Custodia del vacío: la negación de la imagen en la obra de Irma Álvarez Laviada

The denial of the image in the art work of Irma Álvarez Laviada

JUAN CARLOS MEANA MARTÍNEZ*

Artigo completo enviado a 20 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro 2014

*Espanha, artista e professor universitário.

AFILIAÇÃO: Universidad de Vigo, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura Calle de la Maestranza, 2, 36002 Pontevedra, Galicia, Espanha. E-mail: dfba@uvigo.es

Resumen: Bajo el prisma de la estética de la negación, analizamos obras de la artista Irma Álvarez-Laviada. En el análisis se muestran tres estrategias creativas que operan dentro de la negación: Desdoblamiento y oposición; Verso y reverso; Saturación y negación, que vienen a ampliar y desarrollar el trabajo creativo sobre el vacío. La metodología seguida se basa en dos criterios: uno formalista que desarrolla aspectos de una pintura expandida; y otro basado en los postulados lacanianos en torno al vacío de la visión y la imagen tamiz o mediadora.

Palabras clave: Negación / estética de la negación / vacío / saturación / estética / imagen / desdoblamiento / oposición / reverso / pintura expandida / I. Álvarez-Laviada.

Abstract: *Under the prism of the aesthetics of the denial, or aesthetic of negation, we analyze works of the artist Irma Álvarez-Laviada. In the analysis there appear three creative strategies that operate inside the denial: Unfolding and opposition; Verse and back; Saturation and denial, which they come to extend and develop the creative work on the emptiness. The followed methodology is based on two criteria: one formalist who develops aspects of an expanded painting; and other one based on the postulates of J. Lacan concerning the emptiness of the vision and the image sieve or mediating.*

Keywords: *Denial / aesthetic of the negation / emptiness / saturation / aesthetics / image / un-*

Introducción

Partiendo del cuadro ventana renacentista se inicia una negación de la ficción espacial pictórica para adentrarse en la superficie de la tela, lo que se ha denominado como lo laminar de la pintura. La pintura se extiende en superficie y es en esta retórica del espesor de la pintura donde sitúa su planteamiento.

El trabajo artístico de Irma Álvarez-Laviada, (I.A.-L., Gijón, Asturias, 1978), lleva ya prácticamente una década girando en torno a las cuestión del vacío y las estrategias posibles que la búsqueda incesante del mismo le permite desarrollar. Enmarcando su práctica artística en lo que denominamos estética de la negación, que ha tenido su gran desarrollo a lo largo de las vanguardias del siglo XX, despliega una serie de posibilidades creativas centradas en una retórica del vacío. Ello permite una creación de imágenes pictóricas haciendo uso de lo que se ha denominado la pintura expandida.

El análisis que desarrollamos toma como metodologías dos enfoque sobre los realizamos el despliegue argumental:

a) Un criterio formalista, basado en el paso de la pintura que usa el sistema de la perspectiva renacentista a la pintura laminar, plana, propia de todo el siglo XX, y con ella el salto a la pintura expandida.
b) Un criterio de análisis del proceso creativo en torno al vacío, no tanto como tema sino como lugar de génesis de la propia pulsión creativa.

1. De la perspectiva como ficción a la verdad de la pintura

Lejos de cualquier intencionalidad representativa o mimética, los trabajos pictóricos de I.A.-L., reconocen su punto de partida en la concepción del cuadro ventana renacentista, en el que la imagen participa y se entiende desde una concepción centrada en el ojo creador que domina el espacio de la representación y en el que el concepto de infinito, ese punto geométrico e imaginario situado al fondo de la imagen, participa o abre el espacio a un vacío que irá cobrando cada vez un mayor protagonismo a lo largo de los siglos posteriores (Navarro de Zuvillaga, 1996)

En estos trabajos que presentamos, parece ponerse en tela de juicio los límites que la perspectiva ha impuesto en nuestro sistema visual, de tal manera que el concepto de encuadre, base del sistema mismo de la perspectiva, apunta a un desbordamiento, como si quisiera recuperar el espacio informe perdido. Recordemos cómo las primeras pinturas de las cavernas o la representación en las vasijas del Neolítico no se presentaban enmarcadas, sino dependientes de las protuberancias de la superficie que las albergaba y de los propios objetos soportes de las primeras imágenes (Fernández Fariña, 2010).

Si bien la práctica pictórica de esta artista arranca del reconocimiento de los condicionantes del sistema de la perspectiva, su interés radica en la concepción laminar de la pintura del siglo XX. Es decir, de entender la pintura como un problema de superficie en el que el *infraleve* espesor entre verso y reverso de la tela, puede ser susceptible de numerosos interrogantes y pliegues que problematicen el ejercicio de la práctica pictórica. Si ya Cezanne situaba este problema de articulación entre el mundo tridimensional y la naturaleza bidimensional de la pintura como el eje principal de su práctica, será con la llegada de la abstracción y las retóricas de los lenguajes vanguardistas, las que pondrán en marcha una intencionalidad de dar protagonismo a un vacío, a un silencio que, si en apariencia tiene un sentido negativo, va a permitir el despliegue reflexivo de un tipo de arte que huye de lo espectacular y lo narrativo para centrarse en una concentración silenciosa, llena de retardo y ocultamientos. Fijándonos en las vanguardias, la pintura abstracta o lo que se ha denominado como pintura expandida (Fernández Fariña, 2010), vemos que se rechaza cualquier ficción ilusoria de profundidad bajo el sistema visual de la perspectiva, para afrontar la naturaleza bidimensional de la tela que llevará a considerar el espacio del lienzo como algo plano que necesariamente se habrá de extender en superficie y en diferentes módulos dando lugar a conceptos como la serie (Monet), pintura modular (Reinhartd), síntesis abstractas (Mondrian), retículas y marañas (Mondrian, Pollock), o la prolongación al espacio físico del espacio que alberga la obra (F. Stella).

Pero va a ser esencialmente el espesor de la tela, ese espacio entre verso y reverso, entre haz y envés, lo que cautivará y se establecerá como paradigma en el que trabajar a lo largo de todo el siglo XX. La autorreferencialidad de la pintura defendida por Greenberg (Greenberg, 1979), llevará a los pintores a indagar en los aspectos más físicos de la propia práctica pictórica.

2. Proceso creativo en torno al vacío

El origen de todo este interés por el vacío, hay que centrarlo, sin embargo, en el propio origen de la visión, de la imagen y su posibilidad de articular un lenguaje del mundo descifrable a nuestra mirada.

En los inicios del acto pictórico, y del artístico en general, se encuentra el deseo como motor y eje de una acción. En esta retórica del vacío, hemos de ver que hay una búsqueda del encuentro mítico entre artista y absoluto (Steiner, 2004) a través de la obra, eludiendo una confrontación con lo real para adentrarse en los mundo de lo Ideal. En estos trabajos, cualquier confrontación con el objeto y la imagen parece fundir al sujeto con el objeto fuera de él mismo; nos remite en la trama creada a un lugar distinto, ideal.

Laviada.* Revista :Estúdio, Artistas sobre Outras Obras. ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. Vol. 5 (9): 179-189.

En este sentido lo que nos dice Jacques Lacan (Lacan, 2010) a partir de su *objeto a*, puede ser aplicable a la interpretación que nos ayude a comprender el proceso creativo de estas pinturas. Podríamos decir, de manera sencilla, que el *objeto a* es el objeto de deseo que buscamos en el otro, pero es un objeto que nunca puede alcanzarse, es realmente la causa del deseo. El objeto causa que encontramos en la teoría lacaniana, vemos cómo es cualquier objeto que pone en movimiento el deseo, especialmente aquellos que definirán las pulsiones: la voz, la mirada, el pecho y las heces.

El *objeto a*, en tanto que objeto causa, se escapa al significante, dado que es difícil o imposible de atrapar, perteneciendo a lo real lacaniano. Esta atracción que es causa del deseo mismo se instala en el centro de nuestro inconsciente y para ello hemos de tener en cuenta tres características que lo condicionan (Nasio, 1993):

— El agujero es un polo atrayente que anima el sistema (causa);
— La fuerza de esta agujero se denomina goce;
— Y este goce es un flujo constante que recorre los bordes del agujero.

En consecuencia, este *objeto a* es el símbolo del objeto perdido, del agujero del goce imposible de tomar por el significante, como otro del deseo, como causa de éste.

En este sentido, la mirada es una variedad corporal del *objeto a* y todo arte viene a suplantar ese agujero, es decir, crea cosas -obras- para decirnos que la verdad está en otro sitio; y constantemente la obra se pregunta por el deseo que es capaz de despertar en los otros, es decir "que objeto soy yo en el deseo del Otro" (citado por Hernández-Navarro, 2006: 30). El arte no es lo que representa, está en otra parte. Esto es lo que parece tener muy en cuenta esta estrategia de la artista asturiana.

Siguiendo con el pensamiento de Lacan como herramienta metodológica que nos ayuda, no en la interpretación de estas imágenes, sino más bien, en la articulación de una manera de entender el proceso creativo que las ha hecho posible, vemos que es importante entender la fractura que se produce entre el ver del sujeto y la mirada que el objeto de arte, la obra, nos lanza. Ver no es lo mismo que mirar (Didi-Huberman, 2006). Es esa fractura la que articula un sinfín de posibilidades que contemplan la experimentación y la creencia de lo que vemos (Meana, 2001).

La mirada en Lacan se identifica con el *objeto a* que venimos diciendo; pertenece a la causa de deseo, busca incesantemente de manera desbordada. Pero en el autor francés, el que nos mira es el objeto. El sujeto, en su intención de ver,

se encuentra en medio de los objetos que nos miran, el sujeto es punto de luz para las cosas (Figura 1).

En este sentido esta estructura de la mirada se superpone con el esquema de la perspectiva renacentista en la que es el ojo del sujeto el centro de la mirada

La artista, en un breve texto de notas sobre lo que ocurre en el taller y que está sirviendo de base para la elaboración de su tesis doctoral, nos dice acerca de lo que ella entiende por Poéticas del vacío: "...son protagonistas los trabajos del último período en el que se aborda la problemática de la negación de la obra. En este apartado el trabajo se plantea desde la multidisciplinariedad y se abre a conceptos como el de desdoblamiento y oposición, verso y reverso o saturación y negación; comienza así un cuestionamiento sobre la presencia física de la obra de arte y más concretamente sobre los elementos estructurales de la pintura. Se plantea a través de estos últimos trabajos una temática del negativo que no consiste simplemente en la negación de la obra, sino en que dicha negación pase de ser nada a convertirse en algo. Se trata de un vacío que "sopla" pero no en el sentido nihilista sino en el de una fuerza motora capaz de construir las cosas."

3.1. Desdoblamiento y oposición

En la serie de trabajos que se albergan bajo la denominación desdoblamiento y oposición, hay una articulación en torno a la oposición de los elementos estructurales del lienzo pictórico: la tela y el bastidor. La colocación de la tela sobre el bastidor con su correspondiente grapado, o el desmontaje y plegado de la misma, una vez pintada, se convierten en acciones pictóricas que giran en torno a una imagen, o más bien una superficie, que parece incapaz de contener imagen alguna. La pintura con el vídeo *Sobre la pintura*, 2012 (Figura 2); o las instalaciones que aparecen como *S.T.* (Figura 3), realizadas entre 2011 y 2013, así parecen demostrarlo. Es, sin embargo, en estas instalaciones, donde los pliegues de la tela cobran una dimensión mayor que alcanza el propio empaquetado y embalaje. Una retórica del ocultamiento donde la doblez acaba en envoltorio, en los enseres del pintor dispuestos para una no visibilidad, como si se tratara del antes o del después de la exposición. En este sentido tiene una cierta resonancia en la actitud con el despliegue desarrollado por Ignaci Aballi, que lo encuadramos dentro de la *reducción* o del escultor Juan Loeck, que lo encuadraríamos dentro de la *desmaterialización* (Meana, 2011).

3. 2. Verso y reverso

En el título de esta serie queda ya patente lo que venimos diciendo con respecto al interés de la pintura por el espesor de la tela fuera de cualquier intención de ficción del espacio. El cuadro vuelto hacia la pared y reposando en el suelo nos advierte de su condición de objeto con unas características físicas propias. Nos hablan de una espera, de un retardo, aludido claramente en el título extraído de Barthlewy *Preferiría no hacerlo,* 2013 (Figura 4). Lo físico, en esta serie, tiene

Figura 2 · Irma Álvarez-Laviada. *Sobre la* Instalación *Pintura*. Instalación. (2012).
Figura 3 · Irma Álvarez-Laviada. *S.T.* (2011).

una mayor pregnancia que lo escópico; el encuadre no parece mostrar nada, se muestra imposible, como si el propio lienzo tuviera una dificultad para albergar las imágenes. En la obra *The Reason*, 2013 (Figura 5), todo parece aludir al tiempo y momento de la partida. Los enseres mínimos propios que la pintora ha podido utilizar aparecen dispuestos a ser trasladados y con ellos el título que nos marca un motivo desde el que la imagen no parece participar, pero sí los condicionantes de la práctica pictórica. La razón se muestra como lo oculto, aquello que no parece pertenecer a la cara visible del arte sino a lo que queda en el reverso del cuadro, a los elementos físicos y estructurales de la propia construcción de los soportes. La obra está dispuesta de elementos que lejos de mostrar ocultan, retienen, aludiendo a una superficie que no se deja ver. En este sentido seguimos nuestra lógica de análisis que mantiene una relación prioritaria con la negación y que aún tratándose de obras diferentes, si que mantiene una relación por mostrar antes un despojo que la centralidad de la obra (Meana, 2012).

3. 3. Saturación y negación

La serie de pinturas que se exponen con esta denominación nos aluden, ya en su propia materialidad, a lo más físico de los elementos plásticos de la pintura y al mismo tiempo a la visibilidad. Se trata de formatos iguales cubiertos por unas manchas amplias aplicadas con una gestualidad repetida, con la clara intención de cubrir la superficie (Figura 6 y Figura 7). La identificación del material como pintura industrial, nos remite a una acción en serie, como si no estuviéramos hablando de arte, sino de procesos industriales.

De igual modo, en nuestro acto de ver, de querer indagar en aquello que nos muestra el lienzo, vemos que la película de pintura se nos muestra antes como una veladura que como una imagen, con la intención de tapar o de que reflexiones sobre aquello que hemos de ver. Es en este sentido un trabajo que deja claramente al descubierto lo que venimos diciendo en el segundo

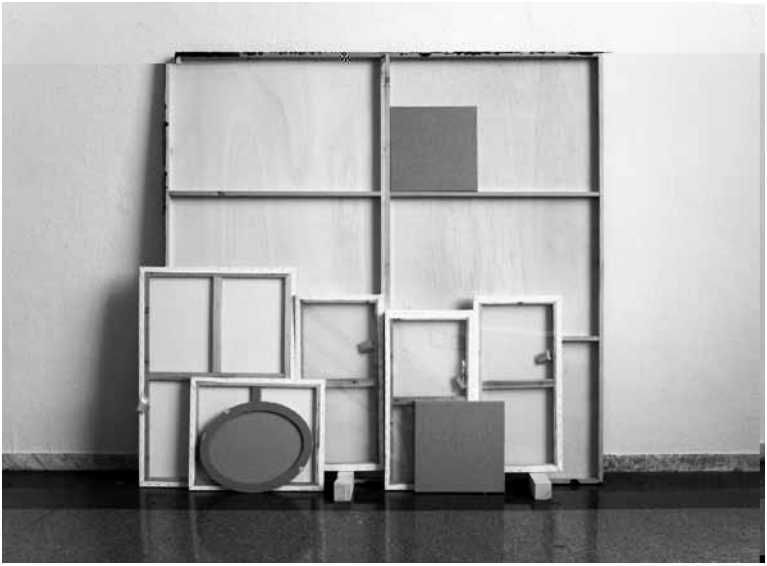

Figura 4 · Irma Álvarez-Laviada. *Preferiría no hacerlo.*
Instalación (2013).
Figura 5 · Irma Álvarez-Laviada. *The Reason.*
Impresión digital sobre papel 110 × 110 cm. (2012).

Figura 6 · Irma Álvarez-Labviada. *Procesos*, Pintura industrial sobre tela. 165 × 165 cm (2010).
Figura 7 · Irma Álvarez-Laviada, *Procesos*, Pintura industrial sobre tela. 165 × 165 cm (2010).

El continuo cuestionamiento del vacío sirve para reflexionar sobre el proceso creativo donde opera con los modos de hacer y también con los sentidos que adquiere el vacío. Esto da como resultado tres estrategias creativas que se desarrollan como series: desdoblamiento y oposición; verso y reverso; saturación y negación.

Vemos también que el planteamiento gira en torno a la yuxtaposición de elementos que si bien no son opuestos, si acotan una acción o un espacio en el que transcurre el acto creativo, unas ves de orden físico, otras más visual, tal y como quedan nombrados en la denominación de las series. Se trata del espacio creativo que hay entre la doblez o el desdoblamiento de la tela y su oposición a una mirada frontal en el bastidor; el verso y el reverso de la tela donde se ejerce la pintura; y la saturación cromática de la tela y la negación de la misma al ser ocultada a la mirada por la capa de pintura que la cubre.

Referencias

Didi-Huberman, Georges (1997) *Lo que vemos, lo que nos mira*, Bordes Manantial, Buenos Aires.

Fernández Fariña, Almudena (2010) *Lo que la pintura no es. La lógica de la negación como afirmación del campo expandido en la pintura*. Col. Arte y Estética. Diputación de Pontevedra. Vigo-Pontevedra.

Greenberg, Clement (1979) *Arte y Cultura. Ensayos críticos*. Gustavo Gili, Barcelona

Hernández-Navarro, Miguel Ángel (2006) *La so(m)bra de lo real: El arte como vomitorio.* Institució Alfons El Magnánim, Diputació de Valéncia. Valencia.

Meana, Juan Carlos (2001) *El espacio entre las cosas*, Arte y Estética, Diputación de Pontevedra. Pontevedra.

Meana, Juan Carlos (2011) *Poéticas de la negación de lo visual*, Actas do II Congresso Internacional Criadores Sobre outras Obras — CSO'2011 2011, Facultade de Belas Artes. Lisboa.

Meana, Juan Carlos (2012) *El cuerpo ausente: De la negación del cuerpo al espacio deshabitado*. Revista *:Estúdio* no 4, *Corpo*. Centro de Investigaçao em Belas-Artes. Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. ISSN 1647-6158, pp. 154 a 159. Lisboa 2012.

Lacan, Jacques (2010) *El Seminario 11. Los cuatro conceptos Fundamentales del Psicoanálisis 1964*, Paidós, Buenos Aires.

Nasio, Juan David (1993) *Cinco lecciones sobre la teoría de Jacques Lacan*, Barcelona: Gedisa.

Navarro de Zuvillaga, Javier (1996) *Imágenes de la perspectiva*. Siruela, Madrid.

Steiner, George (2004) *Nostalgia de absoluto*. Siruela, Madrid.

Laviada." *Revista :Estúdio, Artistas sobre Outras Obras*. ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. Vol. 5 (9): 179-189.