

INICIARTE

Furtiva
Pepe Domínguez





INICIARTE

Furtiva
Pepe Domínguez

JUNTA DE ANDALUCÍA

Consejera de Cultura y Patrimonio Histórico
Patricia del Pozo Fernández

Viceconsejera de Cultura y Patrimonio Histórico
María Esperanza O'Neill Orueta

Secretaria General de Innovación Cultural y Museos
Mar Sánchez Estrella

Delegado Territorial de Cultura y Patrimonio
Histórico en Granada

Antonio Jesús Granados García

Gerente de la Agencia Andaluza de Instituciones
Culturales

Almudena Bocanegra Jiménez

UNIVERSIDAD DE GRANADA

Rectora
Pilar Aranda Ramírez

Vicerrector de Extensión Universitaria y Patrimonio
Víctor Jesús Medina Flórez

Director de La Madraza
Centro de Cultura Contemporánea
Ricardo Anguita Cantero

Director del Área de Promoción Cultural y Artes
Visuales
Antonio Collados Alcaide

Director Casa de Porras
David Martín López

PROGRAMA INICIARTE

Agencia Andaluza de Instituciones
Culturales

Comisión de Valoración de Proyectos 2021:
Domingo Martínez, Pilar Millán (IAC),
Paloma de la Cruz, Curro González y
Eva González

EXPOSICIÓN

Palacio del Almirante, Granada
Universidad de Granada

La Madraza. Centro de Cultura
Contemporánea

Producción

Agencia Andaluza de Instituciones
Culturales

Eva González Lezcano

Eva López Clavijo

Montaje

Japón Montajes de Arte, S. L.

CATÁLOGO

Edición

Consejería de Cultura y Patrimonio
Histórico. Junta de Andalucía

Textos

Patricia Bueno del Río

Sema D'Acosta

Traducción

Deirdre B. Jerry

Fotografías

Fran Pérez Rus

Pepe Domínguez

Diseño editorial

Francisco José Romero Romero
Agencia Andaluza de Instituciones Culturales.
Diseño

Producción

Agencia Andaluza de Instituciones
Culturales

Imprime

Servigraf, S. L.

© de los textos: sus autores

© de la edición: Consejería de Cultura y
Patrimonio Histórico. Junta de Andalucía

© de las reproducciones: sus autores

ISBN: 978-84-9959-408-8

Depósito Legal: SE 817-2022

ÍNDICE

	pág.
Presentación	5
Patricia del Pozo Fernández Consejera de Cultura y Patrimonio Histórico. Junta de Andalucía	
De lo orgánico y lo mutable. Carne de experimentación	7
Patricia Bueno del Río	
Los códigos de la pintura.....	11
Sema D'Acosta	
Obras	19
Biografía	55
Traducciones / Translations	57

En los lienzos de gran formato de la exposición 'Furtiva', Pepe Domínguez (Alcalá de Guadaíra, Sevilla, 1997) plantea incesantes preguntas en torno a las posibilidades expresivas de la pintura, la exploración de sus límites tras dejar atrás una creación más reflexiva y abrir paso a fórmulas más intuitivas.

Con una disposición libre, sin una narrativa determinada, las obras de 'Furtiva' juegan con recortes que simulan fotografías superpuestas, el collage, entremezclando diferentes lenguajes pictóricos que adquieren una uniformidad estética donde el proceso creativo adquiere gran peso.

'Iniciarte' apuesta por visibilizar los diferentes lenguajes estéticos contemporáneos que rodean la creación joven andaluza. A lo largo de sus casi diez años, esta iniciativa de la Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico ha desarrollado cerca de ochenta proyectos expositivos, difundiendo la labor de más de un centenar de artistas andaluces.

Patricia del Pozo Fernández
Consejera de Cultura y Patrimonio Histórico.
Junta de Andalucía

De lo orgánico y lo mutable. Carne de experimentación

Patricia Bueno del Río

Las apariencias siempre fueron y siempre seguirán siendo decisivas. Buscar mensajes sin asumir que lo *random* es la biblia de la metamodernidad¹ es como no asumir que en los tiempos que corren, cada vez es más habitual encontrar en un mismo espacio creado con ínfulas de reflexión, un sofá de terciopelo malillo con una alfombra beréber y una lámina industrial enmarcada con formalidad absoluta.

Tendemos a relativizar la importancia de lo que acontece, posiblemente porque nos anestesia el hecho de que el dramatismo también se ha convertido en una cuestión global –en los días previos a la inauguración de esta exposición estamos lidiando con el coronavirus y las amenazas de Putin–, y eso conlleva que los artistas con los discursos más conscientes sean, posiblemente, los más aleatorios y variopintos, llevando a cabo obras con contenidos dispares, trazados, explícita e implícitamente, entre la ironía y la esperanza.

Pero resulta también, que entre las noticias recientes que han trascendido en lo concerniente al mundo del Arte, en los días que estoy escribiendo estas líneas, Tita Thyssen firma, tras diez años de vaivenes, un acuerdo para que el *Matamua* se quede en España, quedando claro que el mensaje destacado es que la baronesa se sale con la

¹ El Metamodernismo es una estructura de sentimiento, es decir, una hipótesis cultural en proceso, que aún no se ha estudiado, que sitúa la construcción de conocimiento en un estado de sincera ironía. “*Puede ser concebida como una especie de ingenuidad informada, un idealismo pragmático*”, respuestas culturales a los recientes acontecimientos globales como cambio climático, la crisis financiera global, la inestabilidad política y la revolución digital.

suya; ¿A quién le importa Gauguin? El panorama, está claro, no es el más indicado a esbozar planes, pero uno debe aprovechar las ventajas que la vida les pone a mano, que no son tantas. Este pensamiento parece estar muy presente en la pintura de Pepe Domínguez. Su trabajo prefigura, en simbología, a esos artistas de todos los tiempos que a través de sus pinturas plasmaban sus miedos, sus pesadillas, pero llevado a una especie de *kistch cañí*.

En su modo peculiar de ver las cosas, hay cabida para otros mundos. Los impulsos, influjos, experiencias, miedos o motivos de inspiración que transmite este artista no son amables ni blandas, pero se *iconizan* al pasar por su visión y por su mano, consiguiendo que las ideas se cristalicen en síntesis formales, en escenas que contienen guiños que despiertan el subconsciente y esto facilita enormemente su transmisión, oro puro para quienes empatizamos con el ejemplo. Se trata de llevar la antropología al fango haciendo asumible lo sublimado, y sublime lo cotidiano, un ejercicio de generosidad estética, muy útil para sacralizar lo *mainstream*, muy necesario para la vida cotidiana.

Domínguez está declamando ideas, y lo hace a través de un imaginario dispar, personal, aleatorio y de individual impacto. *Furtiva* es un ejercicio de positivismo superfluo en el que se vislumbra un cierto trasfondo de experimento pesimista. La combinatoria de colores, las formas o los temas, incluso la forma en que está tratada y colocada la pintura, las escalas y la composición, nos transportan a un *lujo de ambiente hostil*, como si, de repente, apareciésemos en el atemporal y mítico bar sevillano de *Los Barbos*, en la Calle Candelería.

Emocionalmente, las imágenes que construye transmiten ilusión a la par que melancolía, transmiten ingenuidad y conocimiento, empatía y apatía, unidad y pluralidad, totalidad y fragmentación, ambigüedad y pureza. El eclecticismo, en general, es la cualidad superlativa de este proyecto, en el que el acierto/error forma parte de un proceso marcado por la búsqueda y la serendipia, que conlleva que su investigación se convierta en proceso a la vez que lenguaje, un modo de sobrevivir.

A pesar de su juventud, el trabajo de Pepe Domínguez está muy bien considerado entre los pintores sevillanos que mejor conocen los entresijos de “cocina”, aunque su perspectiva va más allá de eso. Sus

cualidades técnicas le permiten hacer juego, probar desde una posición reflexiva pero no metódica, que habla fundamentalmente de lo relativo al calado, a lo aprehendido. Sus historias son contadas desde lo residual, son rescatadas, tamizadas y se plantean fragmentadas en el significado, pero bien compuestas. Le importa el qué y el cómo a la hora de configurar la imagen: una especie de catarsis con un resultado personal y mágico.

Llegados a este punto, hablar de un momento de inflexión entre lo que existe en este ámbito, en sus dos niveles, es más que pertinente. La cosa va de secuencias; pensar/probar/acertar: la práctica del buen hacer que permea en la dermis, y un sinfín de historias fraccionadas que aún están por contarse, y que se mueven en un terreno estético, actual y omnipresente que trasciende más allá de las artes plásticas.

Los códigos de la pintura

Sema D'Acosta

Las principales preocupaciones de la obra última de Pepe Domínguez (Sevilla, 1997) siempre tienen que ver con los procesos de trabajo vinculados al lenguaje de la pintura, el medio con el que hasta ahora ha desarrollado su breve trayectoria. Si sus primeras series se caracterizaban por un tipo de figuración ambigua que se movía entre tensiones polarizadas como apariencia/ocultamiento, inquietud/calma o bello/siniestro, en una nueva etapa que comienza a partir de 2021 cobran cada vez más protagonismo la superficie pictórica y la articulación sintáctica del cuadro, que abandona su vertiente narrativa para investigar otras cuestiones inherentes a los conflictos y soluciones que definen la representación de una imagen más allá de lo iconográfico. La exposición 'Furtiva' reúne un conjunto de lienzos de gran formato donde no existe una temática uniforme ni un estilo característico, sino más bien concentra al resultado de insistentes preguntas en torno a las posibilidades expresivas de la pintura como fundamento decisivo de cualquier discurso. En pleno ciclo de maduración, el proyecto que ahora presenta Domínguez supone un punto de inflexión hacia un estadio distinto del periodo anterior, una fase más libre en la que determinadas obsesiones personales dan paso a una posición diferente donde el equilibrio entre reflexión e intuición va depurando su gramática, forjando un carácter más libre y alejándole de premisas literales para decantarse por soluciones más abiertas.

La pintura, de partida, es un arte que intencionadamente elige no ir a ningún sitio para indagar en su naturaleza constitutiva y estudiar su genealogía. Esta aparente contradicción, desemboca necesariamente en una crisis. Cuando no hay pretextos a los que agarrarse, debes mirar hacia dentro, pensar qué fundamentos sostienen aquello que haces, penetrar en el cómo y analizar el por qué. Aunque incómodas, las crisis son necesarias y positivas, te obligan a esforzarte y repen-

sar, te hacen avanzar y aprender. La pandemia del coronavirus ha supuesto un antes y un después en el trabajo de Pepe Domínguez, ha pensado mucho sobre sí mismo y su producción. Una pincelada no es algo gestual ni gratuito, es un puntal imprescindible que, junto a otros soportes, sostiene el cuadro. Sin llegar a los extremos de Robert Ryman, podemos equiparar esa unidad mínima con fonemas que forman palabras, luego frases y finalmente párrafos. Progresivamente, van apareciendo significados que reconocemos; en literatura de una manera, en pintura de otra. Un cuadro es una construcción equiparable a un poema o un cuento, hay que saber manejar las herramientas conociendo la gramática y el modo en el que se combinan esas unidades visuales y sus grupos, así como las relaciones que se establecen entre ellas. Evidentemente, su lectura global es más compleja. No sólo refieren significados, sino que también son capaces de despertar emociones, ayudan a expresar sentimientos. Si se sabe usar la jerga adecuada, entran en juego factores como el color, las formas o los pesos compositivos, que además deben compensarse entre ellos unos con otros. Es casi imposible describir los factores sustanciales de una buena pintura, no se pueden desmenuzar sus componentes como la combinación de una fórmula química, puedes tener la receta exacta y obtener un resultado pésimo.

El quid es la capacidad de entender con la mirada lo que se ve. Lo que cuenta de verdad es desarrollar la visión, la capacidad de contemplar (*Schauen*). No olvidemos nunca que la pintura es un arte visual, por eso “toda imagen es el relato de una mirada sobre algo”¹ tal como afirma contundente David Hockney. “Vi una vez un cuadro maravilloso de un búho, de Picasso. Hoy, un artista podría coger el pájaro, disecharlo y meterlo en una jaula: taxidermia; pero el búho de Picasso es el relato de un ser humano que mira un búho, mucho más interesante que un animal disechado.” Y Prosigue: “Las imágenes son muy antiguas, tal vez más que el lenguaje verbal. El primero que pintase un animalito tendría a alguien mirándole, y, cuando ese espectador volvió a ver la criatura, la tuvo que ver con un poco más de claridad. Así sería con el toro pintado en la caverna del sudeste de Francia hace unos 17.000 años. La imagen era el testimonio del artista, sobre una superficie plana, de haber visto a la criatura, no de la cosa en sí. Eso es todo

1 Hockney, David. *Una historia de las imágenes*. P. 8. Ediciones Siruela. Madrid, 2018.

cuanto puede ser una imagen.”² Desde los preceptos de lo pictórico, las imágenes revelan el temperamento de quien las concibe, pero encierran también una trampa, la de reconocer el motivo y delimitar un campo de acción que, además, puede caer en el virtuosismo o la autocomplacencia. Quizás por eso Pepe Domínguez abandonó la figuración narrativa, el peso de la imagen representada permitía menos margen de actuación. En esta etapa reciente, necesitaba libertad de movimientos, probar otras cosas, desprenderse de las cortapisas de estilo y ciertos prejuicios que lo lastraban, no le interesaba hacer las cosas como se suponía que debería hacerlas para colmar no se sabe bien qué expectativa. Realmente, le atrae y le gusta el eclecticismo de ciertos artistas sevillanos que emergieron en los años ochenta, caso de Curro González, Patricio Cabrera o Rafael Agredano, que planean de manera congruente varias líneas abiertas y no han andado su carrera por un mismo camino, sino que han tanteado varias opciones y probado alternativas. También, por supuesto, alemanes como Martin Kippenberger, Markus y Albert Oehlen o Günther Förg, que pintan lo que quieren de forma desacomplejada sin perder nunca el carácter ni obsesionarse con la coherencia. Sencillamente, asumen que la argamasa es la calidad de la pintura, da igual si es abstracción o realismo, si aplican humor o apuestan por algo más conceptual o controvertido. Si está bien pintado, perdura, no se cae. Tampoco se enredan con intelectualizaciones ni teoremas exagerados, no se justifican ante los demás ni sienten que deban dar explicaciones o pedir perdón por lo que cuentan o no cuentan sus obras. Los autores como Kippenberger se tiraban a la piscina desde la irreverencia y desplegaban su talento con profusión en campos diversos (pintura, escultura, dibujo, instalación, fotografía, carteles... incluso música punk), practicando una independencia que le ha servido como antídoto contra las modas. Lo que hace unas décadas era transgresor y divertido porque no se ahorraba a partir de ningún molde de la época, con el paso del tiempo sigue conservando la frescura.

El antecedente del momento actual, fueron cuadros de una tensa carga psicológica donde el misterio de los personajes o las situaciones nos llevaban a un territorio extraño, un lugar indefinido que el espectador podía asociar a su propia experiencia, identificando desde heridas

2 Ibídem.

emocionales hasta una intrigante actitud voyerista. En ese paso intermedio, hay un proceso de distanciamiento de lo biográfico donde el proyecto va a virar en otra dirección para dejar atrás un tipo de densidad característica que lo acercaba al trabajo de autores como Balthus, que entendían la pintura como una epopeya interior, al mismo tiempo sagrada y fatalista³. Cuando presentó el dossier a la convocatoria Iniciararte, sus inquietudes se vinculaban con aspectos complejos relacionados con la ubicación del hombre en el mundo, indagando en la condición y límite de lo bello como constitución de lo siniestro, un tema que ha preocupado a la filosofía alemana desde el siglo XVIII (Novalis, Schelling, Kant) y se acentúa tras el Romanticismo en poetas como Rilke. Explorar esa frontera significa rozar una imposibilidad, moverse en una categoría estética desubicada que, como las primeras luces del amanecer, es difícil de precisar. Desde entonces, Pepe ha evolucionado en la dirección contraria, buscando rebajar los elementos exógenos y trascendentales del relato para ensimismarse en las problemáticas de la pintura, el verdadero campo de batalla de alguien que empieza y quiere crecer esforzándose por hallar su camino desde el epicentro del oficio. Si no entiendes los mecanismos internos del lenguaje, si no te enfrentas a la dificultad de desprenderte de lo externo para, como un estoico convencido vivir el ahora, ir obra a obra desentrañando sus claves, puedes acabar desgastado en luchas desviadas que no se corresponden con tus intereses. Ad Reinhardt ha reflexionado mucho sobre estos asuntos, en un texto de 1962 comenta: “el único tema que ha cultivado el arte moderno durante los últimos cien años es esa conciencia característica de sí mismo, de la obsesión por su propio proceso y sus significados, por su propia identidad y distinción, el arte preocupado por su única y singular condición, el arte consciente de su propia evolución y de su historia y de su destino, hacia su propia libertad, su propia dignidad, su propia esencia, su propia razón, su propia moralidad y su propia consciencia.”⁴

3 Precisamente esa intensidad absorbente (“sagrada y fatalista”) de la que habla Balthus es la que Pepe Domínguez pretende evitar con este cambio hacia una etapa nueva, un estado de inquietud que eterniza los cuadros y le impide disfrutar del trabajo con la naturalidad que requiere la pintura. Necesitaba distancia de este periodo anterior, rebajar la tensión, cambiar. Por considerar una frontera, quizás podríamos asumir que el punto de inflexión es la exposición ‘Manufactura que presenta en el espacio El Chico de Madrid, inaugurada en octubre de 2021.

4 Reinhardt, Ad. *Textos escogidos*. P. 29. Edita Fundación Juan March. Madrid, 2022.

Los artistas van cambiando con los años y son sensibles a las circunstancias que genera su entorno, más aún cuando en el prelude de su trayectoria les coge una pandemia global de por medio que se ha prolongado tanto, digamos que desde la primavera de 2020 hasta la de 2022. En este bienio de encerramiento, las restricciones sociales han facilitado la introspección, por lo que Pepe ha tenido mucho tiempo para darle vueltas a su trabajo. De hecho, en un lapso relativamente rápido, ha pasado de una pintura excesivamente pensada a otra más impulsiva, menos preconcebida y más disfrutona. La lógica y literalidad de la representación, su ofuscación por cumplir con la analogía, ahogaba el latido de la pintura, que quedaba por debajo y perdía protagonismo. Quizás esta sea el sentido decisivo de su viraje, la necesidad de gozar e insuflar optimismo a la pulsión de crear, generar un superávit más allá de la fabulación, quitar más que poner, para, desde la sustracción, ir encontrando la entonación justa en cada pieza. La satisfacción es plena cuando durante el proceso de cimentación de un cuadro, su responsable va afinando con el diapasón sensaciones, acentos, efectos de profundidad o intensidad para, en cada caso, dar con la interacción conveniente de los elementos y el contrapeso justo entre planos superpuestos, que se enfatiza con efectos de luces y sombras. En ese desarrollo, ocurren situaciones que también aportan, imprevistos que te permiten avanzar y trascienden lo técnico para dar mayor sitio a lo humano. La evolución es intrínsecamente impredecible. No se trata de reproducir de modo mecánico, sino de entender y escuchar. Sirvan un solo ejemplo, sencillo pero elocuente, de los cuadros de gran formato seleccionados para la exposición: una extensión de ochenta puntos verdes colocados de manera ordenada uno al lado de otro, de derecha a izquierda y de arriba abajo. La aparente sencillez de la propuesta se sostiene por una sólida estructura ortogonal vertical-horizontal y la hermosa vibración de cada círculo, cada uno distinto y cargado de una trepidación propia generada a partir de la pincelada. A eso se suma una buena resolución de la tensión entre fondo y primer término, donde la parte de atrás posee varias capas repintadas que dan profundidad a la ordenación de las bolas, que parecieran así sostenidas en el aire.

La abstracción es una argamasa cohesionadora, pero aparece desarticulada si no encuentra un ritmo óptimo que le permita integrar sus partes (con espontaneidad, sin aparente esfuerzo) en un todo creíble.

Su ambivalencia facilita mayores recorridos; examinada de lejos, funciona como una escenografía donde pueden ocurrir más cosas. Es, valga el símil, como una música sugerente que debe acoplarse con una letra apropiada. La no-figuración tolera el desbrozado, la corrección provechosa o el borrado vehemente y una sedimentación diferente de los estratos del cuadro. 'Furtiva' no tiene un único argumento ni responde a una lógica narrativa precisa, a Domínguez le atrae la acumulación de imágenes y su traslación al cuadro, fragmentos rescatados de Internet o recortados de revistas que le han seducido por cualquier motivo, puede ser una fotografía de un paisaje, un retrato o un objeto pequeño sacado de contexto. A partir de aquí, su preocupación es la traducción de esos volúmenes y sensaciones, el conflicto entre lo bidimensional y tridimensional que significa la conversión de ese pretexto en una superficie plana. En sus obras, el artista juega con la escala de los elementos como si manejara un *zoom-in / zoom-out*, no sabemos con claridad si la imagen está aumentada o es el pormenor de un trampantojo, donde unos objetos se colocan encima de otros. La veracidad de lo que vemos depende de sensaciones condicionadas por la representación de la luz. Una mano femenina en primer plano sobre un tablero de juego parece creíble por la forma en la que está pintada y las sombras precisas que observamos sobre la piel o las uñas. Sabemos que es una ilusión, pero está contado del modo adecuado, ajustado al medio.

Las limitaciones de la pintura son también su mayor motivación, incitan a arriesgar en la conquista de fronteras nuevas. Asumir una posición flexible, estimula la versatilidad y motiva la experiencia del descubrimiento y la sorpresa, una actitud que permite que el territorio se vuelva más fértil. Si un retal o remanente late de la forma adecuada, sin duda es material legítimo para la actividad pictórica, por eso Pepe cada vez está más relajado y pendiente de las respiraciones que encuentra en el estudio, incorporando palpitaciones inéditas como el *collage*, útil para los estadios previos e intermedios. Si el resultado final posibilita la vida, no es necesario el escrutinio. Cualquier instrumento está al servicio del artista si genera acordes melódicos. Un papel, las huellas de su uso, un recorte, una pegatina e incluso la suciedad o los rotos, adhieren significado si se saben manipular. La superficie es un campo semántico inagotable, tal como demuestran autores que le interesan a Domínguez como Guillermo Pfaff o Bobby Dowler, ambos expertos en indagar sobre la materia

y el soporte desde posiciones casi antagónicas. También encuentra provecho en los herederos del neoplasticismo de Mondrian o al límite de lo escultórico como los minimalistas, caso de Heimo Zobernig o similares, esos planteamientos ajenos a la retórica del gesto poseen principios estructurales sólidos que permiten arriesgar de otra manera y llegar a conclusiones diferentes, pero asimismo igual de válidas. La investigación remueve posiciones asentadas y destapa verdades subyacentes que pueden ser cuestionadas. No refugiarse en una única trinchera facilita una visión más amplia del panorama. Si aplicamos la lógica, el exceso de purismo es contraproducente. Estar alerta a lo que ocurre sin aprensión ni determinismos, previene contra el convencionalismo.

‘Furtiva’ más que un proyecto específico focalizado en un tema, debe interpretarse como el resultado de una búsqueda en torno a las oportunidades que ofrecen las reglas de la pintura una vez liberadas de un cierto perímetro autoimpuesto, callejón sin salida en el que pueden acabar aquellos artistas que están más pendiente de mantener una coherencia estilística y no perder la senda que de su instinto expresivo. Con esta exposición Pepe Domínguez da un paso adelante para reivindicar su condición de creador, superando un primer periodo definido por fuerzas opuestas extraídas de una fantasía rígida, excesivamente dominada. Ahora, una vez sobrepasada esa tirantez preliminar nacida de la dramaturgia, replantea sus códigos personales con mucha más tolerancia y menos obcecación, consciente de que al enfrentarse a un cuadro hay que saber dejarse llevar con inteligencia. Sencillamente, estar atento tanto de los procesos como de las ideas.

Obras





Sin título
Collage sobre papel, 19 x 26'5 cm
2022

Cara A
Óleo sobre lienzo, 190 x 170 cm
2022



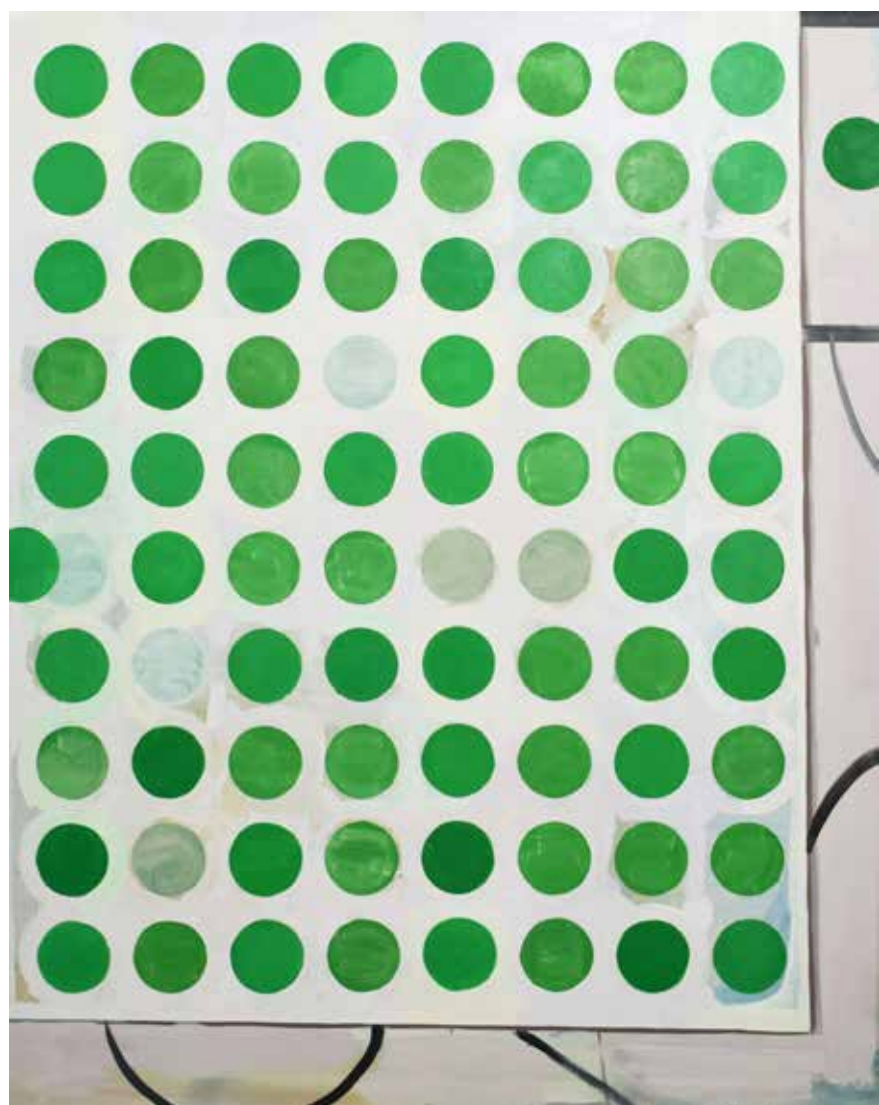




Cubierta azul
Óleo sobre lienzo, 162 x 130 cm
2022



Múltiple
Óleo sobre lienzo, 162 x 130 cm
2022







3
Óleo sobre lienzo, 151 x 151 cm
2022







Sin título
Óleo y tippex sobre cartón, 18 x 23 cm
2022



Rosa, verde y amarillo
Óleo sobre lienzo, 200 x 175 cm
2022



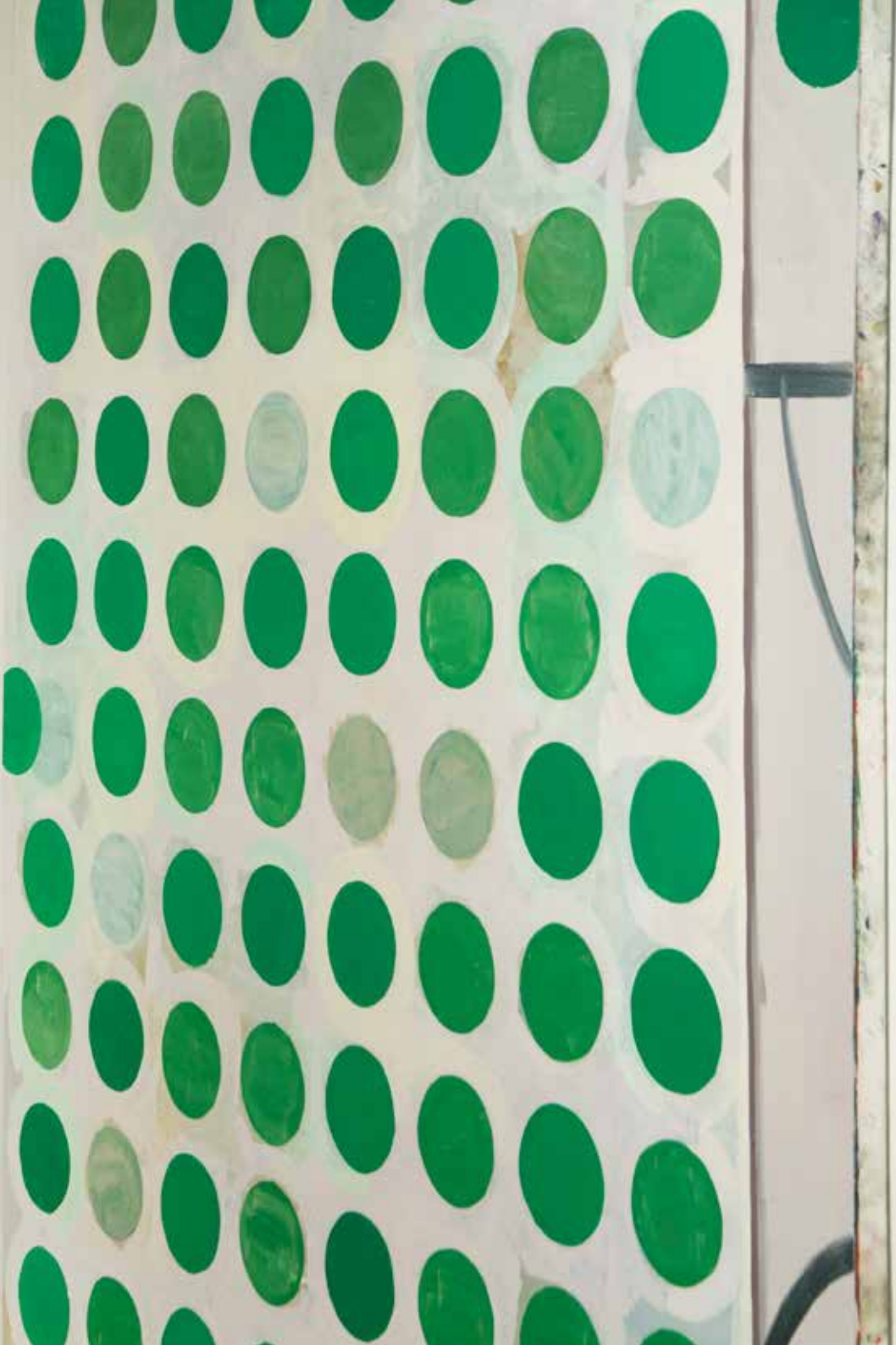
Línea rosa
Óleo sobre lienzo, 200 x 180 cm
2022



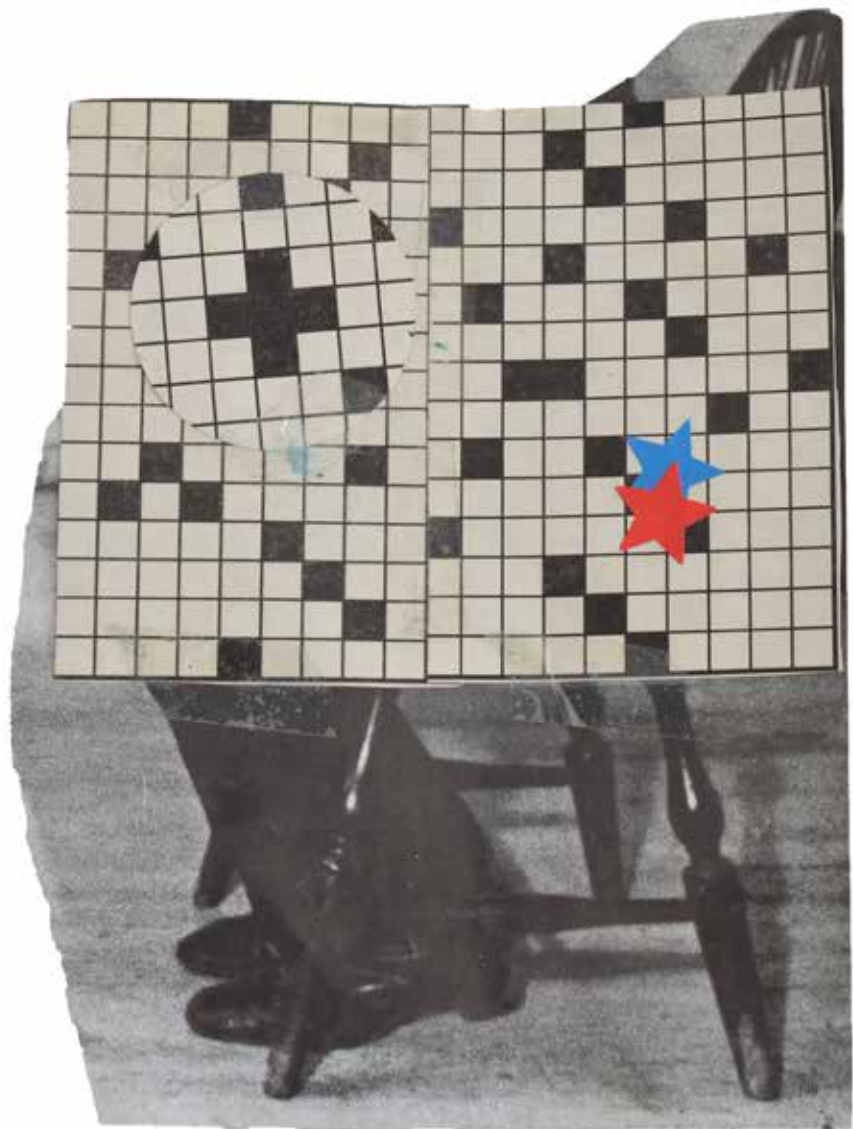






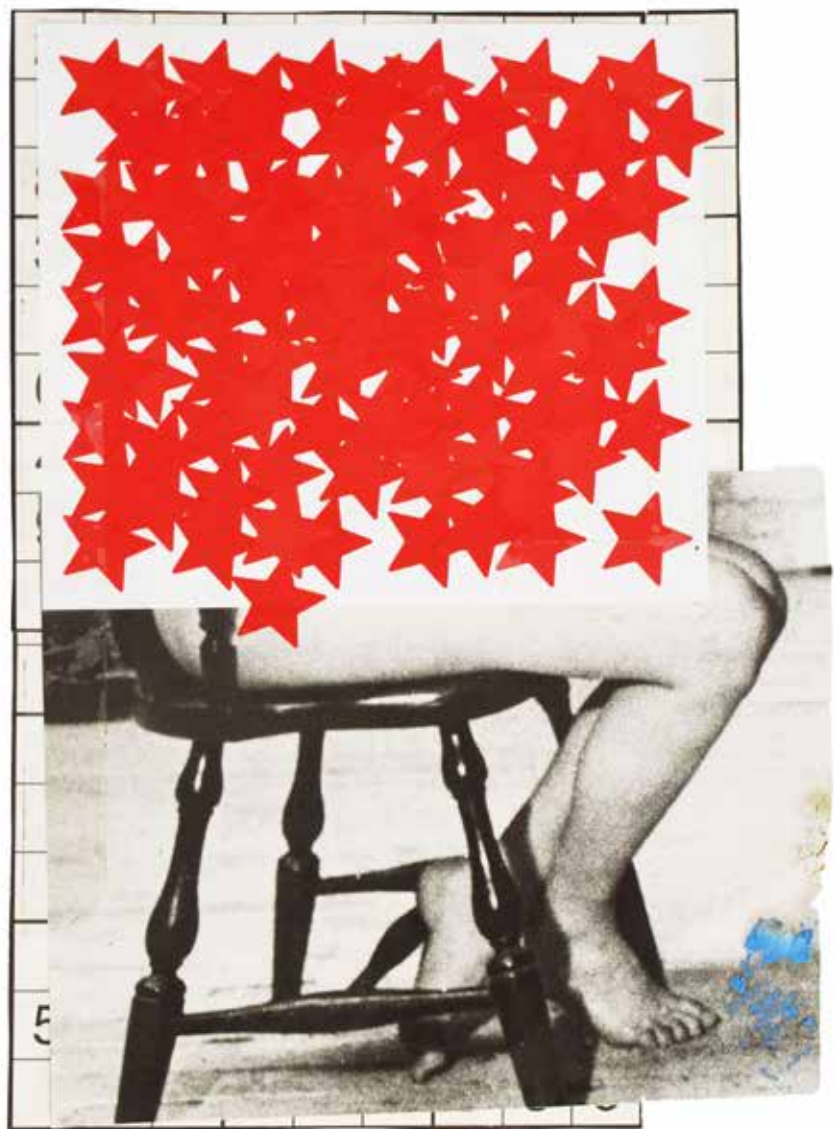


Sin título
Collage sobre papel, 16 x 22 cm
2021



Sin título

Collage sobre papel, 16 x 22 cm
2021









Pepe Domínguez (Alcalá de Guadaira, 1997) es graduado en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla. Centrándose en la pintura, investiga sobre las cualidades y estrategias del propio medio. Con su trabajo trata de reflexionar sobre la superficie pictórica como elemento que habilita y condiciona la propia investigación conceptual. Teniendo como principal eje de investigación el mismo proceso de producción, la tensión entre el tema y su resolución formal dirige una búsqueda que se articula sobre la marcha.

Ha realizado individuales en Galería Espacio Olvera y en el espacio El Chico. Su obra ha formado parte de varias exposiciones colectivas en el Espacio Laraña de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla, así como en *PLAN RENOVE: los viejos-nuevos pulsos de la pintura*, *A Flote* en el COAS, *El primero[2]* en El Chico, etc. Ha sido finalista en premios como el XXXIX Certamen de Arte Contemporáneo Ciudad de Utrera, en el 17º CreaSevilla o el III Premio Nacional de Pintura Ocaña. Ha sido mención de honor en el LXXIV Premio Nacional de Pintura José Arpa y premio adquisición en el XL Certamen de Arte Contemporáneo Ciudad de Utrera.

Traducciones

Translations

Of the organic and the mutable: fodder for experimentation

Patricia Bueno del Río

Appearances always have been and always will be decisive. Searching for messages without accepting that randomness is the bible of metamodernism¹ is like failing to acknowledge that nowadays it is increasingly common to find a shabby velvet sofa, a Berber rug and an industrial print framed with absolute formality thrown together in a single space conceived with reflective pretensions.

We tend to relativise the importance of events, perhaps because we are numbed by the fact that theatricality has also become a global matter—in the days leading up to the opening of this show, we are dealing with the coronavirus and Putin’s threats— and this means that the artists with the most engaged messages are possibly the most random and motley, the ones who create works with disparate content, explicitly and implicitly walking the fine line between irony and hope.

However, as I am writing these lines, in another recent development that has made headlines in the art world, Carmen Thyssen signed an agreement—after ten years of vacillation— to keep *Matamua* in Spain, the most obvious message being that the baroness got her way: who cares about Gauguin? Clearly, the current situation is

¹ Metamodernism is a structure of feeling—in other words, a cultural hypothesis-in-progress that has not yet been studied, which places the construction of knowledge in a state of sincere irony. The metamodern experience “can be conceived of as a kind of informed naivety, a pragmatic idealism”, which are cultural responses to recent global developments such as climate change, the global financial crisis, political instability and the digital revolution.

not particularly conducive to making plans, but one must seize the opportunities that life deigns to offer, which are few and far between. This idea seems to be very present in Pepe Domínguez's painting. His work prefigures, in its symbolism, the artists of every era who conveyed their fears and nightmares through their paintings, though in this case there is an element of traditional Spanish kitsch.

In his particular way of seeing things, there is room for other worlds. The impulses, influences, experiences, fears or sources of inspiration this artist conveys are neither nice nor sentimental, but they are iconified when passed through the filter of his eyes and hands, managing to make ideas crystallise in formal syntheses, in scenes with subtle allusions that stir the subconscious, and this facilitates their transmission enormously—pure gold for those of us who empathise with the example. The aim is to drag anthropology down into the mud by rendering the sublime attainable and the ordinary sublime, an exercise in aesthetic generosity which is quite useful for sanctifying the mainstream, a necessity in everyday life.

Domínguez is declaiming ideas, and he does so with disparate, personal, random imagery that has an individual impact. *Furtive* is an exercise in superfluous positivism with a barely glimpsed undercurrent of pessimistic experimentation. The combination of colours, forms or themes, even the way paint is used and applied, the scales and the composition all transport us to a kind of *luxury in hostile environs*, as if we had suddenly appeared in Los Barbos, the timeless and legendary Sevillian bar in Calle Candelería.

Emotionally, the images he constructs simultaneously express hope and melancholy, naivety and knowledge, empathy and apathy, unity and plurality, totality and fragmentation, ambiguity and purity. Eclecticism is, in general, the most outstanding quality of this project, where trial-and-error is part of a process defined by seeking and serendipity; as a result, his research becomes both process and language, a means of surviving.

Despite his youth, Pepe Domínguez's work is highly regarded by the Sevillian painters best acquainted with the inner workings of the "kitchen", although his perspective goes beyond that. His technical skills enable him to play games, to test from a reflective though

not methodical position, which fundamentally speaks of what has sunk in, the internalised and grasped. His stories are told from the residual; they are salvaged, sifted and presented in fragmented, albeit well-composed, form in meaning. When crafting an image, he is concerned with the what and the how: a kind of catharsis with a personal and magical outcome.

At this juncture, it is certainly relevant to speak of a turning point between what exists in this arena, on both levels. The key word here is sequences. Think/try/succeed: the practice of diligent striving that seeps into the dermis, and countless fractured stories yet to be told, moving in a contemporary, omnipresent aesthetic terrain that extends beyond the realm of the visual arts.

The Codes of Painting

Sema D'Acosta

The most recent work of Pepe Domínguez (Seville, 1997) is consistently concerned with working processes related to the language of painting, the artist's medium of choice in his brief career to date. Although his first series were characterised by an ambiguous figuration that oscillated between polarised tensions such as appearance/concealment, restlessness/calm or beautiful/uncanny, in a new phase begun in 2021, his work is increasingly dominated by the pictorial surface and the syntactic articulation of the picture, which has abandoned its narrative facet to explore other matters inherent to the conflicts and solutions that define the representation of an image beyond the iconographic plane. The *Furtive* exhibition presents a group of large-format canvases that have no unifying theme or distinctive style, but rather summarise the results of the artist's insistent questions about the expressive possibilities of painting as the decisive foundation of any discourse. In the midst of a maturing cycle, Domínguez's latest project represents a turning point, a change of course from the previous period that has taken him to a different, freer state where certain personal obsessions are replaced by a new position. Here, the balance between reflection and intuition is refining its grammar, finding greater freedom and moving away from literal premises to embrace more open-ended solutions.

At heart, painting is an art that deliberately chooses not to go anywhere in order to explore its constituent nature and study its genealogy. This seeming contradiction inevitably leads to a crisis. When there are no pretexts to cling to, you must look within, consider the pillars that support what you do, delve into the how and analyse the why. Though disconcerting, crises are both necessary and positive: they force you to strive and rethink, to progress and learn. The coronavirus pandemic has been a watershed in Pepe

Domínguez's career; he has thought long and hard about himself and his output. A brushstroke is not something gestural or gratuitous, but rather a vital mainstay which, along with other supporting structures, props up the picture. Without going to Robert Ryman's extremes, we can liken that minimal unity to phonemes that form words, sentences and eventually paragraphs. Recognisable meanings gradually appear: in literature one way, in painting another. A picture is a construction comparable to a poem or story; one must be able to wield the tools, know the grammar and understand how those visual units and their groups are combined and the relationships established among them. Obviously, their overall interpretation is more complex. In addition to conveying meaning, they can also stir emotions and help to express feelings. If one knows how to use the right lingo, factors such as colour, form or compositional weight come into play, which must offset and balance each other. It is almost impossible to describe the substantial factors of a good painting, for one cannot break down its components like the elements of a chemical formula: even if one has the exact recipe, the results can be disastrous.

The key is the eye's capacity to understand what it is seeing. What truly matters is refining one's vision, the ability to behold (*Schauen*). We must never forget that painting is a visual art. "Any picture is an account of looking at something,"¹ as David Hockney emphatically stated. "I once saw a wonderful painting of an owl by Picasso. Today, I suppose, an artist might just stuff the bird and put it in a case: taxidermy. But Picasso's owl is an account of a human being looking at an owl, which is a lot more interesting than a preserved specimen." He continued, "Pictures are very, very old. They may be older than language. The first person to draw a little animal was watched by someone else, and when that other person saw that creature again, he would have seen it a bit more clearly. That's true of the bull painted in a cave in southwestern France 17,000 years ago. The image was that artist's testimony, made on a surface, of seeing this creature, not the thing itself. That's all a picture can be."² From the precepts of the

1 David Hockney and Martin Gayford, *A History of Pictures: From the Cave to the Computer Screen* (London: Thames & Hudson, 2016), 11.

2 Hockney and Gayford, 11.

pictorial, images reveal the temperament of the one who conceived them, but they also contain a hidden trap: that of recognising the motif and delimiting a field of action, which moreover entails the risk of succumbing to virtuosity or self-complacency. Perhaps that is why Pepe Domínguez abandoned narrative figuration: the weight of the represented image gave him less room to manoeuvre. In this recent phase, he needed the freedom to move, try other things, cast off the shackles of style and certain biases that were holding him back; he did not want to do things the way they supposedly should be done in order to meet who-knows-what expectations. In reality, he was drawn to the eclecticism of certain Sevillian artists that emerged in the 1980s, like Curro González, Patricio Cabrero or Rafael Agredano, who consistently pursue several open lines of research and have tested various options and alternatives rather than sticking to one path throughout their careers. Naturally, his influences also include Germans like Martin Kippenberger, Markus and Albert Oehlen and Günther Förg, who unapologetically paint what they want to paint without ever losing their personality or obsessing over consistency. They simply assume that the mortar is the quality of the painting: it makes no difference if their work is abstract or realist, if they use humour or opt for something more conceptual or controversial. If a picture is well painted, it stands and endures. Nor do they get caught up in overly intellectual interpretations or grandiose theorems; they do not justify themselves to others or feel the need to explain or apologise for what their works do or do not say. Artists like Kippenberger irreverently dove into the creative pond and applied their prolific talent to diverse fields (painting, sculpture, drawing, installation, photography, posters... even punk rock), embracing an independence that acted as an antidote against fads and trends. What was transgressive and fun decades ago because it refused to conform to any of the prevailing moulds is still just as fresh today.

Domínguez's current phase was preceded by pictures fraught with psychological tension, where the mysterious quality of the figures or situations took us to a strange territory, an undefined place which spectators might associate with their own experiences, identifying everything from emotional scars to intriguing voyeurism. That intermediate stage was marked by a gradual detachment from the biographical in which Domínguez's project veered off in a new direction, leaving behind a characteristic density that recalled the work

of artists like Balthus who understood painting as a simultaneously sacred and fatalistic inner odyssey.³ When he submitted his dossier to the Iniciarte contest, his preoccupations were associated with complex aspects of humanity's place in the world, probing the nature and limits of the beautiful as the constitution of the uncanny, a subject that has concerned German philosophers since the 18th century (Novalis, Schelling, Kant) and came to the fore after Romanticism in the work of poets like Rilke. Exploring that frontier means brushing up against an impossibility, moving in a dislocated aesthetic category which, like the first rays of the rising sun, is hard to pinpoint. Since then, Pepe has moved in the opposite direction, attempting to reduce the exogenous and transcendental elements of the narrative and becoming engrossed in the problems of painting, the true battlefield for someone who is just starting out and eager to grow, striving to find his way from the very epicentre of the craft. If you do not understand the internal mechanisms of the language, if you do not take on the challenge of renouncing the external in order to—like a stoic committed to living in the now—decipher the keys of each work, one by one, you may end up wasting your energy on divergent struggles that have little to do with your interests. Ad Reinhardt gave much thought to these matters, and in 1962 he wrote, “The one subject of a hundred years of modern art is that awareness of art of itself, of art preoccupied with its own process and means, with its own identity and distinction, art concerned with its own unique statement, art conscious of its own evolution and history and destiny, toward its own freedom, its own dignity, its own essence, its own reason, its own morality and its own conscience.”⁴

Artists change over the years and are sensitive to their circumstances and surroundings, and this is particularly true of Domínguez, whose career took off in the midst of a global pandemic that, so far,

3 Balthus's absorbing “sacred and fatalistic” intensity is precisely what Pepe Domínguez wanted to avoid with this transition to a new stage, a state of restlessness that dragged out pictures and prevented him from enjoying his work with the naturalness that painting demands. He needed to distance himself from that earlier period, relieve the tension, make a change. To establish a boundary, we might say that the turning point was his exhibition *Manufactura*, which opened at El Chico in Madrid in October 2021.

4 Ad Reinhardt, *Art-as-Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt*, ed. Barbara Rose (Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1991), 53.

has lasted from the spring of 2020 to the spring of 2022. In this two-year period of confinement, social restrictions have prompted introspection, and Pepe has had plenty of time to mull over his work. In fact, in a relatively short period of time, his formerly over-thought painting has become something more impulsive, less preconceived and more pleasurable. The logic and literality of representation, its obfuscation to complete the analogy, stifled the heartbeat of painting, which was buried beneath and relegated to the background. Perhaps this is the pivotal reason for his change of tack: the need to revel in and breathe optimism into the creative urge, to generate a surplus beyond invention, to take away rather than add, and in that subtraction gradually find the perfect pitch for each piece. In the process of laying the foundations of a picture, its maker derives immense satisfaction from using the pictorial tuning fork to tweak sensations, accents, effects of depth or intensity and, in each case, find the most suitable interaction of elements and strike a perfect balance between overlapping planes, emphasised by highlights and shadows. In that process, situations arise that also have something to contribute, unexpected developments which allow one to progress and transcend the technical to make more room for the human. Evolution is inherently unpredictable. The goal is not to mechanically reproduce but to understand and listen. This is simply yet eloquently illustrated by one of the large-format pictures featured in the exhibition: a field of eighty green dots, neatly ordered side by side, from right to left and top to bottom. The seeming simplicity of the proposal is supported by a solid vertical-and-horizontal orthogonal structure and the beautiful vibration of the circles, each different and imbued with the unique trepidation of the brushstroke that created it. The artist also skilfully resolved the tension between background and foreground, where the former has several repainted layers that add depth to the orderly arrangement of the balls and make it seem as if they are floating in mid-air.

Abstraction is a binding mortar, but it appears disjointed if one fails to find an optimal rhythm for integrating its parts (spontaneously and effortlessly) into a plausible whole. Its ambivalence facilitates longer journeys; examined from a distance, it acts as a stage where more things could happen. It is, if I may be permitted the simile, like evocative music that must be paired with appropriate lyrics. Non-figuration tolerates pruning, productive correction or vigorous

erasure and a different sedimentary arrangement of the picture's various strata. *Furtive* does not have a single argument or specific narrative logic. What appeals to Domínguez is the act of accumulating images and transferring them the picture, excerpts found online or clipped from magazines that caught his attention for one reason or another: a photograph of a landscape, a portrait or a small object taken out of context. He then translates those volumes and sensations, turning that pretext into a flat surface and grappling with the ensuing conflict between two- and three-dimensionality. In his works, the artist plays with the scale of different elements as if using the zoom function on a camera; we cannot tell if the image is an enlargement or a snippet of a trompe l'oeil where some objects are layered over others. The veracity of what we see depends on sensations determined by the representation of light. A female hand on a game board in the foreground seems credible because of how it is painted and the precise shadows visible on the skin or fingernails. We know it is an illusion, but it is narrated properly, in keeping with the medium.

The limitations of painting are also its greatest motivation, urging painters to embark on the risky venture of conquering new frontiers. Adopting a flexible stance stimulates versatility and drives the experience of discovery and surprise, an attitude which allows the terrain to become more fertile. If a scrap or remnant rings true, it is undoubtedly suitable material for pictorial activity. This explains why Pepe is increasingly relaxed and focused on the breathing rhythms he finds in the studio, incorporating hitherto untested palpitations like collage, which has proved useful in preliminary and intermediate stages. If the end result makes life possible, scrutiny is unnecessary. Any instrument can serve the artist's ends if it produces melodious chords. A piece of paper, traces of its past use, a clipping, a sticker, even grime and breakage can take on meaning if one knows how to handle them. The surface is an inexhaustible semantic field, as evidenced by authors who interest Domínguez like Guillermo Pfaff and Bobby Dowler, both experts at investigating media and supports from almost antithetical perspectives. He also finds inspiration in the heirs to Mondrian's Neo-Plasticism or minimalists like Heimo Zobernig who tested the limits of the sculptural; their ideas, far removed from the rhetoric of the gesture, have solid structural principles that make it possible to take other risks and reach different yet

equally valid conclusions. Enquiry shakes up entrenched positions and uncovers underlying truths that can be questioned. Not taking refuge in a single trench provides a wider view of the panorama. If we apply logic, excessive purism is counterproductive. Being attuned to what is happening, without apprehension or determinism, wards off conventionalism.

Rather than a specific project focused on a theme, *Furtive* should be interpreted as the result of a quest: digging around the opportunities that the rules of painting can offer once they are no longer hampered by a kind of self-imposed perimeter, a blind alley where artists more concerned with maintaining stylistic coherence and not losing their way than with their expressive instincts can easily end up. With this exhibition, Pepe Domínguez takes a step forward to assert his status as a creator, leaving behind an initial period defined by opposing forces drawn from a rigid and overly controlled fantasy. Now that that preliminary strain born of dramaturgy has been overcome, he is reconsidering his personal codes with far more tolerance and less obstinacy, knowing that when he confronts a picture, he must let himself be carried away intelligently. The secret is simply to be attuned to both the processes and the ideas.

Pepe Domínguez (Alcalá de Guadaira, 1997) earned his BFA from the University of Seville. He focuses on painting, exploring the properties and strategies of the medium itself. In his work, he attempts to reflect on the pictorial surface as an element that enables and conditions his own conceptual research. With the production process as the central axis of his investigation, the tension between the theme and its formal resolution drives a quest that takes shape as he goes.

He has had solo shows at Galería Espacio Olvera and at the venue El Chico. His work has been featured in several group exhibitions at Espacio Laraña, the Seville Faculty of Fine Arts gallery, as well as in *PLAN RENOVE: los viejos-nuevos pulsos de la pintura*, *A Flote* at COAS, *El primero[2]* at El Chico, etc. Domínguez was a finalist in the 39th City of Utrera Contemporary Art Competition, the 17th CreaSevilla and the 3rd National Ocaña Painting Prize, among other creative contests, and received an honorary mention at the 74th National José Arpa Painting Prize and the acquisition prize in the 40th City of Utrera Contemporary Art Competition.



