

Rubén Guerrero, imágenes que hacen mundo

Juan Canela

Normalmente, me aburren bastante las conversaciones sobre la pintura, y las reiteradas reflexiones sobre sus límites o su pervivencia. Cuando se dan, tiendo a desviar el tema o tratar de reconducirlo. Aunque hay veces que, debo confesar, termino totalmente embarcado en discutir sobre la materialidad de la obra de tal artista, cómo rompe el límite del lienzo tal otro, las referencias históricas incontestables de aquella, o la calidad de la pincelada de aquel de más allá. Y sí, reconozco la importancia de la reflexión y el teorizar sobre toda su amplitud idiosincrática. Pero en realidad, entiendo la pintura actual como un medio más en la complejidad de las prácticas artísticas contemporáneas, al cual a veces le cuesta desprenderse de ciertos amarres a un legado histórico que reduce demasiado su desarrollo y lectura. Por ejemplo, la manida cuestión de la dicotomía entre representación o abstracción, y el tratar de comprender una práctica a partir de estos parámetros, cuando en realidad el mundo ha cambiado tanto en las últimas décadas que la percepción humana se encuentra ya en un campo totalmente distinto a estas alturas.

Por supuesto, sería absurdo no tener en cuenta el peso de la historia, y ser conscientes de que muchas veces el avance pictórico (como cualquier otro) ha evolucionado precisamente por la búsqueda incesante de los artistas por romper los límites impuestos. Pero me pregunto si en estos momentos sigue teniendo sentido insistir en estas líneas de pensamiento una vez más, o si sería más provechoso ampliar la conversación y dejar permear otras cuestiones que hoy en día pueden ser igual de importantes en los quehaceres de determinados artistas.

La práctica artística de Rubén Guerrero (Sevilla, 1976) suele presentarse como una investigación que, precisamente, indaga sobre los fundamentos de la propia pintura. Siendo innegable este aspecto de su trabajo, me parece sugestivo poder abordarlo desde una perspectiva que trate de alejarse de esa metareferencialidad al medio, para comprenderla desde la complejidad de la producción, recepción y distribución de imágenes en nuestro tiempo, así como la materialidad e inmaterialidad asociada a estas. Rubén Guerrero es un creador de imágenes reconocibles, de aquellas que al cerrar los ojos antes de dormir pueden aparecer en tu memoria sin saber muy bien de donde vienen. Imágenes compuestas de formas, colores y tonos que, sin terminar de saber bien que son, te transportan a lugares familiares, o al menos a recuerdos de cosas que has visto o de espacios en los que has estado. Sucede que, al contemplarlas, uno se pregunta su procedencia, cuál es su origen, cómo se conforman. Suelen ser imágenes intrigantes que levantan el interés. Reconocemos ciertas formas, pero no las terminamos de identificar.

El cuerpo de imágenes reunidas para este proyecto tiene en común una materialidad que desafía la percepción, llevándonos a dudar sobre la propia naturaleza de la imagen misma. Esa materialidad pictórica hace que nuestros cuerpos reaccionen. Son fragmentos reconocibles, pedazos de mundo arrancados de su espacio que nos saludan con color y forma y hacen que nos traslademos a lugares, momentos o sensaciones enterrados en nuestra experiencia de vida. Hay algo punk en la estética, algo crudo en esas partes que parecen paredes desvencijadas o pintarrajeadas. Pero también hay algo clásico en la materialidad y delicadeza de ciertas formas, y algo pop en algunas composiciones y juegos de colores.

Destaca una especial atención al uso del color, que juega un papel indudable en la emancipación de estas imágenes. Escribe la poeta Dorothea Lasky que «el color tiene una especie de creación de significado bidireccional. Especialmente con el arte y los objetos cotidianos. Uno puede elegir de qué color son. Elegir el color de un objeto es muy parecido a nombrar a un bebé. Puedes encontrar el correcto, con suerte. Se puede pintar, restaurar, retapizar. El color es algo maleable, basado en el estado de ánimo, en el tiempo. El color puede cambiar o permanecer igual y reaccionar ante las personas y su entorno. De esta manera, el color es un hilo vivo. Cuando los poemas tienen el color correcto, hay una especie de destino de color en el emparejamiento entre la frecuencia visible y energética y la palabra, y el sonido de la palabra»¹. Me gusta trasladar esa indagación del color en la poesía a la práctica pictórica. De hecho, no debe ser casualidad que la madre de Lasky fuera pintora teniendo en cuenta su interés por el color. Imaginémoslo entonces como la posibilidad de impregnar de vida el lienzo, de infundir sustancia a esas imágenes.

Quizá ese es uno de los motivos por los cuales al enfrentarlas, se sienten autónomas. Las imágenes se han independizado, hacen lo que quieren y ya no responden a nada ni nadie más que a ellas mismas y su existir. Como si ya no tuvieran que explicar el mundo, y ahora pudieran hacer lo que quisieran. Podrían ser retazos de carteles rotos, trozos de vallas o muros, pintadas a medio borrar, signos descolgados, grafismos incomprensibles. O podrían ser cualquier otra cosa. En todo ello permea un interés por lo arquitectónico, por el espacio, por la percepción, que sin duda se materializa en las maquetas que Guerrero realiza en paralelo a sus pinturas.

Apuntaba Isabel de Naverán en la presentación de las *XXVI Jornadas de estudio de la imagen* que a menudo «las imágenes parecen detener los acontecimientos y son relegadas a una correspondencia unívoca con los hechos. Pero en estos momentos es conveniente comprender

¹ Dorothea Lasky, *What Is Color in Poetry. Or Is It the Wild Wind in the Space of the Word. Poetry Foundation Magazine*, 2014.

cómo algunas se revelan para desdecir y contravenir sus propios relatos, a la vez que se rebelan, advirtiendo de otras historias que emergen en su relectura y en la disputa contra la ordenación del tiempo. Vistas así, algunas imágenes no se quedan mudas: mutan y actúan a la vez que son actuadas, maniobradas y sostenidas»². Me interesa mucho esa idea de imágenes rebeladas. Ahí siento que sucede algo también con estas imágenes. Su relación con lo temporal es compleja, y termina de encuadrarse en su relación con los cuerpos. Continuaba De Naverán en aquel texto proponiendo «un hacer de los cuerpos y de las imágenes que en estado de mutua escucha establecen correspondencias a destiempo, anacrónicas, sincopadas, desafiando la linealidad que predispone un antes y un después». Las imágenes de Rubén Guerrero se sienten físicas, hay una interpelación a los cuerpos que incide precisamente en esa anacronía. En el diálogo, las imágenes te invitan a otros momentos, explotan destellos temporales asincrónicos que, al entrar en contacto con nuestra subjetividad, rompen la linealidad y nos transportan a cualquier lugar en cualquier momento.

Podemos entender estas imágenes como dispositivos, como agentes materiales que establecen conversaciones espaciotemporales capaces de deslocalizarte desde el sitio. Es curioso también que, a pesar de la ausencia de la figura humana o elementos naturales, son imágenes que rezuman vida. Pero una vida que habita lo urbano, la ciudad, un existir humano. Sin ser evidente, lo que vemos nos remite a la construcción humana del mundo, o dicho al revés pero distinto, al hacer mundo humano. Sin terminar de comprender el porqué, parecieran escenarios o elementos en los que acaba de suceder algo, algo les ha sucedido, o va a suceder. Podemos imaginar una aproximación desde su materialidad, desde las porosidades que ostentan y que cuestionan su comprensión en términos abstractos.

Me estoy dando cuenta que continuo dando vueltas en torno a ese diálogo entre la imagen y el cuerpo. Desde ahí es que debemos desafiar la naturaleza de la mirada, una mirada desprendida de aquel aparataje renacentista, que ha saltado ya por los aires con la llegada de la fotografía, los dispositivos digitales, las redes sociales o el metaverso. Como apunta Andrea Soto Calderón, «toda relación crítica con las imágenes actuales pasa, por un lado, por el trabajo con la propia infraestructura y aparatización de lo que es visto y, por otro, por la necesidad urgente de experimentar con los dispositivos para que nos permitan multiplicar las miradas, multiplicar las imágenes, devolverles su poder flotante que se resiste a sujetarse a un único punto de mira»³.

² *Reader de las XXVI Jornadas de estudio de la imagen: Por qué cuerpos, para qué historias*. Editado por Isabel de Naverán, Julia Morandeira Arrizabalaga y Estrella Serrano Tovar. Móstoles, CA2M, 2020.

³ Andrea Soto Calderón, *La performatividad de las imágenes*. Chile, Editorial Metales Pesados, 2020.

Podemos recordar en este punto a Joan Fontcuberta y su idea de la contravisión, que tiene que ver fundamentalmente con un tipo particular de relación. No se trata entonces de la realidad y su representación, sino de la forma en la que vemos. Entonces lo que interesa ya no es tanto lo que aparece en la imagen, sino lo que oculta, lo que trasciende, lo que nos hace imaginar. Es en este punto en el que la cuestión *performativa* se hace evidente. Como apunta el artista y teórico británico Ken Wilder, «en la reinterpretación de Judith Butler de la terminología original de J.L. Austin, el poder reiterativo del discurso *performativo* depende de convenciones e ideologías implícitas en nuestro mundo social; si la pintura contemporánea puede considerarse *performativa*, quizás sea porque pone a prueba estas limitaciones. Así considerada, la pintura proporciona pistas sobre cómo debemos orientarnos, para ubicarnos en una conexión experiencial directa con su contenido, donde sus significantes se entienden en términos de un proceso de visualización concebido como un acto socialmente situado. Esto puede ser a través de una conciencia palpable de la mirada del espectador, o a través de una ambigüedad de la superficie, o una obra fuera de las limitaciones de la pared de la galería, o una yuxtaposición coreografiada de diferentes obras. Cada artista busca solicitar tales respuestas e implicar al espectador como una presencia encarnada»⁴.

Esa presencia encarnada sucede en la pintura de Guerrero en el momento en el cual la imagen dispara el recuerdo, el sentimiento, la sensación, y nos lleva a imaginar, a sentir, a percibir o a recordar, complejizando nuestra relación vital con lo que nos rodea. Y más allá, estas imágenes, cargadas de materialidad afectiva, se relacionan con una mirada acostumbrada al bombardeo visual, a la velocidad de la multipantalla, a la recortada atención contemporánea. Una aproximación crítica a la cultura visual debe realizarse desde su materialidad, desde las porosidades que ellas ostentan y que cuestionan su comprensión en términos abstractos. ¿Qué significa el diálogo imagen-cuerpo a través de una pintura que puede recordar una imagen fotográfica pero que funciona desde otro lugar?

Me gustaría detenerme ahí precisamente. En ese diálogo de una imagen pictórica con un cuerpo. En esa presencia encarnada. Tratar de vislumbrar de qué forma cambia la capacidad *performativa* de esa imagen por su propia materialidad. Si la pintura se concibe aquí como *performativa*, es porque le hace algo al espectador o le exige algo. Estamos implicados por el mundo virtual de la pintura, de modo que nuestra orientación, espacial e ideacional, entra en juego. Después de todo, los enunciados *performativos* exigen un testigo que registre la

⁴ Ken Wilder, *Painting: Critical and Primary Sources*. Bloomsbury, 2016.

promesa, la instrucción, el nombramiento; el testigo es un garante de la fuerza intencional de los enunciados *performativos*.

Así que, acostumbrados como estamos a habitar el mundo líquido digital, ¿cómo reacciona nuestro cuerpo frente a esta serie de imágenes, que bien podrían ser encuadres fotográficos, pero que están conformados desde la sustancia del pigmento? ¿Cómo estas imágenes hacen mundo desde la impregnación del lienzo? Porque, en algún momento, este pudiera ser uno de los puntos esenciales para enfrentar las imágenes. Cómo son capaces de hacer y deshacer, anudar y desmarañar, afectar y desbarajustarnos la presencia. Recordemos las palabras de Donna Haraway en *Staying with the Trouble*: «Importa qué materias usamos para pensar otras materias; importa qué cuentos contamos para contar otros cuentos; importa qué nudos anudan nudos, qué pensamientos piensan pensamientos, qué descripciones describen descripciones, qué ataduras atan ataduras. Importa qué historias hacen mundos, qué mundos hacen historias».

Propongo entonces colocar el punto de atención en cómo esta serie de imágenes son capaces de hacer mundo. Ser conscientes de que este ya cambió desde el momento que las recibe. Preguntarnos cómo, por qué, de qué forma. Continuar desplazando el foco desde lo representacional hacia lo *performativo*, y dejarnos afectar por su presencia. Poder comprender su materialidad pictórica desde el lugar de la acción, del diálogo, de la conversación con los cuerpos. Imaginarlas como portales, adentrarnos en la posibilidad de sentir, percibir, pensar o vibrar frente a ellas. Que la forma, el color y el trazo indiquen un posible camino con infinitas bifurcaciones. Solamente la presencia de cada cuerpo en cada momento preciso, serán capaces de abrir uno u otro.

Rubén Guerrero, Images That Make a World

Juan Canela

Conversations about painting and reiterated reflections on its limitations or survival usually bore me. When the topic comes up, I tend to change the subject or try to redirect the conversation. But there are times, I admit, when I find myself deeply embroiled in a debate about the materiality of this artist's work, how that one breaks through the boundary of the canvas, the undeniable historical references of that other artist, or the quality of yet another's brushwork. And yes, I do acknowledge the importance of reflecting and theorizing on all its idiosyncratic amplitude. However, I actually see painting as just another medium in the complex scenario of contemporary artistic practices, one which sometimes struggles to free itself from the shackles of a historical legacy that hampers its development and interpretation. For instance, the tired old question of the dichotomy between representation and abstraction, and trying to understand a practice based on these parameters, when in fact the world has changed so much in recent decades that human perception now finds itself on a totally different level.

Of course, it would be absurd to ignore the weight of history or forget that pictorial progress (like any other form of progress) has only been achieved thanks to the tireless efforts of artists to overcome imposed limitations. But I wonder if, at this point, it still makes sense to follow these trains of thought; perhaps it would be more productive to expand the conversation and consider other questions which may be just as important in the creative endeavours of certain artists.

The artistic practice of Rubén Guerrero (Seville, 1976) is usually described as an investigation into the very foundations of painting. While this aspect of his work is undeniable, I feel it would be interesting to examine it from another perspective, setting aside that meta-referential exploration of the medium in order to understand it in light of the complexity of making, receiving and distributing images in our time, and the materiality and immateriality associated with them. Rubén Guerrero is a creator of recognizable images, of things that often pop into our heads, welling up from some unknown recess of memory, when we close our eyes at night. Images made of shapes, colours and shades which, though we don't quite know what they are, transport us to familiar places, or at least to memories of things we've seen or places we've been. When we see them, we wonder where they came from and how they were formed. They tend to be intriguing images that pique our interest. We recognise certain forms, but we can't quite identify them.

The body of images assembled in this project share a materiality that defies perception, leading us to doubt the very nature of the image itself. And our bodies react to their pictorial materiality. They are recognizable fragments, snippets of the world uprooted from their usual places that greet us with colour and form and take us to places, moments or feelings buried in our life experience. There is something punk about the aesthetic, something raw and crude in those parts that resemble dilapidated or defaced walls. But there's also something classic about the materiality and delicacy of certain forms, and something pop in certain compositions or colour combinations.

The artist pays particular attention to the use of colour, which undoubtedly plays a role in the emancipation of these images. The poet Dorothea Lasky wrote, "Color has a kind of bi-directional meaning making. Especially with art and everyday objects. One can chose what color they are. Choosing an object's color is much like naming a baby. You can find the right one, hopefully. You can paint, restrain, reupholster. Color is a malleable thing, based on mood, on time. Color can change or can stay the same and react to people and its environment. In this way, color is a live wire. When poems get color right, there is a kind of color fate to the pairing between visible and energetic frequency and the word, and the sound of the word."¹ I like to extrapolate that exploration of colour in poetry to pictorial practice. In fact, it cannot be a coincidence that Lasky's mother was a painter, given her interest in colour. So let us imagine colour as the possibility of breathing life into the canvas, of infusing those images with substance.

Perhaps that is one of the reasons why they feel autonomous when we face them. The images have become independent; they do as they please and no longer answer to anyone or anything other than themselves and their own existence, as if they no longer had to explain the world and were now free to do whatever they want. They might be scraps of torn posters, bits of fences or walls, half-erased graffiti, off-kilter signs, incomprehensible graphics. Or they could be anything else. All this is permeated by an interest in the architectural, in space, in perception, which undoubtedly materializes in the models Guerrero creates alongside his paintings.

In her presentation of the 26th Image Symposium, Isabel de Naverán remarked that "images seem to bring the events to a halt and are often relegated to a one-to-one correspondence with the facts." Yet now we must strive to understand "how some of them reveal themselves in

¹ Dorothea Lasky, "What Is Color in Poetry, Or Is It the Wild Wind in the Space of the Word", *Poetry magazine* (2014), <https://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/articles/70126/what-is-color-in-poetry>.

order to contradict and contravene their own narratives, while at the same time rebelling, warning us of other stories that emerge in their re-reading and in the dispute against the ordering of time. Seen in this way, some images do not remain mute: they mutate and act at the same time as they are enacted, manoeuvred and sustained.”² I find that idea of rebellious images fascinating, and I think something similar happens with Guerrero’s images. Their relationship with time is complex and ultimately embedded in their relationship with bodies. In the same text, De Naverán went on to propose “a making of bodies and images that, in a state of mutual listening, establishes connections that are out of time, anachronistic and syncopated, defying the linearity that predisposes a before and an after”. Rubén Guerrero’s images feel physical; there is an appeal to bodies which underscores that same anachronistic quality. In their dialogue, the images invite us to experience other moments, setting off asynchronous temporal explosions which, when they come into contact with our subjectivity, shatter linearity and transport us to any place in any time.

We can understand these images as devices, as material agents that engage us in spatiotemporal conversations capable of dislocating and displacing us. Curiously, despite the absence of human figures and natural elements, these images are teeming with life. But it is a life that inhabits the urban ecosystem, the city, a human existence. What we see, though not overtly, recalls the human construction of the world—or, to put it another way, human world making. Though we cannot say why, they look like scenarios or elements where something has just occurred, something happened to them or is going to happen. We can envision an approach from their materiality, from the porous natures they flaunt, which question their comprehension in abstract terms.

I’ve just realized that I’m still caught up in that circular dialogue between the image and the body. It is from this position that we must challenge the nature of the gaze, a gaze detached from that Renaissance apparatus which has already been blown up by the advent of photography, digital devices, social media and the metaverse. As Andrea Soto Calderón pointed out, “Any critical relationship with contemporary images entails, on the one hand, working with the very infrastructure and apparatus of the seen, and, on the other, the urgent need to

² Isabel de Naverán, “26th Image Symposium: For Which Bodies, For What Histories”, <https://ca2m.org/en/pensamiento/xxvi-jornadas-de-estudio-de-la-imagen-2021>. Spanish text published in *Reader de las XXVI Jornadas de estudio de la imagen: Por qué cuerpos, para qué historias*, eds. Isabel de Naverán, Julia Morandeira Arrizabalaga and Estrella Serrano Tovar (Móstoles: CA2M, 2020).

experiment with devices so that they will allow us to multiply gazes, multiply images, reinstate their floating power that refuses to be tied to a single point of view.”³

At this point I am reminded of Joan Fontcuberta and his idea of countervision, which basically has to do with a particular type of relationship. It is not about reality and its representation, but about the way we see it. So, the interesting thing is no longer what appears in the image but what it conceals, what transcends the visible and sparks our imagination. And here is where the performative aspect becomes evident. As British artist and theoretician Ken Wilder noted, “In Judith Butler’s reinterpretation of J. L. Austin’s original terminology, the reiterative power of performative discourse is dependent upon conventions and ideologies implicit to our social world; if contemporary painting might be thought of as performative, then perhaps it is because it tests these constraints. Thus considered, the painting provides cues for how we are to orientate ourselves, in order to place oneself into a direct experiential connection with its content—where its signifiers are understood in terms of a viewing process conceived as a socially situated act. This might be through a palpable awareness of the viewer’s gaze, or through an ambiguity of surface, or a work removed from the constraints of the gallery wall, or a choreographed juxtaposition of different works. Though the work in this exhibition is diverse, each artist seeks to solicit such responses, and to implicate the viewer as an embodied presence.”⁴

In Guerrero’s painting, that embodied presence appears at the moment the image triggers memories, feelings, sensations and leads us to imagine, feel, perceive or remember, making our vital relationship with our surroundings more complex. Furthermore, these images, laden with affective materiality, interact with a gaze accustomed to visual overload, to the multi-screen speeds and short attention spans of the contemporary era. A critical approach to visual culture must be made from their materiality, from the porous natures they flaunt, which question their comprehension in abstract terms. What does the image-body dialogue mean in a painting that may remind us of a photograph but actually operates from another place?

There is precisely where I want to linger, in that dialogue between a pictorial image and a body, that embodied presence, trying to glimpse how the very materiality of that image changes its performative capacity. If this painting is conceived as performative, it is only because it does something to or demands something of the spectator. We are drawn into the virtual world of

³ Andrea Soto Calderón, *La performatividad de las imágenes* (Santiago de Chile: Editorial Metales Pesados, 2020).

⁴ Ken Wilder, *Painting: Critical and Primary Sources* (London: Bloomsbury, 2016).

the painting, bringing spatial and ideological orientation into play. After all, performative statements require a witness to record the pledge, the instruction, the summons: the witness is a guarantor of the strength of intent of performative statements.

Therefore, accustomed as we are to living in the liquid digital world, how will our bodies react to this series of images, which could easily be photographic frames but are actually made of pigmented substance? How do these images make a world by impregnating the canvas? For, at some point, this may be one of the crucial aspects when facing images: how they manage to do and undo, tangle and unravel, affect and discompose our presence. We should recall Donna Haraway's words in *Staying with the Trouble*: "It matters what matters we use to think other matters with; it matters what stories we tell to tell other stories with; it matters what knots knot knots, what thoughts think thoughts, what descriptions describe descriptions, what ties tie ties. It matters what stories make worlds, what worlds make stories."⁵

I therefore propose that we focus on how this series of images can make a world; realize that this world changed from the moment it received them; ask ourselves how, why, in what way; continue to shift the spotlight from the representative to the performative, and let ourselves be affected by its presence; be able to understand its pictorial materiality from the place of action, of dialogue, of conversation with bodies; imagine them as gateways and explore the possibility of feeling, perceiving, thinking or resonating before them; allow form, colour and line to indicate a possible path with infinite forks and byways. Only the presence of each body at each specific moment will have the ability to open one or the other.

⁵ Donna Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene* (Durham: Duke University Press, 2016).