

# «PARÉNTESIS»

Albert Requena Ramiro  
Universidad de Barcelona  
Art Tecnologia i Impressió G3.

## RESUMEN

En el marco de la crítica teórica actual, se destaca una creciente importancia de la actividad del sujeto «artista» en cuanto a su proceder creativo. Los formalismos de entendimiento se han ido diversificando y dirigiendo hacia una perspectiva más definida en contextos comunicativos. Así pues, esta misma descarga de la necesidad de comunicación, debe presentarse como la mayor de nuestras virtudes. Por otro lado, la pregunta decisiva en este mismo ámbito es, más concretamente, si los formalismos son simplemente «condensados» o «específicos». Puesto que es ahí donde realmente reside la paradoja del artista contemporáneo, en sí debe proyectar de forma condensada o específica. Entendiendo lo «condensado» como un compendio de materia más amplia —trabajo y muestra— y lo «específico» como una materia con un fin determinado —trabajo para mostrar—.

Este «paréntesis» es el resultado de fusionar una serie de recorridos sobre multitud de asuntos relacionados con el arte —esculturas, fotografías, pinturas— en un mismo espacio determinado por un mismo formato.

**Palabras clave:** comunicación — formalismos — condensado — específico — paréntesis

## ABSTRACT

*In the context of the current theoretical critique, a growing importance of the activity of the subject "artist" in terms of their creative process is emphasized. The formalism of understanding is becoming more diverse and oriented towards a more defined perspective in communicative contexts. So we must present this necessity of communication as the greatest of our virtues. Moreover, the decisive question in this area is, more precisely, whether the formalisms are simply "condensed" or "specific". Because that is where really lies the paradox of the contemporary artist, namely whether he must project in a condensed or specific way. Understand the "condensed" as a collection of wider topics - work and exhibition - and the "specific" as a topic for a specific purpose - work to be shown.*

*This "parenthesis" is the result of the merger of a series of routes on a multitude of artistic topics - sculptures, photographs, paintings- in the same space determined by the same format.*

**Keywords:** communication — formalisms — condensed — specific — parentheses

## 1. «El arte es barroco»

¿Tiene sentido preguntarse qué es el barroco? Y, en cualquier caso, ¿puede decirse «el» y no «lo»? Ya que, de alguna manera, el barroco, o lo barroco, ha sido a lo largo del siglo XX, uno de los temas que han interesado a diferentes estudiosos del ámbito filosófico. En la contemporaneidad, vivimos un renovado interés por el término, ya que es frecuente encontrar que tanto concepto como significado/corpus ha sido o sobreentendido o evidenciado, desatendiendo completamente a su significante implícito. Llegados a este punto, cabe mencionar al crítico de arte suizo Heinrich Wölfflin (2009) sobre la concepción contemporánea del nombre «barroco»:

La expresión de barroco, hoy día corriente, que los italianos han adoptado también, es de origen francés. La etimología es algo imprecisa. Unos piensan en la figura lógica del «barroco» como algo que desemboca en lo absurdo, otros a una forma de perla «que no es completamente redonda» y que lleva este nombre. La «Gran Enciclopedia» conoce ya la palabra en un sentido semejante al que nosotros le aplicamos: «Barroco, adjetivo en arquitectura, es un matiz de caprichoso. Es, si se quiere, el refinamiento, o si fuera posible decirlo, el abuso..., supondría el superlativo. La idea del barroco posee en sí la del ridículo llevado al exceso. (*Renacimiento y barroco*, p. 22)

En este sentido, se ha hecho mucho hincapié en el sentido magnánimo del término, puesto que este, hace referencia a la magnitud hasta el absurdo. Así pues, este fenómeno «condensado» y a la vez «específico», puede aplicarse hoy en día debido a su impresión de conjunto: menos percepción[1], más atmósfera. La facultad que poseía el Renacimiento de sentir cada forma fue absorbida por el Barroco con la finalidad de que cada elemento definido, acompañase a un conjunto. En otros términos, el sentimiento simpático[2] hacia la función, se limitaba a la importancia de lo pintoresco del conjunto. Este conjunto puede trasladarse a la pincelada de Velázquez, el cual con dos manchas superpuestas conseguía entrever una joya, a diferencia del Renacimiento, donde un anillo es anillo tanto a diez metros como a dos centímetros. Así pues, lo barroco es «efecto de luz[3]», impresión significativa, pura masa de conjunto. En esta luz, según Wölfflin (2009), “Los elementos menos definidos, luz y sombra, se vuelven los verdaderos medios de expresión.” (*Renacimiento y barroco*, p.92). Así pues, «lo barroco» disuelve el detalle con tal de definir el conjunto.

La modernidad de «lo barroco» tiene cabida dentro de una transcripción contemporánea. En este sentido, las preguntas que se ocupan de ello se refieren a las posibilidades que tenemos hoy, en ese determinismo sobre las diferentes manifestaciones del arte. Esta lectura que se explora actualmente nace con el crítico literario y ensayista italiano Luciano Anceschi, cuyo trabajo adelanta ciertos aspectos, como vienen a ser la sistematización del comportamiento trans-histórico y la meta-referencialidad que se ha tenido y se tiene en el mundo del arte. Digo se ha tenido, porque según el poeta Kenneth Goldsmith (2015), “Al inicio del siglo XX, tanto Duchamp como el compositor Erik Satie manifestaron su deseo de vivir sin memoria. Para ellos era una manera de vivir en presencia de las maravillas de la vida cotidiana.” (Goldsmith, p.31). ¿No es esto, otro síntoma de esa disolución barroca que opta por lo total frente a lo específico? Las instituciones museísticas no han huido del gesto «Lampedusiano[4]», los nuevos giros deben surgir para que el *statu*

quo se mantenga. Por lo tanto, esta «nueva institucionalidad», no es más que volver el museo en aquello que no era, para ser exactamente lo mismo. La artista y teórica Andrea Fraser (2016) advierte que mecanismos como por ejemplo la audioguía no solo imposibilitan el juego sino alivian las incertidumbres que este pueda tener en los espectadores:

La audioguía, sin embargo, nos recuerda explícitamente que los museos de arte no son sólo juego y diversión. Al menos el arte contemporáneo es “exigente, complejo, desconcertante”. El arte sigue siendo un desafío, una píldora amarga que requiere después “tonificar el espíritu” con una buena dosis de exuberancia espacial. La arquitectura comprende. No sólo ve (y habla), sino que además escucha a sus visitantes. Por eso en su sabiduría comprensiva trabaja, no con la idea de reforzar las imposiciones del arte, sino para mitigar un poco los trastornos que este provoca. De la misma manera que el dentista inyecta un calmante a una raíz inflamada. Relájese. Esto le aliviará el dolor. Pero la intervención es necesaria. (*De la crítica institucional a la institución de la crítica*, p. 112)

## **2. «Pintar» y «esculpir»**

«Pintar» no quiere decir solamente pintar, al igual que «esculpir» no quiere decir solamente esculpir. Sería natural presuponer que, solo con que pudiéramos definir conceptos como pintar y esculpir, tendríamos una respuesta a uno de los problemas más escurridizos de la naturaleza del arte, bueno, en este caso dos. Entonces, de ser así, de dar respuesta, este podría ser el fin de dicha práctica. Por lo tanto, se debe ofrecer, ante todo, una mirada escéptica hacia cualquier tipo de respuesta general. No obstante, este trabajo abre un abanico de posibilidades diversas frente a cuestiones generales, así pues, en este apartado no quebrantaré esa línea y confío en que tanto «pintar» como «esculpir», puedan ser algo más que pintar y esculpir.

El tiempo, entendiéndolo como situación, nos confiere elementos. Y en este tiempo, con estos elementos podemos actuar en el terreno plástico «pintando» o «esculpiendo». El fondo de ambos términos no necesariamente ha de estar ligado a la práctica material y tangible sino a la estética. La manifestación constructiva, el ensamblaje a partir de elementos diversos puede ser entendido como «pintar», mientras que «esculpir» puede considerarse una extracción de aquello sellado por el tiempo, ya que, en definitiva, no es recuperable. En este plazo creador, la fotografía no manipulada esculpe una imagen y una confeccionada la pinta. Así de amplios son ambos conceptos. Por lo tanto, esta relación entre «pintar» o «esculpir» no está bajo el condicionante de la causa-efecto sino en la determinación estética, en la poética que posibilita atribuir o vislumbrar nuevos significados para experiencias pasadas y presentes. Las semejanzas y las diferencias que puedan encontrarse entre conceptos y las maneras imaginadas, tienen cabida en este presente contemporáneo. Me es igual si vislumbro a Juana de Arco en escala de grises o calzada en unas *Nike*, para mí, ambas coexisten en el panorama en el que vivimos. Y de querer separarlas, supondría ir a la tajada más pringosa o publicitaria, susodicha de lo que se auto-adjudica el prestigio y se lo gana todo con una incompetencia ladina. Porque, no hay nada menos estimulante que comulgar con la crítica de pandereta o la casposidad del intelectual más vago. Porque, en definitiva, una *Venus* tallada en mármol puede sentarse al lado de cualquier otro tipo de pieza, ya sea tangible o intangible. Las piezas no han de separarse, pueden convivir en el mismo vagón, al

fin y al cabo, donde acaba la libertad de una pieza empieza la de la otra. Al reunir piezas con diferentes «sentidos», se hace que todas ellas vayan en la misma dirección y, que puedan formar «un sentido» —que no «el sentido»— a bordo del tren de «lo barroco».

Estoy convencido de que el futuro se halla en la mediación entre los diferentes «sentidos». Estos, pueden proceder de diferentes lugares: algunos quizás provienen de una tradición asentada, mientras que otros, por el contrario, puede que surjan de los vertederos del pasado no histórico. Al fin y al cabo, parece ser que el tiempo convierte las metáforas en cosas y las va amontonando en cuartos fríos —o cálidos—, puede que incluso vestidos de blanco para la ocasión.

### 3. Diseño del proyecto

Dentro del diseño de la pieza, cabe decir que se trata de una composición fragmentada que solamente queda sellada a través de la faja que lo envuelve. Así pues, las tarjetas con enunciados forman parte de la composición, así como la portada y la contraportada, las cuales dejan entrever el sentido «modular» de la obra.



**Figura 1.** Albert Requena, *Paréntesis* (2022).



**Figura 2.** Albert Requena, *Paréntesis* (2022).

Como se puede ver, la faja dialoga con el clasicismo que envuelve toda la pieza, algo acorde tanto con los temas abordados como en las propias imágenes.



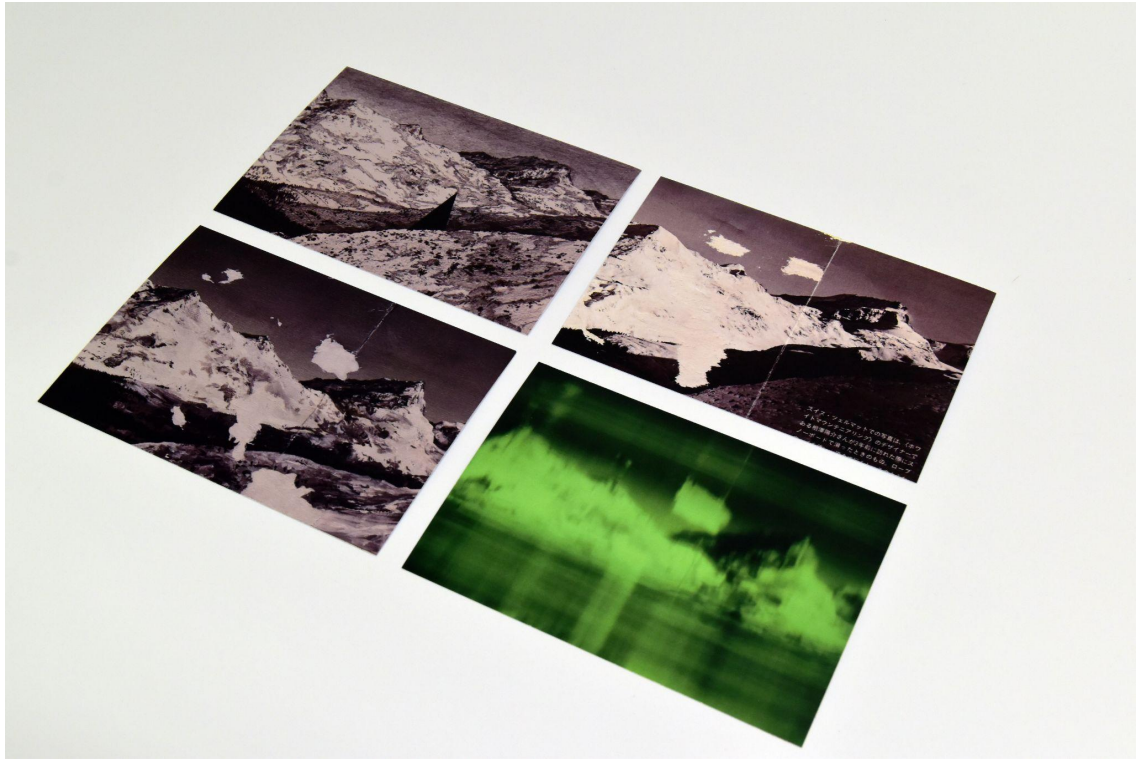
**Figura 3.** Albert Requena, *Paréntesis* (2022).

La última tarjeta viene colocada a la inversa y muestra una pregunta que incita a quién lo lea sobre el contenido de la misma.



Figura 4. Albert Requena, *Paréntesis* (2022). Sección.

Cada apartado va separado por una de las cuatro partes que forman el texto acompañante del proyecto.



**Figura 5.** Albert Requena, *Paréntesis* (2022). Sección.

Algunas secciones abordan la misma imagen con diferentes perspectivas.



**Figura 6.** Albert Requena, *Paréntesis* (2022). Sección.

Otras por el contrario contienen pequeñas narrativas.



**Figura 7.** Albert Requena, *Paréntesis* (2022). Sección.

Ésta en concreto se trata de un díptico.



**Figura 8.** Albert Requena, *Paréntesis* (2022). Sección.

Mientras que otras configuran una sola imagen.





**Figura 9.** Albert Requena, *Paréntesis* (2022). Sección.

Ésta, por ejemplo, narra configuraciones relacionadas con el medio gráfico.



**Figura 10.** Albert Requena, *Paréntesis* (2022). Sección.

Quizás la sección más definitoria del trabajo sea ésta, la cual he decidido colocar en el último apartado debido a que al llegar a esta ya se han debido de leer el fragmento de texto. A pesar de que como he dicho anteriormente, me interesa que cada espectador/a pueda desglosar y remezclar a su gusto.



**Figura 11.** Albert Requena, *Paréntesis* (2022). Sección.

La idea principal es crear una cosmogonía en imágenes que narra el espacio entre ellas y su lectura teórico-crítica, tal como he citado en los apartados 1 y 2 de este documento.

#### **4. Referencias bibliográficas**

- Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. Editorial Machado.
- D'Ors, E. (2002). *Lo barroco*. Tecnos.
- Fraser, A. (2016). *De la crítica institucional a la institución de la crítica*. Siglo XXI Editores.
- Tarkovsky, A. (1991). *Esculpir en el tiempo*. Rialp.
- Wölfflin, H. (2009). *Renacimiento y Barroco*. Paidós.
- Wollheim, R. (2018). *El arte y sus objetos*. La balsa de la Medusa/ Antonio Machado Libros.
- Zambrano, M. (2012). *Algunos lugares de la pintura*. Eutelequia.

## 5. Citas

---

[1] Según Wölfflin (2009), en *Renacimiento y Barroco*, el barroco, a diferencia del renacimiento, «no busca lo grande en el detalle, se busca también una impresión de conjunto: menos percepción, más atmósfera». (p. 92)

[2] Según Wölfflin (2009), el cuerpo arquitectónico del barroco consigue que cada parte «acompañe el sentimiento de su (simpática) función, sino que se limita a la imagen (pintoresca) del conjunto». (p.92)

[3] «El efecto de luz adquiere mayor importancia que la forma». (Wölfflin, *Renacimiento y Barroco*, 2009, p.92)

[4] Término acuñado a raíz de esta idea que el escritor Giuseppe Tomasi di Lampedusa introdujo en su famosa novela *El Gatopardo* (1958), “que todo cambie para que todo quede igual” o “a veces es necesario que algo cambie, para que todo siga igual”.