y otro lado de la imagen. Yo no me detendría tanto en la violencia explosiva de la imagen que acabó con la vida de quien tuvo el valor o la imprudencia de captarla sino precisamente en su carácter borroso, fluido: en la idea de que la violencia extrema —la muerte— es difícil de enfocar<sup>6</sup>. (Ver Figs. 3a y 3b)

RGG se ha propuesto un programa post-político y también post-documental: adquirir imágenes de la realidad, para que de esa realidad nada quede excepto un escaso y turbio poso que a ningún lugar nos lleva —que no nos orienta ni nos desorienta—, conseguir que la realidad por fin sea radicalmente incomprensible, y que de esta imposibilidad surja un nuevo sentido oculto. El arte, en este contexto, se convierte en un paradigma oscuro pero sólido, una liquidez espesa o una solidez fluida. RGG concibe la pintura y la actividad de pintar como un lugar para reivindicar lo opaco de tanta transparencia y desde un punto de vista histórico, para convertir lo pictórico en un acontecimiento radicalmente anti-ilustrado: fin de la pintura transparente, fin del arte iluminador, fin de la pedagogía del arte. Comienzo del arte.

RGG se posiciona, con su pintura, con el arte, en las antípodas de la estética de la documentación, en la falacia del archivo como dispositivo estético ilustrado, porque al contrario que magnificar la información, pretende desordenarla para hallar el sentido imposible de las imágenes, la legalidad de la violencia, la jurisprudencia de la tortura, la lógica de la muerte. De este modo, las instalaciones de pequeños cuadros, acuarelas y cualquier otra acumulación de imágenes del artista nada tiene que ver con esa lógica del archivo que todo lo guarda y casi nada esclarece, con esa obsesión por la acumulación que acaba extendida en el desierto.

Todo esto tiene que ver con el viejo —y envejecido— problema de la forma y el contenido, con la dialéctica entre los aspectos visuales o sensitivos de una imagen y aquello *otro* que no se nos da a ver pero que presentimos como presente; un mensaje, algo que la imagen nos cuenta más allá de su pura configuración formal. Como escribió André Derain, de una pelota, su forma esférica es lo de menos. Hay muchas cualidades, y quizás más esenciales, en esa pelota, que su forma de esfera: el hecho de que rueda sobre una superficie inclinada, su movilidad, el hecho de que rebota contra una superficie dura, su elasticidad. Así pues, parece que la *forma* esférica de una pelota dice menos de ella que sus *contenidos* de rodar o rebotar. Además ¿la forma esférica de la pelota nos dice algo sobre su peso, de su consistencia, su tacto, su olor...? Una pelota hueca o maciza son formalmente idénticas pero nuestra experiencia de ella es radicalmente diferente<sup>7</sup>. Por otra parte, no hay que acudir a los conceptos de psicología de la Gestalt para apreciar estos aspectos. La vida continuamente nos demuestra que lo oculto suele ser más determinante que lo visible, que el peso puede ser más peligroso que la forma y, en definitiva, que las formas de la política suelen ser menos decisivas que sus consecuencias en las personas.

### Por delante y por detrás

La pintura es un plano coloreado en el que la otra cara, la que da a la pared, es una especie de inutilidad o, en el peor de los casos, un derroche. Los códices iluminados, encuadrados en libro o no, tienen su *recto* y su *verso*; las monedas su cara y su cruz. En ambos casos, la hoja de pergamino y la vulgar moneda, estamos hablando de objetos que viven en el mundo, en las tres dimensiones, en la vida misma, se podría decir. Por su parte, un cuadro colgado en la pared, a pesar de pertenecer también a la vida, a pesar de mostrar figuras y escenas o solamente formas y colores, tiene siempre algo de objeto abstracto, como una cualidad ausente. Sólo una de sus caras es válida mientras que la otra, aunque necesaria, es inútil. Los frescos y, en general, toda la obra mural, formarían una excepción: sólo tienen una cara, la pared no tiene cara y cruz. Los trípticos, especialmente los del Norte, en los siglos XV y XVI, formarían también otra excepción: abiertos forman una imagen dividida en tres partes pero al cerrar los batientes aparece otra, a menudo en *grisaille*. Son una excepción por su ahorro calvinista de la superficie, por la hiper-utilización de ésta, por la acumulación de imágenes en ambas caras del plano pictórico. Pero hay más. Existe también en esta práctica una idea de duplicidad, de cambio de perspectiva respecto al tema representado, lo que en el lenguaje diario solemos aludir con la frase hecha "las dos caras de la moneda". Una visión apocalíptica como la de *El jardín de las delicias* de Hieronymus Bosch, muestra una imagen fragmentada en el tiempo y el espacio: en el centro la vida caótica en la tierra, entrópica, y a los lados, su separación en un orden Final: a la izquierda el cielo de los bienaventurados y en el otro extremo el infierno de los condenados. Esa jerarquía de vida y de destino se alteran radicalmente al cerrar el tríptico. Las tres escenas tan laberínticamente descriptivas se unifican en una esfera gris, atmosférica y espectral. Una imagen de unidad que es a la vez del caos.

De la voluntad de RGG hacia una pintura *expandida* hablan dos series y dos objetos situados al comienzo de la exposición, como bienvenida al visitante o quizás como advertencia. Junto a *Arquitecturas efímeras*, formada por un mural de gran formato y sus variaciones o matizaciones en forma de seis pequeñas acuarelas, encontramos un gran objeto tipográfico —titulado *Background*— del que hablaremos después. Por otra parte, junto a la serie de *Antisouvenirs*, formada también por una instalación pictórica, nos muestra un misterioso mueble óptico, un dispositivo de visión y, conjeturamos aún antes de mirar en su interior, posiblemente un almacén.

<sup>6</sup> Ver Francisco Javier San Martín, "Turbulencias en la cámara", en el catálogo *Pintura de cámara*, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 2002, pp. 33-35.

<sup>7</sup> Ver Ángel González García, "La edad de yeso, o el clasicismo por los rincones", en *Pintar sin tener ni idea*, Lampreave y Millán, Madrid, 2007, pp. 281-282.



Fig. 4.  
Hieronymus Bosch, *El jardín de las delicias, batientes cerrados* / *The garden of earthly delights, with wings closed*, c. 1500-05.

is more. There is also the idea of duplicity, of changing the perspective in relation to the topic depicted, which in daily language we would normally refer to with the phrase “two sides of the same coin”. An apocalyptic vision like that in *The Garden of Earthly Delights* by Hieronymus Bosch depicts an image that is fragmented in time and space: in the centre is chaotic, entropic life on earth, and at the sides, the separation into a final order: on the left is the heaven of the blessed, and opposite hell for the damned. This hierarchy of life and destiny is radically altered when the triptych is closed. The three scenes, so labyrinthically descriptive, come together in a grey sphere, atmospheric and spectral – an image of unity that is at the same time an image of chaos.

Two series and two objects at the beginning of the exhibition speak of RGG’s desire for *expanded painting*, like a welcome for visitors, or perhaps a warning. Together with *Ephemeral architecture*, made up of a large mural and its variations or nuances in six small watercolours, we come across a large typographic object – entitled *Background* – about which we will speak later. Then, next to the *Antisouvenirs* series, also consisting of a pictorial installation, he shows us a mysterious piece of optical furniture, a device for vision, and – something we suspect even before we look inside – possibly a storehouse.

This is why RGG wants to be a non-muralist in his mural paintings, to place a claim for the depth of the wall, its thickness and its meaning in the visual machinery. In *Ensayo de cuadros con pintura expandida en pared (reflexión)* (*Essay of pictures with expanded painting on the wall (reflection)*), he plays with space like a juggler with his balls, on the back and on the front, left and right, up and down. Hey! All movements are allowed: the picture is a kind of Punch and Judy show, a scene of puppets and concealing. In *Destinos no-turísticos (Non-tourist destinations)*, on the contrary, colour acquires a political nuance. On a grey map of the world, like the decoloured planet Bosch painted on the wings of *The garden of earthly delights*, (Fig. 4) there is orange, green, blue and yellow concentrated in areas of conflict, as if it were no more than a *question of Pantone*, as if nothing were actually happening. Indeed, it looks more like a question of tourism than real landscaping: the *Souvenirs* had already warned us of the mania of bringing a souvenir of war home. González García’s map of the world, so leaden, so stormy, seems now to refer to catastrophe tourism and the ruin of tourism itself as a form of knowledge. (Figs. 5, 6 and 7)



Fig. 5.  
Gregorius Anglus Sallwigt (pseudónimo de / pseudonym of Georg von Weilling), *Sistema Magicum Universi*, Frankfurt, 1719. A: fuego, B: agua, C: región de las estrellas, D: región del aire, E: tierra, F: tierra virgen, G: aire subterráneo; el punto rojo corresponde al fuego central / A: fire, B: water, C: starry region, D: air region, E: land, F: untrodden land, G: underground air. The red dot corresponds to the central fire.

All of this is related to one of the pieces in this exhibition, *Espacio de trabajo - extracto del imaginario soportado (Work space - an extract from the imagery borne)*, dating from this year. It consists of a precarious wooden structure, something like an artist’s easel or a publicity stand, holding sixteen pictures of different sizes and put together in an irregular way. The series on this kind of chaotic mosaic is nothing less than a panoramic view of the place where it was painted, the artist’s studio in Matamorosa, Cantabria: his working intimacy, his creative disorder, which no doubt contrasts with the surgical cleanliness of the white square it is exhibited in; above all because the predominant and obsessive intonation is a cold dark green, unifying the image and at the same time adding a touch of sinister modulation. Let us not forget that the term *Unheimlich*, about which Freud wrote a well-known article<sup>8</sup>, alluded precisely to the terror of what is near, the worries that can arise from the daily space.

The assembly of the different pictures forms a circular or vaguely elliptic profile that reminds us of the fisheye lens in photography, and also the lens on a night vision camera, which is not exactly used for family or tourist photographs. On the ground lies a sculpted poem – the word *background* in road motel letters – is taking shape and manages to become an actual word, to go from the kingdom of text to that of the object, and thereby start to say something. It is like a real sign, solid language.

The whole space in the studio is described, no corners are left out of the frame: a panopticon, although not so much for guards as for the urge for description, uncovering, intimacy, although the truth is it is a controlled intimacy. The artist invites us to nose around the place where the piece was conceived and put together. And yet as we said, *Espacio de trabajo...* is a stand-alone structure, so when we walk around

<sup>8</sup> E.T.A. Hoffmann, *El hombre de la arena*, preceded by Sigmund Freud’s essay, *Lo siniestro*, translated by Luis López Ballesteros and Carmen Bravo-Villasante, published by José de Olafeta (Barcelona and Palma de Mallorca, 1979).







Fig. 8.  
*Eight-hour day banner*, Melbourne, 1856.  
 La pancarta colgante ocupa todo el espacio. El pequeño público que divisamos está situado al otro lado del texto, de manera que podemos imaginar que la otra cara también está ocupada, posiblemente por una imagen. Así, el objeto *agit-prop* sería completo en su confluencia de texto y figura / The hanging placard takes up all of the space. The scanty public we perceive is on the other side of the text, so we can imagine that the other side of the placard is taken up by an image. Hence the *agit-prop* object would be complete in the confluence of text and figure.



Fig. 9.  
*Manifestación por la jornada de ocho horas en las inmediaciones del Parlamento / Demonstration for an eight-hour day around Parliament*; Spring Street, Melbourne, c. 1900.

it we can see how the back of the pictures shows other scenes and doubtless other emotions, but this time they are independent, in kaleidoscope, and what's more, public. 20th century violence: the atomic bomb, the Treaty of Yalta, prohibition, the fall of the Berlin Wall... in grisaille, like the great Flemings, adding as it were distance or simply trying to depict it. Leonardo called it *prospettiva aerea*, which makes everything grey at a distance. RGG did not include the bombing of Guernica, maybe because Picasso had already done it in grisaille, like a press photo: the back, the reverse; the dark part, the *background*; everything we can imagine behind that word, *background*, *depth*, *at the back*, *undercurrent*, *behind*.

In *Espacio de trabajo...*, like in altarpieces with wings, what is shown above all is the fracture of space and time, that phenomenon or whatever it is that physicists describe but that normal people never quite manage to understand. A working space, and at the back, a space for destruction. A space for people and another space for History, the surroundings that have possibly acquired prestige just because they expelled people. We have already said it – RGG is a strange political artist, an *engagé* of another species.

I would like to imagine the sullen King Philip II in Madrid, opening and closing the triptych by Hieronymus Bosch, his favourite painter, before his astonished guests. This is a picture that is *activated*, when open it shows one world and when closed another one, related to the former but different. This is not just a visual painting – it is performative, it asks the viewer to do something. RGG asks the viewer to look at the back of his painting, the other side of the coin. Heads and tails, a bet.

A *pendant* is a very specific object. (Figs. 8 and 9) Painted on both sides, it aims to proclaim its form or content to the four winds, on the front and on the back. It is like a painting that has been pushed off the wall and pushed into life. In some nineteenth-century photographs and engravings, workers' banners in demonstrations were *pendants*; they did not just hang from a horizontal pole but sought to expand their message frontwards, no doubt to the police or the army, and also backwards, towards their own followers. RGG seems to be an impartial reporter, a simple mirror between one side and the other. Even so... straight away I suspect he is something more.

In *Espacio de trabajo...* we are not talking about the public / private dialectics so characteristic of art in the 1970s (Vito Acconci, Martha Rosler, Cindy Sherman...) but rather a point of flight, a perspective that extends or expands private work to the public sphere. Maybe it is no more than a form of consolation, the idea that the abyss of subjectivity might one day be stored in something like a common conscience.

### Words in the background

*Background*, the exhibition in Santander taken as a whole, is an exercise of combination in which texts and images generate thought; this is why RGG's dark painting is accompanied by complex titles and thereby opens up the field of image to a condensed narrative, dark and doubtless ironic. How otherwise could we understand that the artist calls an image of his studio *Extract from an imagery borne*? Or that a video showing the constructive process of the exhibition, a kind of vision from backstage, is called *Laboratorio de procesos en ciernes (Laboratory of processes in the making)*? There is poetry in these images just as there are images in this poetry that the artist writes for the names of his works.

Does an artist have the right to christen his own paintings? Initially it would seem he does, of course. The name is the link that joins the pictorial form and the world of narration. And yet the artist has painted a picture and maybe the name lies somewhere else, in more literal or literary lands. When an artist like RGG christens one of his paintings *Nunca me miras desde donde yo te veo / siempre te evades hasta que ello te ciega, después de Lacan (Never look at me from where I can see you / you always avoid yourself until you are blind, after Lacan)*, he might still be painting, finishing the piece or maybe he is just putting the icing on the cake. Picabia used some of the most enigmatic and fearsome names of the last century – the symmetric *Unique Eunuque* in 1920, and the alchemical *Très rare tableau sur la terre* painted five years previously, for example – so when a painter christens one of his pictures we still do not know if he is exercising a kind of professional encroachment on writers, and above all, we do not know if he is still

Todo el espacio del estudio queda descrito, ningún rincón está fuera del marco: un panóptico, aunque parezca no de vigilancia sino de pulsión descriptiva, de desvelamiento, de intimidad, aunque se trate en realidad de una intimidad vigilada. El pintor nos invita a curiosarse en el lugar en el que la obra ha sido concebida y realizada. Pero como decimos, *Espacio de trabajo...* es una estructura exenta, así que cuando la rodeamos podremos ver cómo el envés de los cuadros muestra otras tantas escenas y seguramente también otras emociones, pero esta vez independientes, en caleidoscopio, y además, de carácter público. Violencias del siglo XX: la Bomba atómica, el Tratado de Yalta, la Ley seca, el derribo del muro de Berlín... en grisalla, como los grandes flamencos, como añadiendo distancia o simplemente intentando representarla. Leonardo la llamaba *prospettiva aerea*, que todo lo agrisa en la distancia. RGG no ha incluido el Bombardeo de Guernica, quizás porque Picasso ya lo hizo en grisalla, como una foto de prensa: parte de atrás, dorso, reverso; parte oscura, *background*; todo lo que imaginamos tras esa palabra, *background, fondo, al fondo, trasfondo, segundo plano*.

En *Espacio de trabajo...*, como en los retablos con batientes, se muestra ante todo una fractura espacio-temporal, ese fenómeno o lo que sea que los físicos describen pero las personas corrientes no acabamos nunca de entender bien. Un espacio de trabajo y, en su envés, un lugar de destrucción. Un espacio para las personas y otro para la Historia, ese entorno que quizás ha adquirido prestigio sólo porque ha expulsado a las personas. Ya lo hemos dicho, RGG es un extraño pintor político, un *engagé* de otra especie.

Quiero imaginar al adusto Felipe II, en Madrid, abriendo y cerrando el tríptico de Hieronymus Bosch, su pintor favorito, ante sus atónitos huéspedes. Un cuadro que se *activa*, que abierto muestra un mundo y cerrado otro, relacionado con aquel pero diferente. Una pintura que no es solo visual sino performativa, que le pide al espectador que haga algo. RGG pide al espectador que mire el envés de su cuadro, la otra cara de la moneda. Cara y cruz, una apuesta.

Un *pendant* es un objeto muy específico. (Ver Figs. 8 y 9) Pintado por ambas caras, quiere proclamar su forma o su contenido a todos los vientos, por delante y por detrás. Es como un cuadro al que le han echado del muro y le han empujado a la vida. En algunas fotografías y grabados del siglo XIX, las pancartas de las manifestaciones obreras eran *pendants*, no sólo colgaban de un mástil horizontal sino que buscaban expandir su mensaje hacia delante, seguramente hacia la policía o el ejército, y también hacia atrás, en dirección a sus propios seguidores. RGG parece actuar como un reportero imparcial, como un simple espejo entre una parte y otra. Aún así,... inmediatamente sospecho que es algo más.

En *Espacio de trabajo...* no se trata ya de esa dialéctica público / privado tan característica del arte de los años setenta (Vito Acconci, Martha Rosler, Cindy Sherman...) sino más bien de un punto de fuga, una perspectiva que amplía o expande el trabajo privado hasta la esfera de lo público. Quizás solo sea una forma de consuelo, la idea de que el abismo de la subjetividad alguna vez podrá almacenarse en algo así como una conciencia común.

## Palabras en el fondo

*Background*, el conjunto de la exposición de Santander, es un ejercicio de combinatoria en el que textos e imágenes generan pensamiento; por ello la oscura pintura de RGG va acompañada de complejos títulos y abre así el campo de la imagen a una narrativa condensada, oscura y sin duda irónica. ¿Cómo si no podríamos asimilar que a una imagen de su estudio el artista la denomine *Extracto del imaginario soportado*? O que, un vídeo que relata el proceso constructivo de la muestra, una especie de visión desde el *backstage*, se titule *Laboratorio de procesos en ciernes*. Hay poesía en estas imágenes, tanto como imágenes en estas poesías que el artista escribe con forma de título.

¿Tiene un pintor derecho a poner título a sus cuadros? En principio parece que sí, faltaría más. El título es el eslabón que une la forma pictórica con el mundo de las narraciones. Pero el pintor ha pintado un cuadro y quizás el título se le escapa hacia terrenos más literales o más literarios. Cuando un pintor como RGG titula uno de sus cuadros *Nunca me miras desde donde yo te veo / siempre te evades hasta que ello te ciega, después de Lacan*, quizás aún está haciendo pintura, acabando su pieza o quizás sólo está poniendo la guinda del pastel. Picabia ha escrito alguno de los títulos más enigmáticos y terribles del siglo pasado —el simétrico *Unique Eunuque* de 1920, o el alquímico *Très rare tableau sur la terre* pintado cinco años antes, por ejemplo— así que aún no sabemos hasta qué punto cuando un pintor titula una pieza está ejerciendo una forma de intrusismo profesional con los escritores, y sobre todo, no sabemos si sigue en el estudio pintando o se ha ido por ahí a inspirarse en la contemplación del mundo. (Ver Fig. 10) Cuando el pintor emula al escritor el conflicto está servido. Por ejemplo, cuando en una muestra anterior RGG hablaba de fetiches personales, ya no se trataba de literatura en sentido estricto sino de un oxímoron psicológico. Podemos también pensar en una heráldica sin genealogía, surgida del puro deseo, en una economía sin violencia, en una política sin cadáveres.

## Anti-recuerdo

Cuando decimos “por delante y por detrás” no nos referimos a la profundidad perspectiva de la representación sino a una arquitectonización de la pintura que, aunque simbólica y proyectiva, no por ello es menos auténtica. Arquitectonización que es tanto como decir su puesta en *pública*, apertura hacia el espacio de convivencia y conflicto. En la serie *Antisouvenirs* aparecen representados toda una serie de dispositivos de presentación de la imagen en un contexto real. Hablamos de telas muy pequeñas, instaladas en mosaico, mostrándose cada una individualmente y también todas ellas como una unidad

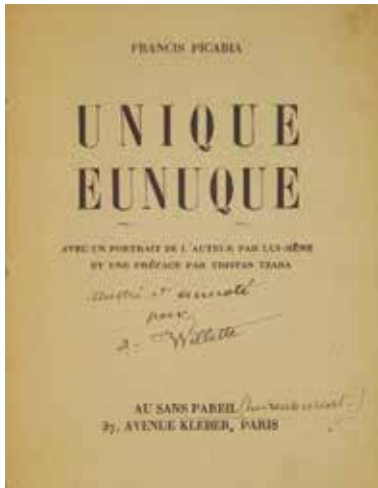


Fig. 10.  
Francis Picabia, *Unique Eunuque*, Au Sans Pareil, Paris, 1920.

painting in his studio or if he has gone out to find inspiration while contemplating the world. (Fig. 10) When an artist emulates a writer the stage is set for conflict. For instance, when in a previous exhibition RGG spoke of *personal fetishes*, he was not talking about literature in the strict sense of the word, but rather it was a psychological oxymoron. We could also think of heraldry with no genealogy, arising from pure desire, in an economy with no violence, politics with no corpses.

### Anti-remembering

When we say “front and back” we are not referring to the perspective depth of the depiction but rather to the architecturalisation of the painting, which although symbolic and projective, is no less authentic. Architecturalisation is the same as saying *public exhibition*, an opening up into the space of co-existence and conflict. In the series entitled *Antisouvenirs* there is a whole series of devices for presenting images in a real context. We are talking about very small canvases, installed as a mosaic, each one exhibited individually and all of them together as a fragmented unit, which on the one hand increases the sense of taxonomy and repertory and on the other, its desire to offer itself as a *project*, a model, prone to being transferred into reality<sup>9</sup>.

The way these little projects are shown is something like a little exhibition within the exhibition, a mini-catalogue within the catalogue. The variety of presentation devices practically exhausts the repertory: from different kinds of panels for urban advertising, bus stops and architectural murals to bases of photography sets and even an offset machine that brusquely spits the printed sheet out. These are images of war and violence – Libya, Mexico, Nigeria, etc. – that the artist no doubt took from the press and Internet, but placed in a different physical context, on a different scale and therefore, for both these reasons, with a different capacity for surprising the viewer. The truth is that the dotting of these little pictures on the room’s wall is like an unfortunate constellation or an explosion of sadness.

As we have already pointed out, the explicit violence of these images is moderated or camouflaged by pictorial depiction, which turns them into a shapeless mass, a smudge that tells us nothing but suggests quite a lot. This is not good: Von Clausewitz himself, so famous for one sole sentence about politics and war, expressed his mistrust of smudges and blurred images when he wrote “war is unconceivable without a clear image of the enemy”. The layout of the elements of information of the media image, so strategic and defined, so solid, vanished in the pictorial depiction as if it had suffered an entropic catastrophe that turns the image into something fluid, or as Zygmunt Bauman would have it, liquid<sup>10</sup>. This liquidity shows precisely the illegibility of the image, the cracks in sense, and through them the collapse of political discourse and ideological construction. If the Warhol of the *Race Riots* and the *Car Disaster* is still a distant heir of Picasso’s *Guernica*, and in the end of Goya’s *War Disasters*, these illegible images – or what is perhaps worse, almost illegible, as they seem to insinuate a wound but do not show it– belong to a conviction that is now definitive: mistrust of the images of semicapitalism and its technologies of infoxication<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Ángel González García, quoted here at objective random, described the idea that Brancusi had about the part and the whole. “Brancusi refused to sell single pieces, but accepted the sale of sections of his workshop: little workshops that obviously made the permanence of the large workshop they had been torn from necessary. Brancusi was concerned about keeping his pieces together, making no distinction between actual sculptures, the different versions thereof, the corresponding base and the raw materials, such as blocks of stone and large wooden beams. Everything had to stay together; so it is not surprising that he bequeathed his workshop to the French State”. In “La zanja luminosa”, *Pintar sin tener ni idea*, op. cit. p. 36.

<sup>10</sup> Cf. Zygmunt Bauman, *Modernidad líquida*, Fondo de Cultura Económica (Buenos Aires, 2002) and in particular, Zygmunt Bauman et al., *Arte, ¿líquido?*, sequitur (Madrid, 2007), pp. 35-48.

<sup>11</sup> According to Franco Berardi, one of the people who coined the term, “Semiocapitalism is a method of production in which the accumulation of capital takes place essentially by means of production and an accumulation of signs: immaterial goods that act on the collective mind, on attention, the imagination and social psychism”, cf. Franco Berardi in conversation with Verónica Gago, in Lavaca <http://www.lavaca.org/notas/quien-es-y-como-piensa-bifo/>.

fragmentada, lo cual aumenta, por una parte, su carácter de taxonomía y de repertorio y por otra, su voluntad de ofrecerse como *proyecto*, como modelo, susceptible de trasladarse a la realidad<sup>9</sup>.

La manera de mostrar estos pequeños proyectos es algo así como una pequeña exposición en el interior de la exposición, un mini-catálogo dentro del catálogo. Y la variedad de dispositivos de presentación prácticamente agota el repertorio: desde diferentes modelos de panel para publicidad urbana, marquesinas de autobús o murales arquitectónicos, hasta fondos de plató fotográfico o incluso una máquina de offset que escupe bruscamente la hoja impresa. Son imágenes de guerra y violencia —Libia, México, Nigeria, etc.— que seguramente el artista ha recogido de la prensa e internet, pero situadas en un contexto físico diferente, a tamaño diferente y, por lo tanto, por ambos motivos, con una capacidad diferente de impresionar al espectador. La verdad es que, el punteado de los pequeños cuadros sobre la pared de la sala es como una constelación desgraciada o una explosión de tristeza.

Como ya hemos señalado antes, la violencia explícita de estas imágenes se atempera o se camufla a través de la representación pictórica, que las convierte en una masa informe, un borrón que nada informa pero bastante sugiere. Mal asunto: el mismísimo Von Clausewitz, tan célebre por una sola frase sobre política e impulso bélico, no se fiaba de borrones ni desenfoces cuando escribió que “la guerra es inconcebible sin una imagen clara del enemigo”. La disposición de los elementos de información de la imagen mediática, tan estratégica y definida, tan sólida, ha acabado desdibujándose en la representación pictórica como si hubiera sufrido una catástrofe entrópica que convierte la imagen en algo fluido o, como quiere Zygmunt Bauman, líquido<sup>10</sup>. Una liquidez que muestra precisamente la ilegibilidad de la imagen, las fisuras del sentido y, a través de ellas, el colapso del discurso político y las construcciones ideológicas. Si el Warhol de los *Race Riots* o los *Car Disaster* es aún lejano heredero del *Guernica* de Picasso y, en última instancia, del Goya de los *Desastres de la guerra*, estas imágenes ilegibles —o quizá aún peor, casi ilegibles, que parecen insinuar una herida pero no la muestran— pertenecen a una convicción ya definitiva: la de desconfianza en las imágenes del semicapitalismo y sus tecnologías de inofuscación<sup>11</sup>.

Si antes hablábamos de algo así como un anti-Guernica, ahora podemos hacerlo también en torno a la idea de anti-publicidad o incluso de contra-imagen. Grandes paneles murales, marquesinas, dispositivos desde los que las imágenes publicitarias ejercen su poder de activar el deseo, pantallas gigantes en fachadas, han sido ocupadas por estas contra-imágenes que muestran —una vez más— la otra cara de la moneda consumista, del espectro fatal, el cadáver que se esconde tras las llamadas de seducción. Y no olvidemos los World Press Photo, en los que invariablemente se premia imágenes que por patetismo, composición y ejemplaridad siguen las técnicas retóricas de la Pintura de Historia decimonónica. No olvidemos que los medios intentan seducir también aunque sea través del horror y que lo hacen, después de tantas lágrimas humanas, con imágenes rotundamente sólidas. (Ver Figs. 11 y 12)

Junto a esta colección de postales bélicas se muestra un dispositivo que bien podría haber sido utilizado para realizarlas. Se trata, y el título es muy explícito, de *Cápsula-atalaya del reportero pictórico de la historia, después de Goya*, una suerte de *camera oscura*, es decir, pre-fotográfica, que se habría utilizado para documentar conflictos modernos, un aparato retrógrado que, frente a la pretendida objetividad de la cámara fotográfica, mostraría todas las desviaciones de la



Fig. 11.  
Radhika Chalasani, *Sudan Famine*, 1998.



Fig. 12.  
Eugene Delacroix, *Le Massacre de Scio*, 1824, detalle / detail.

<sup>9</sup> Ángel González García, a quien cito por azar objetivo, ha descrito la idea que Brancusi tenía de la parte y el todo. “Brancusi se resistía a vender piezas sueltas, pero se avenía a vender secciones de su taller: talleres en pequeño que obviamente hacían necesaria la permanencia del gran taller del que se habían desgajado. Brancusi se ha ocupado de mantener juntas las piezas, sin distinción alguna entre las esculturas propiamente dichas, sus distintas versiones, las correspondientes peanas y los materiales en bruto, como eran los bloques de piedra o las grandes vigas de madera. Todo, pues, tenía que seguir junto; así que no es extraño que al Estado francés le dejara en herencia su taller”. En “La zanja luminosa”, *Pintar sin tener ni idea*, citado, pág. 36.

<sup>10</sup> Ver, Zygmunt Bauman, *Modernidad líquida*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires 2002; y especialmente, Zygmunt Bauman y otros, *Arte, ¿líquido?*, Sequitur, Madrid, 2007, pp. 35-48.

<sup>11</sup> Según Franco Berardi, uno de los acuñadores del término, “Semicapitalismo es el modo de producción en el cual la acumulación de capital se hace esencialmente por medio de una producción y una acumulación de signos: bienes inmateriales que actúan sobre la mente colectiva, sobre la atención, la imaginación y el psiquismo social”, ver Franco Berardi en conversación con Verónica Gago, en Lavaca <http://www.lavaca.org/notas/quien-es-y-como-piensa-bifo/>.



Fig. 13.  
Harvey Dunn, *Caja de esbozos del artista / The artist's box of sketches*, c. 1914-1918.

La caja de dibujo del capitán Dunn, que le acompañó en el frente durante la I Guerra Mundial, es un ingenioso sistema impermeabilizado que hace correr un rollo de papel sobre el centro del soporte. Permite dibujar la acción secuencialmente, como si se tratara de un *story board* cinematográfico, en un campo de batalla que ya se había transformado, gracias al uso documental de la cámara de cine, en el mayor plató de la historia / Captain Dunn's box of sketches, which accompanied him on the front during the First World War, is an ingenious waterproof system with a roll of paper in the middle. It enables sequential drawing, as if it were a *storyboard* for a film on a battlefield that thanks to the documentary use of the movie camera, had become the largest film set in history.

Earlier we were talking about something like an anti-Guernica, and now we can also talk about the idea of anti-publicity or even the counter-image. Large mural panels, bus shelters, devices from which advertising images exercise their power of activating desire, huge screens on building fronts, have all been taken over by these counter-images that show – once again – the other side of the consumer coin, the fatal spectre, the corpse hidden behind the flames of seduction. And let us not forget that the World Press Photos, in which images are invariably awarded prizes for pathos, composition and exemplarity, follow the technical rhetoric of nineteenth-century historical painting. We should not forget that the media try to seduce us too, even though it is through horror, and that they do so, after so many human tears, with decidedly solid images. (Fig. 11 and 12)

Together with this collection of warlike postcards, there is a machine that could very well have been used to make them. The name is very explicit - *Cápsula-atalaya del reportero pictórico de la historia, después de Goya (Capsule-watchtower of the picture reporter of history, after Goya)*, a kind of *camera obscura*, i.e. pre-photographic, which would have been used to document modern conflicts, an antiquated apparatus that faced with the desired objectivity of the photographic camera, would show all the differences of subjectivity. Inside its deep black are samples of Goya's *Disasters*, the artist as a "war painter" before today's war photographer, together with a video screen showing some of the artist's watercolours, like a "(war) logbook", to use his own expression. And a violently illuminated pistol. (Fig. 13)

### I know how to see it the other way round

How would the sentence "Dábale arroz a la zorra el abad"\* correspond to one, two or various images? Possibly something like *El tránsito vacío...* (*The empty transit...*), the huge installation consisting of a picture and theatre drops. In the first place, due to the double route or return trip proposed, from one plane to another of the depiction, like the famous palindrome we have just quoted, readable backwards, but which can also be deciphered inversely. Secondly, given that the openings made on the double plane of depiction leave the image naked, they show their fictional structure and evidence their rhetoric of two faces, plane/counter-plane, if we were to use cinematographic language. Marcel Duchamp, who also dabbled in *aller-retour* writing in *Anémic Cinéma*, built up a large picture of glass, totally transparent, so that beyond the sexual phantasmagoria it depicted, viewers could see the open air, the exit from the cave of depiction. In *El tránsito vacío...*, just as in *Espacio de trabajo*, the sections on the plane of depiction, little windows, show the existence of a real world in the *background* of the pictorial fiction. Now we understand the spatial layout of the eight images in the form of a theatre drop much better. In *Espacio de trabajo*, the two little windows, like eyes drilled in, indicate that not all the painting was done in the studio, while in *El tránsito vacío...*, by trimming the screens, they show that reality does not all fit in the *means*, that there are possibilities of drilling into its rule and its inexhaustible flow of images, and that paradoxically, the old and slow art of painting is one of them.

*El tránsito vacío...* was built as a series of screens that cut through reality, but in contrast to the "total screen" on electronic media<sup>12</sup> which abolished the distance between the main actors and the action, between the subject and the object, between the real and its double, creating an unbearable promiscuity of signs, the orifices on the pictorial surface of this piece – obtained precisely by deleting electronic screens – let air come through, they put the world back at its distance and perspective and place the viewer before an experience of real observation. The interesting thing is that RGG does not carry out this operation in the presence of the object, appropriating it as *readymade*, but precisely by means of a fictional device like painting.

\* A palindrome in Spanish, like the sentence "Was it a car or a cat I saw?" in English – the Spanish sentence literally means "The abbot fed the fox with rice". The title of this section in Spanish (Sé verla al revés) is also a palindrome. (Translator's note).

<sup>12</sup> Cf. the brief article by Jean Baudrillard, "Pantalla total", in *Pantalla total*, translated by Juan José del Solar, Anagrama (Barcelona, 2000), pp. 203-207.

subjetividad. En su interior, de un negro profundo, muestras de los *Desastres* de Goya como “pintor de guerra” previo al actual fotógrafo de guerra, junto a una pantalla de vídeo en la que se muestran una serie de pequeñas acuarelas del artista, a modo de “cuaderno de campo (de batalla)”, según su propia expresión. Y una pistola violentamente iluminada. (Ver Fig. 13)

### **Sé verla al revés**

¿Cómo sería la correspondencia de la frase “Dábale arroz a la zorra el abad” en una, dos o varias imágenes?. Posiblemente algo parecido a *El tránsito vacío...*, esa gran pieza en forma de instalación pictórica y de bambalinas de teatro. En primer lugar, debido al doble recorrido que propone de *ida y vuelta*, de un plano a otro de la representación, como el célebre palíndromo que hemos citado, que podemos leer de adelante hacia atrás, pero que también podemos descifrar de forma inversa. En segundo lugar, porque las aberturas practicadas en el doble plano de representación desnudan la imagen, muestran su estructura ficcional y evidencian su retórica de doble cara, de plano-contraplano, si empleáramos el lenguaje cinematográfico. Marcel Duchamp, que también hizo sus pinitos textuales de *aller-retour* en *Anémic Cinéma*, construyó su gran cuadro en cristal, totalmente transparente, para que más allá de la fantasmagoría sexual que representaba, el espectador pudiera percibir el aire libre, la salida de la cueva de la representación. En *El tránsito vacío...*, como también en *Espacio de trabajo*, los cortes en el plano de representación, pequeñas ventanas, muestran la existencia de un mundo real al fondo —en el *background*— de la ficción pictórica. Ahora entendemos mejor esa disposición espacial de las ocho imágenes en forma de bambalina teatral. En *Espacio de trabajo*, los dos ventanucos, como ojos taladrados, indican que no toda la pintura se realiza en el estudio, mientras que en *El tránsito vacío...*, al recortar las pantallas, señalan que no toda la realidad cabe en los *media*, que existen posibilidades de taladrar su imperio y su inagotable caudal de imágenes y que, paradójicamente, el viejo y lento arte de la pintura es una de ellas.

*El tránsito vacío...* se ha construido como una serie de pantallas que cortan la realidad pero, a diferencia de la “pantalla total” de los medios electrónicos<sup>12</sup> que ha abolido la distancia entre los protagonistas y la acción, entre sujeto y objeto, entre lo real y su doble, creando una insoportable promiscuidad de signos, los orificios en la superficie pictórica de esta pieza —obtenidos precisamente suprimiendo las pantallas electrónicas— dejan pasar el aire, vuelven a colocar al mundo en su distancia y su perspectiva y al espectador ante una experiencia de observación real. Y lo interesante es que RGG no realice esta operación con la presencia del objeto, su apropiación como *ready made*, sino precisamente a través de un dispositivo ficcional como la pintura.

Pareciera que todo se agota en su compleja estructura formal, en un juego de espacios especulares y en la complicidad con el espectador experto, pero es precisamente a través de esas perforaciones, de esas rupturas del tejido pictórico por donde se cuela la realidad, donde el signo adquiere cuerpo y se distancia del puro significante. El plano de representación se quiebra y por sus orificios penetra el aire de la realidad. Por esas perforaciones es donde entramos en contacto con el abad, el arroz y la zorra como elementos de una narración que ya no es sólo circular, autorreferencial, sino de carne y hueso y conocemos entonces que un eclesiástico quizás no muy escrupuloso alimentaba a la zorra —la prostituta— a base de arroz.

Ese palíndromo visual que en *El tránsito vacío...* se pone en escena como un recorrido físico que el espectador debe realizar, en otros casos se resuelve como pura imagen especular, de recorrido mental, como en la instalación *Reconstrucción no revelada de un ocaso material*, con aspecto de escenario, altar o cadalso, en el que la imagen pictórica permanece inmutable mientras que el telón de fondo muestra o sugiere no tanto la alternancia binaria de un interruptor —ON / OFF— como la palpitación, más de orden político, del encendido ON de cualquier pantalla y el NO de la desobediencia de un apagado. Porque al apagar los medios electrónicos o impresos, lo mismo da, el espectador se ve en la posibilidad de adoptar una actitud más compleja e inquisitiva y en lugar de dejarse llevar por la docilidad del encendido ON se ve capaz de sustraerse a ella con el apagado de un NO. También, porque en lugar de esos lugares abstractos del Mapamundi —*Airegin*, *Aibmoloc*, *Ailamos*, que nada dicen— se ve por fin en la capacidad de acceder a lugares reales, a la realidad del conflicto en Nigeria, Colombia o Somalia. Y todo esto para salir del bucle mostrado en *Un momento antes...*, en el que como una moneda que sólo tiene cara —el rostro del emperador, la cara del poder— sin posibilidad de una *crux*, la frase *Los medios que posibilitan la representación de los medios...* enlaza vertiginosamente consigo misma hasta el infinito. ON / NO sugiere la alternativa del espectador que le permite salir de ese bucle autorreferencial, atrapar la cabeza de la serpiente e impedir que siga mordiendo la cola.

### **Máquina de incompreensión Nº 2(5)2, o la cábala reflejada**

Actualmente damos por supuesto que el arte es un sistema de comunicación pero ¿desde cuándo es así? Sabemos que el arte paleolítico era una práctica restringida a iniciados, que el Canon clásico pertenecía a una elite a la que nunca se le ocurrió divulgarlo. Puede que ocurra desde la época de las catedrales, la manida “Biblia en imágenes” para la inmensa mayoría de iletrados, aunque pienso que una buena descripción de la Biblia desde el púlpito sería más descriptiva que cualquier capitel

---

<sup>12</sup> Ver el breve artículo de Jean Baudrillard, “Pantalla total”, en *Pantalla total*, traducción de Juan José del Solar, Anagrama, Barcelona, 2000, pp. 203-207.

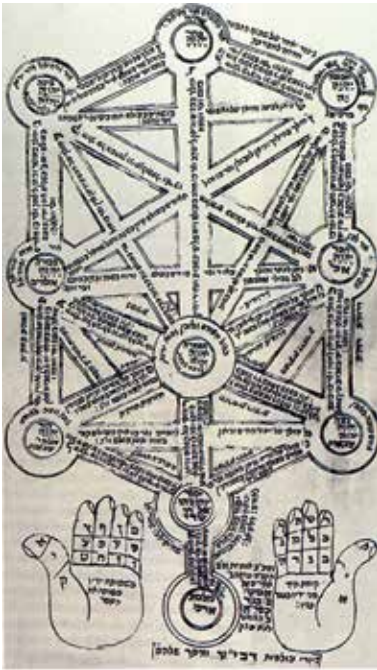


Fig. 14.  
Esquema del *Sephiroth*, Manuscrito de Salónica. "El mundo fue creado a través de diez palabras" (*Zohar*) / The *Sephiroth* scheme, Thessaloniki manuscript. "The world came into being through ten words" (*Zohar*)

It would seem that everything is exhausted in its complex formal structure, in the interplay of specular spaces and complicity with the expert viewer, and yet it is precisely through these perforations, these tears in the pictorial tissue that reality crawls in, where the sign acquires a body and establishes a distance from the pure signifier. The plane of the depiction is broken and the air of reality comes in through the orifices. Through these perforations we come into contact with the words in the palindrome as elements of a narration that is now not just circular, self-referential, but made of flesh and bone, and we discover that a clergyman, perhaps not overly scrupulous, fed a fox – the Spanish word can also mean prostitute – with rice.

The visual palindrome that in *El tránsito vacío...* takes the stage like a physical route the viewer should take, is resolved in other cases as a pure specular image, with a mental route, like in *Reconstrucción no revelada de un ocaso material* (*Unrevealed reconstruction of material decline*), which looks like a stage, an altar or a gallows pole, in which the pictorial image remains unchangeable while the backing cloth shows or suggests not so much the binary alternation of a switch – ON / OFF – as the palpitation, more political, of the ON on any screen and the NO in the disobedience of turning it off. When we turn an electronic device or the printed means off – it makes no difference which – the viewer finds that he can adopt a more complex and inquisitive attitude, and instead of being carried away by the docile ON he finds he is capable of freeing himself from it by saying NO and turning it off. Furthermore, instead of those abstract places on the map of the world – *Airegin*, *Aibmoloc*, *Ailamos*, which tell us nothing – he realises he is finally able to visit real places, the reality of conflicts in Nigeria, Colombia and Somalia. And all of this in order to escape from the loop shown in *Un momento antes...* (*A moment earlier...*), in which like a coin that has only one side – the emperor's face, the side of power – with no possibility of tails, the sentence *Los medios que posibilitan la representación de los medios...* (*The media that make it possible to represent the media ...*) joins vertiginously with itself to infinity. ON / NO suggests an alternative for the viewer, enabling him to escape from the self-referential loop, to lay hold of the serpent's head and stop it biting its own tail, putting an end to the vicious circle.

### Machine of misunderstanding N<sup>o</sup>. 2(5)2, or the Cabbala reflected

Nowadays we take it for granted that art is a system of communication, but since when has it been so? We know that art in the Paleolithic was a practice restricted to the initiated, that the classical canon belonged to an elite who never thought of sharing it. It might date from the age of cathedrals, the hackneyed "Bible in pictures" for the immense majority of illiterates, although I think that a good description of the Bible from the pulpit would be more descriptive than any carved column, and in any case, the column would be an illustration of the sermon in stone. Or maybe it comes from the Industrial Revolution. This is quite possible: an open society, with no taboos or fetishes, transparent, when commerce – of anything, including ideas – was more profitable than the simple ownership thereof. Communication is one of the highest forms of commerce. Another kind of opacity, however, was opposed to this bourgeois transparency: mythology, alchemy, symbolism, dark and impenetrable forms and images, which should remain eternally inaccessible, ideas and forms born to remain in their place, not to be taken into the flow of communication. Art created to remain an enigma, like a permanent secret. But beware, we are not talking about occult freaks. Tristan Tzara, in his *First DADA Manifesto* in 1918, described a key idea in this orientation towards the incomprehensible: "We need powerful, straight, precise and eternally incomprehensible works of art"<sup>13</sup>.

I am sure readers will forgive me for this historical diversion, just as at the outset of this text, but I think it is necessary to explain why RGG installed a kind of camera obscura at the back of his exhibition – an architectural extension of Goya's *Capsule-watchtower* – in which sense appears to have no bearing, in which – worse still! – the artist wants to keep for himself more than what he gives us. He would seem to be selfish, showing but not sharing. RGG opted for the symbolic machine, the one that does not move itself and so activates the imagination. A table, a mirror, an apple, a

<sup>13</sup> Tristan Tzara, "First DADA Manifesto", published in *DADA* (Zurich, 1918).

historiado y, en todo caso, que ese capitel sería una ilustración en piedra del sermón. O quizás sea desde la Revolución industrial. Es muy posible: una sociedad abierta, sin tabúes ni fetiches, transparente, en la que el comercio de cualquier cosa, incluidas las ideas, resultaba más provechoso que su simple propiedad. Comunicar es una de las formas más altas de comercio. Pero también, a esa transparencia burguesa se opone una opacidad de otro tipo: mitología, alquimia, simbolismo, formas e imágenes oscuras, impenetrables, que deberían permanecer eternamente inaccesibles. Ideas y formas nacidas para quedarse en su sitio, no para ser llevadas al flujo de la comunicación. Un arte hecho para permanecer como enigma, como secreto permanente. Pero cuidado, no estamos hablando de freaks del ocultismo. Tristan Tzara, en su *Primer Manifiesto DADA* de 1918, escribió una idea clave en esta orientación hacia lo incomprensible: "Necesitamos obras fuertes, rectas, precisas y eternamente incomprensibles"<sup>13</sup>.

Perdone el lector este desvío histórico, como al comienzo de este texto, pero creo que es necesario para explicar por qué RGG ha instalado al fondo de su exposición una especie de cámara oscura —ampliación arquitectónica de la *Cápsula-atalaya de Goya*— en la que el sentido parece no influir, en la que peor aún! el artista quiere quedarse para sí mismo más de lo que nos entrega. Pareciera un egoísta que muestra pero no comparte. RGG ha optado por la máquina simbólica, ésa que al no moverse activa precisamente la imaginación. Una mesa, un espejo, una manzana, una máquina. Los maquinistas: Harry Houdini y Athanasius Kircher (Ver Fig. 14), entre otros muchos menos célebres. La energía que la alimenta sería, en palabras de Jean Starobinski, "las religiones desaparecidas (...), las ciencias fósiles —como la astrología, la alquimia o la magia adivinatoria— y las sociologías oníricas"<sup>14</sup>.

La pieza tiene un título prolijo; la llamaré simplemente "la mesa". La mesa es una puesta en imagen de la idea de incomunicabilidad, un espejo que remite a un texto invertido, un refugio conceptual que se ilumina de lado, en penumbra, en una habitación oscura. Un misterio y, simultáneamente, una declaración sincera sobre la posibilidad de que el arte viva sin comunicarse con su público o, en todo caso, dejando patente su dificultad.

La idea de construir un *Sephiroth* como mesa de trabajo es brillante, ya que la cábala siempre se ha hecho en papel, material portátil, secreto. *Sephiroth* es una especie de máquina para comprender el mundo junto a lo que no es mundo. RGG es un nostálgico del futuro y busca influir en nuestro pensamiento a través de la ventana del arte. La mesa es una máquina que produce incomprensión y de esa especie de energía negativa se alimenta para seguir girando. Buscando la palabra de diez letras que pone en funcionamiento la combinatoria del *Sephiroth*, RGG encontró *background* y de allí surgió ese campo fértil de 252 combinaciones, desde "Brogan Duck" (Bota de trabajo para patos), hasta "Ran Bug Dock" (Fracasado insecto muelle). Un lenguaje que comunica su dificultad para hacerse entender.



Fig. 15.  
Reto Pulfer, *Reproduire des Hiéroglyphes à volonté* (Antonin Artaud), 2006.

<sup>13</sup> Tristan Tzara, "Primer Manifiesto DADA", publicado en la revista *DADA*, Zúrich, 1918.

<sup>14</sup> Jean Starobinski, "Freud, Breton, Myers", en *L'Oeil vivant II: La relation critique*, París, 1970, citado por Ángel González García en "Evidentemente", en *Pintar sin tener ni idea*, citado, pág. 57.



machine. The engineers: Harry Houdini and Athanasius Kircher, (Fig. 14) among many other less famous ones. In the words of Jean Starobinski, the energy that feeds it would be "religions that have passed away (...), fossil sciences – like astrology, alchemy and divination – and oneiric sociologies<sup>14</sup>".

The name of the piece is very long, so I shall simply call it "the table". The table is the idea of incommunicability turned into an image, a mirror that refers us to an inverted text, a conceptual refuge that is lit from the side, in the shade, in a dark room. A mystery, and at the same time, a sincere declaration of the possibility that art can live with communication with its public, or in any case, showing how difficult it is.

The idea of building a *Sephiroth* as a desk is brilliant, as the Cabbala was always done on paper, a portable and secret material. *Sephiroth* is a kind of machine for understanding the world together with what is not the world. RGG is nostalgic about the future and endeavours to influence our thought through the window of art. The table is a machine that leads to incomprehension and is fed by this kind of negative energy to keep on turning. Looking for the ten-lettered word that starts up the combinatorics of the *Sephiroth*, RGG discovered *background* and from here arose the fertile field of 252 combinations, from "Brogan Duck" to "Ran Bug Dock". A language that communicates his problems in making himself understood.

It's time to come to an end: RGG's machine-table is saying out loud that it makes no statements, that in painting there is still room for the incomprehensible. "What we cannot talk about should remain unsaid" said Wittgenstein in Central Europe in the Great War, a thought that has made its fortune in modern times, but which in a way conceals or is superimposed on – eclipses – another one by E. A. Poe, written a century earlier in the port city of Baltimore: "We cannot talk of complex matters in plain words". The combination of these two ideas is perhaps the best definition of art, if there is a definition, and the most fertile approach we can for the moment make to the work of Ricardo González García.

"The philosophical myriapoda have broken wooden or metallic legs, and wings too, somewhere between the train stations of Truth and Reality. There was always something inapprehensible: LIFE.

An adventure that is fun at times: trying to replace life with a private pleasure. (Adventures with no remorse that penetrate into art by their own means, to destroy it slowly, revealing the ash at the core, reciprocal interests, insinuations and obstacles) (...)".

Tristan Tzara <sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Jean Starobinski, "Freud, Breton, Myers", in *L'Oeil vivant II: La relation critique* (Paris, 1970), quoted by Ángel González García in "Evidentemente", in *Pintar sin tener ni idea*, op. cit. p. 57.

<sup>15</sup> Tristan Tzara, Preface for *Unique Eunuque* by Francis Picabia, Au Sans Pareil (Paris, 1920), pág. 11.

Acabemos ya: la mesa-máquina de RGG está diciendo a las claras que no hace declaraciones, que aún queda, a través de la pintura, un espacio para lo incomprensible. “De lo que no se puede hablar hay que callar” escribió Wittgenstein en la Centroeuropa de la Gran Guerra, un pensamiento que ha hecho fortuna en la modernidad, pero que en alguna medida oculta o se superpone —eclipsa— a otro de E. A. Poe, escrito un siglo antes en la portuaria Baltimore: “No podemos hablar de asuntos complejos con palabras simples”. La combinación de estas dos ideas es quizá la mejor definición de arte, si es que hay definición, y la aproximación más fértil que podemos hacer por ahora al trabajo de Ricardo González García. (Ver Figs. 15, 16 y 17)

“Los miriápodos filosóficos han roto piernas de madera o de metal, y también las alas, entre las estaciones ferroviarias Verdad-Realidad. Había siempre algo inaprensible: LA VIDA. Una aventura a veces divertida: intentar reemplazar la vida por un placer privado. (Aventuras sin remordimientos que penetran en el arte por sus propios medios, para destruirlo lentamente, mostrando las cenizas en el núcleo, intereses recíprocos, insinuaciones y obstáculos) (...)”.

Tristan Tzara<sup>15</sup>

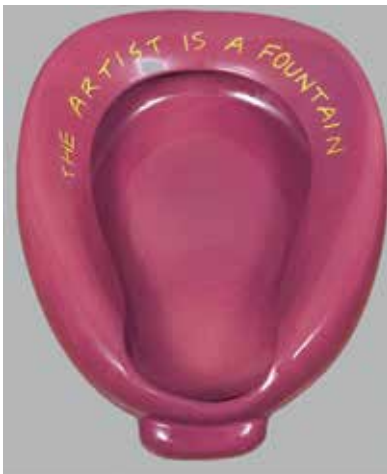


Fig. 16.  
John Baldessari, *Repository*, 2002.

---

<sup>15</sup> Tristan Tzara, Prefacio para *Unique Eunuque* de Francis Picabia, Au Sans Pareil, París, 1920, pág. 11.