



***UNA QUINTA
PARA RUBERT***

Alberto Crespo

Comisariado
María Caro

Textos
Ignacio Estudillo
María Caro
Alberto Crespo

Fotografías
Juan Miguel Pérez

Diseño de catálogo
Alberto Crespo

Montaje
Juan Antonio
Lechuga María Caro
Alberto Crespo

Edita
Maringa Estudio S.L.
Sevilla 2018

ISBN
978-84-1335-314-2

© UMA Editorial. Universidad de Málaga
Bulevar Louis Pasteur, 30 (Campus de Teatinos)
- 29071 Málaga www.umaeditorial.uma.es

© Los autores



Esta obra está sujeta a una licencia Creative Commons:
Reconocimiento - No comercial - SinObraDerivada (cc-by-nc-nd):
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>
Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización
pero con el reconocimiento y atribución de los autores.
No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar,
transformar o hacer obras derivadas.



SALA DE EXPOSICIONES
FACULTAD DE BELLAS ARTES
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

*UNA QUINTA
PARA RUBERT*

ALBERTO CRESPO

Del 3 de mayo al 1 de junio de 2018

Sala de Exposiciones
de la Facultad de Bellas Artes de Málaga

9 TEXTOS

10 *Desarrollando la técnica del Zoom In*
Ignacio Estudillo

13 *De lindes y tropiezos*
Alberto Crespo

14 *Esta gente es deforme y reconocible*
María Caro

19 UNA QUINTA PARA RUBERT

37 OBRAS

TEXTOS

Desarrollando la técnica del Zoom In

Ignacio Estudillo

Tenemos una nueva realidad desde la que volver a identificar a la pintura de formato como práctica. Analizar esta complejidad es necesario para poder reaccionar antes de que esta se disuelva en los movimientos de las instituciones, la academia o del mercado y se ponga a hacer cosas que no le pertenecen. No podemos delegar en estos el espacio de la pintura en la contemporaneidad.

Identificar el lugar donde la pintura muestra su mayor potencial y exponerlo es emergente.

Hoy tenemos mejores herramientas con las que mirar los aspectos mínimos que conforman la pintura de la que escribo. Los peligros que implica mirar por uno de estos instrumentos aumentadores de resolución es el de extrañarnos de pronto y cambiar nuestra relación con lo que teníamos por conocido, acostumbrado o familiar.

Eliminar prejuicios y afectos que distorsionan es vital para activar un proceso de identificación, estudio y desarrollo de esta pintura. No hablo de un recorrido histórico del que sacar las claves universales, sino establecer un punto de inicio desde un conocimiento actual, el cual busca los aspectos que señalan el espacio y la situación de la pintura entre los lenguajes que trabajan con la imagen en la contemporaneidad. Todo esto según una tradición no entendida como conservación, sino como transmisión y desplazamiento, de la que este tiempo es heredera y por la cual se va a mover a la pintura hacia otros estados.

Cambiar cómo entendemos el núcleo de la pintura hace que cambiemos la forma de entender y experimentarla por completo. Esto nos ayuda a señalar qué pintura y por qué se mantiene activa, se hace vigente.

Por esta reinterpretación y actualización de la pintura hay un retorno más profundo a lo identitario e inmanente. Este inicio desde el que experimentar la pintura centra su mundo, lo reúne y orienta. Todo esto genera una visión más compleja que no viene a reemplazar ninguna forma pretérita.

La pintura de formato es un cuerpo que trabaja como imagen, no hablo de pintura expandida u otros tipos de cuerpos más híbridos. Este cuerpo del que hablo, al pensarlo y al mirarlo lo activamos en una imagen, esta imagen es la superficie del formato. La bidimensionalidad del plano pictórico, la ruptura con el espacio de representación de la pintura, toda es superficie.

El espacio del cuadro es el espacio de la pintura, no el del pintor, recetas ni las de Velázquez. Lo que señalo aquí es hasta qué punto es determinante enfrentar problemáticas diferentes con diferentes soluciones pictóricas. Esto dispara una realidad donde el pintor se vuelve un creador de pinturas más *random*, al contrario que en la repetición de soluciones y piezas, donde veo motivaciones más crematísticas o de ego. Así, cada obra es un género en sí mismo y para valorar *Las meninas* no puedes ir con los criterios de *La fragua de Vulcano*. Cada obra reclama un esfuerzo para entender cuáles son las reglas creativas y de juicio que están detrás de los que está presentado.

La pintura se fundamenta en su primer encuentro abstracto, en el movimiento y las características de sus aspectos formales antes de ser reconocidos como imágenes que aluden a aquello que hay en la realidad.

Pintar la pintura, es una vía autorreferencial por la que se trabaja en la pintura sin que esta actúe como una conformación que parezca más una traducción, que una pieza que tenga que ser pintura.

Ya que no es mera portadora, como si ese sentido se pudiera haber cargado igualmente sobre otro portador y debe atender a su propias problemáticas en los límites de sus capacidades. Lo que conlleva esto es la búsqueda del acierto a hacer una imagen cuyo relato no pueda desarrollarse más acertadamente que con pintura.

Las economías de representación de la pintura no son meras estéticas, sino que están directamente ligadas a la temporalidad de la imagen que presenta.

Con *Zoom in* rondamos el centro de la pintura. Pero el centro originario interesa menos que las curvaturas posteriores que lo envuelven y que no relatan sino el tránsito de su posible o efectiva circulación como práctica contemporánea a la hora de desarrollar la sensibilidad y producir conocimiento desde lo no verbal.

Aquí está la gracia, en cómo se desarrollan las posibilidades narrativas de un lenguaje de impacto único en la contemporaneidad donde compite con otras prácticas más dinámicas, o cómo se presenta la pintura a “el otro” en el formato que se ha comido todo el espacio de las relaciones, la instalación; o cómo enfrentar esta práctica como una propuesta contraria a los procesos de trabajo posdisciplinares, buscando con qué ideas pertinentes se puede llegar a presentar este lenguaje con mayor intensidad.

Por lo hablado con Alberto Crespo en nuestras reuniones pienso que su anteproyecto, *Una quinta para Rubert* que presenta en la Sala Expositiva de la Facultad de Bellas Artes de Málaga, se puede inscribir en este principio de pintura donde consigue permanecer completamente abierto para emprender su proceso de emancipación pictórica.



De lindes y tropiezos

Alberto Crespo

*“Lo que se asemeja exactamente a un huevo se llama la acacia, a un zapato la luna,
a un sombrero hongo la nieve, a una vela el techo”*

M. Foucault

Una oscilación se define como “espacio recorrido por un cuerpo oscilante, entre sus dos posiciones extremas” Mi acercamiento a la pintura es continuamente oscilante, como un gran juego de rigor y destrucción. El carácter lúdico de la producción, reside en la libertad de operar fagocitando todo aquello de potencialidad plástica. Lúdico, pero sin conformismos. Bordes los lindes, la búsqueda del límite, del equívoco, lo incierto, es ahí donde aparecen esas parcelas limítrofes donde ocasionales aciertos y continuos errores generan sin cesar una huella plástica y un largo recorrido sobre las piezas. Mostrar una imagen que esconde múltiples arrepentimientos. Así como Luis Gordillo trabaja con esa idea de pintura meándrica, al modo en que discurre por un camino plagado de vertientes y meandros, que genera encuentros inesperados. Juegos de rigor que marcan un paso, una dinámica huidiza que atiende a distintos intereses. La intención que relaciona a las piezas es esta búsqueda, y no una repetición formalista unidireccional. No busco una tregua, sino un lenguaje.

Trabajar en el espacio pictórico es producir una mentira camuflada, ya que generalmente trabajo con elementos formales o reales que poseen determinadas cualidades en cuanto a textura, color, forma, o ritmos. Estos objetos parecen jactarse de su empiria, de su condición rotunda y contingente, manifiestan su fisicidad discriminando a toda alteridad externa. Esto constituye una gran herramienta si hablamos de lenguaje, ya que operamos discriminando y reconociendo y así podemos definirlos y actuar con ellos. Podemos partir así de un supuesto absolutamente formalista, en términos filosóficos, una primacía material autorreafirmada. Pero ¿Qué sucedería si esto cambiase? ¿Qué sucedería si la forma se sabe torpe? ¿Si se dudase a ella misma?

Sería tremendamente hermoso y desconcertante un reencuentro formal así, quizá algo cercano a lo experimentado por el Antoine Roquentin, o quizá, como advierte Baudrillard: “la forma no dice jamás la verdad sobre el mundo, es un juego, algo que se proyecta”. Y en este caso esas proyecciones o virtualidades de la forma quedan reducidas a una verdad bidimensional que opera como soporte. Se produce así un encuentro o desencuentro de la realidad con su representación.

La elección del medio no es azarosa y si nuestra forma de ver y mirar (en un ejercicio de optimismo) es vertiginosamente actualizada, signos distintos operan en lo pictórico y aún la celeridad consigue aquí cambiar de prisma. Toda huella tiene una motivación e interés. No hablamos de imagen, hablamos de algo más, de su construcción, su dicción y contradicción. Pintar desde el espacio de la pintura, apología de muertos ilustres por foráneos.

-Foucault, M. (1999) “Esto no es una pipa: Ensayo sobre Magritte”. Barcelona: Anagrama.

-Baudrillard, J. (2007) “El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas”. Buenos Aires: Amorrortu.

Esta gente es deforme y reconocible

María Caro

Kathy Acker, la poeta neoyorkina adscrita al punk de los 70, se enfrenta a varias obras de Goya y de Caravaggio como método de análisis de la tendencia realista posmoderna, y las describe:

1. Átropos o El destino: Nosotros que no somos ni hombres ni mujeres.

Tres hombres están hablando. Son los hombres que causan guerra. Uno de ellos lleva puesto un sombrero renacentista, aunque también es posible que sufra un defecto congénito que afecta a su pelo. Su ojo derecho es más grande que el izquierdo de modo que está sonriendo, al mismo tiempo sus hombros se inclinan hacia delante. Excepto por el sombrero, se encuentra desnudo. La persona que está frente a él es baja y ha mutilado sus dedos de loco. Toda esta gente es deforme y reconocible. (Acker, 2001, p.31)

Así de simple.

Primer nivel. TODAS LAS MAÑANAS

Desde hace ya algunos años, cuando por la mañana abro los ojos, veo los mismos tres cuadros frente a mí, apoyados en la cómoda; nunca los colgué en la pared pensando que así podría variar su posición a menudo, pero jamás los he cambiado de lugar. El de mayor envergadura es una litografía de Ángeles Agrela, no sé su título pero sí que lo realizó en el 2005, es el dibujo de alguien acucillado que lleva la máscara de un personaje de lucha libre, en los pies calza unas chanclas de color rosa (ojalá sea un autorretrato, sé que es posible porque Ángeles es una antigua amiga y doy fe de que a ella le gusta disfrazarse). Justo delante del luchador, ocupa su lugar una obra de Pilar Lara: En lo bueno y en lo malo, la fotografía de bodas de una pareja, sonriente ella y circunspecto él. Es una reproducción en blanco y negro de una estampa encontrada en algún puesto del Rastro madrileño y está intervenida mediante el bordado meticuloso de un corazón a punto de cruz. El corazón era uno de los motivos más recurrentes de Pilar Lara, quizá quisiera afianzar de esta manera esa bomba debilitada que era su corazón y que finalmente dejó de trabajar antes de lo que todos hubiéramos deseado. A la izquierda, un óleo de calidad mediocre realizado por mi Marieta, a la cual siempre le reproché su encorsetada factura y que ahora, tras el estupor que su asentamiento ocasionó en los demás muebles del dormitorio, me mira tranquilo sin querer demostrarme nada. Marieta pintó un jarrón con fronda incatalogable y dos naranjas demasiado naranjas, las frutas me hacen sonreír. Los cuadros se tocan entre ellos, el luchador de Agrela es como una de esas Madonas que cobija, bajo su extendido manto, a personajillos anónimos y selectos. Se tocan entre ellos, digo, pero me pregunto ¿Se tocan entre ellos? Me refiero a si interfieren entre sí en su sentido, y se transforman y se construyen en esa relación ¿Sucede esto en la realidad sensible?, ¿En la vida de uno?, ¿Cualquier cosa que se toque varía la velocidad, el destino y el significado de lo tocado?

Segundo nivel: FORMULO LA PREGUNTA

Formulo la pregunta en voz alta, lo hago mirando a mi gato Spaski y mi gato Spaski cree que le pregunto a él. Su antiguo dueño lo llamó así en homenaje a un jugador ruso de ajedrez y yo lo acepté enseguida porque tengo recuerdos imborrables del campeonato internacional de ajedrez que se celebraba en mi ciudad natal y en el cual Boris Spaski ganó en el 83. No me gusta el ajedrez, en general los juegos de mesa me aburren porque no gano nunca, siempre comienzo asentada ya en la

derrota; ni siquiera los de azar, no sé manejarlos, no juega conmigo el azar. Pero recuerdo de manera vívida entrar en la sede central del campeonato de ajedrez, en la calle principal de mi pueblo, yo bordeaba una adolescencia tardía que me costaba el rubor cuando entraba en espacios privilegiados como aquella sede, tan alejada de mi cotidianidad. Lo bueno era que nada más entrar quedabas sumida en el anonimato, en la más absoluta oscuridad y el silencio -a mi parecer- más acogedor. Había un solo punto de luz enfocado a una tarima central, alumbrando de manera cenital a un par de señores esculpidos en piedra. Los espectadores se sentaban en crujientes butacas tapizadas de terciopelo rojo bermellón, poltronas que habían formado parte de las bancadas de un antiguo cine desmantelado (en el que siempre ponían una película porno), y quedaban inmersos en la penumbra. El silencio se rompía en contadas ocasiones, cuando uno de los contendientes levantaba una pieza del damero y la depositaba unos centímetros más allá con un sonido sordo como de huesos pelados. Entonces se oía un murmullo ahogado del público entendido y el clic de la esperada bajada de bandera en el reloj. Hasta 90 minutos puede estar un jugador pensando su movimiento. Estar allí cuando ese movimiento sucedía era para mí todo un acontecimiento. El suceso era imperceptible y el tiempo de espera se estiraba como un elástico irrompible hasta que el movimiento ocurría... Recuerdo perfectamente ese dejar pasar el tiempo, pensaba -estamos aquí, un montón de gente, no existimos y no pasa nada, nada. Miraba a mi alrededor, personas silenciosas con el ceño fruncido abismados en las sombras...

-No pasa pero si pasa, ¿Verdad Spaski? -formulo la pregunta.

Allí se sentaba también el escritor surrealista Fernando Arrabal, yo no tenía ni idea de este detalle hasta que años más tarde, en alguna entrevista que le hicieron, me enteré de que su interés por el ajedrez le llevaba a pasar una temporada en mi pueblo durante los sucesivos campeonatos que tuvieron lugar allí. Qué lujo, Arrabal en mi pueblo, ni más ni menos, ¿Y si yo me senté a su lado en alguna de mis visitas secretas a aquel agujero negro? ¿Y si lo hice y él estaba ya barruntando su Virgen roja?, ¿Y si nos rozamos, y si toqué a su Hildegard aún no nata, o a la sabia Vulcasais?, ¿Y si esa proximidad, ese estar juntos y flotando en la espesa y oscura sopa comunicante que era la sala central, tuviera algún sentido... visual? Me habría encantado haber sido consciente de esa ordenada asociación, puntual y azarosa. Habría gastado un par de segundos en disfrutar de esa posición privilegiada en el interior de la sopa... ¿Acaso no lo hice?

Tercer nivel: TODO SUCEDE

Todo sucede vertiginosamente como en un pinball. Abro los ojos y comienza la jugada. Los novios de Lara se acurrucan bajo el paraguas de Agrela disfrazada de luchador. La pieza de ajedrez se eleva justo en este preciso instante. Fernando Arrabal estira el cuello para anotar bien la jugada, Hildegard recibe tres disparos en la cabeza y uno en el corazón y yo me estremezco con el sonido de la pieza sobre el damero, como el de una muela tirada a un pozo. Spaski asiente con la cabeza respondiendo que sí a todas las preguntas.

La sopa comunicante permite a la memoria construir la vida, las imágenes son los bumpers de la máquina del millón, las imágenes en diferentes planos de realismo e identificación, en distintos niveles estilísticos; lo visto y el recuerdo de lo visto, tocándose y trastocándose. Las formas y sus nombres, sus nombres insertos en las estructuras de las frases, párrafos enteros de gente que somos deformes y reconocibles, que nos faltan trozos, que nos sobran miembros y letras en los miembros.

Incluso, entre tanta palabra, hay un gato que no existe...

Cuarto nivel: YO QUERÍA DESCRIBIR LA OBRA

Me enfrento así a la obra de Alberto Crespo, yo quería describirla, como Kathy Acker hizo con Átropos, Cloto y Láquesis en El destino de Goya, descripción y nada más, porque en la obra de Crespo la pintura domina por completo y no puedo evitar que las elucubraciones se queden por debajo de la materia pictórica, la forma es una excusa para hacer pintura, para ser pintura y lo real sensible no tiene cabida si no es ya en el nivel de lo pintado. La imagen sufre un desplazamiento y su reubicación la desmaterializa, le elimina la semántica y la deja sin traducción. No concretan los elementos discurso alguno sino que trabajan en pos de lo contrario: desmantelar cualquier reducto de sentido, cualquier estructura lingüística que los soporte o conforme. La pintura es y se refiere a sí misma.

Es y se refiere.

Yo quería escribir como Alberto pinta, ponerme al mismo nivel y abatir mis imágenes y mis fuentes, acercar mis referentes a mis iconos, doblar las estampas sobre las percepciones, lo que no me sirve acercarlo a lo necesario y dejarlo ver así, entero y por partes. Así, con todos los grados de materia despachurrados, frotándose.

Eso es, únicamente.

David Salle decía que él sólo hacía cosas que quería ver, “pinto lo que deseo ver y no por otra razón” (Jarque, 1988). Pues si el deseo es lo primero, esto es lo que quiero: ver las cosas ahí, encerradas entre los márgenes de un cuadro.

Coincidiendo sin pasión y sin tiempo.

¿Verdad Spaski?.

-Acker, K. (2001) “Realismo por la causa de la revolución futura”. En: Wallis Brian (ed.) Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación. Madrid: Akal.

-Jarque, F. (1988) “David Salle: ‘Sólo me interesa la imagen’. El pintor norteamericano expone sus últimas obras en Madrid”. El país 28/09/1988. Recuperado de: https://elpais.com/diario/1988/09/28/cultura/591404408_850215.html



UNA QUINTA
PARA RUBERT

































OBRAS



S/T

Óleo sobre lienzo, 33x24 cm. 2018



S/T

Óleo sobre lienzo, 33x24 cm. 2018



S/T

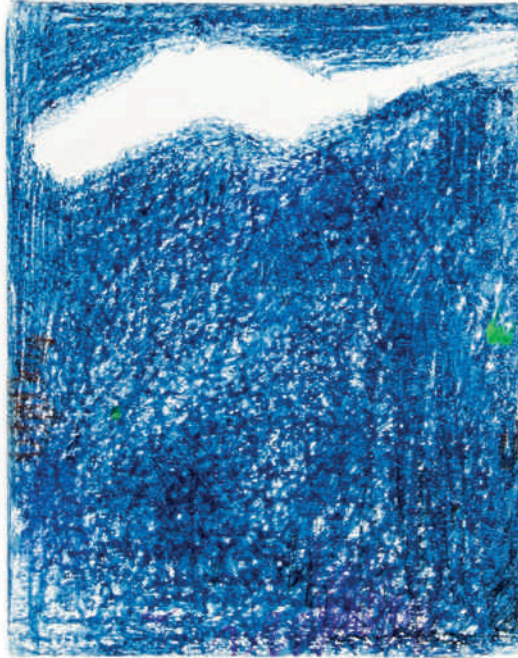
Óleo sobre lienzo, 35x27 cm. 2017

S/T
(Detalle)



Blue canion

Óleo sobre lienzo, 24x19 cm. 2018



S/T

Cera sobre papel en bastidor, 24x19 cm. 2018



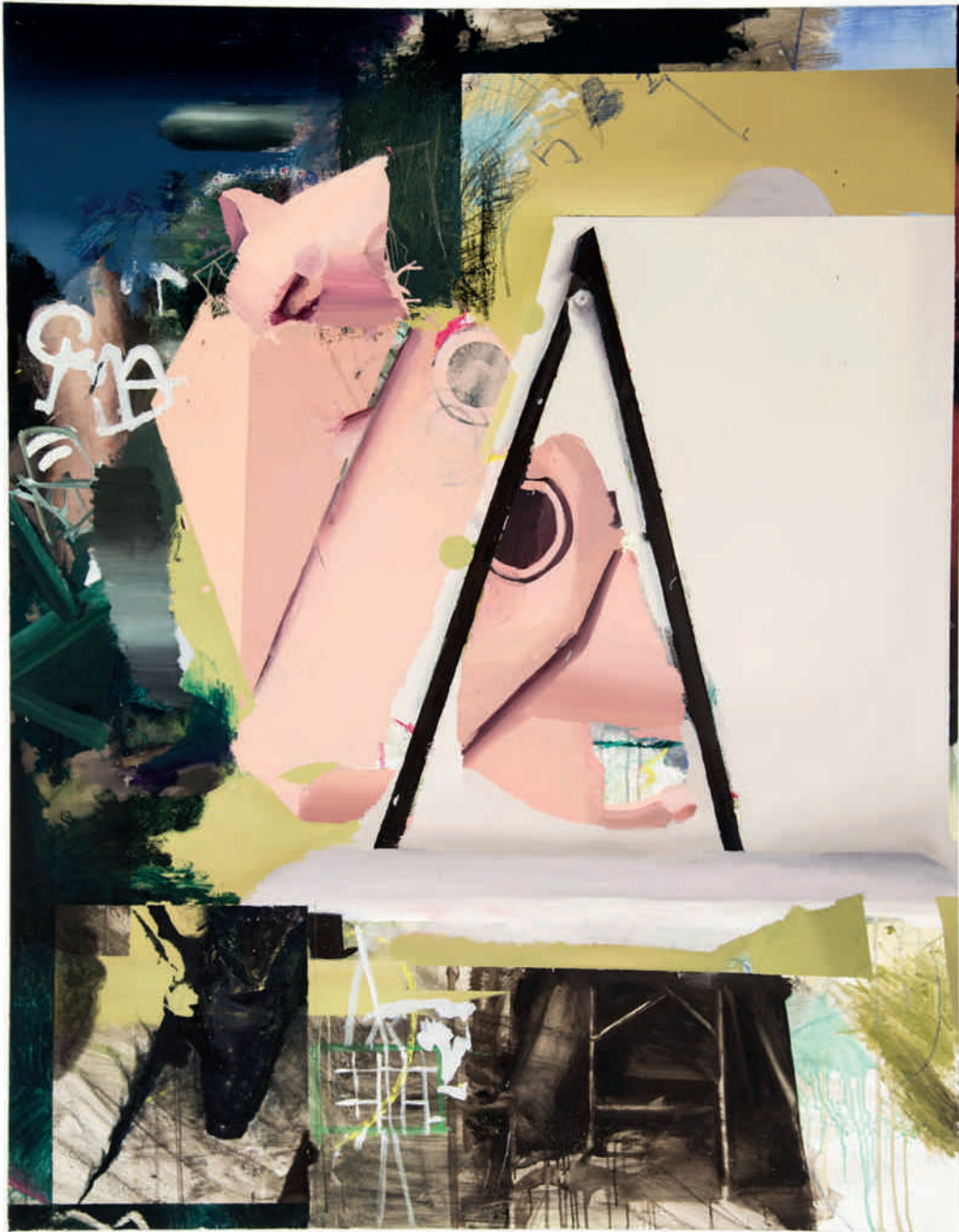
Diorama V/R

Óleo sobre lienzo, 92x73 cm. 2017-2018



S/T

Acrílico sobre lienzo, 61x50 cm. 2017



Hold on

Óleo, acrílico y cera sobre lienzo, 146x114 cm. 2018



Hold on
(Detaille)



S/T

Óleo sobre lienzo, 33x24 cm. 2018



S/T

Óleo y cera sobre lienzo, 61x50 cm. 2018



G.D. Acting

Óleo y acrílico sobre lienzo, 146x114 cm. 2018



S/T

Óleo y spray sobre lienzo, 33x24 cm. 2018



S/T

Acrílico sobre lienzo, 22x16 cm. 2018



La conversión

Óleo sobre lienzo, 195x130 cm. 2018



La conversión
(Detalle)



S/T

Óleo, esmalte, acrílico y cera sobre lienzo, 33x24 cm. 2018



S/T

Óleo y acrílico sobre lienzo, 33x24 cm. 2018



Tres estados

Óleo, spray y acrílico sobre lienzo, 33x24 cm. 2017-2018



Tres estados
(Detalle)



FACULTAD DE BELLAS ARTES
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Málaga

Plaza de El Ejido s/n,
Campus El Ejido, 29071
Málaga