FOSSILIZED INSIDE
IX-X
(Platelmintos Glomerula)
ESC@LOPENDRA
San Clemente, Cuenca
2 mar-2 may´21
FERNANDO LÓPEZ
pinturas

Comisariado:
Demetrius Pronton

Textos:
Demetrius Pronton
Fernando López

Fotografías:
Adán Liu
Mateo Gamón
Fernando López
Sus autores

Diseño gráfico:
Juana Martínez
Chema Arake

Impresión:
Adán Liu

Montaje exposición:
Javier Albareda

Fossilized Inside

F.López. “Relicario de la Pulgosa”, 2009

F.López. “Laminador´s Ruins“”, 1999

Bajo este título, que podríamos traducir como “fosilizándose en el interior”, se presenta aquí una muestra apócrifa en formato de exposición, siguiendo la línea de otros proyectos, iniciados en 2009 con el primer septenario o “Relicario de La Pulgosa”, aunque aquí con variaciones formales. Serie que generó luego la de los “Relicarios” de Sevilla, Chulilla o Pontevedra, donde estas “Reliquias de Cielo y Tierra” se nos presentaban como una forma de paisaje simbólico, en la que se trataba también de reconvertir, hipotéticamente en una sola pintura de paisaje, todos los soportes de madera susceptibles de ello, encontrados en contenedores y escombros. Así las condiciones, el número de piezas del "Relicario" adquiría también un valor de orden simbólico. Tal como afirma Cirlot: “en muchas culturas el 3 es el número del cielo (orden vertical en la cruz de tres dimensiones espacial) y el 4 es el de la tierra (cuatro direcciones –asimilables a los puntos cardinales- de las dos dimensiones del plano). Por ello, el 7 es el número sumativo del Cielo y la Tierra” (2). Establecido pues el número 7 como módulo de un paisaje simbólico, se desarrollaron las sucesivas partes de la serie “Fossilized Inside” hasta las actuales IX y X.

Adaptada la muestra en este caso al espacio donde se ubica, la librería Escalopendra, convivirá temporalmente con el conjunto heteróclito de objetos existentes en él, tanto obras visuales o plásticas como objetos antiguos, libros, vinos, etc, que construyen un mundo de referencias culturales que implementan a la exposición nuevas relaciones y significados, y que es necesario establecer “a priori”, como ocurre en este caso con el entorno común de la madera.

Por tanto si los **fósiles** (del latín *fossile*, lo que se extrae de la tierra) son los restos o señales de la actividad de organismos pretéritos, en este caso árboles, su proceso petrificador (conversor de lo orgánico en inorgánico) se ha tenido aquí que fabular con el cambio a un soporte distinto, una especie de facsímil, que ya es susceptible de ser reproducido, mientras que la tabla real no es posible.

Y es porque, aparte del tema físico, aquellos restos de madera desechados en algún contenedor, metáforas perfectas por cierto de la ruina actual, se han convertido ya en reliquias valiosas, no sólo porque escasean los árboles, sino sobre todo desde esa nueva normativa que reza que todo objeto arrojado por inservible a la vía pública es propiedad del ayuntamiento, y por tanto no debería ya utilizarse sin su permiso oficial, y menos a nivel público como es el caso de una exposición.

Por otra parte, la investigación formal que se desarrolla respecto al punto de vista único, el de la pintura tradicional de paisaje, llevándolo al extremo de un lugar único, en este caso una estancia de la carpintería (ahora restaurada) de las ruinas de las Reales Fábricas de San Juan de Alcaraz, patata caliente del patrimonio histórico castellano-manchego, convierte aquí el lugar en estratégico, desde donde poder desarrollar un imaginario particular, que haga de estas piezas una suerte de jardines interiores, en proceso de petrificación. El color dominante de la serie será entonces el del ámbar, y este discurso personal en diálogo con la sala y su propio mundo constituirán, además, el juego metafórico de la búsqueda por parte del espectador, completando así como un simbólico paleontólogo las dimensiones de un espacio fósil, seis más el centro, que es lo que encierra cada una de las piezas en su vitrina.

En definitiva, este demencial mecanismo de fabricación de imágenes defectuosas, que podría extenderse hasta completar indefinidas piezas, por la capacidad de permutación de las potencialmente innumerables (e hipotéticas) tablas, con una sola imagen de soporte, creará siempre copias mutantes, todas completamente distintas, pero a la vez todas iguales.

Fernando López

(1) Incluía la edición de un pequeño libro con poemas de Luís Morales, en proyecto
(2) Juan Eduardo Cirlot “Diccionario de Símbolos” (1958) , Siruela Ed. 1997, Madrid
(3) Ley 10/2000, de 12 de diciembre, de residuos de la Comunidad Valenciana, art 44.

Fábricas de S.Juan de Alcaraz. Ruinas de la carpintería

ID. Interior, una tarde de invierno de 2009

Rembrandt. “Tobías y Anna”, 1659

OBRA

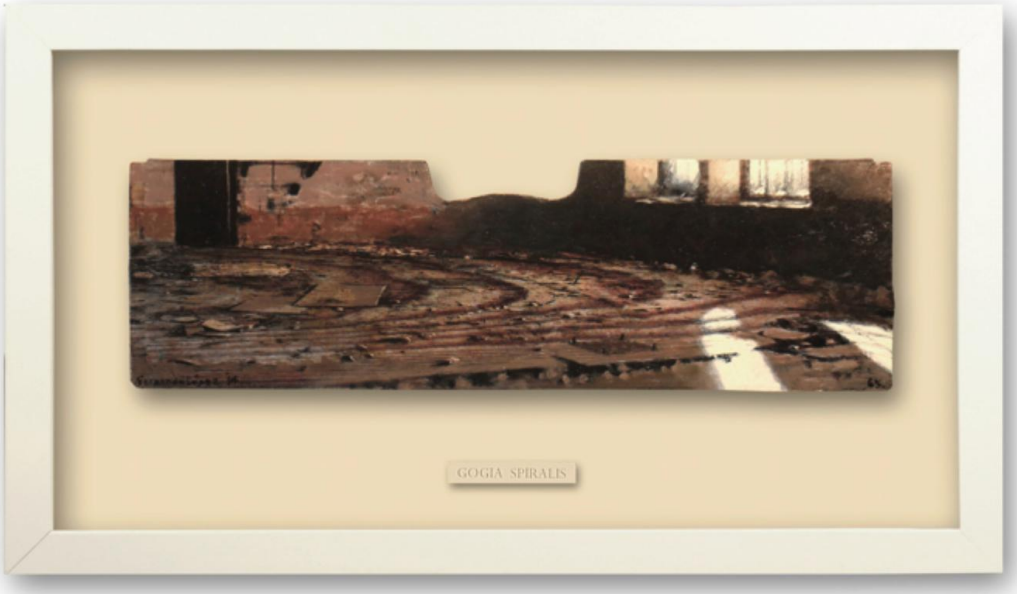
FI55. *Agnatos Chlamys*, 2014
22 x 40 x 3,5 cm
Óleo e infografía sobre papel y cartón, en vitrina

AGNATOS CHLAMIS

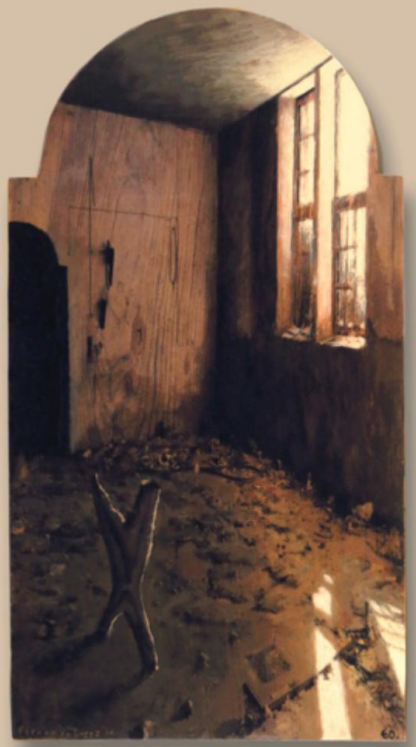
FI46. *Paraconularia Republicani*, 2014
33 x 35 x 3,5 cm
Óleo e infografía sobre papel y cartón, en vitrina

PARACONULARIA REPUBLICANI

FI65. *Gogia Spiralis*, 2014
43 x 24 x 3,5 cm
Óleo e infografía sobre papel y cartón, en vitrina



GOGIA SPIRALIS



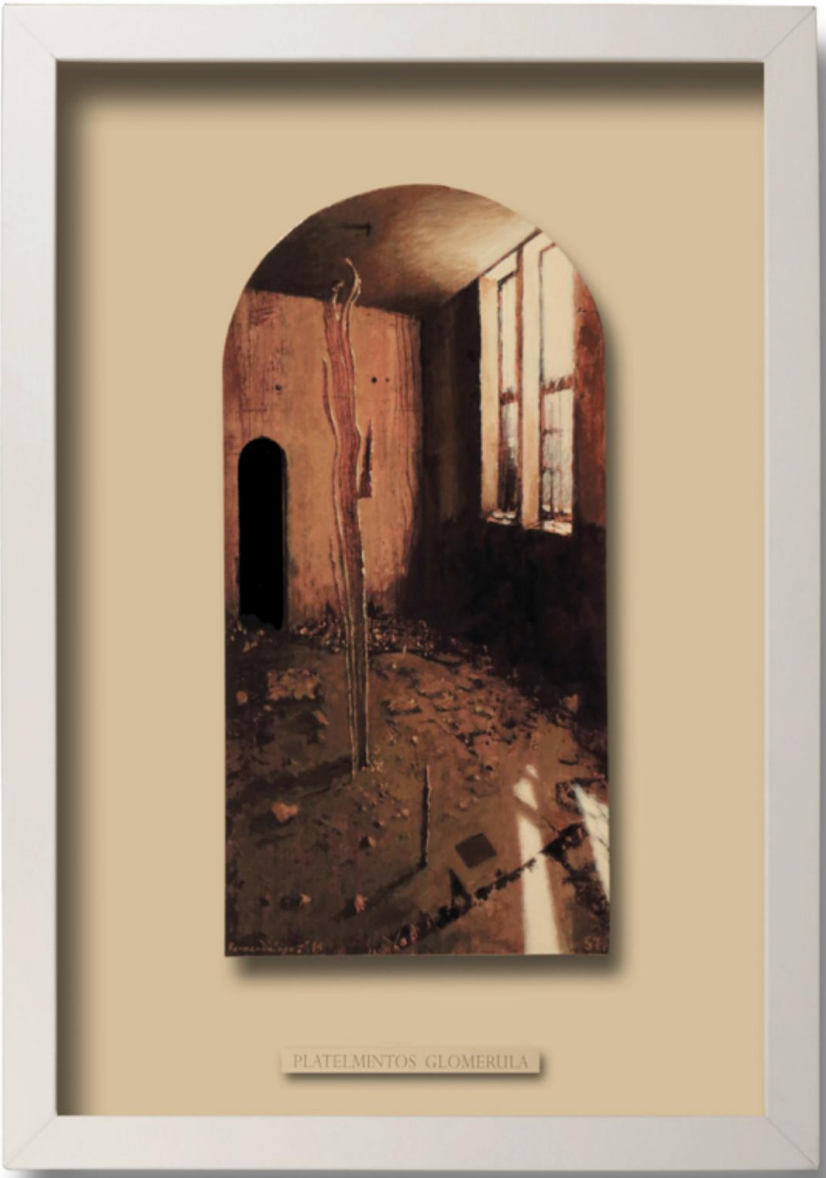
ESQUIZONTE DIPLOIDE

FI60. *Esquizonte Diploide*, 2014
29 x 43 x 3,5 cm
Óleo e infografía sobre papel y cartón, en vitrina

FI53. *Condrictius Petalodus*, 2014
41 x 35,5 x 3,5 cm
Óleo e infografía sobre papel y cartón, en vitrina

CONDRICTIUS PETALODUS

FI57. *Platelmintos Glomerula*, 2014
29 x 41,5 x 3,5 cm
Óleo e infografía sobre papel y cartón, en vitrina



PLATELMINTOS GLOMERULA

FI51. *Diplocaulus Apateon*, 2014
33 x 35 x 3,5 cm
Óleo e infografía sobre papel y cartón, en vitrina

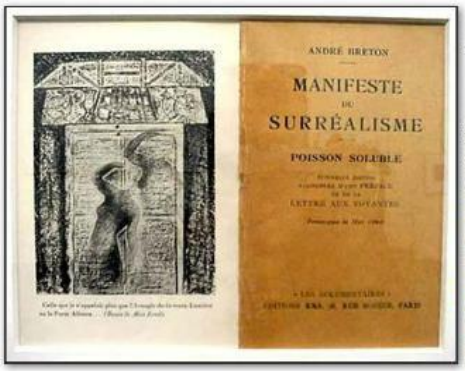
DIPLOCAULUS APATEON

El espacio magnético fosilizado

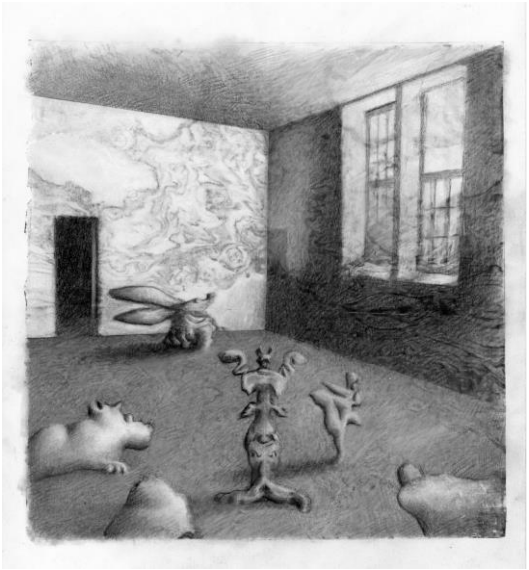
"Me escondo en un cuadro histórico
Tan verde que va a florecer
Las hojas son tiernos suspiros
A toda prisa cortad vuestros deseos tres mástiles
escapados bailarines locos
El mar ya no tiene color venid a ver el mar de las algas"

A. *Breton, Ph. Soupault (1)*

En una hoja de sala del MNCARS (2) encontramos referencias al origen de esta cita, perteneciente a Les Champs Magnétiques, libro firmado por dos veinteañeros en 1920 y que fue texto inaugural del corpus surrealista, en el que proponían una forma ininterrumpida de utilizar el lenguaje, intuyendo que el pensamiento que fluye sin cortapisas, sin la intervención de la razón, acaba mostrando lo que de verdad quiere ser expresado, por una suerte de relaciones magnéticas entre las distintas creaciones de la imaginación. La importancia de ese automatismo se concreta en el primer Manifiesto Surrealista escrito por André Breton en 1924, en el que se define el surrealismo poético y se defiende la ausencia del control ejercido por la razón. Influido por las lecturas de Sigmund Freud, Breton aboga por un dominio de las asociaciones creativas libres que actúan más allá del control directo de la conciencia. La importancia que atribuye al descubrimiento fortuito de la escritura automática, proviene innegablemente, en gran parte, de que le permite resolver el conflicto entre la necesidad irreprimible de la palabra, como testimonio de una actitud ante y en la vida, y la tentación del silencio, como verdad soberana ante "la inaceptable condición humana".



A.Bretón. "Manifiesto del Surrealismo", 1924



F. López. Estudio a lápiz para “Fossilized Inside”, 2013

Dado pues que el Surrealismo se funda sobre el inconsciente, el sueño, el libre curso del pensamiento, la asociación libre de ideas, la libertad en sí misma... no podrán existir dos representaciones artísticas iguales, de la misma manera que no hay dos espíritus idénticos; he aquí la amplitud surrealista, he aquí la grandeza de Los Campos Magnéticos.

Según André Breton, “la escritura automática y los relatos de sueños tienen la ventaja de poner a prueba con un estilo impecable a una crítica indefendible, de permitir una reclasificación general de los valores líricos y de facilitar una llave capaz de abrir indefinidamente esta caja de múltiple fondo que se llama el hombre” (3).

La poesía aparece entonces, no ya como una actividad de ornamentación o como un ejercicio de diversión, en el sentido pascaliano del término, sino como una forma del ser, una necesidad esencial de todos los hombres, incluso si, mutilados por las exigencias sociales, no tienen conciencia de ella. Romper las barreras que nos separan de nosotros mismos se presenta pues como una tarea urgente.

En efecto, la afirmación de Rimbaud: “yo es otro”, cobra en esta obra todo su alcance. El otro que habla en el discurso automático contiene nuestra propia subjetividad, pero además la rebasa, y esto prueba la existencia de una materia mental común que nos pone tal vez en concordancia con las grandes corrientes naturales.

En “Claro de tierra” (4) André Breton nos ofrece su visión de que todo el paraíso no está perdido:

“Los gallos de roca pasan dentro del cristal
Defienden el rocío a golpes de cresta
Entonces la divisa encantadora del relámpago
Desciende sobre la bandera de las ruinas
La arena no es más que un reloj fosforescente
Que da la medianoche
Por los brazos de una mujer olvidada
Sin refugio girando por el campo
Erguida en las aproximaciones y en los retrocesos celestes
Es aquí
Las sienes azules y duras de la quinta se bañan en la noche
que calca mis imágenes
Cabelleras cabelleras
El mal adquiere fuerzas muy cerca
Solamente se valdrá de nosotros”

Otro surrealista, Max Erst, también persigue con sus obras lo que podríamos definir como una cierta paleontología de los sueños, una imitación de la búsqueda de analogías espaciales en el subconsciente, en pinturas superpuestas que sugieren una incrustación de seres, cadáveres que han salido a la superficie, desenterrados por una destrucción progresiva del mundo. En su cuadro "Europa después de la lluvia" (1940-42) la técnica surrealista aprendida con Óscar Domínguez de la decalcomanía, nos desvela todo un catálogo de restos inmemoriales, solamente visibles en nuestro subconsciente.

Fósiles manifestados en otro registro por Remedios Varo, también surrealista, mediante obras como El Flautista (1955) que, según Sue Taylor (5) "representa un flautista órfico, con la cara de madreperla, que está encantando unas rocas fosilizadas que se elevan desde el suelo, cubierto de hierba, ascendiendo hacia el éter, para irse ensamblando en la construcción de un zigurat. En esta representación, se puede reconocer la idea de la armonía del mundo de Ouspensky (6), así como la antigua noción de que la música puede relacionar y organizar todo lo existente, ambas ideas que inspiran las concepciones artísticas de Varo sobre el arte, la ciencia y la naturaleza".

Otro surrealista más, Paul Éluard, dijo que "era necesario buscar un cataclismo en los tiempos antiguos para comprender los tiempos modernos". Quizás la mejor imagen que ilustre esta proposición sea la del universo personal de su compañero el pintor Yves Tanguy. Perfeccionista y peculiar, sus cuadros se fijaron en paisajes imaginarios, oníricos, retorcidos y extraños, llenos de detallismo y matizados a base de sombras propias de De Chirico, cuyo trabajo inspiró a Tanguy a ponerse a pintar sin formación previa alguna.

Surrealismo orgánico lo llamaban, con formas moldeables y ondulantes, que parecen cambiar de estado e imitar a seres unicelulares fosilizados. En palabras de Virginia Tovar (7) "son paisajes a los que Argan ha denominado antinaturaleza, porque no tienen luz ni sol, ni línea de horizonte ni una definición clara entre cielo y tierra o entre mar y tierra. La huella de Chirico es muy fuerte: de él proceden la amplitud de la escena y la representación minuciosa de las cosas.

R.Varo. "El Flautista", 1955

Max Ernst, "El Ojo del Silencio", 1940

G. de Chirico. "Los Arqueólogos", 1931

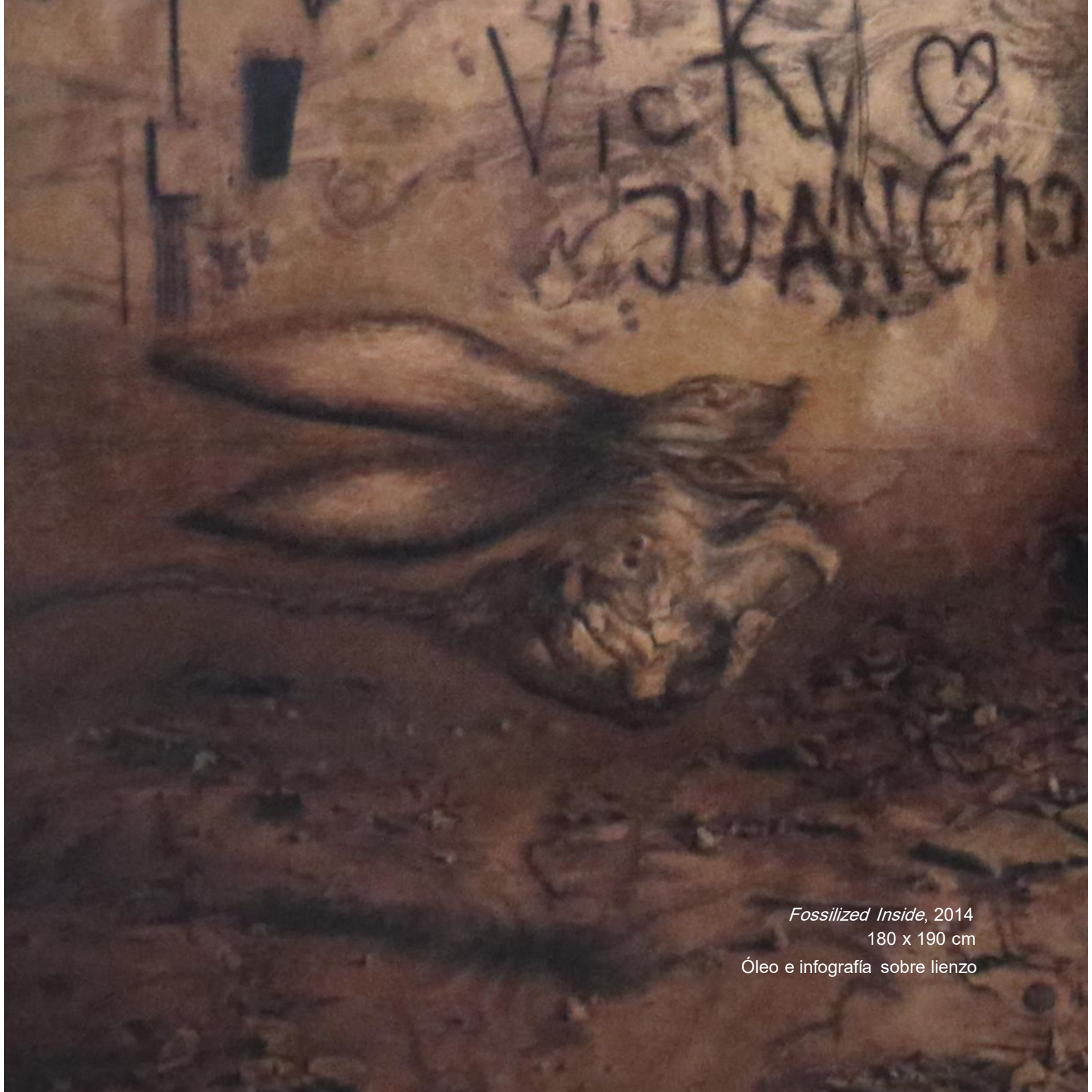
Y.Tanguy. “Los nuevos juegos”, 1940

Suya, de Tanguy, es la insistencia en la desolación, en el carácter infinito y onírico de los paisajes que resultan desconocidos pero verosímiles y la conversión de los objetos en bioformas petrificadas, como restos fósiles de un mundo que debió existir millones de años atrás, convertido ahora en un desierto o en el fondo del mar; un universo que parece fruto de eyaculaciones cósmicas, como ha escrito De Micheli”.

En definitiva, el magnetismo asociativo del pensamiento automático y la aparición de restos fósiles en el subconsciente, resultan ser dos caras de la misma moneda, dos dimensiones de un espacio que tiene tres, lo que implica la aceptación de un mundo absurdo que la pintura como representación plana ha revelado, en el sentido de hacer visible (exterior) lo invisible (interior), es decir dibujar las dimensiones de un espacio magnético fosilizado.

Demetrius Pronton

(1) A. BRETON Y PH. SOUPAULT. “Los Campos Magnéticos”, Barcelona. Tusquets, 1976
(2) MUSEO NAL. CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, “Campos Magnéticos”, museoreinasofia.es
(3) A.BRETON et P.ÉLUARD, “Dictionnaire abrégé du Surréalisme” Paris, José Corti, 2005. Pág. 4
(4) ANDRÉ BRETON. “Claro de tierra“”(1923) de “Todo el paraíso no está perdido”, versión de Manuel Álvarez Ortega.
(5) SUE TAYLOR, “Into the Mystic-Surrealist painter Remedios Varo”, Art in America, Abril 2001
(6) PETER D. OUSPENSKY fue un esoterista ruso conocido por sus exposiciones de las primeras obras del maestro greco-armenio de la doctrina esotérica George Gurdjieff, a quien conoció en Moscú en 1915. Ouspensky personalmente confesó las dificultades que estaba experimentando con el “recuerdo de sí”, una técnica a la que había sido introducido por el propio Gurdjieff, quien le explicó que era el eslabón perdido a todo lo demás. El propio Ouspensky experimentó la técnica con un cierto grado de éxito. Esta técnica requiere de una división de la atención, de manera que una persona no sólo presta atención a lo que está sucediendo en el mundo exterior, sino también en el interior. Las transcripciones de algunas de sus conferencias fueron publicadas bajo el título de “El Cuarto Camino” en 1957.
(7) VIRGINIA TOVAR MARTÍN, “Tanguy. Paisajes Interiores”. Página ARTEHISTORIA



Fossilized Inside, 2014
180 x 190 cm
Óleo e infografía sobre lienzo

Vicky ♡
JUANCHO

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar a Javier Albareda, por darme la oportunidad de mostrar este trabajo en San Clemente, así como por mantener viva la llama del arte, a pesar de las múltiples dificultades. En las circunstancias que vivimos es imprescindible que haya gente como él, y lugares como *Escalopendra*, para que el arte y los artistas puedan existir. También tengo que agradecer a Juana Martínez su ayuda y colaboración, especialmente en el nacimiento de este catálogo, pero además en todo el proceso creativo para llegar a él. Gracias por su apoyo, y por estar en todo momento a mi lado. Importante también la ayuda de Adán Liu, gran artista y fotógrafo de cabecera, gracias por sus impresiones, fotografías y ayudas en general. Mi agradecimiento igualmente a los coleccionistas particulares de mi trabajo, especialmente a los que hayan prestado alguna pieza para esta exposición, gracias a todos por vuestro seguimiento incondicional. También a los que expusieron las anteriores partes de esta serie: José Luís Ainsa del *Indiano* y Miguel Angel González de *La Lisa* en Albacete, Timoteo de *Carajillo*, Nilo Casares por *La Llotgeta*, Víctor Baeta del *República Valenciana* y Federico de la *Bodega de Benimaclet* en Valencia, así como a Javier Barrachina de la *Casa Negra* en Almansa, desde aquí un recuerdo, ya en las IX y X partes del proyecto.

ESCOLOPENDRA
ARTE-LIBROS
VINOS