

Lo que queda, el resto, como agente articulador en la obra de Rui Pedro Jorge

What remains, the rest, as an articulating factor in the artwork of Rui Pedro Jorge

JON MACARENO RAMOS*

Artigo submetido a 5 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidad del País Vasco (UPV/EHU); Facultad de Bellas Artes Departamento de Escultura. Barrio de Sarriena, s/n. 48940 Leioa, Bizkaia, España. Email: jon.macareno@ehu.eus.

Resumen: La trayectoria artística de Rui Pedro Jorge (1987) está ligada íntimamente a la preocupación por resolver la problemática pictórica, a través de una práctica en la que, aun sirviéndose inexorablemente de la representación, trata de desmontar los grandes significantes que devienen de la misma. Su insistencia e interés se localizan en la propia práctica pictórica, con el fin de dar solución a la infinidad de interrogantes que el proceso artístico suscita, coronado por un momento que podríamos determinar como *original*, esto es, cuando se hace presente el carácter germinal y novedoso que toda creación artística detenta.

Palabras clave: Pintura / espacio / naturaleza / paisaje / Rui Pedro Jorge.

Abstract: *The artistic career of Rui Pedro Jorge (1987) is closely linked to the concern to solve the pictorial problem, through a practice in which, even though inexorably using representation, tries to dismantle the great signifiers that come from it. His insistence and interest are located in the pictorial practice itself, in order to solve the infinite number of questions that the artistic process raises, concluded for a moment that we could determine as original, that is, when the germinal and novel character that every artistic creation holds emerges.*

Keywords: *Painting / space / nature / landscape / Rui Pedro Jorge.*

Introducción

El presente artículo se centrará especialmente en la exposición *From the inside out* (2015) que tuvo lugar en la Galería José de la Fuente (Santander, España), por entender que se trata de un proyecto que condensa en mayor medida lo esencial de la obra del artista, Rui Pedro Jorge. De un lado, se constata cómo profundiza en la exploración de la ausencia de la figura humana en sus obras, reforzando así, por omisión, la presencia de esa humanidad intuida en el silencio, planteando en este caso, espacios relacionados con la ciudad y la arquitectura marginal. De otro lado, se muestran consecuencias espaciales de la intervención humana, de la acción contra el paisaje, contra la naturaleza y su posterior integración en un nuevo horizonte social.

Así mismo, nos servirá este texto para reflexionar, de la mano del trabajo de Rui, sobre aquellos límites que afronta el arte y la pintura, como es la necesidad de representación para, de alguna manera, auto boicotearla en pos de un encuentro con *lo real*.

1. Una construcción para la victoria

A la hora de enfrentarse al cometido del arte, Rui hace uso de constantes bio-gráficas que le permiten introducir estructuralmente el factor de lo vital, trenzado entre las múltiples veladuras, contornos, superposiciones, figuras, etc. que van sucediéndose al encuentro de una forma que ingrese en los dominios de un tiempo detenido. Así, cuando introduce en sus pinturas ideas o referencias visuales, las emplea, técnicamente, como emplea una porción de pintura amarilla para mezclarla con otra mancha azul con el ánimo de hacer un verde, por ejemplo. Este nuevo verde oscuro configura entonces una hoja de *Platanero*, pero no es esta hoja tropical lo que le interesa fijar, sino la construcción de sentido desde los parámetros de la pintura como fenómeno. Todo su trabajo se ve atravesado por intereses que tienen fundamentalmente que ver con la construcción de espacio y la problemática de la figura/fondo.

En una entrevista mantenida con Rui para la realización de este texto, se expresaba en éstos términos al referirse a dichas cuestiones:

Yo diría que la perspectiva es un problema para mí e intento superar esta limitación. (...) Trato de simplificar y, quizás, en momentos olvide que la perspectiva puede ser un problema, recurriendo al uso de planos de color y otras formas de trabajar la ilusión de profundidad en la pintura. Hay situaciones en las que tengo dificultades obvias, pero si consigo cierta lejanía, sobre la base de que la pintura no es fotografía ni tiene que ser representativa de nuestra percepción de las cosas, el problema se resolverá en beneficio de la pintura. Resulta ser un juego de volúmenes o formas, manchas y líneas.
(Rui Pedro Jorge, 2019)



Figura 1 · Rui Pedro Jorge, *Untitled*, 2014. Óleo sobre lienzo, 19 x 27cm. *From the inside out*, 2015. Galería José de la Fuente. Fuente: el autor.

Hay una voluntad constructiva en su proceso de trabajo, lo que en numerosas ocasiones le ha impulsado a experimentar a través de la escultura, con el ánimo de comprender qué es lo que sucede en sus lienzos a la hora de incorporar un plano en forma de tablero de madera okume. Esta tendencia a construir el espacio de forma aditiva pone de relieve la trascendencia de una problemática que le es intrínseca a la pintura; la configuración de diferentes niveles de profundidad con el fin de crear un espacio que, por la condición estrictamente bidimensional del lienzo, es una imposibilidad en sí misma, si bien una manipulación eficaz de la percepción y la emoción puede dar origen a la ilusión espacial (Figura 1). De hecho, se puede considerar, como indica Arnheim, que “no existe una imagen estrictamente plana, bidimensional” (Arnheim, 2005:228) ya que la psicología del individuo tiende a dar un contexto tridimensional a los objetos situados en un plano.

De esta manera, el hecho de ir incorporando diferentes planos pictóricos tiene el propósito de crear un espacio (pictórico también), lo que a su vez sólo puede darse a través de la creación de la ilusión de un volumen. En esta labor constructiva, el solapamiento constante de capas de pintura va generando, a

modo de concatenación, un artefacto al que se le incorpora en cada pliegue un instante de la experiencia del artista, insuflando, de este modo, de una dinámica vital a la materia/pigmento depositada sobre la superficie.

2. Herramientas para la representación

Como sabemos, el arte se sirve de la representación para construir, paradójicamente, formas que nos interpelan acerca de aquello que se escapa de la propia representación. En un intento de dar con lo que es irrepresentable, tratamos de ponerle forma con la esperanza de que, en esa búsqueda, lleguemos a dar cuenta de tal indeterminación. Sin representación, pues, no se podría articular la vida compleja.

En este sentido, a nivel narrativo y de lenguaje, dentro de las referencias recurrentes de Rui en su obra podemos encontrar, por un lado, motivos provenientes del mundo vegetal. Se repiten, concretamente, especies de origen tropical o subtropical como el *Platanero*, la *Palma* y la *Monstera deliciosa*. Por otro lado, introduce en sus composiciones estructuras y materiales que tienen que ver con el paisaje urbano y la arquitectura, como el cartón, tableros, hormigón, fachadas, verjas, ventanas (huecos) o puertas. De la combinación de estos dos ámbitos surge la multiplicación de imágenes que sugieren texturas emocionales e ideas que son habituales en su obra: su presencia propone conceptos unidos a la huella de la civilización en el entorno natural, o, de igual manera, a la huella de la civilización en la propia civilización.

Los escenarios que nos propone se sitúan en los límites de los efectos de la ocupación/desocupación del entorno por parte de la humanidad y sus diferentes culturas, inevitablemente invasivas (¿colonialistas?), presentando unos paisajes que sugieren desolación, vacío, el valor de lo recóndito, degradación, distopía, entre otras connotaciones. En definitiva, un planteamiento desde lo personal que responde a los dictados de la concepción de un estilo propio, en lo que podría enunciarse como:

A formas distintas de hombre corresponden distintas interpretaciones del paisaje. Nuevas formas culturales son nuevas formas del paisaje, diferentes concepciones del mundo, diferentes estilos de arte, distintos recursos y formas de salvación. (Oteiza, 2004:25)

2.1. Más allá del Atlántico, la biología tropical

Existe en el trabajo de Rui, entre sus recursos inicialmente con carácter narrativo, una constante que muestra su interés por formas de vida asociadas a zonas con clima tropical. La impronta que causan estas plantas o animales en su

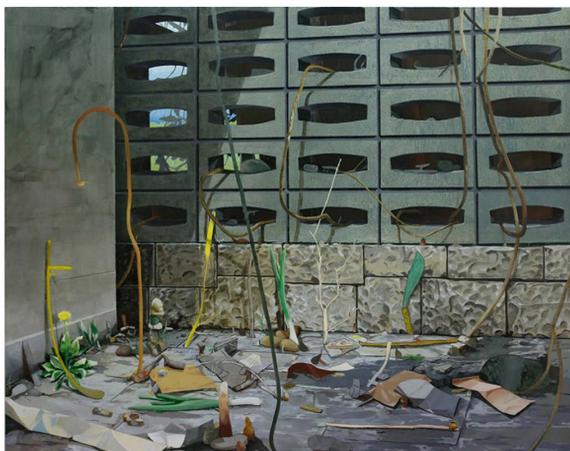


Figura 2 · Rui Pedro Jorge, *Blind Corner*, 2014. Acrílico y óleo sobre lienzo, 114 x 146 cm. *From the inside out*, 2015. Galería José de la Fuente. Fuente: el autor.

Figura 3 · Rui Pedro Jorge, *Blind Corner*, 2014. Acrílico y óleo sobre lienzo, 195 x 130 cm. *From the inside out*, 2015. Galería José de la Fuente. Fuente: el autor.



Figura 3 · Rui Pedro Jorge, *A/manhã* 2011. Acrílico y óleo sobre lienzo, 130 x 195 cm. *Tempos de poeira*, 2011. Fundación Bilbaoarte Fundazioa.
Fuente: el autor.

imaginario es intenso y suponen, dentro de su proceso creativo, además de un fuerte estímulo, un recurso técnico fundamental. En numerosas ocasiones la incorporación de dichos elementos viene a cumplir una función estructural, es decir, la verticalidad que definen unas ramas (Figura 2), o la ocupación espacial que conlleva una hoja de platanero (Figura 3), le auxilian en su determinación para una resolución espacial.

Dicha preocupación por trabajar con elementos propios del mundo natural da cuenta de aquel intento por resolver la relación entre sujeto y paisaje, siendo este binomio un agente articulador crucial para el estímulo del anhelo y la pérdida.

Todos los hombres se sienten impresionados en uno u otro grado por el rostro del mundo. Otros sienten ese mismo amor hasta tal punto que, no contentos con admirar, intentan encarnarlo en formas nuevas. La producción de una obra de arte proyecta cierta luz sobre el misterio de la humanidad. La obra de arte es síntesis o epítome del mundo. (Emerson, 2007:47)

El uso de estas referencias, aun respondiendo, como acabamos de mencionar, a una funcionalidad para el logro del espacio, generan líneas narrativas en un principio no deliberadas pero que son, al mismo tiempo, inevitablemente inductoras de lecturas e interpretaciones.



Figura 5 · Rui Pedro Jorge, *Blind Corner* 2014 Acrílico y óleo sobre lienzo, 100 x 80cm. *From the inside out*, 2015. Galería José de la Fuente. Fuente: el autor.

Figura 6 · Rui Pedro Jorge, *Melody*, 2014. Acrílico y óleo sobre lienzo, 114 x 146 cm. *From the inside out*, 2015. Galería José de la Fuente. Fuente: el autor.

Una de estas posibles narrativas hace referencia a dimensiones propias de la cultura transatlántica que define a Portugal, junto con su pasado colonial unido muy especialmente a países tropicales como Brasil. La presencia de estas plantas exóticas que, por otro lado, forman parte del paisaje luso, remiten a la experiencia colonizadora y al intercambio tanto cultural como de bienes (en este caso de especies) que tuvo lugar.

Nos podría ayudar a profundizar en la comprensión de esta particularidad en su trabajo su obra *A/manhã* (Figura 4), la cual propone una enorme *Medusa carabela portuguesa* (*Physalia physalis*) levitando, inmensa y difuminada, en el fondo. El nombre de éste animal marino alude al tipo de embarcación portuguesa ideada en el siglo XV y que fue protagonista de la exploración naval iniciada en esa época, particularmente en la colonización americana. Lo cual nos abre toda una amplitud de referencias a la navegación de ultramar, la deriva, la ocupación, etc.

2.2 Recodos

Varias de las pinturas que forman parte del proyecto *From the inside out* describen callejones sin salida en los que alguien encontró refugio y seguridad. Las mantas plegadas, los cartones apilados, los tableros formando puntales, se organizan en forma de negativo de una experiencia de habitabilidad (Figura 5 y Figura 6). La impronta de una voluntad por encontrar lugar donde protegerse, aislado y, a la vez, integrado en la arquitectura que no previó este nuevo uso.

El sujeto, aquí desaparecido y recluso, se hace presente a través del testimonio formal de su supervivencia. El artista se inspira en los puntos ciegos de las edificaciones para desarrollar un ecosistema reducido tan solo a aquello que queda tras el encuentro descarnado con el paisaje y su intervención. Todo este volumen de escombros o escoria son objetos hechos de pensamiento sutil, rebabas arrojadas por el propio acto creativo, aparecidos dentro de la lógica de un proceso generador en el que las consecuencias formales, en este caso circunscritas a la pintura, no son sólo materia o trampantojo, sino también vestigios que detentan la íntima verdad del sujeto. Respondería así a aquella necesidad universal que nos lleva a manifestar la realidad interior a través de formas materiales, concluyendo que *todo hecho es la culminación o emisión última del espíritu* (Emerson, 2007:64)

Así mismo, pareciera que la inclemencia del hormigón desnudo tan solo puede ser combatida eficazmente desde la naturaleza, en una suerte de antídoto, haciendo uso en este caso de fragmentos extraídos de plantas o árboles (como si de la elaboración de una pócima mágica se tratase), insertándolos en

sus composiciones a modo de leve rescoldo de esperanza para la conciliación de lo que, hasta el momento, se nos ha mostrado como contrarios: el progreso y el respeto a los ecosistemas naturales. En este sentido, Adorno plantea en su teoría estética:

El progreso de la civilización engaña fácilmente a los hombres ocultándoles cuán desvalidos siguen siendo. El goce de la naturaleza se entremezcló con la concepción del sujeto como un para-sí y un infinito virtual: así se proyectaba sobre la naturaleza y, en cuanto escindido, se sentía cerca de ella; su impotencia en una sociedad petrificada como segunda naturaleza es la que le impulsa a huir hacia la que, aparentemente, es la primera. (Adorno, 1986:91)

A modo de conclusión

Encarar la obra de Rui supone ser testigos de las diferentes soluciones técnicas dadas que, desde el saber propio del arte, van concretándose tras la acumulación de respuestas a las problemáticas que entran en juego en el hecho pictórico. Las decisiones emanadas de este deseo por revelar una estructura diáfana preñada de sentido deben, sin embargo, ser articuladas desde la fragilidad de no saber lo que se persigue.

Referencias

Adorno, Theodor (1986), *Teoría estética*, Madrid: Taurus.
Arnheim, Rudolf (2005), *Arte y percepción visual*, Madrid: Alianza forma.
Emerson, Ralph Waldo (2007), *Naturaleza*, Palma de Mallorca: El barquero.

Montesano, Giuseppe (2008), "La ciudad metafísica", Catálogo: *El siglo de Giorgio de Chirico. Metafísica y Arquitectura*. Valencia: Generalitat valenciana.
Oteiza, Jorge (1951), *Interpretación estética de la estatuaría megalítica americana*, Madrid: Cultura Hispánica.