

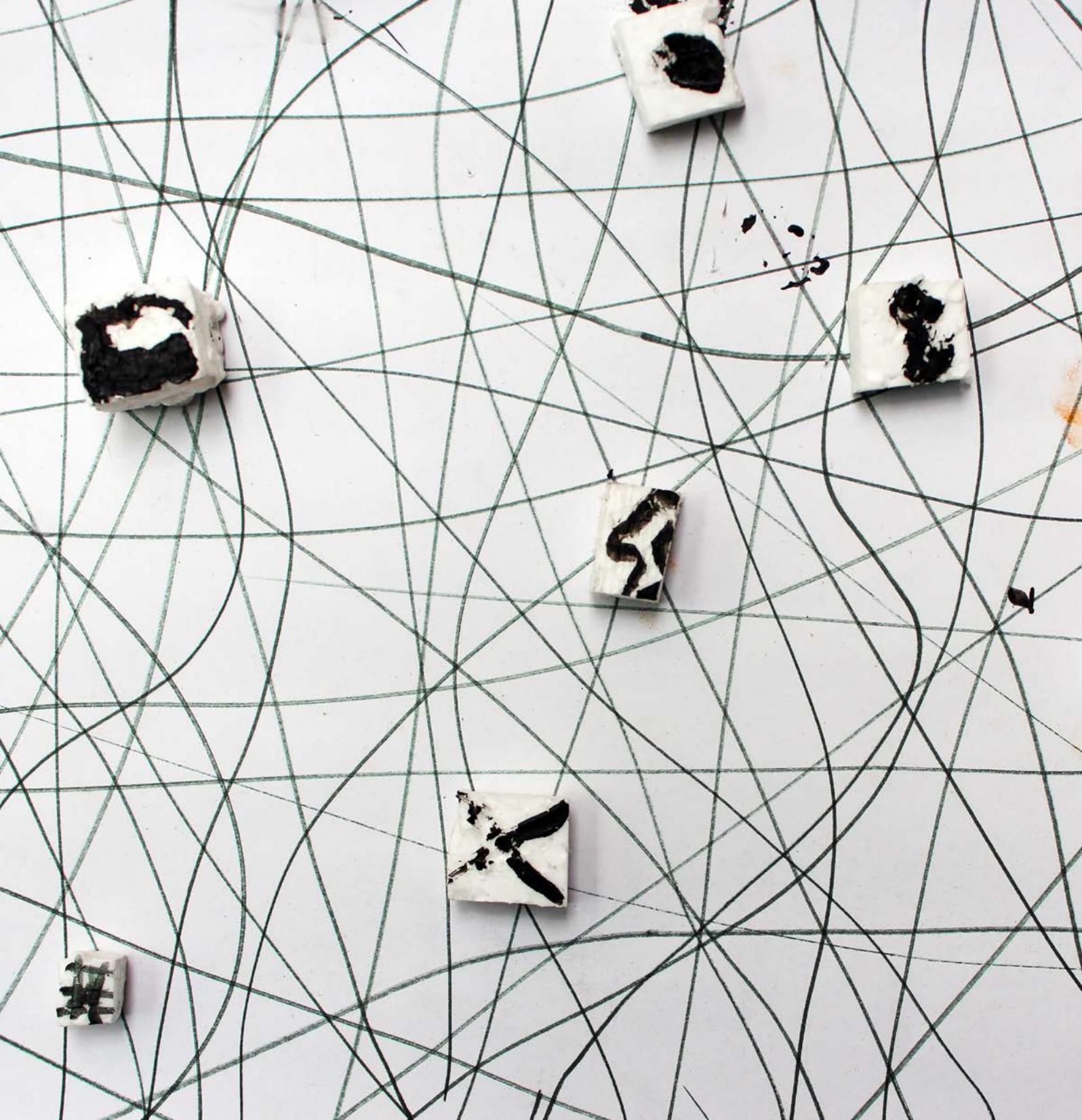


Antón Patiño
TRAZANDO MAPAS

Antón Patiño

TRAZANDOMAPAS

Museo Barjola | 2016



Antón Patiño

TRAZANDO MAPAS

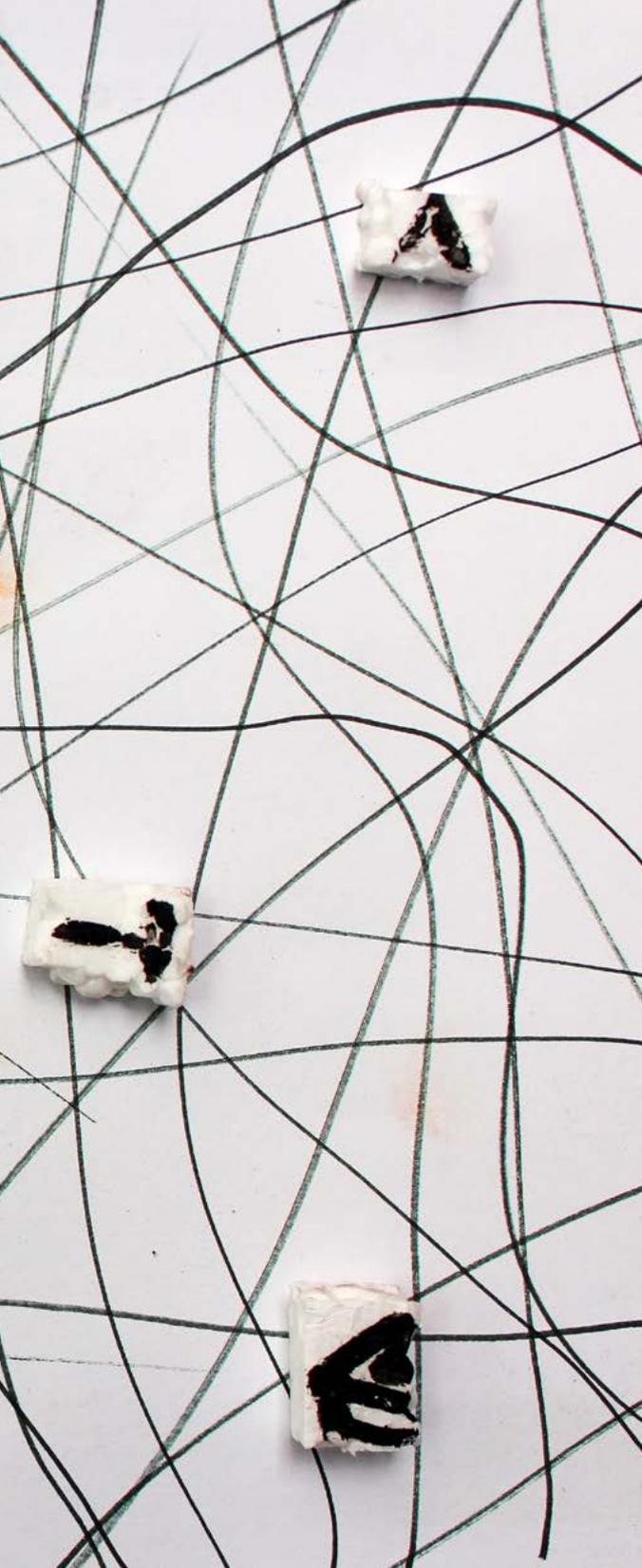
Vamos a trazar mapas, hacer un inventario de gravitaciones como en los juegos de la infancia. Establecer una relación entre el suelo y el cielo de la imagen. El aire tiene que apoyarse en la tierra.

El dibujo es una línea que sueña y avanza instintivamente por senderos sinuosos. Traza así una cartografía ingrávida que registra una larga secuencia que se prolonga en vertical.

Acciones caligráficas e impulsos narrativos, manchas transparentes y pigmentaciones de barniz, lenguaje de laberintos y marañas, relieves en la materia con protuberancias aleatorias, rumor de gestos expansivos, presencia de pequeños objetos preservados (algunas puntas oxidadas y llaves de cerraduras desconocidas).

Caosfera nómada de un mundo hecho de fragmentos que se ponen en pie. Memoria blanca del *Caosmos*. Simultaneidad y coexistencia de imágenes en presencias casi transparentes.

Un itinerario poblado por huellas de una memoria activa: presencia de estilizados emblemas del *pesanervios*,



la estructura escultórica en forma de cono, los rastros que evocan derivas náuticas y naufragios con trágicas manchas bituminosas, esferas conteniendo estructuras laberínticas, borrosos seres-palimpsesto, andamios y siluetas de trabajadores, pequeñas embarcaciones frágiles de marineros navegando.

Los estratos heterogéneos se cohesionan. La pintura fija una realidad discontinua. Una estrategia de simultaneidad propicia una espiral de tiempos condensados.

Un espacio materializado con óxido de zinc mezclado con aglutinantes donde se refleja el tránsito de un mundo convulso evocado como radiografía simbólica en las texturas de la memoria.

Sinestesia en procesos que aluden a lo táctil y subrayan al tiempo la polaridad óptica. Los límites de la pura visibilidad se desvanecen, la niebla es un proverbial fenómeno de abstracción.

Todo aflora estilizado en los contornos de una memoria difusa. Sensaciones de doble estratificación. Efecto epidérmico de la imagen y su evocación simbólica.





Cada cuadro es una carta que nos ofrece un mensaje más o menos hermético. Todos juntos configuran una desconcertante deriva, incluso para uno mismo, los caminos de una desconocida vía láctea interior.

Clarosucros perplejos emiten irradiaciones. Hacer cuadros como palpitations lumínicas, próximos a los experimentos de Val del Omar con sus latidos entrecortados. La imagen es entonces un corazón que late.

La respiración de la imagen. La superficie emite su particular claroscuro. El fulgor blanco y las manchas amenazantes. El desasosiego expresionista al fondo.

Los dos estratos del cuadro manifiestan la perplejidad de un espacio expresivo de dimensión óptica, pero sustentado asimismo en el poder del relieve y en la sensibilidad háptica.

Proximidad y distancia. Iluminación de contraste, territorio primordial. Página en blanco sobre la que emerge la fenomenología de la imagen como origen, desvelamiento y posterior desaparición.

Eco de acontecimientos visuales. Vibración de la orografía del cuadro. Un espacio oscilante, aparentemente ingravido, desprovisto de centro de gravedad.





El corazón de la imagen (desde la pintura) debe irradiar como un organismo natural. El ritmo articula un centro de gravedad del imaginario y su constelación visual.

Hay un espacio generatriz, primigenio. Todo surge en un ámbito de fusión que establece relatos visibles por decantación, siguiendo procesos de condensación.

Para acercarnos a una determinada forma tenemos que captar el proceso que la ha engendrado. Entender el impulso del que surge. Filogénesis que está presente en los ensueños de Paul Klee. La imagen-raíz se expande desde ese su decisivo núcleo generatriz.

La suma de todas las imágenes puede construir una espiral ascendente. Huellas babélicas de nuestro desconcierto.

Espacios, habitaciones, paredes que sirven de acogida al despliegue de lo desconocido.

Axis Mundi, un conjunto de pinturas establece un plano vertical que asciende en busca de la luz y un plano horizontal que parece avanzar hacia el espectador.

La presente muestra (“Trazando Mapas”) se complementa con otras piezas como las tituladas *Dados transparentes* (inscripciones y objetos en cubos

de metacrilato) y *Amalgama escópica* (bulto de un relieve volumétrico en tela). Ojos que nos miran, contemplamos ojos que nos observan en la distancia.

La deconstrucción como paradigma de un mundo descentrado (sometido al trastorno hiperreal) y un revoltijo de ojos sin mirada en un volumen informe repleto de ansiedad óptica.

Horizonte perceptivo surcado por procesos dinámicos. Hechos visuales ocultos (que permanecen latentes) agazapados a la búsqueda de un encuentro.

Existe un ángulo muerto de la imagen. Un lugar seguro, inexpugnable, un centro imantado oculto. Tal vez solo podemos acercarnos a su reverberación. Al contorno de su enigma como vestigio, en la estela de su propia desaparición.

Abstracción expresiva donde vibra lo duro, lo blando. El resplandor del brillo, la opacidad de la penumbra están presentes. Un juego sutil de interposiciones y descubrimientos.

Siluetas humana, animal, roca. Sombras expresivas poderosamente intactas. La pintura es un





organismo. Un mecanismo que se vincula al cuerpo humano a través de la percepción.

Un muro que nos mira. Contemplamos un inquietante muro que nos observa. Poblado de ojos, habitado por cientos de miradas sin rostro.

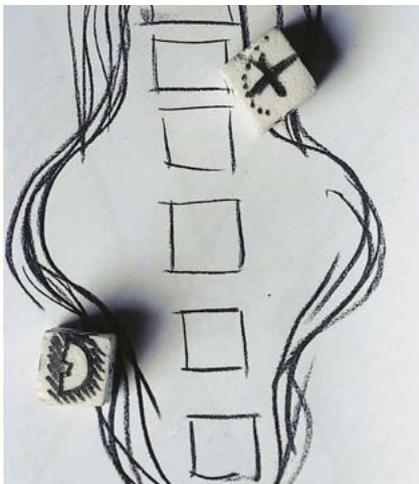
La transparencia como meta. Una creciente descorporeización que busca en los pliegues últimos de la materia el aliento sigiloso del vacío. Un efecto de transparencia adquiere entonces hegemonía.

En cada pulsación late el instante. El tiempo biológico medido al compás del latido del corazón. El instante poético es el registro sensorial de la emoción.

Alquimia de la percepción. Animal panóptico, panorámica de la escisión. Territorio de improvisaciones psíquicas.

Lo ingrávigo puede tener cabida en la pintura y en manifestaciones expresivas que se le asocian, dentro de las artes visuales. Lo atmosférico, la bruma de Grandió o Turner, unas configuraciones efímeras, difusas, en inestables contornos huidizos.

Una escritura de signos fluidos, formas en tránsito. Metamorfosis y ansiedad. Misterio, tropismos,



oscilaciones y ritmo de la imagen. Aforismos de la percepción (esbozos desde una teoría de la mirada). Caja de resonancia donde el desorden de los sentidos propicia un cúmulo de fantasmagorías.

Invierno de la imagen. Presencias hibernadas figuran preservadas en la amarillenta burbuja del ámbar. Una arqueología de la imagen como vestigio.

La imagen-memoria late en la oscilación, en el desdoblamiento, conjurando un eco en el tiempo. Emergen entonces borrosas las texturas del sueño.

La metáfora es un pliegue de la imagen en la espiral del tiempo. Texturas herméticas, indagaciones lineales, experiencias del límite. Dialoga entonces la imagen con su reverso vacío, el hueco insomne deja una estela. Ese vestigio casi transparente es el que parece recoger el cuadro.



Cada cuadro es un recipiente que preserva en el ámbar de la memoria el registro cromático blanco como ausencia. La desaparición de la imagen evoca la expresividad de la pintura hecha silencio.

El deseo de un vacío generatriz, un silencio fértil. La percepción del espacio interior. Un hábitat donde se condensan aproximaciones y recorridos.

Un denso vacío que debe permanecer intacto, manifestando la energía de presencias que se han retirado de escena.

Tierra y cielo de la imagen. El rastro de una desaparición. Blanca promesa indefinida. Lo cotidiano se desliza como un murmullo, una cadencia realmente no visible. Hay que descubrir el gesto anodino, la trivial irrealidad frágil.

Brusca irrupción de lo cotidiano como desconocido. El aura de la mirada perturba lo familiar, descubre rincones insospechados. Impide que lo cotidiano se escape.

La utopía de lo cotidiano reivindica una mirada nueva. Eternidad sigilosa del instante que huye. El *finfinito* del mundo en sus múltiples matices. Una nada activa. Una desaparición infinita.

Un mundo-misterio desdoblado. La pintura evidencia una estilización. Un proceso de afianzamiento de lo real en su aparente disgregación.

Un desvanecimiento que postula una inscripción en la niebla del tiempo.

Tal vez André Masson y su escritura-pintura excitada, tal vez el vértigo extático de Henri Michaux. La palabra pinta, el signo deletrea la implosión de la realidad psíquica.

Hallazgo inverosímil ubicado casi fuera del tiempo (con una distancia de varias décadas). La inscripción manuscrita de unos garabatos acompañados de letras tambaleantes emerge en el vaho del vidrio. Una ventana en una casa de aldea guarda aquel remoto secreto infantil casi invisible, solo reaparece en algunos momentos del invierno bajo unas determinadas condiciones de condensación y coeficiente de humedad.







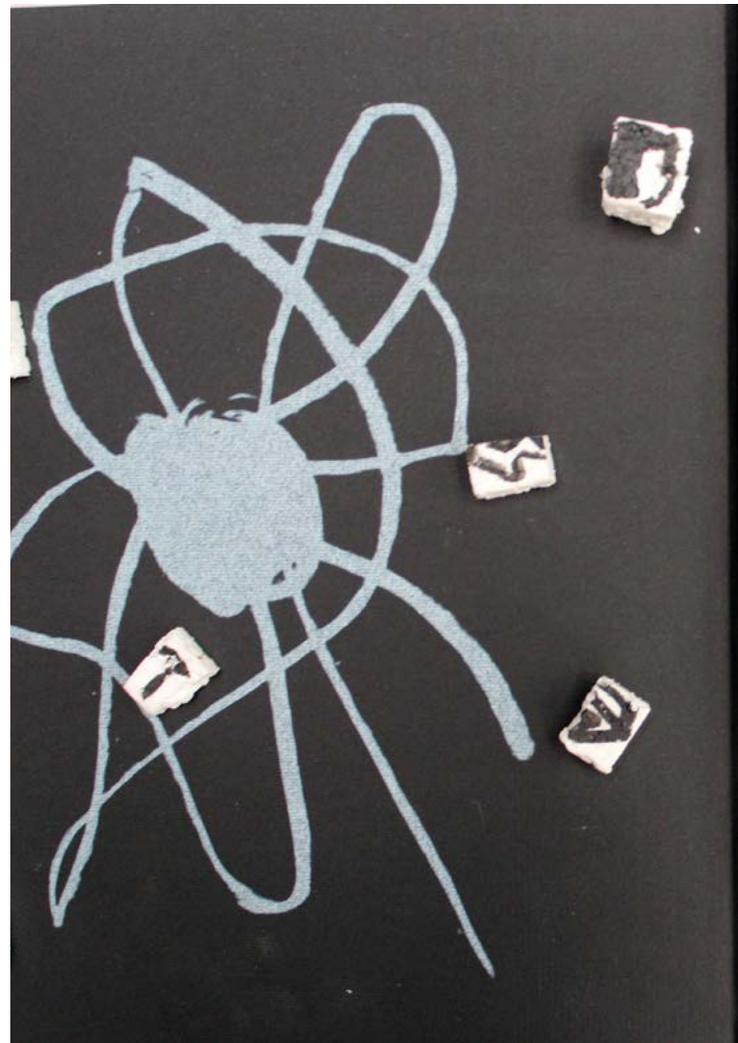


Unas pequeñas bolas de mercurio nos persiguen en la imaginación errática de la infancia. Se agrupan estableciendo llamativas constelaciones (se disgregan asimismo con facilidad). Archipiélagos lúdicos de juegos colectivos. Carísimos pasatiempos inconscientes que explican el “misterio de los termómetros desaparecidos”.

Esferas, burbujas, moléculas tóxicas de nuestro desasosiego. Microrrealidades efímeras, cosmos diminutos en partículas con epidermis retráctil, miniaturización del universo en un fragmento de metal líquido esparcido en granulaciones inciertas.

El nido del pájaro que nunca encontrabas, permanecía siempre oculto entre las ramas. La espiral como refugio, lugar seguro desde el cóncavo hábitat. Un ritmo concentrado que va siempre en busca del interior. Detrás de la pulsión de cobijo, el instinto anhelante como emblema de protección.

El milagro blanco de la nieve y la euforia infantil. La mirada del niño se impregna de pureza, un manto inmaculado cae sobre el universo y lo renueva. Los sentidos hacen tabla rasa (irrumpe un paréntesis blanco) todo parece resurgir de nuevo. Bolas blancas vuelan entonces por los aires,





esparciéndose en partículas atomizadas. Todas las manos lanzan proyectiles contra los cuerpos de los compañeros.

Sentir aquella tierra rojiza y blanquecina. Magia del caolín. Tocar la arcilla en una pequeña aldea, jugar a hacer bolas de barro con otros niños. Pequeñas esferas de materia moldeable (la tierra húmeda) propiciando nuevos micromundos, inéditos universos táctiles al alcance de la mano. Todo parecía posible allí, en el tiempo detenido de un lugar mágico. Los altos árboles contemplaban la escena desde el bosque profundo.

La resina informe del pino en contacto con el fuego deposita cristalizaciones miniaturizadas en la superficie de la pequeña laguna en el camino de la *chaira*. Surgían allí esculturas translúcidas, aleatorios volúmenes se superponían con formas caprichosas y coloraciones difusas. Una curiosa estalactita nace lentamente para flotar en el agua.

Las formas de las ramas son siluetas que gesticulan, parecen llamarnos recortadas en el azul espacio aéreo. Buscan la luz en su trazado laberíntico. Las raíces reflejan impulsos dinámicos de acciones orgánicas detrás de algún rastro húmedo.

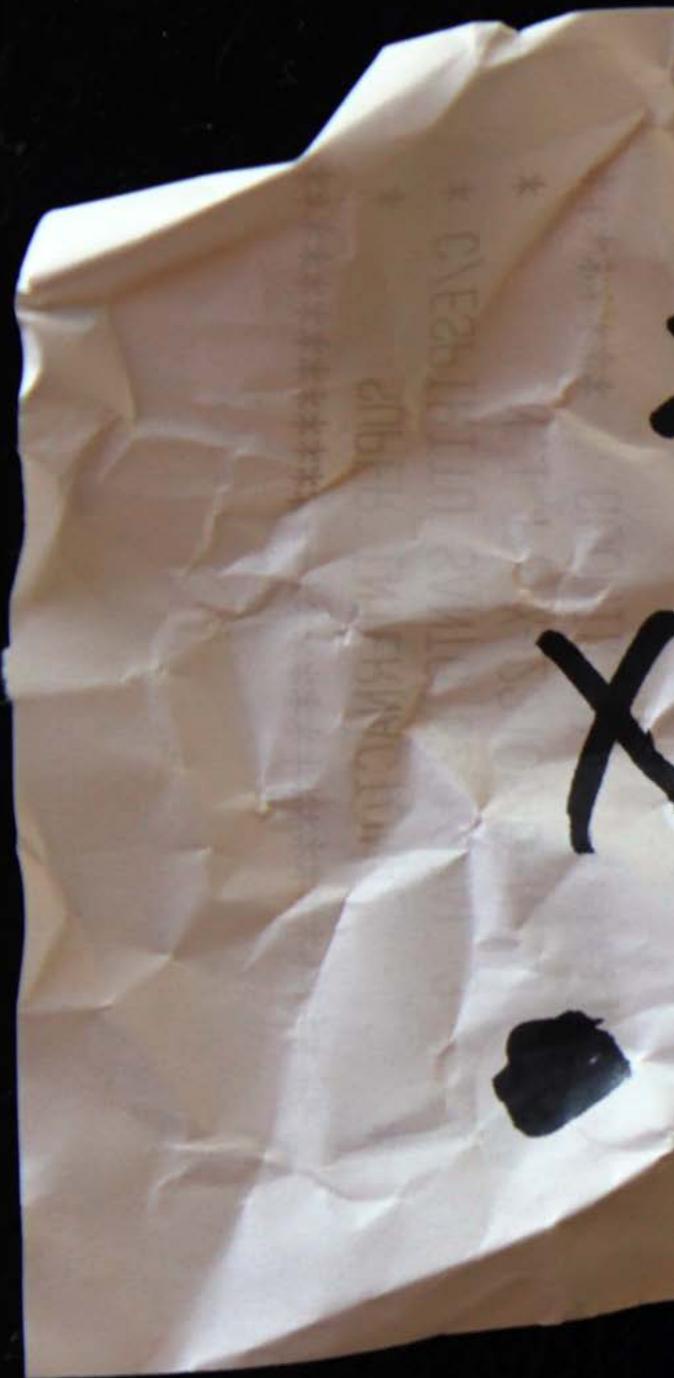
Rostros que nos contemplan con sus ondulaciones en la piel del árbol. Nudos que son ojos, manchas como bocas, contornos cóncavos en la fisonomía arbitraria del crecimiento vegetal. Brotan alrededor del tronco las insurgentes texturas anónimas.

Arquitexturas, archimágenes, metaorigen, evocaciones, transombras, psicografías, expresárbol, horizontalias, antropofaunas, antimirada, hipercepción, imantabismo, sinsilencio, oniricosmos, escritaura, exfuturo, instantesfera, finfinito, cartografismos, heterogéneas construcciones dislocadas postulando encuentros al azar.

En los aforismos de Kafka aparecen de vez en cuando alusiones a “lo indestructible”. Escribe Freud: “El inconsciente es lo indómito y lo indestructible contenido en el alma humana”. Teatro de sombras que fingen estar fuera del tiempo.

Blanco, silencio, superficie de germinación. Los magistrales cuadros, prodigiosamente lentos, de Luis Fernández con sus cristalizaciones y pliegues de la percepción.

Juegos de construcción. Tentativas de metamorfosis. Sobre el suelo, desde la superficie, asentados en el territorio mítico. El ámbito del juego como expresión de las



Handwritten letters on crumpled paper: P, V, 8, 1, D, M, R, X.

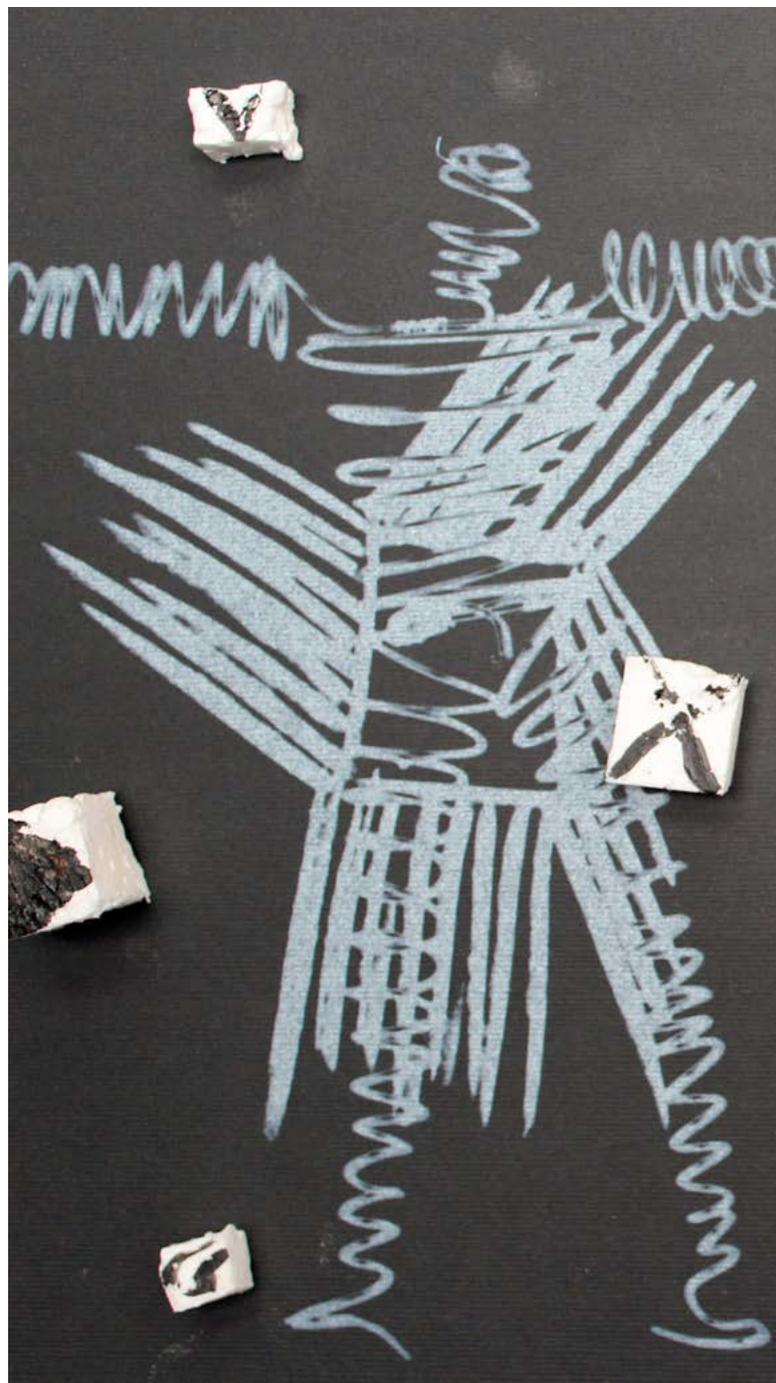
funciones simbólicas. Ejercicios precarios de elevación, tentativas lúdicas y experimentos diversos en el lugar alzado.

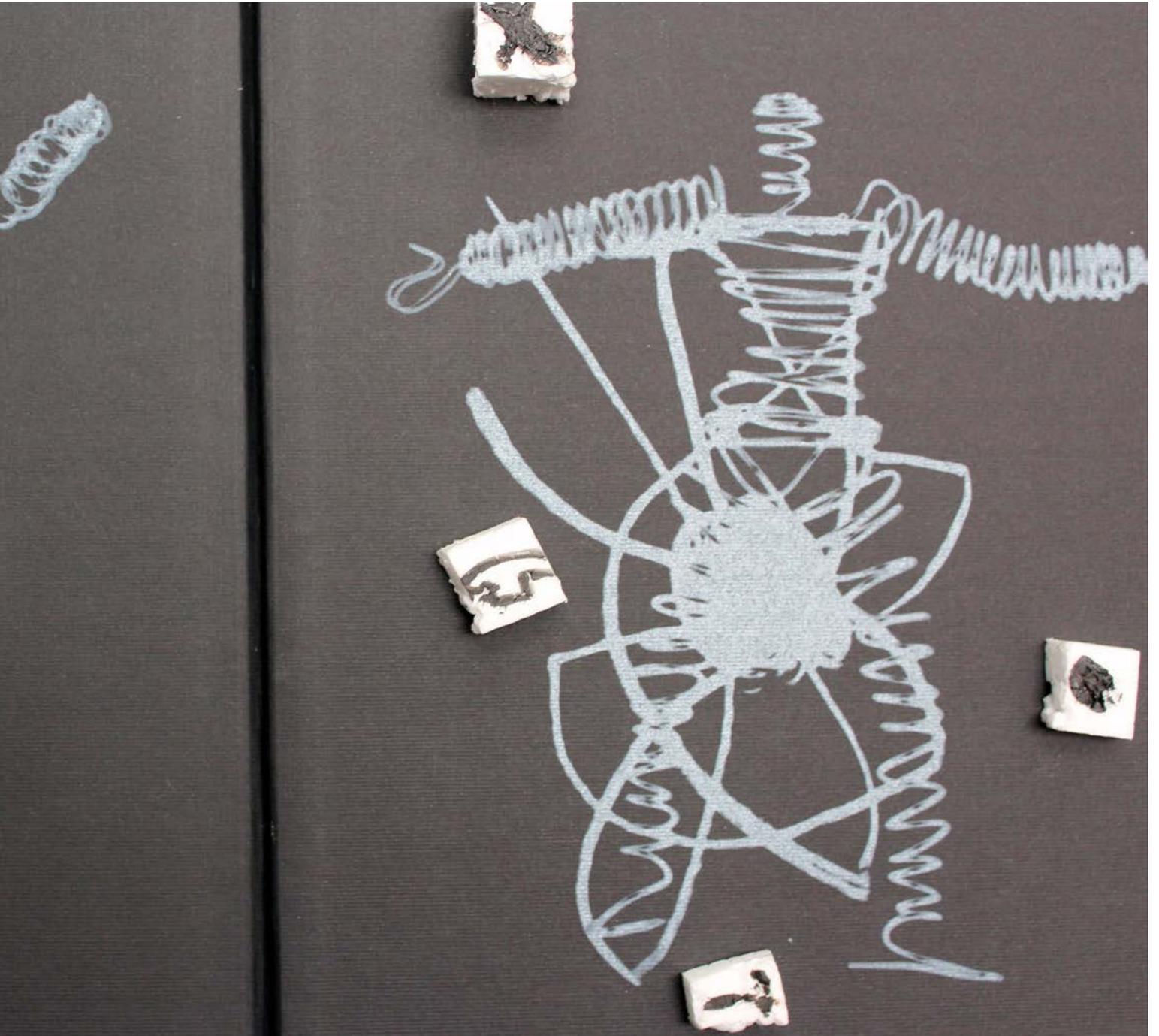
Acción oblicua, estratos ensamblados. Memoria onírica donde el inconsciente primordial hace todo tipo de combinaciones alucinadas en asociaciones libres y fluidas.

La voz del lugar grabada en la memoria, el sonido visual de aromas que nos muestran el tacto de las formas, el aliento de su relieve más íntimo. Encadenando sinestesias libertarias, sabores profundos y fértiles sortilegios sensoriales.

Protoformas, neocontornos, recortezas, transiluetas, postexturas, imágenes hipnóticas en la penumbra. Emulsiones licuadas, emanaciones en la alquimia de los sentidos. Erráticos procesos de transformación, imantaciones telúricas. Sentimientos de pulsión y catarsis.

En *Geometría líquida* se postula una relación de la escritura con el ámbito terrestre, la intrahistoria geológica de la escritura. La pintura participa de ese arraigo atávico, signos grabados en las piedras, la tierra arañada, el pigmento de color extraído del núcleo mineral en la corteza terrestre. Escritura y pintura comparten esas indagaciones.





Antón Patiño
TRAZANDOMAPAS









IN HOC SACRARIO
MARTYRUM SACRIFICII
MORTEM IN CATALINA
PROFESSORUM SACRIFICII









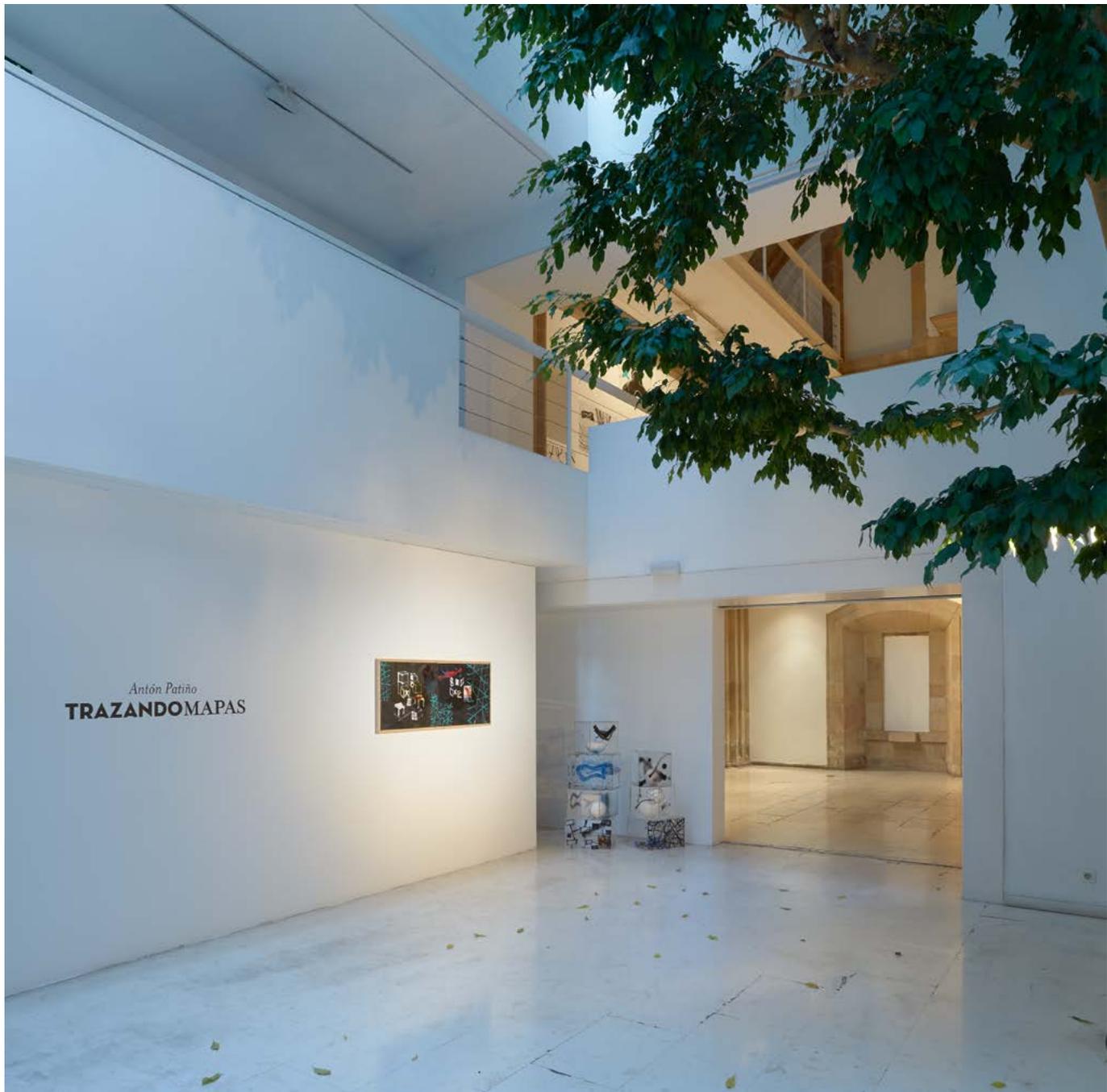














Antón Patiño

ERGOGRAFÍAS

Podemos introducirnos en los recovecos
de un laberinto interior.

Superponiendo inscripciones, trazos,
impulsos, gestos del cuerpo.

Atrapado en una red: desequilibrios,
veladuras, ocultamientos.

Enmarañada urdimbre, plegando transparencias.

Constelación de tatuajes, registro de estratos simultáneos.

Crónica de una metamorfosis.

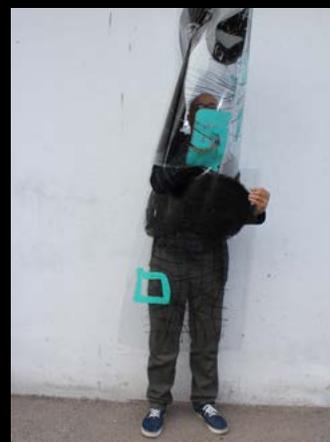
El dibujo es una acción convulsa.

Cartografía de signos-raíz.

Manchas negras y líneas superpuestas.

Coordenadas de un mapa introvertido.

Escritura (doble) del cuerpo.





Acercarnos a una topología de la escisión.

Itinerario complejo de la línea.

Encrucijada de contorsiones.

Camuflajes diversos.

Instinto abrupto del gesto.

Hasta confundir los contornos.

Otras siluetas, reversos, torsiones.

Nuevas máscaras.

Placer del juego.

Dos instantes se superponen.

Bisagras del tiempo.

Vestir el hábitat.

Origen, retorno, ritual incierto.

Caligrafía psíquica, ritmo, tropismos.

Escritura automática del nervio.

Mapa neuronal.

Escriutrauma.

Estallido multiforme.

Laberinto infinito.





Marasmo, incorporación, implosión de signos.

Babel visual.

Multiplicación óptica.

Contrainscripción.

Laberinto táctil.

Sinestesia vertical.

Soliloquio de la identidad múltiple.

Eco visual de la paradoja.

Multimagma, fértil substrato plural.

Ojos en la materia.

Horizonte alzado del mito.

Escritura, pintura, sismógrafo.

Huellas del instante que huye.

Sedimentos fragmentarios.

Vestigios dinámicos.

Meandros corporales.

Vértigo del caosmos.





Fernando Castro Flórez

EL RETORNO AL “MAPA” DE LA AUSENCIA

[Unas notas en
torno a la pintura
hermeneútica de
Antón Patiño]

Estamos atrapados entre la simulación irreversible y la banalidad absoluta, cuando el “complot del arte” se ha fosilizado¹. Bajo el régimen global *videocrático* (verdadera piedra angular de la realidad), asistimos a la consolidación de la imagen como dispositivo a-representacional “así como entrada definitiva en los regímenes de distribución y reproducción de mercancías, ha supuesto que el arte, privilegiado dispositivo generador de imágenes, tenga pocas salidas para lograr visibilidad en un mundo transformado en una pantalla que solo emite aquello que más placer le pudiera causar. En esta situación, al arte solo parece quedarle el recaer en la fetichización mediática, en la impostura farisaica o, simplemente, mimetizarse con la situación general de

¹ “Todo dilema es este: o bien la simulación es irreversible y no hay nada más allá de ella, no se trata ni siquiera de un acontecimiento, sino de nuestra banalidad absoluta, de una obscenidad cotidiana, con la cual estamos en el nihilismo definitivo y nos preparamos para la repetición insensata de todas las formas de nuestra cultura, a la espera de algún otro acontecimiento imprevisible -¿pero de dónde podría venir?--; o bien existe, de todos modos, un arte de la simulación, una cualidad irónica que resucita una y otra vez las apariencias del mundo para destruirlas” (Jean Baudrillard: “Ilusión, desilusión estéticas” en *El complot del arte*, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 2006, p. 25).

pandemia videográfica y acrítica”². Rancière apuntó que ya que todo el mundo está dentro del espectáculo, no hay razón para que nadie salga de él jamás, tampoco aquel que conoce la razón del espectáculo; lo único que merecer tener en cuenta es que hemos llegado a una certeza o evidencia definitiva: *Video ergo sum*³. El cinismo es, en buena medida, el tono generalizado que rezuman las estrategias culturales, asumiendo, con una mezcla de apatía negligente y camuflajes retóricos pseudo-radicales, el tsunami ocioso-turístico. En un contexto de *política del día de la marmota* es lógico que la estética de la desaparición (manifiesta en la *pinolepsia* casi crónica que nos lleva a no parpadear en el eterno retorno de lo siempre igual) pacte con el aburrimiento que es la tonalidad metafísica de un presente carente de proyecto. Resulta quimérico o hasta patético plantear una instancia crítica en el chismorreo, en clave de esa “gramática de la multitud” radicalmente in-operante.

² Javier González Panizo: *Escenografías del secreto. Ideología y estética en la escena contemporánea*, Ed. Manuscritos, Madrid, 2016, p. 151.

³ “*Video ergo sum*: ser, en el actual estadio de desarrollo de la ideología, está referido a un deseo de ver que no puede tener fin, que solo logrará satisfacción al verlo todo. Y ese ver todo, en su potencial de inversión, bascula tanto hacia el lado donde se elige ver como hacia su antagónico, ahí donde se elige no ver; bascula hacia el lado donde se sabe todo lo que lleva implícito cada una de nuestras decisiones como hacia el otro lado, ahí donde no se sabe nada” (Javier González Panizo: *Escenografías del secreto. Ideología y estética en la escena contemporánea*, Ed. Manuscritos, Madrid, 2016, pp. 249-250).





La fantasía ideológica (esa ilusión inconsciente que se pasa por alto) no nos impulsa a *atravesar* la realidad sino a empantanarnos en naderías. Los nietos del los “bastardos modernos”, aquellos que desafiaron a la catástrofe profiriendo consignas lúdicas que *abandonaban toda esperanza* gozan o, sencillamente, vegetan contemplando la *inanidad en tiempo real*. El arte es ya no es el ámbito privilegiado de nada, funciona como un corralito depotenciado⁴. Vivimos en un régimen de conspirados total, aturdidos por una nada colosal, incapaces de enfocar nada⁵. El show debe continuar aunque soñamos con perder el tiempo en una especie de karaoke inspirado en el club Silencio de David Lynch. Estamos fosilizados en el sofá, incapaces de levantarnos para hacer algo diferente de ver la televisión⁶.

⁴ José Luis Brea señaló que nos encontramos en una situación de indefensión del arte y apostasía estética al señalar del arte lo siguiente: “es un entorno protegido, está en un corralito en el que está depotenciado y la forma de lo que se ve allí está desprovista de cualquier fuerza de incidencia en lo real, salvo en proyectos artísticos que se disuelven totalmente en la acción social” (Entrevista con José Luis Brea en <http://drik.mx/01052012/brea.html>).

⁵ “Aturdidos en un mirar que no acierta a enfocar, engullidos por un régimen de reproducción mediática, el arte -en su tedio tecnoexistencial- pone las bases para que la cosa no se vaya de madre y todo mirar -disciplinario y escópicamente ideologizado- no se tope con la nada del otro lado, sino con la pamema circense del más acá” (Javier González Panizo: *Escenografías del secreto. Ideología y estética en al escena contemporánea*, Ed. Manuscritos, Madrid, 2016, p. 199).

⁶ “¿Recuerdan la naranja mecánica y el tratamiento Ludovico? El asunto no es que, en caso de poder, cerremos los ojos. La cuestión es que estamos sentados en el sillón. Ni más ni menos. Que abramos los ojos o los cerremos es algo que





Encarnamos el *destino hikimori* que tal vez no sea otra cosa que una mutación del “ángel exterminador”. Puedo que lo único que podamos hacer sea deambular entre la indignación y la diversión (las dos experiencias, en última instancia, vertebradoras de la ideología estética), más allá de la excitación en una (indigesta) calma chicha, esa estupefacción definitiva en interesa que no pase nada o, en otros términos, *que me quede como esté*. Tan sólo necesitamos un “ruido de fondo”⁷, una “visualidad in-diferente” o la “rumorología reticular” para mantenernos *conectados*.

En plena *narcolepsia escópica* la pintura parece, al mismo tiempo, un “anacronismo” (mejor sería entender que en ella laten pulsiones, literalmente, *intempestivas*) y un “objeto transicional” que, con al presunta *aceleración digital*, no

a la ideología que nos ha sentado en el sillón no le importa lo más mínimo. ¿Por que, por tanto, no podemos levantarnos del sillón? Esa, y no otra, debe ser la pregunta estética. Obviamente una pregunta sin respuesta correcta (porque la respuesta estará ya mediada ideológicamente), pero que no podemos -o que no deberíamos- dejar de hacernos” (Javier González Panizo: *Escenografías del secreto. Ideología y estética en la escena contemporánea*, Ed. Manuscritos, Madrid, 2016, p. 250).

⁷ “En el último otoño, la BBC ha comenzado a difundir grabaciones de murmullos y de ruidos difundir grabaciones de murmullos y de ruidos de conversaciones, destinados a las oficinas de las grandes empresas, en las que los empleados se quejan del silencio mortal que reina en ellas. “Se trata de tener n fondo sonoro de ambiente -explica un portavoz de la cadena británica-; esas oficinas son tan calmas que, al menor ruido, el timbre del teléfono, por ejemplo, la concentración de las personas se ve perturbada, lo que puede provocar errores” (“La BBC inventa el “murmulo de ambiente””, *Quest-France*, 16 de octubre de 1999)” (Paul Virilio: *El procedimiento silencio*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2000, p. 98).

reclama tanto lo analógico cuando lo que llamaré una *digitalización aborigen*. Antón Patiño lleva décadas trazando “laberintos esquizoides” que funcionan como *cortocircuitos visuales* frente a las estéticas y retóricas de lo pre-cocinado. En su pintura hay un desvío lúcido con respecto tanto al citacionismo postmoderno (aquel regodeo en la parodia que fácilmente generaba pastiches) cuanto del colapso (post)minimalista (globalizado como una decoración de lo escaso fácilmente acomodada al lujo más cínico). Cien años después del cuadrado negro de Malevich y cuando la duchampitis también cumple un siglo de cronificación, Patiño elude la fantasía del “último cuadro”⁸ sabedor de que la pintura es (como el psicoanálisis) *interminable* y que sus “anudamientos” conectan lo post-histórico con lo paleolítico⁹. “Al examinar la tela -escribía el autor de ese

- 8 Yves-Alain Bois señaló que el cuadrado negro es el motor “de todo el arte moderno en tanto horizonte mítico, con la búsqueda de esencia y la combustión energética de la fuerza de negación de que es solidaria” (Yves-Alain Bois: “Malevich, le carré, le degré zéro” en *Macula*, nº 1, París, 1976, p. 41).
- 9 “Considérese simplemente aquella práctica del empleo o intervención del soporte en la superficie pintada. Puede tratarse, como muchas veces en el arte paleolítico, de la integración de los accidentes o defectos de la pared en la figura, un sílex que da aquí un ojo a un caballo, o allí esa cicatriz de la roca acusando la curva de un vientre; o bien del uso corriente hoy día de la materia del soporte, tela u otra, viniendo a alimentar la composición con una suerte de espesor táctil. Pintura contemporánea (arte rock) o arte parietal de las sociedades prehistóricas (*Rock art*, como dicen en inglés), en uno u otro caso, sin que por lo general veamos en ello más que una curiosidad práctica o estética, se trata sin embargo cabalmente del mismo delicado problema de anudamiento de planos. La figura topológica que exhibe el *Cuadrado* de





cuadrado que tiene algo de emblema del nihilismo- vemos ante todo en ella una ventana a través de la cual descubrimos la vida”. En realidad, ese telón supremático “funciona” como un marco o *parergon* que genera un *destino* (*para la pintura*) *estrictamente al borde*. Antón Patiño regresa al tenso territorio germinal de Pollock para “dar a ver” no tanto las “pesadillas fijadas en el espacio” cuanto la *proyección neuronal*; la pintura es, valga la obviedad, opaca y, más allá de “la doma de la mirada” (el *trompe-l’oeil* que termina por ser un proto-episodio de la “función del velo”) posibilidad la emergencia de lo Real: en esa anómala pantalla se *arriesga lo imposible* en una estricta travesía de la fantasía. En el cuadro, tensado en como la piel de un tambor o “expandido” en una lógica de apasionadas contaminaciones, tiene lugar un acontecimiento que podría paradójicamente denominarse como un “*milagro*” *ateo*¹⁰, en esa sublimidad manifiesta como el advenimiento de algo y no más bien la Nada.

Malevich. Aquí y allá, lo sobre y lo debajo pasan abajo-arriba lo uno de lo otro, de manera tanto simultánea como indisoluble” (Gérard Wajcman: *El objeto del siglo*, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 2001, p. 122).

- 10 “Lo real-como-imposible significa que tiene lugar. Para Lacan los milagros existen y *esto* es lo Real lacaniano. [...] Lacan no es un poeta del fracaso. Lo verdaderamente traumático es que los milagros existen -no en el sentido religioso, sino en el sentido de actos libres-, pero es muy difícil aceptarlos” (Slavoj Žižek en conversación con Glyn Daly: *Arriesgar lo imposible*, Ed. Trotta, Madrid, 2006, pp. 156-157).



Harold Rosenberg señaló en *La tradición de lo nuevo* que el *dripping* de Pollock supuso una decisiva mutación artística: el cuadro era como una arena donde actuar más que un espacio donde reproducir, dibujar, analizar o “expresar” un objeto real o imaginado. Lo que ocurría en el lienzo no era una imagen sino un *acontecimiento*¹¹. Conviene recordar que si el dominio del placer de la modernidad es el espacio autorreferencial, éste se transformó en posibilidad semiológica del simbólico pictórico como algo no-representacional y no-transparente: el significado se convierte así en condición redundante de un significante cosificado¹². Desde las convenciones perspectivistas hasta la pintura de Pollock o Tàpies se produce una progresiva desaparición del espacio simbólico al mismo tiempo que una presentación de las *huellas del cuerpo*, una apertura al ámbito del tacto. La insistencia en la materia, tan frecuente en la pintura moderna, especialmente desde el informalismo, conlleva una significación suplementaria: desmentir el soporte en tanto que plano, darle una densidad, un espesor tales que no permitan asimilarlo a la imagen. Recordemos que muchos críticos emplearon el término “arte informal” para indicar que la pintura ya



¹¹ Cfr. Harold Rosenberg: “The American Action Painters” en *Art News*, vol. 51, nº 8, diciembre de 1952, reproducido en *The Tradition of the New*, Ed. Horizon Press, New York, 1959.

¹² Cfr. Steven Connor: *Cultura postmoderna*, Ed. Akal, Madrid, 1996, p. 72.

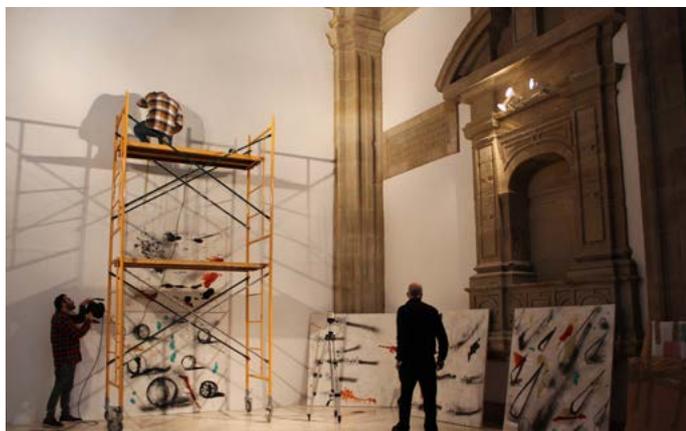


había abrazado la idea de la ausencia de formas como una deliberada contraposición a la rigidez del movimiento moderno de preguerra¹³. El informalismo es un arte basado en la *expresión de la materia*¹⁴ y en la relación esencial entre textura y estructura¹⁵, desarrollado con una suerte de *inquietud metafísica* en al que una nota decisiva es la conciencia de incomunicación (individual y colectiva) en una época sombría. Antón Patiño no es, en ningún sentido,

¹³ Vid. Edward Lucie-Smith: *El arte hoy. Del expresionismo abstracto al nuevo realismo*, Ed. Cátedra, 1983, p. 109.

¹⁴ Cfr. Juan Eduardo Cirlot: "Ideología del informalismo" en *Correo de las Artes*, diciembre 1960, reproducido en *Mundo de Juan Eduardo Cirlot*, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia, 1996, p. 152. "La pintura de postguerra en toda Europa, en efecto, empezó a servirse de "otros" materiales, de baja extracción y muy distintos a los serios y convencionales materiales de la noble pintura moderna: arenas, yesos, cartones, papeles, arpilleras, trapos y tejidos y toda clase de residuos y despojos; los artistas los utilizaron torturándolos, combinándolos, fragmentándolos, destruyéndolos o construyendo con ellos sobre el lienzo superficies y masas -en ocasiones muy densas- de materiales heteróclitos de apariencia informe o deformada, y trabajados de formas también nuevas: con las manos, con espátulas y paletas; embadurnándolos, cosiéndolos, rasgándolos, pegándolos (y desplegándolos), manchándolos o pintando con ellos" (Manuel Fontán del Junco: "Arte de "otra" forma, visto de otra forma" en *Lo nunca visto. De la pintura informalista al fotolibro de postguerra (1945-1965)*, Fundación Juan March, Madrid, 2016, p. 10).

¹⁵ "Los descubrimientos del informalismo son: poder emergente de la materia en extensión (mancha); de la materia en profundidad y relieve (textura); modificación del espacio sobre el que tales texturas se producen; y disolución absoluta o casi total de la imagen en cualquier orden, imitada o inventada, figurativa o geométrica, conduciendo, en cambio, a establecer una relación esencial entre textura y estructura" (Juan Eduardo Cirlot: *El arte otro*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1957, pp. 10-11).



un epígono de la tradición moderna expresionista-informal sino que ha sabido modular su imaginario tensándolo desde la inflexión postmoderna hasta la *contemporaneidad de Lascaux*, guiado por un peculiar “placer de la incertidumbre” asumiendo la indeterminación del proceso pictórico de la que hablara Picasso¹⁶ o aquel “no saber” de Pollock cuando estaba enfrascado con sus obras y, literalmente, no era consciente de lo que hacía: “sólo después de un periodo de “adaptación” me doy cuenta de lo que me traigo entre manos”¹⁷. Tengo la impresión de que para Antón Patiño el cuadro no es solamente un “mapa ingrávito” sino también una *máquina de cavar para hacer agujeros en la realidad*. De la misma forma que Nietzsche describía su tarea como “filosofar a martillazos”, los pintores asumieron que tras cada máscara hay otra y que la *lógica del sentido* nos obliga a aceptar (gozosamente) que lo más profundo es la piel.

Antón Patiño es, no exagero, un magistral “hermeneuta de la pintura” (situado siempre en el gozne de una



¹⁶ “Nunca sé de antemano lo que voy a dibujar en el lienzo, de la misma manera que tampoco sé de antemano qué colores voy a utilizar. Mientras trabajo no juzgo lo que estoy pintando sobre el lienzo. Cada vez que empiezo un cuadro me siento como si me estuviera arrojando al vacío. Nunca sé si voy a caer de pie. Sólo después comienzo a evaluar con más exactitud el resultado de mi trabajo” (Pablo Picasso en Zervos: *Cahiers d’Art*, nº 3-5, 1932).

¹⁷ Jackson Pollock: “My Painting” en revista *Possibilities*, nº 1, Nueva York, Invierno 1947-48, p. 79.



figuración-abstracta que evita los estilemas dogmáticos) consciente de que hace décadas que la “imitación de la naturaleza estaba sin aliento”¹⁸ pero que eso no supone que tengamos que (a la manera de Bartleby) *preferir no hacerlo*. La fricción con (lo que queda de) la naturaleza es inevitable especialmente cuando comprendemos que el retorno de lo Real solamente puede suponer, en el ámbito del arte, una radical producción de *instrumentos de verdad*¹⁹. El artista despliega un “pensamiento material” que, en el caso de Patiño, tiene aquel inequívoco tono *filosófico* que reclamara Etienne Gilson²⁰; en su pintura se completa el paso de la geometría del Yo a la Topología del Sujeto pero en un clave más entropológica que cartográfica aunque en sus meditaciones insista en el discurso del *mapeo*. Pensé hace años en esta obra como una *cartografía del desierto* aceptando que, como el mismo artista indica, la “pintura

¹⁸ Algo señalado con precisión por Meyer Schapiro en el texto que publicara sobre la naturaleza del arte abstracto en el *Marxist Quarterly* en enero de 1937.

¹⁹ “Retorno hacia lo real. Podría entenderse también como una consigna lanzada por un cuadro al arte del tiempo. No sé si se la lanzó, pero en todo caso el arte parece haberla escuchado. Porque tengo la sensación de que ahora se asigna a la pintura de este tiempo una dimensión, de que el cuadro se presenta en ella menos como un dispositivo escópico que como un instrumento de verdad” (Gérard Wajcman: *El objeto del siglo*, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 2001, p. 153).

²⁰ Cfr. Etienne Gilson: *Peinture et réalité*, Ed. Vrin, París, 1958, p. 326.

es el mapa del caos²¹ pero ahora no dejo de darle vueltas obsesivamente a la idea de que *verdad en punctura* de este intrincado o laberíntico proyecto es menos cartográfico que agonístico, como si su tensión formal fuera el resultado del intento de exhibir “las fuentes de la Ausencia”, esto es, una brutal sedimentación de los problemas de la “función del arte”, remitiéndonos a una raíz que es, al mismo tiempo, un tapón²². No es fácil inscribir la falta en el corazón absoluto de la obra y especialmente *raro* tiene que revelarse el arte en un tiempo desquiciado. El club de snobs hipertecnológicos ha reivindicado e incluso convertido en marketing el *fracaso* que ofrece el “camuflaje perfecto”²³. Una legión de *idiotas* ofrece el espectáculo (para-warholiano) del *nothing special*, bajo la apariencia de no

- 21 Me permito remitir a mi texto “Cartografía del desierto” publicado en el catálogo de la exposición *Mapa ingrávito*, Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 1997.
- 22 “Para Freud, la función del arte, si queremos comprenderla en su raíz, es el tapón, llenar una falta -ya sea en la modalidad social de retribuir en belleza el malestar en la cultura, consuelo para el sacrificio consentido por los sujetos (castración, como la llaman), o para ocupar el lugar del objeto del fantasma o, para aquellos que lo practican, el lugar de los juegos a los que se terminó de jugar hace mucho tiempo, en la niñez, o incluso como la sublimación, justamente, que triunfa allí donde la sexualidad fracasa y permitiría olvidarlo un poco, consiguiendo encima dinero donde el común de la gente gasta todo el suyo y toda su energía. En resumen, se parte de un menos y la obra de arte sirve tapón, un más” (Gérard Wajcman: *El objeto del siglo*, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 2001, p. 160).
- 23 Cfr. Andrew Keen: “Fracaso épico” en *Internet no es la respuesta*, Ed. Catedral, Barcelona, 2016, pp. 259-291.





enterarse de nada *histerizan su vida*, muestran en la *pantalla total* que no hay otro modo de ser contemporáneo que mostrándose *estrictamente bipolar*. Estamos, literalmente, curados de espanto y con la planetarización del *Tratamiento Ludovico* podemos sonreír y declarar que “estamos curados” aunque un escupitajo marque nuestros rostros. Nos apasiona lo obscuro y compartimos “experiencias” en un *reality show ultra-digital* como (inconscientes) colaboracionistas del régimen global de vigilancia y control.

Quince años después del “Grado Cero” descubro que Francis Fukuyama, aquel profeta que vendía la moto del “fin de la historia” sin dejar de advertir que “será un tiempo muy triste”²⁴, dedica el tiempo libre a fabricar drones. La perspectiva de “siglos de aburrimiento al final de la historia” y la nostalgia del coraje y la imaginación parece que se *combate* con los “vehículos aéreos no pilotados” que

²⁴ “El fin de la historia será un tiempo muy triste. La lucha por el reconocimiento, la disposición a arriesgar la propia vida por una meta puramente abstracta, la lucha ideológica a nivel mundial que requería audacia, coraje, imaginación e idealismo será reemplazada por el cálculo económico, la interminable resolución de problemas técnicos, la preocupación por el medio ambiente y la satisfacción de las sofisticadas demandas consumistas. En la era poshistórica no habrá ni arte ni filosofía, sólo la perpetua conservación del museo de la historia humana. Lo que siendo dentro de mí, y lo que veo alrededor mío, es una fuerte nostalgia por aquellos tiempos en que existía la historia” (Francis Fukuyama: “¿El fin de la historia?” [originalmente publicado en la revista *The National Interest*, nº 16, verano de 1989] en *¿El fin de la historia? y otros ensayos*, Ed. Alianza, Madrid, 2015, p. 100).

materializan la estrategia del *crimen perfecto*. Acaso el *reality shon*; aquella ridícula *commedia (sin) arte* sea la proto-historia de la estrategia de “datificar” *patterns of life*. “El análisis de las formas de vida se define, con mayor precisión, como “la fusión del análisis de los vínculos y del análisis geoespacial”. Para llegar a tener una idea de lo que se trata, hay que imaginarse la sobreimpresión, dentro de un mismo mapa numérico de Facebook, de Google Maps y de un calendario Outlook. Fusión de datos sociales, espaciales y temporales; cartografía conjunta del *socius*, del *locus* y del *tempus* -es decir, tres dimensiones que constituyen, con sus regularidades y también con sus discordancias, aquello que es prácticamente una vida humana”²⁵. El *mapa del presente* es demasiado “ingrávido” y su gravedad es la del *estado de excepción*. Si la experiencia artística puede recuperar (todavía) “símbolos de transformación”, en el sentido jungiano, será para *sacarnos los colores*, para *arrojarnos al vacío* “sin saber qué colores usar”. Antón Patiño, en la estela candente del “pesa-nervios”, despliega su *amalgama escópica* y, cuando piensa en ello, sabe que La Cosa da vértigo.

²⁵ Grégoire Chamayou: *Teoría del dron. Nuevos paradigmas de los conflictos del siglo XXI*, Ed. Futuro Anterior, Barcelona, 2016, p. 52.





**COMISIÓN ASESORA
DEL MUSEO BARJOLA
DE GIJÓN**

Presidente:

D. Genaro Alonso Mejido

Vicepresidente:

D. Vicente Domínguez García

Directora Museo Barjola:

Dña. Lydia Santamarina Pedregal

Vocales:

D. Vicente Díez Faixat

D. Calixto Fernández Hernández

Dña. Maite Centol

D. José Antonio Galea Fernández

D. Jaime González Herrero

D. Fernando Alba

Representante Liberbank

Representante Ayto. de Gijón

Textos:

Anton Patiño, Fernando Castro Flórez

Transporte y montaje:

ALBA

Edita:

Museo Barjola

Diseño del catálogo:

Marco Recuero

Fotos:

Marcos Morilla, Menchu Lamas, Cora
Patiño, Aitor Baigorri

Imprime:

Eujoa

DL:



GOBIERNO DEL
PRINCIPADO DE ASTURIAS

MUSEO BARJOLA

Barjola

MUSEO BARJOLA

Barjola



GOBIERNO DEL
PRINCIPADO DE ASTURIAS