



HAL
open science

In albis (2007) de Alfonso Gortázar: en esperas de una nueva figuración pictórica

Pascale Peyraga

► **To cite this version:**

Pascale Peyraga. In albis (2007) de Alfonso Gortázar: en esperas de una nueva figuración pictórica. AutoRepresentacioneS, Jun 2012, Dijon, Francia. pp.215-233. hal-01287635

HAL Id: hal-01287635

<https://hal.science/hal-01287635>

Submitted on 27 Apr 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Marta Álvarez (ed.)

IMÁGENES CONSCIENTES

AutoRepresentacioneS #2



Marta Álvarez (ed.)

IMÁGENES CONSCIENTES

AutoRepresentacioneS #2

Éditions Orbis Tertius

© Éditions Orbis Tertius, 28, rue du Val de Saône, F- 21270 BINGES
© Les auteurs

Photo de couverture : María Cañas, Fotomontaje, Serie *Los Monstruos de Hollywood*.

ISBN : 978-2-36783-009-4
ISSN : 2265-0776

ÍNDICE

Presentación. Cuestionando al autor, Marta Álvarez.....9

I. CINE

El punto de vista en el audiovisual contemporáneo. Una reformulación de conceptos enunciativos y narrativos, Francisco Javier Gómez Tarín.....27

La presentificación de la instancia narradora en el relato cinematográfico, José Antonio Pérez Bowie47

Para analizar la metaficción en cine, Lauro Zavala73

Más allá de la nación cubana: prácticas metatextuales en el cine “callejero” de Esteban Insausti, Santiago Juan-Navarro.....87

Autorretrato irónico del cineasta en Family Strip (2009) de Lluís Miñarro, Emmanuel Larraz101

Reflexiones sobre y desde la imagen. Algunas notas acerca de la (meta)obra de José Luis Guerin, Xosé Nogueira.....119

El autor implícito como modulador del sentido en las narrativas no lineales postclásicas: los filmes de Alejandro González Iñárritu y Guillermo Arriaga, José Antonio Palao Errando145

Io, don Giovanni de Carlos Saura: entre afirmación y disolución del autor, Pascale Thibaudeau.....165

El autorretrato urbano de Manoel de Oliveira: Porto da Minha Infância, Iván Villarrea Álvarez.....181

II. IMAGEN FIJA

<i>La tierra del internamiento y el cuidado del mundo. David Nebreda y las muñecas del alma fotográfica, Juan Carlos Baeza Soto</i>	201
<i>In albis (2007) de Alfonso Gortázar: en esperas de una nueva figuración pictórica, Pascale Peyraga</i>	215

III. EXTENSIÓN DEL CAMPO DEL AUTOR

<i>Fernando Arrabal 2.0: el autor y sus heterónimos en la era digital, Paola Bellomi</i>	237
<i>La obra agotada. Autoconsciencia y metadiscursividad en los episodios paródicos de las series de televisión, Iván Bort Gual</i>	253
<i>Las mejores intenciones de nuestros farsantes: co-incidencias entre Eduard Punset y Al Gore, Shaila García Catalán</i>	273

IV. EL AUTOR SOBRE EL AUTOR

<i>Entre el archivo y el espejo: María Cañas, La Archivera de Sevilla, María Cañas, Marta Álvarez</i>	293
<i>Acechando la oscuridad: el ilusionismo neobarroco de Peter Greenaway, Juan Francisco Ferré</i>	309
COLABORADORES	319

***IN ALBIS* (2007) DE ALFONSO GORTÁZAR:
EN ESPERAS DE UNA NUEVA FIGURACIÓN PICTÓRICA**

Pascale PEYRAGA
Universidad de Pau
Francia

Resumen: Productos de una amplia crisis creadora, los lienzos de Alfonso Gortázar expuestos bajo el título de *In albis* (2007) problematizan el tema de la autorrepresentación y desembocan en una reflexión metaicónica acerca de la figuración en el arte contemporáneo. Aunque el lienzo en blanco alude a la crisis creadora, encierra asimismo la potencialidad de un nuevo camino pictórico, de un alba nueva que no puede prescindir de una distanciamiento crítico y de la imposición de una nueva mirada. En esta perspectiva, el autorretrato frustrado del artista origina la elaboración de un relato que conduce al espectador de la comprobación de la pérdida figurativa a su recuperación a través de la búsqueda de unas nuevas formas de representación.

En 2007, Alfonso Gortázar presentaba en el Artium de Vitoria la exposición *In albis*, producto de una honda crisis creadora. En esta, el “Autorretrato” de 1997, que representa al pintor delante de un lienzo en blanco, no hacía más que inaugurar un cuestionamiento metapictórico duradero, acerca de la inspiración y la capacidad creadora del propio artista. Así pues, la treintena de obras pintadas entre 1997 y 2006 –con excepción de una única obra–, llevan el sello de este “Autorretrato”, y multiplican los mismos motivos del lienzo en blanco, del pintor y de su estudio, cuya asociación produce dentro de la obra una “maqueta reducida de su estructura o un guion de su producción”, según los términos de André Chastel (Chastel 2000: 75). Analizaremos por lo tanto la manera como la representación de sí mismo abre el camino de una reflexión metaicónica sobre la figuración en el arte. Nos interesaremos especialmente en el proceso mediante el cual la disociación del Yo del pintor cobra forma en este “Autorretrato”, a partir del que se inicia el relato de la pérdida figurativa y de su recuperación a través de la búsqueda de identidad que sólo encuentra una salida al final del caminar artístico evocado.

DEL “AUTORRETRATO” DEL ARTISTA AL RELATO DE UNA CRISIS

El “Autorretrato” sugiere, por su título, la coincidencia estructural entre el pintor y el sujeto de la representación, la cual implica por lo tanto la emergencia del Yo en la obra. Único lienzo en afirmar en el paratexto la dimensión autorreflexiva de la serie, es también el que cuestiona con más agudeza la cuestión de la representación de sí mismo.

Para subrayar las paradojas que entraña, no podemos sino volver sobre los fundamentos teóricos del autorretrato, sintetizados por Omar Calabrese en *L'art de l'autoportrait* (Calabrese 2006: 30-31). Comparando el autorretrato con una forma de discurso, lo define como “la somme d'une catégorie grammaticale (la première personne, traduite en images) et d'une structure syntaxique (la réflexivité)”. Al conllevar el autorretrato una doble afirmación, “ce portrait est de moi”, y “ce portrait est moi”¹,

¹ Seguimos la formulación de Louis Marin en *L'écriture de soi* quien, en francés, juega en la ambivalencia “ce portait est de moi”/ “ce portrait est moi” (Marin 1999: 132).

encierra la señal de la categoría gramatical del “yo, aquí, ahora”, que funciona como un simulacro de producción del discurso. Por otra parte, el artista, al no tener más posibilidad que la de representarse mirando en el espejo, o sea, mirándose, ve su mirada fundirse con el punto de vista del espectador, de modo que el retratado mira al que le mira mirándose. La estrategia del espejo, fundada en la perpendicularidad de la mirada con respecto a la superficie de la representación, garantiza a la vez la contemplación de sí mismo, una contemplación frontal, y la contemplación ejercida por el espectador, entonces destinatario de un acto de comunicación. Por fin, al condensar el autorretrato la dimensión reflexiva de la representación –presentarse– y su aspecto transitivo –representar algo, representar el yo, su yo–, el pintor que respetaría los supuestos teóricos del autorretrato solo podría retratarse como un artista ejecutando su propio retrato.

Ahora bien, la historia de la pintura ha negado muchas veces dichos postulados, y lo mismo hace la obra de Gortázar. En el “Autorretrato” de 1997, Alfonso Gortázar aparece de perfil, rodeado de los atributos del pintor, unos lienzos que se multiplican en torno suyo en el espacio reducido del estudio. Un hecho importante radica en que las relaciones que se entablan entre los distintos lienzos y la figura del pintor producen una disyunción entre las dos instancias de la representación habitualmente condensadas en el autorretrato –la del objeto que hay que pintar y la del sujeto que pinta–, y cuestionan no sólo la capacidad del pintor para representarse sino también para figurar la realidad. En efecto, por más que multiplique el autorretrato las señales de reflexividad, induce asimismo un proceso de distanciamiento y de objetivación del sujeto, un proceso en el que la presentación del artista de perfil desempeña un papel relevante. El “yo, aquí, ahora”, propio del autorretrato, no se impone en el lienzo de Gortázar, en que la representación del artista de perfil deshace la relación de especularidad esperada, entre el punto de vista fuera de la obra y la imagen del pintor dentro de la obra. Lejos de asegurar la identificación del Yo en la ipseidad de la frontalidad, el perfil produce una imagen que da la impresión de hablar por sí misma, e impone la forma gramatical de una tercera persona, de un “él” desligado del observador, y que se puede integrar en un relato.

La puesta en escena del estudio refuerza dicho dispositivo. El perfil del artista se destaca delante del fondo blanco de un lienzo en

blanco que cuelga de la pared; está expuesto a las miradas, bajo la modalidad de la transitividad, la de un objeto que se da a ver... un mero *retrato*, al fin y al cabo.

En cuanto al espacio de la chabola-estudio, contribuye asimismo al distanciamiento de la figura del artista: lejos de reproducir la iconografía tradicional del estudio del pintor como espacio cerrado y expresión de la intimidad, en Gortázar, el estudio está abierto de par en par y se ofrece a las miradas. Se inserta dentro de un espacio amplio, y se sitúa por debajo de la línea de horizonte definido por el tejado ondulado del estudio, de modo que el punto de vista domina la figura representada y la aplasta, colocando al espectador en una postura de mirón.

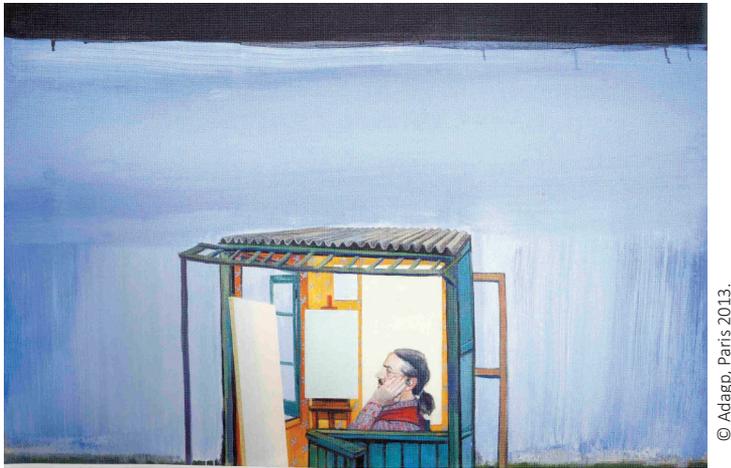


Fig. 1. Alfonso Gortázar (1997): "Autorretrato", 200 x 300 cm.
Col. del gobierno vasco.

Mediante esta separación del pintor y de su imagen, mediante el paso del "yo", característico del autorretrato al "él" del distanciamiento, surge la manifestación de la crisis creadora e identitaria de Alfonso Gortázar. Sin embargo, pese a este desarrollo de la transitividad de la representación, los elementos de reflexividad distan mucho de desaparecer, y mantienen viva una de las dimensiones fundadoras del autorretrato así como la capacidad de la pintura para producir un metadiscurso a través del cual el problema de la representación del pintor por sí mismo se convierte en un cuestionamiento de la figurabilidad en el arte.

En efecto, la imagen de Alfonso Gortázar se encuentra a su vez colocada delante de un lienzo en blanco colocado en el suelo, en esperas de una creación pictórica, de tal manera que el lienzo reproduce el esquema compositivo que figura la actividad del pintor en el estudio, lo que genera, aparentemente, una *mise en abyme* del proceso de representación.

Por otra parte, Gortázar satura su lienzo con señales que recuerdan el carácter reflexivo de la obra, su capacidad para “presentarse” como producción artística. Así, el fondo azul deja aparecer unos derrames que recuerdan la materia pictórica y hace de cortina, se opone a la transparencia del lienzo y rechaza la imagen del estudio sobre el plano del lienzo, del que recuerda la índole de soporte-superficie. Lo que las propiedades plásticas de la obra revelan queda reforzado por los motivos icónicos: la tela en blanco y la ventana delante de la cual está Gortázar hacen explícitas algunas propiedades del lienzo, al relacionarse éste con la ventana abierta, según la consabida fórmula de Alberti.

Volveremos por fin en la disyunción entre transitividad y reflexividad del lienzo, que adquiere una peculiar densidad en la figura de Gortázar, colocado por turno en la situación de estar representado y de representar, de sustentar la transparencia de la representación o de revelar su opacidad. Este lienzo de Gortázar, al recordar el estatuto teórico y práctico de la representación, adquiere una dimensión metainicónica, y no se constituye tanto como una autorrepresentación del pintor como individuo sino como una reflexión sobre la representación.

Sin lugar a dudas, la crisis de la representación se reduplica en este autorretrato y se distribuye en distintos niveles. En un nivel meramente icónico, dicho “Autorretrato” es, desde luego, una figuración del individuo Gortázar por sí mismo, pero no se constituye en un cara a cara atemporal, en una relación directa con sí mismo, sino más bien en una figuración en dos tiempos, señalando así el desfase esquizofrénico entre figuración transitiva y figuración reflexiva, una honda disociación subrayada, en un segundo nivel, por la *mise en abyme* del artista considerado en su actividad creadora. En efecto, la inclusión en el lienzo del pintor representado en su actividad artística no produce una *mise en abyme* perfecta o una duplicación, dentro de la obra, de unas realidades que le son exteriores: la figura icónica de Gortázar se halla delante de

un lienzo en blanco, y la ausencia de pincel en su mano no permite esperar una realización futura. Materializa la suspensión creativa, mientras que el verdadero Gortázar, fuera del campo del lienzo, se encuentra delante de una composición que lleva el título de “Autorretrato”. Un elemento puramente biográfico permite aclarar el sentido de este desajuste: el vacío creativo sugerido por los lienzos en blanco con los que se enfrenta Gortázar no coincide con la fecha de realización del lienzo, el año 1997, sino con los primeros años de la década, caracterizados por la crisis y el agotamiento creativo.

He aquí la peculiaridad de este “Autorretrato” que no puede decirse, estructuralmente, como un “yo, aquí, ahora”, ya que constituye en realidad el punto de partida de una historia pasada, de un “esto le ocurrió un día”, el principio de una experiencia dolorosa cuyo relato indica ya la salida. Nada sorprendente pues si el autógrafo del pintor no se inscribe en el rincón de este lienzo y si el desvanecimiento del sujeto de la enunciación remata el dispositivo de Gortázar, de manera a historiar el discurso: así pues, la serie *In albis* se define más bien como una biografía, la escritura de una vida, o incluso como la recuperación de una identidad personal y pictórica, y no como un autorretrato se presenta en lo absoluto de su ser². Sobre este lienzo liminar, se injerta por lo tanto otro límite, al buscar la serie *In albis* sus orígenes, como en un relato biográfico, en la inclusión de un lienzo pintado unos quince años antes, “El estudio invadido”, que antecede y explica la ruptura creadora. En cuanto a los lienzos incluidos entre 1997 y 2006, explicitan las manifestaciones de la “crisis”, que es a la vez, siguiendo la etimología del término, ruptura de equilibrio y clímax de las incertidumbres pero que implica también un momento crucial, figurado por el último lienzo de la serie, “In albis”. Sólo entonces el sujeto de la representación, el pintor, vuelve a nacer *de* su obra y *en* su obra y, mediante un cambio de focalización, la representación de un lienzo pintado en blanco se hace autorretrato del artista.

² Pensamos en la definición dada por Natacha Allet, según la cual “L’autoportrait vise à présenter le moi dans son essence intemporelle” (Allet 2005). Remitiendo al autorretrato literario, subraya su dimensión a-cronológica y lo opone con la autobiografía, por no tener una dimensión narrativa, y por no representar una sucesión de acontecimientos significativos.

Esbozaremos ahora las características de la historia que reúne los tres hitos aludidos (el origen temporal del “Estudio invadido” o los pródromos de la crisis, el “Autorretrato” o la cuestión de la figurabilidad, “In albis” o la recuperación de una identidad perdida), mostrando cómo la vuelta sobre sí mismo mediante el arte desemboca en la forma última de un re-nacer, en el lienzo blanco de un día nuevo.

EL RETRATO EN EL ESTUDIO O LOS PRÓDROMOS DE LA CRISIS DE LA FIGURACIÓN

De manera significativa, Gortázar integró en la exposición “El estudio invadido”, pintado en 1982, aunque era anterior al período de esterilidad creadora escenificada por el artista. Presenta sus pródromos, se convierte en su analepsia explicativa, aunque posee asimismo su propia lógica narrativa. Dicha dimensión narrativa interna viene subrayada por la orientación alargada del lienzo, por su tamaño, 180 x 488 cm —que justifica el recurso a varios lienzos aunados—, su composición binaria, que se subdivide a su vez a la manera de un políptico, lo cual lo constituye como un espacio diacrónico secuencial, que se puede leer de la izquierda a la derecha.



Fig. 2. Alfonso Gortázar (1982): “El estudio invadido”, 180 x 488 cm.
Col. particular.

Como la mayoría de las obras de la serie, “El estudio invadido” posee una dimensión reflexiva, inherente a la índole del espacio representado, el estudio, a la acumulación de lienzos expuestos en el proscenio, y a la figuración del artista trabajando, con lo cual postula una relación de analogía con la actividad del pintor verdadero, Alfonso Gortázar.

Por fin, para poder funcionar como espejo interno que refleja y refleja la realidad, “El estudio invadido” insiste en la permeabilidad entre la realidad y la ficción dentro del espacio de representación, para que el guion del lienzo pueda proyectarse fuera del marco de la representación. A este respecto, advertiremos la ausencia de una verdadera diferenciación en el grado de realidad que define los cuadros internos y el espacio ficticiamente real, al caracterizarse todos por un mismo aspecto inacabado, perceptible en los lienzos representados, o en la paleta del pintor, y al perder el jersey naranja del personaje de la derecha su materialidad al encontrarse en el límite con el lienzo en blanco: así la permeabilidad que se establece entre la realidad y su representación contribuye a que la enunciación integrada dentro del lienzo se proyecte fuera del marco y se vuelva sobre la realidad del enunciador.

La reflexividad estructural del “lienzo dentro del lienzo” se prolonga formalmente mediante desdoblamientos y reduplicaciones múltiples de “El estudio invadido”: el marinero, cuya silueta aparece dos veces reproducida en un lienzo, el espectador de la derecha que mantiene una relación ambigua de parecidos y de diferencias con la imagen de un futbolista y, desde luego, la imagen desdoblada del pintor, mientras pinta en la parte izquierda del lienzo, y luego, mientras un hombre con terno lo distrae de su actividad e interrumpe su labor creadora. La suma de los cuadros que se reproducen dentro del cuadro se erige en signo, multiplicando las señales de reflexividad de la obra, y la forma que adoptan subraya el sentido del lienzo, de tal manera que poseen una doble función, como lo advierte André Chastel en su ensayo sobre el lienzo dentro del lienzo: “Le tableau peint dans le tableau a en quelque sorte une double résonance : en tant qu’image, il renvoie à la nature (forme), en tant qu’image d’une image, à l’intellect (idée). L’exégèse du tableau-dans-le-tableau produit l’équivalent d’un traité sur l’art” (Chastel 2000: 85).

Aquí, la reflexión sobre el arte incluye cierta distancia crítica y la auto-irrisión se inmiscuye en la representación mediante la imagen de la joven que está de florero, formalmente asociada con un jarrón de flores, o la de la señora de gafas negras llevando un pescado en la mano. Sobre todo, ese estudio en que domina la superficialidad a expensas de

la profundidad pone en tela de juicio la actividad del pintor, sus objetos de estudio, o la consecución de su realización. La invasión del *studium* encuentra su correlato en la perdición, que es a la vez pérdida del lugar de la figurabilidad y pérdida moral del artista que corre hacia la ruina en el lugar del estudio, ese “lugar del *ego* del pintor”, que se convierte en un “lugar ocupado” pero no habitable por el pintor. El sentido de “El estudio invadido” se concentra entonces en la representación desdoblada del artista: representando la disociación psíquica del pintor o expresando la temporalidad dentro del cuadro, dicha representación revela la degradación, y tanto la imposibilidad de una representación fiel de lo real como la escenificación irónica de un arte comercial desembocan en la suspensión o, figurado por el lienzo todavía en blanco a la derecha de la composición, que se repercute en la estética de lo inacabado que domina en “El estudio invadido” y anuncia la parálisis creadora de Gortázar. La problemática de la figuración, implícita en dicha obra, se hará explícita en las obras posteriores de *In albis*, unas obras performativas en la medida en que narran la crisis a la par que acreditan su resolución.

CUANDO EL PINTOR SE AUSENTA

Si hay un rasgo que relaciona entre sí los cuadros de la exposición, este se encuentra en el sentimiento de pérdida o más bien de ausencia, la ausencia del pintor con respecto a sí mismo y a los demás. Pero al plasmarse el “yo” como un “él”, se opera, paradójicamente, un gesto decisivo, propio de la escritura de sí mismo, mediante el “retraimiento”, relacionado de manera intrínseca con el retrato. El “retrato”, en español, o el *ritratto*, en italiano, se deriva del latín *retracto*, “trazar líneas varias veces”, e implica la capacidad para restituir una realidad que cabe poner ante los ojos del espectador. Ahora bien, requiere asimismo la percepción de dicha realidad y su interiorización previa, mediante el “retraimiento”, un término fundado asimismo en el *retraere*, que significa ahora el renunciamiento —a la vida activa o mundana. Ese *re-traere* ambivalente, lo privado del *retraerse* que es también un deseo de *retrato* ambivalente, se expresa con perspicacia en las obras de 2001, “Sin título” y de 2002, “La siesta”, “Atardecer” o “Mal café”.



© Adagp, Paris 2013.

Fig. 3. Alfonso Gortázar (2002): "La siesta", 200 x 220 cm.

Mediante la representación de una chabola-estudio en que proliferan los lienzos en blanco y los bastidores, los cuatro lienzos desarrollan la dialéctica de lo vacío y de lo lleno, de lo abierto y de lo cerrado. La repetición de un espacio geométrico de equilibrio frágil le confiere a este lugar un estatuto incierto, que aleja al espectador del dominio de la serie para producir más bien "la inquietud heurística en torno a la pérdida"³. Estas formas secretas, en parte cerradas, enteramente autorreferenciales, despiertan la sospecha de que alguien o que algo falta por asomar.

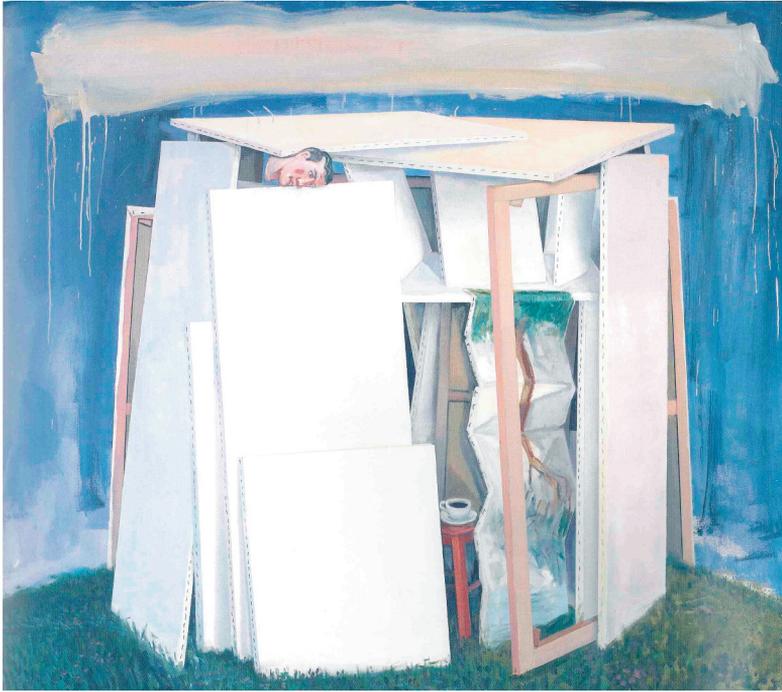
La primera figura ausente es la del pintor, convocada por una silla vacía o por la paleta de pintor ("La siesta"), o incluso por una taza de café abandonada ("Mal café"). Ausente o perdido, el pintor aparece como amenazado de muerte por estas cajas cerradas, mudas como

³ Georges Didi-Huberman emplea esta expresión al comentar las esculturas de Tony Smith o de Robert Morris (Didi-Huberman 1992: 87).

tumbas, que imponen la suspensión discursiva y la instauración de la angustia en el lienzo. La ligereza de la estructura superior vaciada, puesta en tensión con el encerramiento perceptible en la parte inferior genera la imagen de un sepulcro o de un mausoleo que sería el del pintor⁴. Así, en “La siesta”, se vislumbra el busto del pintor, tumbado por el mismo suelo, cerrados los ojos, debajo del edificio inestable que lo cubre parcialmente, que lo sustrae a las miradas del mundo y lo sepulta. La siesta se anuncia aquí como una pre-muerte, un desaparecer ante el otro que no consiste únicamente en la desaparición del pintor. Efectivamente, en “Mal café”, los tabiques del estudio—la tumba del pintor, literalmente constituida de lienzos en blanco y de bastidores—, imponen más bien la expresión de “sepulcro de lienzo” o de “sepulcro de la pintura”. Los modelos figurativos tradicionales aparecen encerrados en los sepulcros de la pintura, de la que ellos solo constituyen unas formas menores, inacabadas, degradadas o desacralizadas. Basta con observar la representación infantil de la casa en “La siesta”, la imagen de un árbol, plegada como un acordeón en “Mal café”, y sobre todo la cabeza del pintor, cabeza decapitada, guillotizada por el canto del cuadro, que Gortázar coloca en equilibrio entre dos cuadros, trasladando el lugar de la figura—y de la figuración en sí—, desde el centro del cuadro hasta su margen, hacia un nuevo lugar, en esperas de definición.

“En esperas de”, en la medida en que el sepulcro de la pintura no es únicamente un detenerse en la pérdida y en la muerte: es el lugar de una dialéctica, en la que la doble pérdida, del sujeto y del objeto, implica un deseo de renacimiento: el vacío y la ausencia inquietan el volumen, lo trabajan desde dentro, con lo cual la inestabilidad del espacio se hace el eco de dicha tensión operativa. Ahora bien, la puesta en tensión de la pérdida efectiva y del beneficio anhelado emerge a las claras en la composición de “Atardecer”, en que detrás del lienzo negro del primer plano, señal de duelo y de muerte, se adivinan la blancura de otro lienzo, los pies de un pintor, la actividad oculta del creador trans-“figurando” su propia muerte según un proceso de reversibilidad o de retro-nacimiento sellado en el meollo del sepulcro.

⁴ Para enfocar el tema del sepulcro de la pintura, nos hemos apoyado en la exégesis de la obra de Nicolas Poussin, “Et in Arcadia ego”, propuesta por Louis Marin (Marin 1994: 267-281).



© Adagp, Paris 2013.

Fig. 4. Gortázar, Alfonso (2002): “Mal café”, 200 x 220 cm.

Los lienzos posteriores –pintados en 2003– confirman el deseo de transfiguración o de re-figuración, una búsqueda emprendida ya no desde fuera del estudio sino desde dentro, desde el retraerse del pintor, y el cambio de focalización adoptado es la señal palpable del acercamiento progresivo entre el pintor verdadero, autor del enunciado, y su enunciación. Las tres obras “Sin título” de 2003 confirman la proliferación monstruosa del bastidor o del lienzo, de un dispositivo de presentación que sugiere más la potencialidad de la figuración que la mera evidencia de su ausencia. La dinámica de la búsqueda se induce por otra parte mediante la inestabilidad de las formas geométricas, la oblicuidad de los cuadros que estimula el ojo del espectador, al acecho de una figuración lábil cuya huella persigue, entreviendo sea una cabeza (“La siesta”, “Mal café”), sea unas pantorrillas (“Los geranios”), sea unos pies que asoman detrás de un lienzo (“Atardecer”, “Sin título”).

Pero dicha figuración no puede ser la de lo parecido, y el re-nacimiento pasa por la diferencia: aunque Gortázar desvela el artificio de

la pintura, accede también a otra profundidad, a una dimensión más abstracta, que se manifiesta en los contornos de unas formas esquemáticas, cuya relación mimética con las cosas se ha vuelto más laxa.



© Adagp, Paris 2013.

Fig. 5. Gortázar, Alfonso (2003): "Sin título", 79 x 63 cm. Col. Particular.

De hecho, la inversión en la mirada del pintor y en su relación con el mundo se concentra en el motivo de la ventana, según se abre sobre el mundo de fuera o sobre la intimidad del estudio. La ventana del "Autorretrato", delante de la cual está sentado el artista impotente, remite por intertextualidad a la teoría de Alberti en su *Tratado de la pintura* de 1435, quien dibuja un cuadrilátero semejante a una ventana abierta a través de la cual se pueda mirar la historia. A la ventana abierta

hacia fuera, ya estéril bajo el efecto de la crisis, se sustituye la creación de otra ventana –imagen de una forma nueva de pensar y de representar el mundo–, una ventana simbólica dibujada, en “Sin título”, por la sombra del bastidor que se proyecta dentro del estudio y se imprime en un lienzo en blanco, una ventana que es el interior de lo interior, lo íntimo dentro del mundo privado. Por lo tanto, el renacimiento no implica ya una mirada sobre la naturaleza y se plasma en el replegarse íntimo en el retraimiento, o en el contemplar de la pintura, ya que Gortázar parece promover, en sus últimos lienzos de 2006, un tratado sobre la pintura en que se ensaya citando a los pintores y sus teorías. “Naturart”, “Marinart”, “Mucho más verde” o también “Americanos” potencian una vuelta hacia las teorías de la *camera obscura*, de la reproductibilidad del arte, o hacia los pintores del expresionismo abstracto americano, Joan Mitchell o Richard Diebenhorn, y atestiguan una exploración memorística necesaria al regreso del pintor a su lugar dilecto, a “El nuevo estudio” (2006) renovado, nacido de esta vuelta catártica sobre sí mismo pasando por el relato del otro, un espacio caracterizado por una nueva armonía y, desde luego, por la presencia de una ventana abierta hacia dentro. Después de reintegrar su lugar renovado, el pintor puede salvar una última etapa, la de la vuelta *en sí*, y *dentro* del lienzo.

LA RECUPERACIÓN DE UNA IDENTIDAD PERDIDA

Al finalizar esa “narración”, el “sujeto-pintor” vuelve efectivamente a integrar el relato pintado bajo la forma de un “yo”, gracias al lienzo “In albis”, que retoma el título de la exposición, sin siquiera ponerle “en abyme” desde el punto de vista semántico. En efecto, según el propio artista, que le da a la expresión “in albis” el sentido de “quedarse en blanco, quedarse como sin ideas”, esta se aplica directamente al “Autorretrato” de 97, con lo cual el primer lienzo de la serie, el “Autorretrato” y el último, “In albis”, mantienen una relación de estrecha connivencia, que no se limita con el “blanco” del vacío creativo o del alba y que se relaciona más bien con la inclusión del pintor dentro del lienzo.



© Adagp, Paris 2013.

Fig. 6. Gortázar, Alfonso (2006), “In albis”, 200 x 200 cm, Cortesía del artista.

En efecto, “In albis” es, indudablemente, el único cuadro en que se restablece la coincidencia enunciativa del “yo, aquí, ahora”, ausente en el “Autorretrato” de 1997, lo que lo erige en el verdadero autorretrato de la serie. “In albis”, cuya composición es de las más depuradas, presenta un lienzo colocado sobre dos taburetes, apoyado contra el trozo de una pared paralela al soporte-superficie de la superficie, enteramente cubierto con una pintura blanca. Este cuadro vuelve a integrar el esquema del lienzo blanco instaurado con el “Autorretrato”, pero procede sin embargo a unas inversiones relevantes. El encuadre, primero, el más apretado de la serie, excluye de inmediato toda visión de conjunto del estudio, anula la distanciamiento anteriormente advertida, y coloca al espectador o al pintor dentro una relación inmediata con el albo lienzo enmarcado dentro del marco del cuadro. La ausencia de verdadero primer plano

entre el lienzo y el borde inferior del cuadro y la localización del punto de vista del espectador le colocan en situación de asir el pincel y continuar la obra iniciada. Pero el cara a cara entre el artista y los dos albos lienzos enmarcados uno dentro del otro –lo cual asegura la reflectividad del cuadro–, no se limita a este primer encuentro y oculta otro de mayor importancia. Ahora sí que está presente la firma del pintor, pintada en la superficie de la obra, asegurando por lo tanto que este cuadro es ya un lienzo de Alfonso Gortázar. Pero aparece sobre todo, trazado con el dedo índice, en la parte inferior del lienzo enmarcado, el “in albis”, bajo cuya égida está colocado el conjunto de la serie. Al inscribir físicamente la impronta de su dedo en la obra, ratifica la conexión entre la realidad y su representación, y afirma, a la manera de Montaigne, “yo soy mi lienzo” o, mejor dicho, “yo soy la materia de mi obra” (Montaigne 1965: s. p.). Transforma el cuadro en su autorretrato virtual como si, mediante este signo, el pintor estuviera haciéndose figura, discretamente. En efecto, “in albis”, que califica la impotencia creadora del “Autorretrato” de 1997, y designa, de manera epónima, la experiencia de vida relatada por el conjunto de la serie, se convierte en un elemento constitutivo de la construcción del *ego* del pintor. Remite pues a su pasado, pero es también su presente, y se abre sobre una potencialidad futura, ya que el color blanco del cuadro no es tanto el blanco de la ausencia o del lienzo virgen, “en blanco”, como la materia pictórica habitada por la identidad del pintor, orientada hacia un alba nueva, un nuevo nacimiento, “en” la obra. Persiste sin embargo, a través de ese “in”, del que no se sabe si augura una representación de lo íntimo o la disolución de la figura en la materia, la duda o la inestabilidad de una obra liminar, colocada en el umbral de una figuración difunta y de una figurabilidad en germen, en el mismo límite de lo que hace la esencia de la representación...

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTI, Leon Battista (1992, traducción francesa de J.-L. Scheffer): *De la peinture / De Pictura* (1435). Paris: Macula.
- ALLET, Natacha (2005): *L'autoportrait, Méthodes et problèmes*. Genève: Dpt de français moderne,
<<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autoportrait/>> [fecha de consulta: 15.06.2012]
- CALABRESE, Omar (2006): *L'art de l'autoportrait*. Paris: Citadelles et Mazenod.
- CHASTEL, André (2000): *Fables, Formes, Figures, II*. Paris: Flammarion.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1992): *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris: Minuit.
- MARIN, Louis (1994): *De la représentation*. Paris: Gallimard / Le Seuil.
- MARIN, Louis (1999): *L'écriture de soi*. Paris: PUF.
- MONTAIGNE, Michel de (1965, edición presentada y anotada por Pierre Michel, prefacio de André Gide): *Essais*, t. 1. Paris: Gallimard.

OBRAS CITADAS DE ALFONSO GORTÁZAR

- El estudio invadido* (1982). Acrílico sobre tela. 180 x 488 cm. Colección particular.
- Autorretrato* (1997). Óleo sobre lienzo. 200 x 300 cm. Col. del gobierno vasco, Departamento de Justicia, Empleo y Seguridad social.
- Sin título* (2001). Acrílico y óleo sobre lienzo. 200 x 220,5 cm. Colección ARTIUM de Álava.
- La siesta* (2002). Óleo sobre lienzo. 200 x 220 cm. Cortesía del artista y de la galería Carreras Múgica.
- Atardecer* (2002). Óleo sobre lienzo. 200 x 220 cm. Colección del artista.
- Mal café* (2002). Óleo sobre lienzo. 200 x 220 cm. Cortesía del artista y de la galería Carreras Múgica.
- Sin título*, tres obras (2003). Óleo sobre lienzo. 81 x 100 cm. Pablo Munilla.

- Sin título*, (2003). Óleo sobre lienzo. 79 x 63 cm. Colección particular.
- Los geranios* (2006). Óleo sobre lienzo. 200 x 300 cm. Cortesía del artista y de la galería Carreras Múgica.
- Naturart* (2006). Óleo sobre lienzo. 200 x 220 cm. Cortesía del artista y de la galería Carreras Múgica.
- Marinart* (2006). Óleo sobre lienzo. 200 x 220 cm. Cortesía del artista y de la galería Carreras Múgica.
- Mucho más verde* (2006). Óleo sobre lienzo. 200 x 300 cm. Cortesía del artista y de la galería Carreras Múgica.
- Americanos* (2006). Óleo sobre lienzo. 200 x 230 cm. Cortesía del artista y de la galería Carreras Múgica.
- El nuevo estudio* (2006). Óleo sobre lienzo. 200 x 300 cm. Cortesía del artista y de la galería Carreras Múgica.
- In albis* (2006). Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm. Galería Carreras Múgica.