Garcerá Ruiz, Javier & Cabrera Cruz, Juan Manuel (2020) "La pintura revelada: intertextualidad y distorsión en la obra de Pedro Morales Elipe." *Revista Estúdio, artistas sobre outras obras*. ISSN 1647-6158 e-ISSN 1647-7316. *11*(32), outubro-dezembro:72-80.

La pintura revelada: distorsión e intertextualidad en la obra de Pedro Morales Elipe

Painting revealed: distortion and intertextuality in the work of Pedro Morales Elipe

JAVIER GARCERÁ RUIZ* & JUAN MANUEL CABRERA CRUZ**

Artigo submetido a 11 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Espanha, Artista plástico y Profesor Titular.

AFILIAÇÃO: Universidad de Málaga (UMA); Facultad de Bellas Artes; Departamento de Arte y Arquitectura. 29071 Málaga, Espanha.

**Espanha, artista plástico, estudiante de Máster.

AFILIAÇÃO: Universidad de Málaga (UMA); Facultad de Bellas Artes; Departamento de Arte y Arquitectura. 29071 Málaga, Espanha. E-mail: juanma.cabrera.cruz@gmail.com

Resumen: Este artículo explora el efecto que la dimensión intertextual del trabajo del pintor español Pedro Morales Elipe tiene en su desarrollo de un lenguaje pictórico abierto, ambiguo y distorsionado. Para ello analizamos los recursos y estrategias que recupera de la historia del género del bodegón y, a través de los escritos relacionados de Derrida, Didi-Huberman o Merleau Ponty, esclarecemos su contribución a un lenguaje pictórico difuso: una imagen subordinada a la potencia plástica de la pintura en su superficie.

Palabras clave: pintura / intertextualidad / bodegón / distorsión.

Abstract: *This article explores the effect of the intertextual dimension of the work of Spanish painter Pedro Morales Elipe on his development of an open, ambiguous and distorted pictorial language. To do so, we analyze the resources and strategies he recovers from the history of the still-life genre and, through the related writings of Derrida, Didi-Huberman or Merleau Ponty, we clarify his contribution to a diffuse pictorial language: an image subordinated to the plastic power of painting on its surface.*

Keywords: *painting / intertextuality / still-life / distortion.*

Introducción

El artista español Pedro Morales Elipe continúa desarrollando su extensa obra pictórica con la coherencia de quien se mantiene al margen de la caprichosa inmediatez del momento. Su pintura se enmarca en tiempos mayores, aquellos de la larga tradición de este medio, con una labor de investigación plástica caracterizada por la quietud y la entrega empleada en el encuentro con la materia. Serie tras serie, podemos identificar la presencia de la historia de la pintura, sus imágenes, recursos y estrategias representacionales en el tejido intertextual de su imaginario. Es el objetivo de este artículo esclarecer el efecto distorsionador que estas metodologías referenciales tienen sobre su lenguaje plástico, a través de las aportaciones de algunos de los más importantes ensayistas sobre pintura. Consciente del pesado bagaje del género del *bodegón*, la serie elegida como foco de este estudio, titulada *Vida quieta*, presenta un lenguaje pictórico imbuído de alegoría, abierto, dispuesto a dificultar la visión de la imagen para forzar un encuentro corpóreo con la realidad matérica de la superficie pictórica.

1. Contexto

Para comprender la naturaleza de la pintura que Morales Elipe referencia y utiliza, así como la de su propia producción, consideramos especialmente relevante este fragmento de la novela *Ensayo sobre la ceguera*. En esta ficción la humanidad, a excepción de la protagonista, sufre una epidemia de ceguera que ha supuesto la caída de todas las estructuras morales, sociales y gubernamentales. Hacia el final del relato, nos encontramos con una reflexión sobre la imagen a partir del encuentro con una inquietante intervención pictórica.

> *No vas a creer lo que te digo, pero todas las imágenes de la iglesia tienen los ojos vendados, Qué extraño, por qué será, Cómo voy a saberlo yo, puede haber sido obra de algún desesperado de la fe cuando comprendió que iba a quedarse ciego como los otros, puede haber sido el propio sacerdote de aquí, tal vez haya pensado justamente que, dado que los ciegos no podrían ver a las imágenes, tampoco las imágenes tendrían que ver a los ciegos, Las imágenes no ven, Equivocación tuya, las imágenes ven con los ojos que las ven, sólo ahora la ceguera es para todos, Tú sigues viendo, Iré viendo menos cada vez, y aunque no pierda la vista me volveré más ciega cada día porque no tendré quien me vea* (Saramago, 1995: 236).

El comentario que ofrece la protagonista revela que la naturaleza de estas imágenes para la adoración depende de que puedan ser vistas. ¿Qué necesidad hay, por tanto, de realizar este sacrilegio final si las imágenes ven con los ojos que las ven? Acorde con la ceguera moral que la novela de Saramago explora, *cegar* las imágenes significa que estas ya no tienen *nada que ver*: niega de forma

Revista Estúdio, artistas sobre outras obras. ISSN 1647-6158 e-ISSN 1647-7316. 11(32), outubro-dezembro:72-80.

explícita la vigilia moral que puedan ejercer sobre nosotros. La imagen ya no velará, no instruirá ni será leída como un pasaje. Ahora dejará paso al espectador, le dejará acercarse y otear su superficie, ver el truco y las intimidades del efecto. Ahora que la imagen no ve, se ve la pintura.

Se trata del mismo cambio de enfoque hacia la pintura por sí misma que señala R. H. Fuchs en la obra de Vermeer cuando escribe que "ofreció la innovación de hacer del sentimiento de sus pinturas el significado final" reduciendo "los elementos simbólicos moralistas [...] en gran medida a favor de un énfasis en el ambiente y la tranquilidad." (Fuchs, 1978: 62) El mismo giro conceptual que, como apunta Stoichita, podemos encontrar en el resto de autores que durante los siglos XVI y XVII han marcado el surgimiento del concepto del cuadro como lo conocemos hoy día (Stoichita, 2000). La serie *Vida Quieta* que vamos a analizar constituye una investigación pictórica de los recursos y estrategias representacionales de la tradición de esta pintura de género, en especial del bodegón.

En la actualidad es habitual encontrar este tipo de recuperaciones y retornos a los albores del propio medio. La pintura contemporánea, en palabras de David Barro, "se reivindica más como tradición que como técnica" (David Barro, 2013: 4). En el caso de Morales Elipe, este ejercicio intertextual le ha llevado a generar un lenguaje más abiertamente pictórico y matérico, ambiguo y distorsionado, que elude la concreción en favor de la superficie donde se debate la pintura.

2. El parergon

Entre los conceptos, recursos y estrategias de la tradición de la pintura de género que esta serie de trabajos de Morales Elipe recupera, una de las que más conciernen a este estudio es la figura del *parergon*. Con dicho término se alude a la confrontación y la puesta en relación de un elemento para con el todo, de modo que este elemento particular se encuentra en una posición que desafía al conjunto. Al mismo tiempo, mediante esa relación, dicho objeto existe como parte del mismo, forma parte del todo. Como apunta Stoichita, el bodegón está siempre asociado a este concepto ya que nace de la escisión de un *parergon*, para convertirse en texto propio, en *ergon*, con la consecuente elevación de la pintura por sí misma por encima de la narración de la imagen (Stoichita, 2000: 32).

En la obra de Morales Elipe, esa dificultosa relación del parergon con el cuerpo del texto cobra una dimensión plástica, en cuanto que sus indiscernibles límites o fronteras destilan un lenguaje pictórico específico. La analogía que Jacques Derrida desarrolla en *La verdad en pintura* establece los vestidos y drapería de las estatuas de mármol como entidades que funcionan en condición de *parergon*: en su ilusión de tela cubriente nos describen la carne de debajo

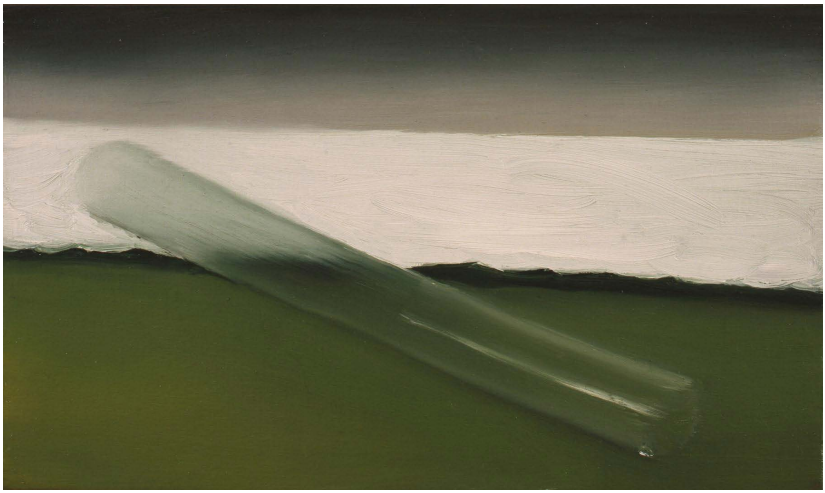

Figura 1 · Pedro Morales Elipe, *Sin título* 1998 Óleo sobre lienzo 27x46 cm. Fuente: web del artista, http://www.pedromoraleselipe.com/Vida-quieta
Figura 2 · Pedro Morales Elipe, *Sin título* 2001 Óleo sobre lienzo 27x46 cm. Fuente: web del artista, http://www.pedromoraleselipe.com/Vida-quieta

Revista Estúdio, artistas sobre outras obras. ISSN 1647-6158 e-ISSN 1647-7316. *11*(32), outubro-dezembro:72-80.

mientras que en una segunda inspección nos es imposible discernir los límites que separan el cuerpo del tejido (Derrida, 2005: 67-68). En la obra de Morales Elipe los vidrios cumplen una función análoga en cuanto a la luz y la visión que filtran. La transparencia de estos elementos sirve de vehículo a la distorsión de los límites de cuanto se encuentra detrás de los mismos. Por consiguiente, podrían ser diferenciados como elemento en el conjunto del bodegón pero el propio lenguaje plástico elude su localización concreta. La deformante superficie de estos vidrios dificulta la visión y la representación a la vez que ellos son elementos dentro del propio bodegón representado (figura 1).

Este tipo de juegos retóricos con la visión ilusoria que nos permite su pintura provienen del interés que Morales Elipe pone en recuperar y utilizar la rica tradición del bodegón en su propia producción. En cuanto a este modo de trabajar, Omar Calabrese señala la necesidad de referenciar que acompaña al trabajo pictórico cuando declara que "las representaciones de la pintura son extremadamente más inestables que los elementos del lenguaje verbal y, como consecuencia, ello comporta que el reconocimiento de una forma compleja tenga que pasar, casi necesariamente, por la cita o la alusión o el calco de una forma precedente aparecida en otro texto." (Calabrese, 1993: 35) Sin duda esta necesidad aparece reflejada en la producción de Morales Elipe enmarcando su trabajo en una búsqueda análoga a la de artistas como Giorgio Morandi.

La distorsión que el vidrio añade a nuestra visión no queda relegada a lo que se encuentra detrás del cristal. Por el contrario, todo el lenguaje pictórico se ve afectado por esta indefinición (figura 2), poniendo de manifiesto la permeabilidad a la que se refiere Derrida cuando apunta en el mismo texto más adelante:

> *El marco parergonal se destaca [...] sobre dos fondos, pero con respecto a cada uno de estos dos fondos se funde en el otro. Con respecto a la obra que puede servirle de fondo, se funde en la pared, luego, progresivamente, en el texto general. Con respecto al fondo que es el texto general, se funde en la obra que se destaca sobre el fondo general. Siempre una forma sobre un fondo, pero el parergon es una forma que tiene por determinación tradicional no destacarse sino desaparecer, hundirse, borrarse, fundirse en el momento que despliega su más grande energía* (Derrida, 2005: 72).

A través de estas palabras podemos comprender el parergon como otro elemento más que aporta a la ya señalada distorsión de la visión presente en la producción de Morales Elipe. De sus elementos específicos, como los vidrios, no sólo se deviene la particularidad o independencia de cada uno sino también la permeabilidad y ambigüedad necesarias para integrarlos en el conjunto del cuadro.

3. El detalle

El papel que juega el detalle es otro de los vínculos entre la obra de Morales Elipe y la producción de la tradición pictórica del bodegón y la pintura de género. Como dice Huici, su función a menudo es la de invitar al espectador a acercarse, a tratar de desgranar las complejidades de su ilusión, distinguiendo sus texturas, métodos, calidades y materias a medida que oteamos su superficie (Huici, 2013: 37-38).

Los vidrios a los que antes nos hemos referido, también cumplen esta función atrayente. El encuentro con los vasos, los o las pompas de jabón marca un momento determinante en la experiencia ante la pintura: aquel de la intriga y la indagación en un aspecto particular (figura 3). Este "acontecimiento pictórico", como se refiere a él Daniel Arasse en *El Detalle: para una historia más cercana de la pintura*, supone un despiece del cuadro y el comienzo de un viaje detallista de trozo en trozo, una navegación que a menudo va acompañada del movimiento de nuestro cuerpo ante el cuadro (Arasse, 2008: 42). Morales Elipe utiliza este efecto a su favor cuando en la cercanía, en la intimidad de esta aproximación, nos noquea con la materia pictórica más evidente, forzándonos a reconciliarnos con lo pictórico de este acontecimiento. Sobre la intimidad que este recurso instiga, las siguientes palabras de Didi-Huberman sobre Vermeer saltan a la mente.

> *Pero la intimidad implica un cierto grado de lo que sin duda es una forma perversa de violencia: te acercas sólo para cortar las cosas, dividirlas en partes y hacerlas pedazos. Este es el significado básico de "detalle", una palabra cuya etimología implica cortar, como en sustantivos como "sastre" y "minorista".[...] Por último, a través de una extensión no menos perversa del significado, "detallar" designa la operación exactamente simétrica, incluso antitética, que consiste en volver a unir todas las piezas* (Didi-Huberman, 1989: 136).

Hagamos énfasis en la señalada perversión de este proceso. La estrategia referencial e intertextual de estas obras no pretende quedarse en una mera referencia, en traer a la mente la habitual imagen del bodegón, sino que utiliza este contexto como materia retórica que malear y deformar. Así, en su uso del detalle y de la fragmentación consecuente, Morales Elipe aprovecha la posibilidad desestabilizadora del acercamiento tanto como de la vertiginosa recomposición de la ilusión del espacio y nos mantiene en un constante devenir entre lo pintado y la pintura.

Con respecto a este detalle de los vidrios, es importante señalar la función que el reflejo que presentan ha tenido a lo largo de la tradición del bodegón. Se trata de un elemento inversor de la dirección de la luz y por tanto de la visión que se posa en la escena. Nos lleva a mirar hacia nosotros, hacia un espacio cuya

Revista Estúdio, artistas sobre outras obras. ISSN 1647-6158 e-ISSN 1647-7316. *11*(32), outubro-dezembro:72-80.

Figura 3 · Pedro Morales Elipe, *Vida quieta* 2001, óleo sobre lienzo, 130x195 cm. Fuente: web del artista, http://www.pedromoraleselipe.com/Vida-quieta
Figura 4 · Pedro Morales Elipe, *Vida quieta* 2001, óleo sobre lienzo, 114x195 cm. Fuente: web del artista, http://www.pedromoraleselipe.com/Vida-quieta

existencia es impedida por la nuestra propia. De nuevo, a través de la pintura, Morales Elipe concilia este espacio imposible con el propio del bodegón representado, el gesto blanco de la luz reflejada en los vidrios se funde con los elementos a los que el cristal se antepone (figura 4). Ambas luces distorsionadas, ambas visiones afectadas se encuentran en la sinuosa superficie transparente y finalmente en la superficie misma del cuadro, realidad última.

Conclusiones

Tras haber explorado algunos de los recursos más concretos que vemos recuperados y reutilizados en esta serie específica del trabajo de Pedro Morales Elipe, podemos percatarnos de la importancia que éstos han tenido en el desarrollo de su lenguaje pictórico. Podemos concluir que la distorsión, ambigüedad y manifiesta materialidad de la superficie de su pintura responde a esta utilización del contexto donde su pintura se desarrolla.

Con vistas a nuevas investigaciones, observamos que trabajos posteriores de este artista también incurren en este modo de hacer anclado en la tradición de la pintura, incluso con referencias más concretas y un trabajo investigador más acusado. Estas, por su relación con los conceptos desarrollados aquí y porque presentan un lenguaje aún más distorsionado y afectado por los mismos, prometen un campo de trabajo sobre el que expandir nuestra investigación.

Así también, observamos que las características que han sido el foco de esta investigación se acentúan en series posteriores que trabajan en otro contexto histórico como el de la pintura de paisaje. En consecuencia y sin incurrir en afirmaciones categóricas, parece acertado reconocer la influencia desestabilizadora y la potenciación de la alegoría que supone el trabajo intertextual y referencial llevado a cabo en esta serie, *Vida quieta*. Desarrollar una propuesta pictórica como la de Morales Elipe desde la conciencia del bagaje histórico de la tradición en la que se enmarca no deja otro remedio que el de una pintura difusa, que elude la concreción y te obliga a conciliarte con su materia, que no te deja acomodarla en un lugar concreto de tu percepción. Posiblemente, la pintura a la que Merleau Ponty se refiere cuando declara:

> *Me encontraría en apuros para decir dónde está el cuadro que miro. Pues no lo miro como se mira una cosa, no lo fijo en su sitio, sino que mi mirada yerra en él como en los nimbos del Ser, veo según él o con él más bien que lo veo a él* (Ponty, 2013: 25).

Revista Estúdio, artistas sobre outras obras. ISSN 1647-6158 e-ISSN 1647-7316. *11*(32), outubro-dezembro:72-80.

Garcerá Ruiz, Javier & Cabrera Cruz, Juan Manuel (2020) "La pintura revelada: intertextualidad y distorsión en la obra de Pedro Morales Elipe." *Revista Estúdio, artistas sobre outras obras*. ISSN 1647-6158 e-ISSN 1647-7316. *11*(32), outubro-dezembro:72-80.

Referencias

Arasse, D. (2008). *El Detalle. Para una historia cercana de la pintura*. Madrid: Abada Editores. ISBN: 9788496775251

Barro, D. (2013). *2014 : antes de irse, 40 ideas sobre la pintura*. Santiago de Compostela: Dardo. ISBN: 8492772476

Calabrese, O. (1993). *Cómo se lee una obra de Arte*. Madrid: Cátedra. ISBN: 9788437611594

Derrida, J. (2005). *La verdad en Pintura*. Buenos Aires: Paidós. ISBN: 9789501265132

Didi-Huberman, G. (1989). *The art of not describing: Vermeer - the detail and the patch*. History of the Human Sciences, 2(2), 135–169.

Fuchs, R. H. (1978). *Dutch Painting* (World of Art). Londres: Thames & Hudson Ltd. ISBN: 0500201676

Huici, G. (2013). *Entre miradas*. España: Editorial Elba. ISBN: 8494085506

Ponty, M. (2013). *El ojo y el espíritu*. Madrid: Editorial Trotta, S.A. ISBN: 8498796865

Saramago, J. (1995). *Ensayo sobre la ceguera*. Madrid: Santillana, S.A. ISBN: 84-204-2865-5

Stoichita, V. I. (2000). *La invención del Cuadro: Arte y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona: Ediciones del Serbal. ISBN: 8476282931