

# painting without literature

jose garcía vallés | francisco conde | jose hevilla  
comisario | javier bermúdez



Agencia Andaluza de Instituciones Culturales  
CONSEJERÍA DE CULTURA

**INICIARTE**



# painting without literature

jose garcía vallés | francisco conde | jose hevilla  
comisario | javier bermúdez

ESPACIO INICIARTE CÓRDOBA  
Diciembre 2018 - febrero 2019



Agencia Andaluza de Instituciones Culturales  
CONSEJERÍA DE CULTURA

**INICIARTE**

## **JUNTA DE ANDALUCÍA**

Consejero de Cultura  
Miguel Ángel Vázquez Bermúdez

Viceconsejera de Cultura  
Marta Alonso Lappí

Secretaria General de Cultura  
María Cristina Saucedo Baro

Director General de Innovación Cultural y  
del Libro  
Antonio José Lucas Sánchez

Delegado Territorial de Cultura, Turismo y  
Deporte de Córdoba  
Francisco Alcalde Moya

## **PROGRAMA INICIARTE**

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales

Comisión de Valoración de  
Proyectos 2017:  
Francisco Fernández Cervantes  
Belén Mazuecos  
Juan Carlos Robles (IAC)  
María Arjonilla  
Rafael Doctor  
Tete Álvarez (UAVA)  
Eva González Lezcano

## **EXPOSICIÓN**

Espacio IniciarTE Córdoba  
Delegación Territorial de Cultura,  
Turismo y Deporte de Córdoba

Producción

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales  
Francisco Fernández Cervantes  
Eva González Lezcano  
Eva López Clavijo  
Isabel Villanueva Romero  
M<sup>a</sup> Dolores García Pérez

Montaje  
MANMAKU

## **CATÁLOGO**

Edita  
JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de  
Cultura

Texto  
Javier Bermúdez Pérez

Traducción  
Deirdre B. Jerry

Fotografías  
Juan López

Diseño y maquetación:  
Javier Bermúdez Pérez  
Francisco José Romero Romero

Producción  
Agencia Andaluza de Instituciones Culturales

Imprime  
Servigraf, S.L.

© de los textos: sus autores  
© de la edición:  
JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de  
Cultura  
© de las reproducciones: sus autores

ISBN: 978-84-9959-317-3  
Depósito Legal: SE 2502-2018

# Índice

Presentación del Consejero de Cultura.....	5
Un intento de definición del medio; ..... acercamiento a la pintura después de la «desaparición del cuadro» Javier Bermúdez Pérez	7
Obras.....	25
Biografías.....	53
Traducciones/translations.....	62



**P**ainting without literature es un proyecto colectivo comisariado por Javier Bermúdez que analiza la evolución y la crisis de la pintura a lo largo de la historia, incorporando piezas no sólo con rasgos decimonónicos y toques contemporáneos, sino también aquéllas donde el lienzo y los materiales pictóricos están ausentes.

Este proyecto, realizado ad hoc para el Espacio Iniciararte de Córdoba por los artistas Francisco Conde, Jose Hevilla y Jose García Vallés, aborda la problemática actual de la desaparición del lienzo desde distintos planteamientos discursivos.

El programa Iniciararte de la Junta de Andalucía lleva años apoyando la creación joven a través de la selección de proyectos de investigación artística que se desarrollan en espacios de la Consejería de Cultura. Desde el año 2013 se han desarrollado más de cincuenta proyectos expositivos con más de ochenta y cinco artistas andaluces.

Miguel Ángel Vázquez Bermúdez  
Consejero de Cultura





## Un intento de definición del medio; acercamiento a la pintura después de la «desaparición del cuadro».

### 1.

**A** bordar la cuestión de la pintura en la contemporaneidad intentando que el acercamiento no resulte baladí, obliga a introducir el marco histórico por el cual el objeto «cuadro» sufrió en el siglo XX un proceso paulatino que desembocó en sus sucesivas puestas en crisis. Esto nos remonta a las primeras revueltas iconoclastas acaecidas en occidente, en las que la tensión en torno a las imágenes, en tanto a su aparición y desaparición, demuestra su problemática que siempre osciló entre la idolatría y la profanación, su exceso de visión y su censura. Respecto a ello podemos aludir a la revuelta protestante llevada a cabo por Italo Calvino para quien la imagen no es más que una profanación de Dios que es transferida a “un indigno e idólatra simulacro”<sup>1</sup>. Para Giorgio Agambén «profanar» significa devolver las cosas a su uso común para alejarlas de su lugar dentro de lo sagrado; Pedro G. Romero sostiene que para que las imágenes hablen hay que agredirlas: “se trata de hablar con las imágenes, dialogar con ellas, por eso se las maldice”<sup>2</sup>. El concepto de «simulacro» protestante, entendido como alejamiento de lo veraz, será recogido por filósofos posestructuralistas del siglo XX como Baudrillard; Derrida afirmará que “no hay nada fuera del texto”<sup>3</sup>.

---

1 En la Biblia se recogen numerosas referencias en torno a la iconoclastia de la imagen “No te esculpirás estatua ni figura alguna de las cosas que hay arriba en el cielo, ó acá en la tierra, ó se mantienen en las aguas más abajo de la tierra” (Deuteronomio: V,8); “No las adorarás, ni les darás culto: porque yo soy el Señor Dios tuyo, Dios celoso que castigo en los hijos la maldad de los padres hasta la tercera y cuarta generación de los que me aborrecen” (Deuteronomio V,9). Franco, J., Luna, L., Salazar, C. y Roca, J. I. *Pintura e Iconoclastia: Breve Historia de las Muertes de la Pintura*. Mesa redonda “Jornadas de reflexión sobre lo pictórico”. Bogotá. 2006. En línea: <http://esferapublica.org/nfblog/pintura-e-iconoclastia-breve-historia-de-la-kalofobia1-y-las-muertes-de-la-pintura/>

2 Romero, Pedro G. *Iconoclastia, profanación, vandalismo*. Editorial Concreta: número 05. Edita Enguita Mayo, N. y Vallés L. Valencia. 2015.

3 *Ibidem*.

De este modo, a periodos de idolatría en los que la imagen adquiriría una función propagandística ligada en la mayoría de los casos a labores de culto a la iglesia y al estado, se sumaban otros en que fue perseguida y censurada desapareciendo por completo del espacio público. Numerosas tensiones que, resultado de este proceso de inquietud iconoclasta medieval y al desarrollo posterior del “humanismo renacentista, que vuelve el teocentrismo en antropocentrismo”, supondrán la aparición del cuadro en el siglo XVI dando lugar a la “imagen moderna y su soporte, el objeto figurativo «cuadro»”<sup>4</sup>. En este sentido el cuadro es planteado como objeto de gran complejidad histórica, su presencia en el espacio público asevera una serie de contradicciones que lo llevan a la revuelta, hecho que se incrementa en el periodo de la modernidad. Es de este modo que la crisis de la pintura como objeto desestabilizado, negado a la vez que necesitado, requiere de un acercamiento que en palabras de Marcelin Pleynet “si no es pensado teóricamente, no podrá en efecto dar lugar más que a otro tipo de imagen especular, imitación y simulacro del modelo ideológico que programa la censura teórica...”<sup>5</sup>. Será en este contexto donde el autor francés planteará la «desaparición del cuadro» como modo de enfrentarse a la problemática de la pintura desde la propia ontología del medio.

---

4 Fornié, I. *La Desaparición del Cuadro en el Arte Contemporáneo*. Tesis Doctoral. UCM. 2013.

5 Pleynet, M. *La enseñanza de la pintura*. Gustavo Gili. Barcelona. 1978.

## 2.

**D**esde otra perspectiva, la aparición del cuadro es un hecho reciente, tal y como asevera Víctor L. Stoichita en su libro “La invención del cuadro”, que, en diálogo con esta tensión iconoclasta, articula un oxímoron que sitúa a la pintura como objeto central de su estudio sobre las imágenes: “Este libro dedicado a la aparición del cuadro se ha escrito precisamente en la época en que su desaparición empieza a ser evidente”<sup>6</sup>. El texto de Stoichita resulta fundamental para entender el progresivo desarrollo del cuadro que se desplaza desde un marco representativo, dependiente de diversos mecenazgos y de una funcionalidad en el espacio público, hasta posiciones que negarán su carácter narrativo y su propia estructura interna. Será en torno a la crisis de la representación de finales del siglo XIX, revuelta iconoclasta por excelencia, que el objeto cuadro comenzará una serie de transformaciones hasta su descentramiento desembocando en la «desaparición del cuadro». Son estas transformaciones las que están tras la afirmación de Stoichita, que observa como la realidad del cuadro está sumida en una crisis interna que perdura hasta hoy. El cuadro experimenta un desplazamiento dentro del arte a consecuencia de toda una serie de preguntas, tensiones y obsesiones que emergen dentro de la creación artística contemporánea, que considera a las artes tradicionales, entre ellas la pintura, incapaces de plantear discusiones en torno a estos modos de entender la contemporaneidad. Una contemporaneidad cada vez más difusa y confusa, donde cabe destacar la hibridación de géneros artísticos, el carácter acrítico del academicismo de vanguardia vigente, la problemática aparente en torno a la necesidad del arte más allá de la institución y el mercado y la proliferación de imágenes que se ha intensificado a consecuencia de la evolución de las nuevas tecnologías y el perfeccionamiento de los dispositivos de comunicación por internet. En el libro “La enseñanza de la pintura”, Marcelin Pleynet considera a Paul Cézanne padre de la pintura moderna siendo 1906, año de la muerte del pintor, el que, según él, clausurará la idea de pintura como marco representativo heredero del ideal renacentista. Cézanne provocará que la pintura comience un proceso de replegamiento, mediante el cual dejará de ser una ventana al mundo y medio que narra la representación de un afuera, para dar origen al espacio cubista cuyos temas de interés serán la propia superficie del lienzo y sus elementos constitutivos de color, forma, textura, planitud, etc...

---

6 Stoichita, V. I. *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Ediciones del Serbal. Barcelona. 2000.





Desde este momento la pintura establecerá un discurso en torno a su propio cuestionamiento interno dando lugar a un proceso de negación de la representación que desembocará en las sucesivas vanguardias del siglo XX. Así, movimientos como el cubismo o el futurismo reivindicarán una nueva iconografía para un mundo nuevo: la multiplicidad de puntos de vista y la máquina por un lado, y lo urbano, la velocidad y la guerra por otro, generarán una manera de entender el espacio pictórico como algo que está cambiando. La imagen comienza un proceso de radicalización que, consecuencia de los periodos revolucionarios que acontecen en las primeras décadas del siglo y el rechazo a la decadencia cultural heredera del pasado burgués, dará como resultado un lenguaje abstracto en pintura donde cabe destacar las composiciones suprematistas de Malevich<sup>7</sup> y El Lissitzky o las últimas pinturas de Rodchenko, las cuales serían calificadas por Nikolai Tarabukin de “suicidio el acto del pintor”<sup>8</sup>. En estas vanguardias rusas, así como en movimientos coetáneos como la Bauhaus, la noción de «arte-vida», de un arte que se disuelve en la vida, y por ello con un fuerte carácter productivista y antielitista, formará parte de otras de las características ideológicas y políticas de las vanguardias enfatizando la búsqueda de nuevos lenguajes productivos en el ámbito social y una ruptura con lo denominado pintura de caballete<sup>9</sup>. Otras posturas, dentro de esta tensión iconoclasta, acuciadas por el auge historicista de la modernidad, verán en «lo nuevo» la nueva categoría estética que negará el pasado y la tradición. En este sentido, la crisis de la imagen emprendida por la pintura, desembocará en adelante en un descentramiento del cuadro, a causa de los múltiples ataques que se seguirán emprendiendo contra él como objeto burgués que lo desplazarán de su lugar hegemónico.

---

7 Kazimir Malevich afirmaría en su Manifiesto Suprematista de 1915: “(...) a lo largo de mis esfuerzos por liberar el arte del lastre de la objetividad (...) expuse una pintura que no representaba más que un cuadrado negro sobre un fondo blanco, los críticos y el público se quejaron: «Se perdió todo lo que habíamos amado. Estamos en un desierto. ¡Lo que tenemos no es más que un cuadrado negro sobre fondo blanco! (...) La crítica y el público consideraban este cuadro incomprensible y peligrosos...» Pero no se podía esperar otra cosa. La ascensión a las alturas del arte no figurativo es fatigosa y está llena de tormentos y, sin embargo, nos hace felices. Los contornos de la objetividad se hunden cada vez más a cada paso y, al final, el mundo de los conceptos objetivos, «todo lo que habíamos amado y de lo que habíamos vivido» se vuelve invisible. Ya no hay imágenes de la realidad; ya no hay representaciones ideales; ¡no queda más que un desierto! Pero este desierto está lleno del espíritu de la sensibilidad no-objetiva, que todo lo penetra”.

8 Tarabukin, N. *El último cuadro*. Barcelona. Gustavo Gili. Barcelona. 1978.

9 Nikolai Tarabukin, en su texto “Del caballete a la máquina” de 1923 enunciaría la destrucción del aura de sublimación del arte en favor de un arte utilitario, al servicio de la sociedad actual.

### 3.

**E**l descentramiento del cuadro remite a una cierta melancolía en torno al «fin del arte» o «fin de la historia» vaticinada por Hegel y retomada por Danto, quien afirma: “(...) una señal de que el arte terminó es la de que ya no existe una estructura objetiva para definir un estilo, o, si se prefiere, que debe haber una estructura histórica objetiva en la cual todo es posible. Si todo es posible, nada está históricamente mandado: por decir así, una cosa es tan buena como otra. Y en mi punto de vista ésta es la condición objetiva del arte posthistórico. No hay nada que reemplazar: uno puede, volviendo a la frase de Warhol, ser un expresionista abstracto, o un artista pop, o un realista, o cualquier otra cosa. Y ésta es aproximadamente la condición del fin de la historia descrita por Marx y Engels en «La ideología alemana»<sup>10</sup>. Este fin del arte, suscrito por Danto, supondrá que el tránsito de la modernidad, donde todas las manifestaciones de la pintura emanaban de la necesidad de acabar con algo, derivarán en la característica básica del arte posthistórico: la pluralidad de estilos. Así la pintura va a oscilar desde una fuga sin fin, iconoclasta e idólatra al mismo tiempo, hasta una pérdida de su función en el orden de lo especular quedando descentrada por la nueva lógica del arte donde cualquier manifestación puede formar parte de él.

En este marco histórico, donde el descentramiento del cuadro es ya una realidad, aparecen las tesis en torno a su «desaparición» cuyo teórico fundamental será Marcelin Pleynet, mencionado anteriormente. Será desde la figura de este autor que se intentará llevar a cabo un rearme de la práctica de la pintura como objeto signifiante, alejándose de la deriva nihilista de la modernidad y del pluralismo posthistórico. Esto requerirá, en su caso, poner el foco en toda una serie de planteamientos pictóricos surgidos en los años 60 y 70<sup>11</sup> que entenderán la pintura como objeto teórico que, al contrario de la tradición heredera de Cézanne y el postcubismo, romperán con el efecto modernista y su degradación a puro objeto de espe-

---

10 Danto, A. C. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Paidós. Barcelona. 1999.

11 Como son el colectivo BMPT –con Daniel Buren a la cabeza– y el grupo Supports-Surfaces ambos surgidos en París.







culación mercantil. El planteamiento de estos colectivos incidirá, en línea abierta con Pleynet, en cuestiones que tienen que ver con la constitución significativa del cuadro en torno a la propia ontología del medio –con las técnicas y los materiales en su literalidad– que incidirá en la construcción de cuadro. En este sentido, ambos movimientos optarán por una pintura cuasi desnuda, una pintura sin tema y sin sentimiento que enfatizará ante todo el proceso material de su realización. Con ello pretenderán superar aquellos conceptos que la sustentaban en épocas anteriores tales como el ilusionismo, expresión, subjetividad o mensaje<sup>12</sup>; para, por último, introducir líneas discursivas que ahondarán en la iconoclastia de la imagen afirmando ambos colectivos que su pintura –en especial la de BMPT– aspira ante todo “a un máximo de neutralidad y asepsia semántica (nada de imágenes reconocibles ni contenidos simbólicos), reflejando una historia de ausencias, anónima, donde no se recoge información alguna sobre la personalidad del pintor”<sup>13</sup>. Pleynet afirmará al respecto, en colisión con el modelo cubista de Cézanne, que el problema de la pintura tan sólo se resolverá si es desde una voluntad teórica<sup>14</sup>.

Será desde este retorno crítico que se podrá operar en el seno de una nueva manera de entender el objeto cuadro como elemento significativo donde la tensión entre su aparición y su desaparición se sitúa en el centro del mismo. Pensar la pintura en estos términos parece alejarla de su carácter frívolo de mercancía ya comentado, encerrando una manera de proceder en torno a ella que tiene que tener en cuenta su condición de lenguaje, de escritura, que funciona bajo un orden lógico dentro de su propia ontología. En este sentido la frase de Derrida “no hay nada fuera del texto” cobra protagonismo y la articulación del cuadro se abordará desde su propia sintaxis gramatical interna.

---

12 Guasch, A. M. *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*. Alianza Forma. Madrid. 2007.

13 Millet, C. *L'art contemporain en France*. Flammarion. París. 1995.

14 Ibidem.

## 4.

**E**l acercamiento al cuadro que pretende “Painting without literature” busca plantear un marco desde el que abordar el problema de la pintura en el momento actual de «desaparición del cuadro». Discutir de pintura en la actualidad, en una época de máxima banalidad acuciada por la multiplicación de imágenes que son consumidas por la sociedad de hiperconsumo sin ejercer crítica alguna frente a ellas, supone un planteamiento en el que lo que se busca no es la vuelta de su sublimación como objeto perteneciente a una élite o su presentación como imagen de fácil consumo que se enmarca dentro de un contexto decorativo, sino establecer un marco teórico desde el que repensar la idea de la pintura como posibilidad.

A través del trabajo de José García Vallés, Francisco Conde y José María Hevilla, el objeto cuadro oscila desde posiciones, a priori, decimonónicas a otras donde la pintura se sale de sí. Las propuestas de los artistas buscan intensificar esa tensión en la imagen entre su carácter objetivo, que enfatiza la pulsión textual de la propia superficie del cuadro, y un otro subjetivo, en el sentido en que los trabajos niegan la propia subjetividad del artista, su gesto, y la imposibilidad de representación del cuadro. El tema del cuadro reside, de esta forma, en entender la pintura como problemática, teniendo en cuenta su propia estructura interna y la cuestión de su desaparición, para alejarse de retóricas historicista o vueltas al pasado. Su carácter autorreferencial y el modo en que se articula su propia construcción sintáctica inciden en las distintas posiciones que la abordan.

El trabajo de José María Hevilla plantea el cuadro como escritura en superficie haciendo uso de un proceso de objetivación del gesto subjetivo moderno a través de una gramática donde la pintura emerge como construcción cuasi maquina-tecnológica. En este sentido, sus trabajos remiten, en primera instancia, a la tradición de la abstracción expresionista, orgánica, subjetiva, histórica, donde prevalece el gesto del artista, cercana a movimientos americanos de la Escuela de Nueva York. Lo que se produce, a posteriori, es un proceso de construcción donde se niega el propio gesto poniéndose de manifiesto la propia contingencia del objeto cuadro. Este hecho se hace palpable al darnos cuenta que en nuestro acercamiento al cuadro la mancha subjetiva es fruto de un proceso simulado de mecanización que enfatiza la ambivalencia existente entre representación y





cosa en sí, y entre la subjetividad del artista y la objetividad de la propia obra. La imitación y la repetición hacen que cada una de las pinturas de Hevilla incidan en el carácter objetivo y superficial de la pintura, de escritura en grado cero, que elimina por completo cualquier rastro de narratividad. La idea que subyace es pues que la pintura hace tiempo que dejó de ser representación, apareciendo en este punto su problemática iconoclasta, aludiendo a ello siempre en la contemporaneidad mediante la tensión entre su aparición y desaparición. Toda pintura es la misma, no importa el tema que intente tratar para “escapar de la trampa de la representación (...) pero no como esa desconstrucción interminable que ya ha durado al menos un siglo (...) [sino] salirse totalmente de la representación, olvidar toda preocupación de lectura, de interpretación, de desciframiento, olvidar toda la violencia crítica del sentido para alcanzar la modalidad de aparición y desaparición de las cosas”<sup>15</sup>.

En un ejercicio casi monástico, que recuerda a los textos manuscritos de época medieval elaborados de manera totalmente escritural e imagística, Francisco Conde plantea un retorno crítico donde la representación dentro del objeto cuadro funciona como un ejercicio de fantasmagoría, como un simulacro que lo que pretende es incidir en el carácter de lo pictórico como lenguaje. Una consecuencia totalizante que cierra todo discurso pictórico en torno a su propia configuración interna. Para él la pintura se entiende como práctica, definiéndose así su propio medio. En este sentido, Conde estructura un relato ficticio y un *modus operandi* engañoso -similar al de José María Hevilla-, que entiende la práctica como una huida sin fin, más concretamente en su caso, como escritura sin fin que no dice nada más allá de su propio carácter lingüístico. La representación aparece en su trabajo como engaño a la mirada, como «trampantojo», sirviendo de mecanismo de seducción a la visión donde no importa que lo que aparezca sea un garabato, una acuarela o una decisión política sobre el territorio sino afirmar que todo, en pintura, es lenguaje, reafirmando que el proceso de pintar, de ejecutar un código específico, es el modo de establecer un marco de actuación para que el problema de la pintura emerja. Se continuaría así la deriva iconoclasta que, al tiempo que clausura la antigua concepción narrativa de la pintura, reafirma su ontología autorreferencial incidiendo en sus consideraciones internas.

---

15 Baudrillard, J. El complot del arte: Ilusión y desilusión estéticas. Amorrortu. Buenos Aires. 2006.

Desde un planteamiento literal de «desaparición del cuadro» José García Vallés aborda la problemática pictórica haciendo que exceda el propio marco decimonónico para ocupar un lugar escultural en el espacio. Afín a la tradición óptica de la pintura, que puede remontarnos a las inquietudes de Da Vinci sobre el tema, pasando por los tratados escritos de Alberti y Descartes y más recientemente a corrientes artísticas como el Op Art, García Vallés conecta con esa línea discursiva que emite una onda interna, algo así como un bucle lumínico, que más que mirar a un afuera incide en el carácter repetitivo de cuadro dentro del cuadro. Una «mise en abyme» que se enfrenta a la problemática de la pintura utilizando como recursos la luz y la geometría, adhiriéndose la una a la otra para producir bucles eternos que problematizan lo pictórico como retorno. La luz artificial que desprende su trabajo funciona en doble dirección; si hacia dentro, permite graficar las formas geométricas a las que hace referencia, hacia fuera conecta todo el espacio de la sala contaminando al resto de trabajos. Su carácter secuencial incide en la idea de repetición y cierre de la propia pintura, volviendo a constatar la idea de objeto cuadro como escritura en grado cero. Como foco lumínico de sala su corporalidad enfatiza esa salida de sí, de su marco decimonónico y representativo, convirtiéndose en parte fundamental del ambiente en el que la iconoclastia pictórica juega a la visibilidad e invisibilidad de lo pictórico, penumbras y resortes en contacto físico con lo real del cuadro.

Javier Bermúdez Pérez













Handwritten Arabic script on a yellowed parchment fragment, including the name **عز الدين** and the phrase **المواظرة على الامر**. The fragment is partially obscured by a white paper strip at the bottom.

ACAD. LVGD

Ex Legato Viri Ampliff. L

*El Collar de la Paloma.*

*Detalle de la portada del único manuscrito conservado de El collar de la paloma (Ibn Hazm). Biblioteca de Leiden (Países Bajos).*

Óleo sobre lienzo. 195 x 120 cm (2018).

Handwritten Arabic script in various styles, including a large heading at the top and several lines of text below. The text is written on aged, yellowish paper.

ACAD. LVGD

Ex Legato Viri Ampliff. L





*Sin título 6.*

Óleo sobre madera de alerce africano (*Tetraclinis articulata*). 40 x 30 cm (2018).







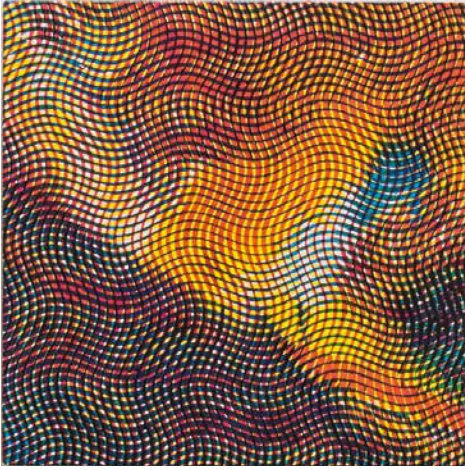


*Sin título 1-5.*

Óleo sobre madera de alerce africano (*Tetraclinis articulata*). 40 x 30 cm cada uno (2018).









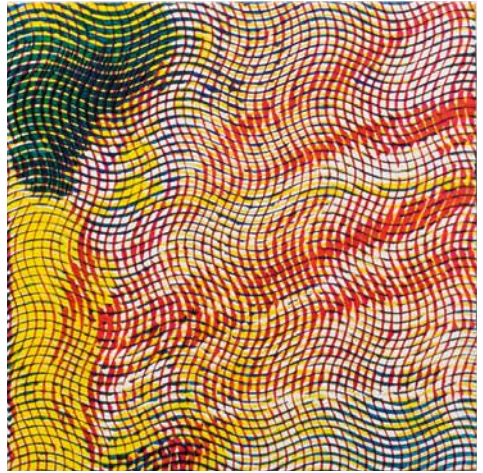
*Map VIII (de la serie el mapa y el territorio).*  
Acrílico sobre madera. 25 x 25 cm (2018).



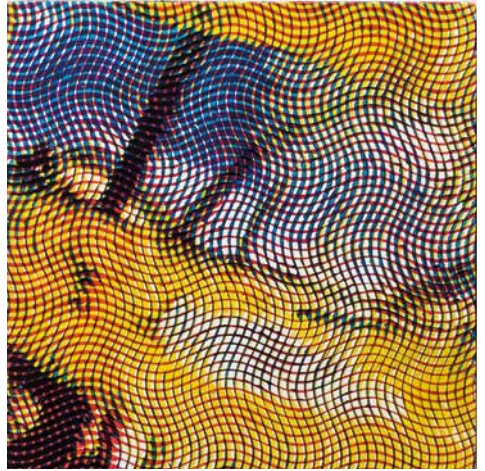
*Sin título VI (de la serie el mapa y el territorio).*  
Acrílico sobre madera. 160 x 200 cm (2017).



*Map VII (de la serie el mapa y el territorio).*  
Acrílico sobre madera. 25 x 25 cm (2018).



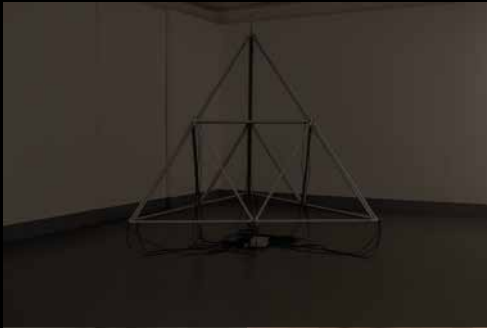
*Map IX (de la serie el mapa y el territorio).*  
Acrílico sobre madera. 25 x 25 cm (2018).

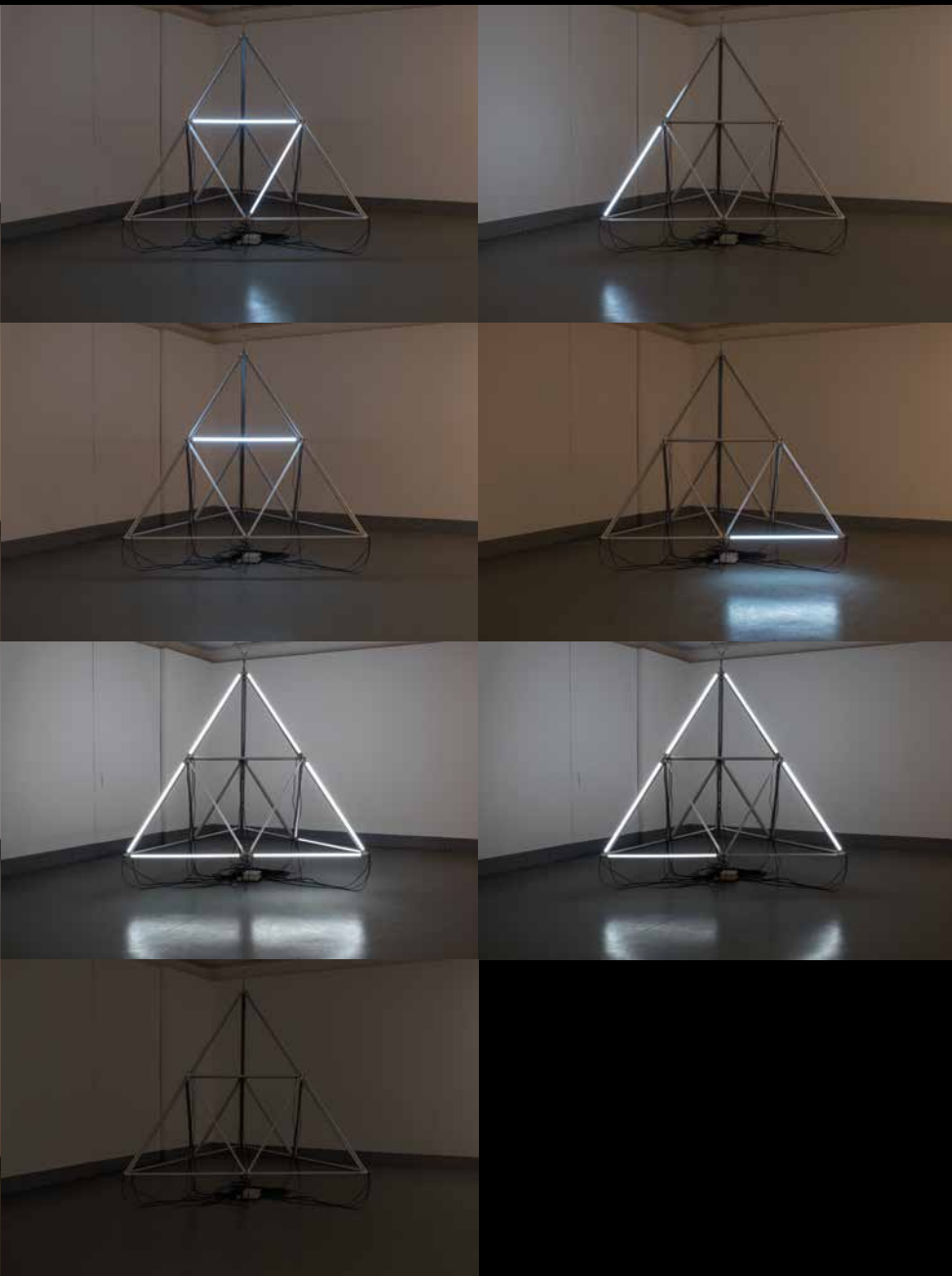












*Harmonic pattern.*

Hierro, led, poliuretano y electrónica. 250 x 250 x 250 cm (2018).









# Javier Bermúdez

(Málaga, 1984)

Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Málaga. Ha cursado el Máster en Investigación en Arte y Creación por la Universidad Complutense de Madrid. En estos momentos desarrolla su tesis doctoral Relaciones liminares entre prácticas artísticas y prácticas curatoriales contemporáneas en la Universidad de Granada. Ha trabajado como coordinador de contenidos de la revista digital de arte contemporáneo La Raya Verde, colaborador habitual de la plataforma de arte andaluz presente-continuo y en JM Galería. Ha realizado proyectos curatoriales como Modular Pavilion (Columna JM), Luz Silenciosa (Columna JM), Dentro del Leviatán (MUPAM Málaga) o Incendiar el velo; fetiches de objeto/imagen (JM Galería) así como textos expositivos o de catálogo para el CAC Málaga (exposición individual de Santiago Ydáñez), Universidad de Jaén (Premio Nacional de Pintura Manuel Ángeles Ortiz) o JM Galería. Actualmente trabaja como profesor de teoría del diseño en EADE (Málaga), es crítico de arte para La Opinión de Málaga y editor de la sección Diálogos de la Revista Universitaria Umatica.





# Francisco Conde

(Málaga, 1987)

De marcada multiplicidad de intereses, es Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Málaga en 2015, donde participa en la selección de proyectos de fin de carrera “8 Grados Sur” (Rectorado de la Universidad de Málaga, 2015) y en “Causa o Pretexto” (Sala Palmeral, Espacio Iniciar-te, Málaga, 2014). Posteriormente realiza una estancia en Francia en la Maison de l’email de Morez en 2016 y se traslada a Ginebra. En su obra, eminentemente pictórica, asume que la ontología del medio solo se define mediante la praxis, y que por tanto ésta es siempre una ineludible representación simbólica cultural. En su investigación busca apropiarse de características lingüísticas propias de diferentes sistemas narrativos para discutir las cuestiones temáticas sobre las que orbita su trabajo: la fisicidad aurática del artefacto artístico-cultural y los modos en los que el individuo contemporáneo habita contextos. Actualmente reside en Nyon, Suiza.

A large, dark, stylized letter 'A' is painted on a textured, yellowish-brown background. The letter is thick and blocky, with a slightly irregular, hand-painted appearance. The background has a mottled, painterly texture with some darker spots and variations in tone.

DILVIG

# Jose García Vallés

(Sevilla, 1986)

Licenciado en Bellas Artes y Máster en Arte: Idea y Producción (US) es un artista multidisciplinar cuyo trabajo está basado en el estudio de situaciones espacio temporales a través de la tecnología.

Recientemente ha sido becado con una residencia artística y de producción en la “XIV Edición de los Encuentros de Arte de Genalguacil” y ha sido seleccionado para exponer en convocatorias como: “XIX OPEN CALL” de la galería Luis Adelantado de Valencia, “Parásitos” y “A Secas” en el CAAC de Sevilla. Ha expuesto en el MAD de Antequera y en la Galería Javier Marín en 2018.



# Jose Hevilla

(Málaga, 1990)

Estudia Bellas Artes y Máster de Producción Artística e Interdisciplinar (UMA). Interesado en los procesos de tecnificación de la imagen pictórica lleva a cabo su investigación en este territorio.

Ha sido galardonado con Becas entre las que destaca la XII Beca para Jóvenes Creadores de la Fundación Antonio Gala en Córdoba; 3ª Beca ARP Facultad de Bellas Artes de Málaga; C.I.E.C. (Centro Internacional de Estampa Contemporánea) en A Coruña; y Beca Alfara Gráfica en Salamanca de estancia artística. Ha obtenido premios entre los que destacan: DESENCAJA a las Artes Plásticas (Málaga) o el Premio Nacional de Artes Plásticas CICUS (Sevilla). Del mismo modo su trabajo ha sido expuesto en exposiciones colectivas como "FUTURO-FICCIÓN: TO BE CONTINUED..." en Columna JM; Premio Internacional de Artes Plásticas Caja de Extremadura en el Centro Cultural Las Claras en Plasencia y forma parte de colecciones como la Fundación Antonio Gala, Universidad de Málaga, CAC Málaga, Universidad de Sevilla o Fundación Caja Rural de Jaén.







## An attempt to define the medium: painting after the “disappearance of the picture”

### 1.

**A**ny serious attempt to address the question of painting in this contemporary era must necessarily look back at the 20<sup>th</sup> century and examine the gradual historical process that led to the various crises of the “picture” object. This takes us back to the first iconoclastic rebellions in the Western world, in which the tension surrounding both the appearance and disappearance of images illustrates the eternal tug-of-war between idolatry and profanation, overexposure and censure. In this respect, we might recall the Protestant revolt instigated by Italo Calvino, for whom the image was nothing but a profanation of God translated into “an undignified and idolatrous simulacrum”.<sup>1</sup> For Giorgio Agamben, to “profane” meant to return things to their ordinary use and remove them from the sphere of the sacred. Pedro G. Romero sustains that images can only speak if they are attacked: “The idea is to speak with images, converse with them, which is why we curse them.”<sup>2</sup> The Protestant concept of “simulacrum”, understood as distance from truth, was explored by 20<sup>th</sup>-century post-structuralist philosophers like Baudrillard, and Derrida averred that “there is no outside-text”<sup>3</sup>

We therefore find periods of idolatry in which the image served a propagandistic purpose, usually linked to rites of worship of the church and the state, and others in which the image was persecuted and censored, disappearing completely from the public space. This process of medieval iconoclastic preoccupation and the subsequent rise of “Renaissance humanism,

---

1 The Bible contains numerous references to iconoclasm. For instance, “You shall not make for yourself a carved image, or any likeness of anything that is in heaven above, or that is on the earth beneath, or that is in the water under the earth” (Deuteronomy 5:8); “You shall not bow down to them or serve them; for I the Lord your God am a jealous God, visiting the iniquity of the fathers on the children to the third and fourth generation of those who hate me” (Deuteronomy 5:9). Franco, J., Luna, L., Salazar, C. and Roca, J. I., *Pintura e Iconoclastia: Breve Historia de las Muertes de la Pintura*, round table “Jornadas de reflexión sobre lo pictórico”, Bogotá, 2006. Online: <http://esferapublica.org/nfblog/pintura-e-iconoclastia-breve-historia-de-la-kalofobia1-y-las-muertes-de-la-pintura/>

2 Romero, Pedro G., *Iconoclastia, profanación, vandalismo*, Editorial Concreta, no. 05, Enguita Mayo, N. and Vallés L. (eds.), Valencia, 2015.

3 Ibid.

which returned to theocentrism in anthropocentrism”, created numerous tensions that would lead to the appearance of the picture in the 16<sup>th</sup> century, “the modern image and its support, the figurative ‘picture’ object”.<sup>4</sup> In this respect, the picture is an object of great historical complexity, and its presence in the public space entails a series of contradictions that lead it to revolt, a tendency that has only increased in modern times. The crisis of the painting as a destabilised object, at once denied and needed, therefore calls for an approach which, as Marcelin Pleyner remarked, if not thought through theoretically, can only produce another type of specular image, an imitation and simulacrum of the ideological model imposed by theoretical censure.<sup>5</sup> It is in this context that the French author posited the “disappearance of the picture” as a way of addressing the problems of painting through the medium’s own ontology.

## 2.

**F**rom another perspective, the appearance of the picture is a relatively recent development, as Victor L. Stoichita claims in *The Self-Aware Image*, which, in dialogue with this iconoclastic tension, articulates an oxymoron that makes painting the central focus of his study of images: his book on the appearance of the picture was written at the very time its disappearance was becoming evident.<sup>6</sup> Stoichita’s text is essential to understanding the progression of the painting from a representative frame, dependent on various forms of patronage and functionality in the public space, to positions that denied its narrative quality and own internal structure. In the late 19<sup>th</sup>-century crisis of representation, the quintessential iconoclastic rebellion, the picture-object began to undergo transformations that eventually led to the displacement and “disappearance of the picture”. These transformations are the underpinnings of Stoichita’s assertion that the reality of the picture is in the throes of an ongoing internal crisis. The position of painting shifted within art as the result of a series of questions, tensions and obsessions that cropped up in contemporary art circles, where painting and other traditional arts were seen as incapable of contributing to the debate on new visions and definitions of contemporaneity. That contemporaneity is increasingly scattered and blurred, marked by the hybridisation of artistic genres, the acritical attitude of prevailing avant-garde academicism, the apparent difficulties surrounding the need for art outside the

---

4 Fornié, I., *La Desaparición del Cuadro en el Arte Contemporáneo*, doctoral thesis, Complutense University of Madrid, 2013.

5 Pleyner, M. *La enseñanza de la pintura*. Gustavo Gili. Barcelona. 1978.

6 Stoichita, V. I. *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Ediciones del Serbal. Barcelona. 2000.

institution and the market, and the proliferation of images intensified by the evolution of new technologies and the perfection of internet communication devices.

In *L'Enseignement de la peinture*, Marcelin Pleynet identified Paul Cézanne as the father of modern painting and the year of his death, 1906, as the end of painting as a representative framework inherited from the Renaissance ideal. Cézanne initiated a process of retreat or withdrawal, whereby painting ceased to be a window onto the world and a medium that narrated the representation of an outside reality, and gave way to the Cubist space, primarily interested in the surface of the canvas and its constituent elements of colour, form, texture, flatness, etc.

From that moment on, painting established a discourse focused on internal questioning, initiating a denial of representation that would culminate in the avant-garde movements of the 20<sup>th</sup> century. Cubism, Futurism and other schools demanded a new iconography for a new world, where the multiplicity of perspectives on the one hand and the machine, the city, speed and war on the other would generate a view of the pictorial space as something that was changing. The image embarked on a journey of radicalisation which, as a consequence of the revolutionary periods that marked the early decades of the century and the rejection of the cultural decadence of the bourgeois past, would result in an abstract pictorial language exemplified by the Suprematist compositions of Malevich<sup>7</sup> and El Lissitzky and the final paintings of Rodchenko, achieved at the cost of “destroying himself as a painter” according to Nikolai Tarabukin.<sup>8</sup> In these Russian avant-garde circles and other contemporary movements like the Bauhaus, the notion of “art as life”, an art that dissolves in life and is therefore categorically productive and anti-elitist, was another essential trait of the ideological and political vanguard, emphasising the search for new productive languages in the social sphere and a break with “easel painting”.<sup>9</sup> Other positions within this icono-

---

7 In his 1915 Manifesto of Suprematism, Malevich wrote: “When [...] in my desperate attempts to free art from the ballast of objectivity, I [...] exhibited a picture which consisted of nothing more than a black square on a white field, the critics and, along with them, the public sighed, ‘Everything which we loved is lost. We are in a desert. Before us is nothing but a black square on a white background!’ [...] The square seemed incomprehensible and dangerous to the critics and the public... and this, of course, was to be expected. The ascent to the heights of non-objective art is arduous and painful... but it is nevertheless rewarding. [...] The contours of the objective world fade more and more and so it goes, step by step, until finally the world—‘everything we loved and by which we have lived’—becomes lost to sight. No more ‘likenesses of reality’, no idealistic images—nothing but a desert! But this desert is filled with the spirit of non-objective sensation which pervades everything.”

8 Tarabukin, N. *El último cuadro*. Barcelona. Gustavo Gili. Barcelona. 1978.

9 In his 1923 text “From the Easel to the Machine”, Tarabukin posited the destruction of the sublime aura of art in favour of a utilitarian art at the service of today’s society.

clastic tension, accentuated by the historicist rise of modernity, embraced “the new” as the aesthetic category that would deny and overcome the past and tradition. In this respect, the crisis of the image that began with painting ultimately led to a systematic displacement of the picture, targeted as a bourgeois object in multiple onslaughts that ousted painting from its hegemonic place.

### 3.

**T**he displacement of the picture evokes a certain melancholy about the “end of art” or “end of history” prophesied by Hegel and reiterated by Danto, who wrote, “[...] one mark of art having ended is that there should no longer be an objective structure with a defining style, or, if you prefer, that there should be an objective historical structure in which everything is possible. If everything is possible, nothing is historically mandated: one thing is, so to say, as good as another. And that in my view is the objective condition for post-historical art. There is nothing to be replaced: one can, to return to Warhol’s phrase, be an abstract expressionist, or a pop artist, or a realist, or anything else. And that is pretty much the end-of-history condition Marx and Engels described in *The German Ideology*.”<sup>10</sup> This end of art, endorsed by Danto, meant that the passing of modernity, where all manifestations of painting stemmed from the need to end something, would lead to the most basic characteristic of post-historical art: stylistic plurality. And so painting was destined to swing from an endless flight, at once iconoclastic and idolatrous, to a loss of its purpose in the order of the specular, displaced by the new logic of art which embraces any and all manifestations.

It was at this historical juncture, when the displacement of the picture was already a reality, that theories about its “disappearance” began to surface, especially in the work of the aforementioned author Marcelin Pleynet. This theorist spearheaded the attempt to reinstate the practice of painting as a significant object, moving away from the nihilistic tendency of modernity and post-historical pluralism. This meant, in his case, shining a spotlight on various pictorial ideas mooted by groups in the 1960s and 70s<sup>11</sup> that understood painting as a theoretical object and, flying in the face of Cézannian and post-Cubist

---

10 Danto, A. C., *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997.

11 Such as the BMPT collective —spearheaded by Daniel Buren —and the Supports-Surfaces group, both founded in Paris.

tradition, rejected the modernist effect and the picture's demotion to a mere object of commercial speculation. These collectives, in open collusion with Pleyne, focused on matters related to the significant constitution of the picture on the basis of the medium's own ontology (with techniques and materials in their literality) which would affect the construction of the picture. Both movements opted for quasi-naked painting, a theme-less, emotion-less painting that gave absolute priority to the material process of its production. In doing so, they aspired to move past the concepts that had underpinned painting in previous periods, such as illusionism, expression, subjectivity or message,<sup>12</sup> and ultimately introduce discursive lines that would delve deeper into the iconoclasm of the image. Both collectives, and BMPT in particular, claimed that their goal was to achieve painting of absolute neutrality and semantic asepsis (no recognisable images or symbolic content), reflecting an anonymous history of absences that reveals nothing about the painter's personality.<sup>13</sup> In direct opposition to Cézanne's Cubist model, Pleyne stated that the problem of painting will only be resolved if there is a theoretical will<sup>14</sup>. This critical return is essential for gaining a new understanding of the picture-object as a significant element, with the tension between its appearance and disappearance at the very centre. Thinking of painting in these terms seems to distance it from the frivolous category of a mere commodity, framing a procedural approach that gives due consideration to its condition as language, as writing, operating under a logical order within its own ontology. Seen in this light, Derrida's statement that "there is no outside-text" is paramount, and the picture can be articulated using its own internal grammatical syntax.

## 4.

The approach to the picture posited in *Painting without Literature* proposes a framework in which to address the problem of painting in the era of the "disappearance of the picture". Discussing painting in this contemporary age of utter banality, exacerbated by the exponential proliferation of images consumed by a hyper-consumer society which makes no attempt to critically examine them, is an exercise in resistance. The aim of that exercise is not to bring back the exaltation of painting as an object owned by the

---

12 Guasch, A. M. *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*. Alianza Forma. Madrid. 2007.

13 Millet, C. *L'art contemporain en France*. Flammarion. Paris. 1995.

14 Ibid.

elite or present it as an easily consumable commodity in a decorative context, but rather to establish a theoretical framework for rethinking the idea of painting as possibility. Through the work of José García Vallés, Francisco Conde and José María Hevilla, the picture-object runs the gamut from seemingly 19<sup>th</sup>-century positions to others where painting steps outside itself. The artists' proposals strive to heighten the tension between the image's objective nature, which emphasises the textual drive of the pictorial surface, and its subjective side, in the sense that works negate the artist's own subjectivity and gesture, and the impossibility of the representation of the picture. The theme of the picture thus resides in understanding painting as a problem, considering its own internal structure and the question of its disappearance, in order to avoid the lure of historicist rhetoric or returning to the past. Its self-referential nature and the articulation of its own syntactic structure have a bearing on the different positions from which it is approached.

José María Hevilla's work treats the picture as surface writing, objectifying the modern subjective gesture with a grammar where the painting emerges as an almost technological-mechanical construct. At first, his creations reference the organic, subjective, historical tradition of Abstract Expressionism, dominated by the artist's gesture, close to the American movements of the New York School. What happens next is a constructive process that denies the gesture, revealing the picture-object's own contingency. This becomes palpable when we approach the picture and realise that the subjective stain is actually the product of a simulated mechanical process that emphasises the ambivalence between representation and the thing itself, and between the artist's subjectivity and the work's objectivity. Imitation and repetition make each of Hevilla's paintings underscore the objective, superficial nature of painting, of zero-degree writing, which completely eradicates all trace of narrativity. The underlying idea is that painting has long since ceased to be representation, and at this point its iconoclastic problem appears, always referenced in contemporaneity in terms of the tension between its appearance and disappearance. Every painting is the same, regardless of the theme it tries to address to "escape the trap of representation", not by the "never-ending deconstruction" that has already been going on for at least a century but by "simply leaving representation behind, forgetting any concern for reading, interpretation, decoding, forgetting the critical violence of meaning and mistake" until the appearance and disappearance of things is achieved.<sup>15</sup>

In an almost monastic exercise, reminiscent of medieval manuscripts written and painted entirely by hand, Francisco Conde posits a critical return where representation within the

---

15 Baudrillard, J., *The Conspiracy of Art: Manifestos, Interviews, Essays*, New York: Semiotext(e), 2005.

picture-object becomes an exercise in phantasmagoria, a simulacrum that aims to highlight the pictorial as language, a totalising consequence that draws the pictorial discourse into a closed circle around its own internal configuration. Conde sees painting as practice, the definition of its own medium. He has constructed a fictional narrative and deceptive *modus operandi*, not unlike that of José María Hevilla, which understands practice as an endless flight—or, more specifically in his case, as endless writing that conveys nothing beyond its own linguistic nature. In his work, representation appears as an optical deception, a *trompe l'oeil*, a sight-seducing mechanism; the important thing is not what appears to be a doodle, a watercolour or a political decision about territory, but the affirmation that, in painting, everything is language, confirming that the process of painting, of executing a specific code, is the means of establishing a framework of action so that the problem of painting can emerge. His work therefore continues the iconoclastic trend which, while putting an end to the old narrative concept of painting, reaffirms its self-referential ontology by focusing on its own internal considerations.

Adopting a very literal approach to the “disappearance of the picture”, José García Vallés addresses the pictorial problem by moving it outside the 19<sup>th</sup>-century frame to occupy a sculptural place in space. In line with the optical tradition of painting (from Da Vinci's interest in optics to the treatises of Alberti and Descartes and more recent trends like Op Art), García Vallés connects with a discursive line that emits an internal wave, almost like a luminous loop, emphasising the repetition of the picture-within-a-picture instead of turning its gaze outwards. This *mise en abyme* confronts the problem of painting with the tools of light and geometry, gluing them together to create endless loops that problematise the pictorial as return. The artificial light radiating from his work moves in two directions: inwardly, it allows him to draw the referenced geometric shapes, and outwardly, it connects with the entire exhibition space, contaminating the other works. Its sequential nature reinforces the idea of repetition and the closure of painting itself, again presenting the picture-object as zero-degree writing. As a gallery spotlight, its corporeality emphasises the act of stepping out of itself, escaping from its representative 19<sup>th</sup>-century frame and becoming a fundamental part of the setting in which pictorial iconoclasm plays with the visibility and invisibility of the pictorial, shadows and springs in physical contact with the real of the picture.

Javier Bermúdez Pérez

## Javier Bermúdez

(Málaga, 1984)

Bermúdez Pérez has a BFA (University of Málaga) and an MA in Research in Art and Creation (Complutense University of Madrid). He is currently writing his doctoral thesis on liminal relationships between contemporary artistic and curatorial practices (University of Granada). He has worked as a content coordinator for the digital contemporary art journal La Raya Verde, as a regular contributor to the Andalusian art platform “presente-continuo” and at JM Galería. He has curated projects such as Modular Pavilion (Columna JM), Luz Silenciosa (Columna JM), Dentro del Leviatán (MUPAM Málaga) and Incendiar el velo: fetiches de objeto/imagen (JM Galería) and written exhibition and catalogue texts for the CAC Málaga (Santiago Ydáñez solo show), University of Jaén (Manuel Ángeles Ortiz National Painting Prize) and JM Galería. He currently teaches design theory at EADE (Málaga), writes art reviews for La Opinión de Málaga, and is editor of the “Diálogos” section of the university magazine Umatica.

## José García Vallés

(Seville, 1986)

With a BFA and MA in Art: Idea and Production from the University of Seville, García Vallés is a multidisciplinary artist whose work is based on the study of spatiotemporal situations using technology.

He was recently awarded a residency and production grant at the 14th Genalguacil Art Encounters and has been chosen to participate in shows and events such as the 19th Open Call at Galería Luis Adelantado, Valencia, Parásitos and A Secas at the CAAC, Seville. In 2018, he exhibited at MAD Antequera and Galería Javier Marín.



## Francisco Conde

(Málaga, 1987)

Conde graduated from the University of Málaga with a BFA. In Málaga, his end-of-studies project was selected for 8 Grados Sur (Rectorate, University of Málaga, 2015) and participated in the group exhibition Causa o Pretexto (Espacio Iniciarte, Málaga, 2014). In 2016 he did a residency at La Maison de l'Email in Morez, France. His predominantly pictorial oeuvre assumes that the ontology of the medium is only defined through praxis, which is therefore always an unavoidable symbolic cultural representation. In his investigations, he attempts to appropriate the linguistic characteristics of different narrative systems in order to discuss the themes around which his work revolves: the auratic physicality of the cultural/artistic artefact, and the ways in which the contemporary individual dwells in contexts. He currently lives in Nyon, Switzerland.

## Jose Hevilla

(Málaga, 1990)

Hevilla Villalobos studied Fine Art and took the master's course on Interdisciplinary Artistic Production (University of Málaga). The pictorial image and its processes of technification are his main interest and field of research.

He has won several grants, including the 12th Grant for Young Artists from Fundación Antonio Gala, Córdoba, the 3rd ARP Fine Art Faculty of Málaga Grant; a grant from C.I.E.C. (Centro Internacional de Estampa Contemporánea) in A Coruña; and the Alfara Gráfica residency grant in Salamanca. He has also garnered several awards, most notably the DESENCAJA Visual Arts Prize (Málaga) and the CICUS National Visual Arts Prize (Seville). His work has appeared in collective exhibitions such as FUTURO-FICCIÓN: TO BE CONTINUED... at Columna JM, and the Caja de Extremadura International Visual Arts Award showcase at Centro Cultural Las Claras, Plasencia, and can be found in the collections of Fundación Antonio Gala, University of Málaga, University of Seville and Fundación Caja Rural de Jaén, among others.





ISBN 978-84-9959-258-9



9 788499 592589