

tableau

Daniel de la Guardia

Tomar distancia para luego actuar con decisión

Este proyecto no hubiera sido posible sin el apoyo de Manolo Cruz, gracias por mostrarme la pintura como un medio para construir.

enfrentamiento
consumidor
metarrelato
autocrítica
materialista histórico
análisis de la imagen
reinterpretación
barroco
ilusorio
crítica especulativa
metarrelato
Didi Huberman
Aby Warburg
Atlas Nmemosyne
metapintura
historia
anverso
precariedad
imagen pregtante
Goya
apunte
rastró
grafía
corte
historia
precariedad
El cronista
Victor Stoichita
La invención del cuadro
dibujo
pintura
fragmento
cuerpo
ruptura
ironía
imagen consolidada
descontextualizar
esquizofrénico
tejido social
cuadro
imagen
miembro
autopsia
escena
ingeniería de la imagen
diagrama
ensayo
archivo
estudio forense
nuevas configuraciones
tabla
cita
análisis
contingente
elipsis
fragilidad
tableau
mesa
investigación
relación
antigenio
guño
método reflexivo
simbología
contexto
plano principal
sinécdoque
rastró
tejido
museo
carácter referencial
pérdida de autoría
nexus
elementos retóricos
referente
descontextualizar
conversación

Mas la prestigiosa palabra cuadro, en francés cuando menos, deriva directamente de un vocablo latino en extremo trivial, tabula, que significa tabla, simplemente. Una tabla para todo: para escribir, para contar, para jugar, para comer, para ordenar, para desordenar (A.Ernout y A. Meillet, 1932, 672-673). En la práctica del Atlas de Gerhard Richter, como antaño en las series de láminas grabadas en varios 'estados' por Rembrandt, se trata sin duda de mesas más que de cuadros. Lo cual significa, ante todo, renunciar a cualquier unidad visual y a cualquier inmovilización temporal: espacios y tiempos heterogéneos no cesan de encontrarse, confrontarse, cruzarse o amalgamarse. El cuadro es una obra, un resultado donde todo está consumado; la mesa, un dispositivo donde todo podrá volver a empezar siempre. Un cuadro se cuelga en las paredes de un museo; una mesa se reutiliza sin fin para nuevos banquetes, nuevas configuraciones. Al igual que en el amor físico donde el deseo constantemente se renueva, se reactiva, constantemente hay que reponer la mesa. Nada en ella se fija una vez para siempre todo en ella está por rehacer – por placer renovado antes que por castigo sisífico-, por redescubrir, por reinventar.

Didi-Huberman



Espacio de trabajo, A19. Facultad de Bellas Artes, ULL. 2014



Estudio personal. Santa Cruz de Tenerife. 2014

La practica del arte vive, como toda disciplina formalizada, prisionera de su historicidad. No puede dejar de ser una actividad altamente especializada que requiere un considerable esfuerzo de aprendizaje y aplicación paciente de lo aprendido por parte de quienes la practican y de su público principal; es decir, no sin dejar de existir. La emergencia y persistencia de la jerarquía de géneros impuso una línea entre la disciplina del artes y el vasto dominio de la comunicación visual en sus múltiples formas. El intento de romper estos lazos es un producto o de la pura negación del hecho histórico o de un deseo de desaparición entrópica de lo reconocible y lo diferencial en la vida cultural -proceso que de todas formas no deja de avanzar con bastante rapidez-. Que las artes hayan accedido a una buena parte del antiguo territorio de la filosofía académica, y que además estén destinadas a un público mucho más amplio, es un producto directo de esta disciplina y un signo de su potencial democratizador. (Crow, 1996, 215-16)

En el terreno de la imagen, las referencias diacrónicas han perdido la autoridad de la que en su día gozaron a favor de referencias sincrónicas a una actualidad de dominio público. El lenguaje articulado, argumentado y formalizado –que incluye, por ello, referencias a la tradición académica de su disciplina- se nos antoja sospechoso de una erudición elitista poco democrática. Las relaciones dialécticas con los referentes del pasado ceden protagonismo a declaraciones de intención coyunturales sobre todo género de acontecimientos conectados solo por estar ‘de actualidad’. En palabras de Manuel Borja-Villel, “períodos históricos y geografías se disuelven, y lucen nuevas constelaciones de imágenes que imponen una visión del ser humano como ente eminentemente histórico, dotado de memoria, pero también como ser esquizofrénico, capaz de vivir varias capas de la realidad.”

Da la sensación de que el arte contemporáneo se ha contagiado de la ansiedad pragmática y utilitarista que, por momentos, parece querer combatir. Constantemente apela a la relación inmediata con lo real y lo actual, sin la mediación de la imagen o la representación.



Grafito sobre papel, 15 x 15 cm. 2011



Imagen documental sobre el significado simbólico, enciclopedia de historia del arte. 2014

[el] arte llamado 'contextual' opta, por lo tanto, por establecer una relación directa, sin intermediarios, entre la obra y la realidad (11).

En materia de creación artística el periodo histórico reciente habrá consagrado el desarrollo de una relación renovada entre el arte y el mundo, la 'realidad' se convierte en polo de interés corriente. Para el diccionario, es del dominio de la realidad todo lo que tiene "el carácter de lo que es real, de lo que no solo constituye un concepto sino una cosa". Lo que es real, que consideramos como un elemento (una realidad) o el conjunto (la realidad), se opone por lo tanto a lo aparente, a lo ilusorio, a lo ficticio. (14)

Una realidad que el artista quiere hacer, más que representar, lo que le lleva a abandonar las formas clásicas de representación (..) y preferir la relación directa y sin intermediarios de la obra con lo real. (15)

El arte 'contextual' deja el territorio del idealismo, le da la espalda a la representación, pretende sumergirse en el orden de las cosas concretas. (Ardenne, 2002, 16)

En esta coyuntura, es posible que el arte deba volver, como sugiere Didi-Huberman, a (re)poner sobre la mesa, sobre la tabula rasa de la modernidad, el tema de la representación, los mecanismos de mediación, lo ilusorio, lo ficticio.

Nos encontramos inmersos en el mundo de la imagen, rodeados de recursos retóricos y trucos visuales que controlan nuestra forma de ver, de pensar, de actuar, de vivir. Parecería entonces pertinente tratar la deconstrucción de esos métodos de representación, destapar los estados de incertidumbre, profundizando en lo que tiene lugar detrás de la escena, escarbar detrás de la imagen. El cuadro que pinta la pintura, que reflexiona sobre la propia imagen, lejos de vincularse a la imagen ensimismada, alienada, autónoma y autorreferente del modernismo, se acerca, por el contrario, al problema central del mundo a devenido imagen que, paradójicamente, parece suscitar cada día menos interés.



LAM. VIII-IX

LA LECCIÓN DE ANATOMÍA DEL DOCTOR TULP (N. 81)
LA HAYA, Mauritshuis (1632-1216,5 cm.)



No concibo nuevas propuestas sin pasar por el campo de la investigación, sin poner sobre la mesa parte al menos de aquellas ideas aparentemente consolidadas que como muchas otras no concluyeron en más que un ensayo de prueba- error. Me parece fundamental mirar atrás para buscar nexos en común con lo actual. La historia nos ha legado la interculturalidad como medio de difusión de nuestros propios éxitos y fracasos sin haber llegado a situarlos del todo como posibles campos de acción en el presente, más bien parecemos habernos centrado en superar nuestro propio hándicap. Pienso que el arte nunca debería disociar la producción artística de la investigación y en su propio discurso debería tomar como requisito fundamental volver a situar las cartas sobre la mesa, volver a situarnos sobre el problema de un lenguaje que habla sobre su propio medio, un medio autónomo, sin confundir investigar con divagar, posicionándonos en determinados campos de acción. En este sentido la historia también nos ha legado toneladas de archivo, fuentes, documentos gráficos, medios de interpretación del lenguaje, la simbología, la iconología, etc. Como citaba anteriormente, “espacios y tiempos heterogéneos no cesan de encontrarse, confrontarse, cruzarse o amalgamarse”, la estética de archivo, cargada de elementos retóricos, nos permite en este caso determinar un criterio y campos de acción, en los espacios que nos otorga el archivo se encuentran esos nexos entre la historia pasada y la actual.







Fotos de proceso, óleo sobre lienzo. 2014



Espacio de trabajo, A19. Facultad de Bellas Artes, ULL. 2014



Mesa de trabajo, A19. Facultad de Bellas Artes, ULL. 2014



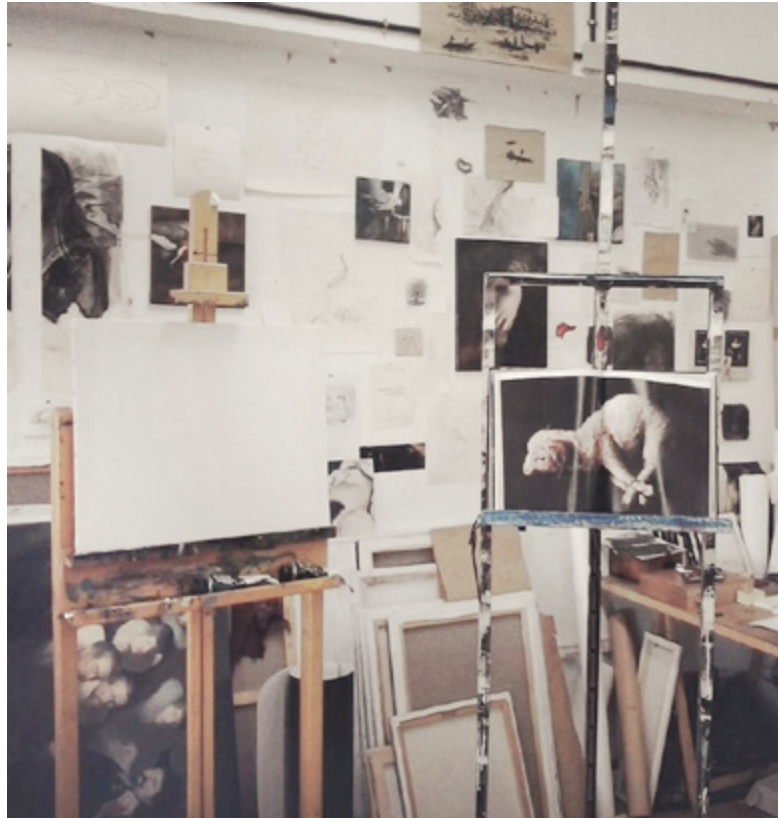
Ambiente de exposición, Madrid. 2013

Se presentan imágenes que nos permiten repensar aspectos fundamentales, momentos pregnantes de la modernidad y sus derivaciones: los conflictos bélicos, la reconstrucción de la civilización, la memoria, la acumulación y circulación del capital, etc. (Borja-Villel, 2010, 8)

Nos encontramos continuamente en uso de elementos retóricos. Todo son trucos visuales, cada uno trata su propia retórica documental, actuando como meros publicistas. Vivimos rodeados de pura escenificación, donde la teatralidad apacigua el estado de contingencia en el que nos encontramos cuando en cambio, lo conveniente en estos términos sería hablar de la deconstrucción de esos métodos de representación, destapar los estados de incertidumbre, profundizando en lo que tiene lugar detrás de la escena, escarbar detrás de la imagen. Lejos de ser una imagen ensimismada, una imagen autónoma, una imagen autorreferente, es todo lo contrario, es una imagen que piensa el problema central, que el mundo a devenido imagen y sin embargo nosotros hemos considerado que pensar eso en lo que ha devenido el mundo ya no suscita interés.



Espacio de trabajo. La Nave. Facultad de Bellas Artes, ULL. 2011



Espacio de trabajo, A19. Facultad de Bellas Artes, ULL. 2014

De este modo me centro en un ámbito de investigación como es el medio pictórico en una época donde la pintura toma consciencia de su papel como lenguaje, un lenguaje coleccionable, que tiene un anverso, que se comercializa, que se mercantiliza. La pintura barroca en este caso, donde el elemento posterior del cuadro empieza a tomar sentido como un elemento dentro del cuadro y que tiene una carga simbólica, en un contexto donde las clases burguesas tenían el control y de cuyos intereses tomaba forma todo aquel archivo pictórico que ha llevado adscrito a su propia naturaleza una visión particular de la historia. Así mismo trato de crear una especie de cruce entre la imagen consolidada y pregnante (imágenes ligadas a estructuras esquemáticas, proporciones fieles a ciertos cánones y escuelas, la idea de pintor como genio y poseedor de un don otorgado, fabricante de imágenes con una gran carga iconológica y que generalmente se posiciona en estructuras privilegiadas de la sociedad como la clase burguesa, la iglesia e instituciones privadas como las galerías y los museos), frente a un juego de crítica especulativa sobre sí misma, una imagen que se enfrenta a su propio cuestionamiento, entra en duda su carácter mediático.

“En toda época ha de intentarse arrancar la tradición al respectivo conformismo que está a punto de subyugarla”.(Benjamin, 1940, 6) nos acercamos al pasado no porque tengamos una especial veneración hacia lo canónico, sino porque hay algo ahí que está a punto de desaparecer y que además tenemos que sacarlo de ahí para volver a verlo. Hay algo más allá de una imagen sólida, hay un esquema previo que entra en deterioro. En el transcurso del tiempo el soporte rechaza el propio medio como el cuerpo que no responde correctamente a un implante, esto nos presenta la cuestión de la propia naturaleza de la pintura, necesita ser intervenida para su conservación. De alguna forma la pintura busca un medio de preservarse ante un cuerpo que la niega, cuando quizás debería ceder ante esa fragilidad inherente.



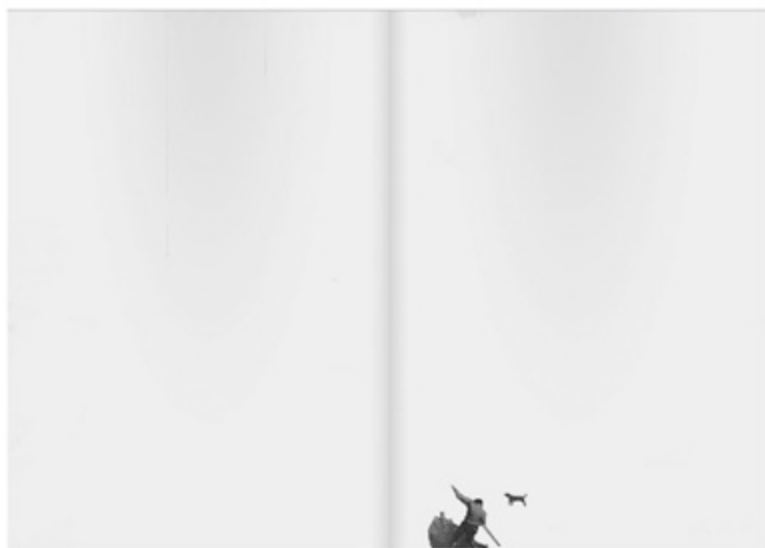
Grafito sobre papel, 50 x 50 cm. 2014

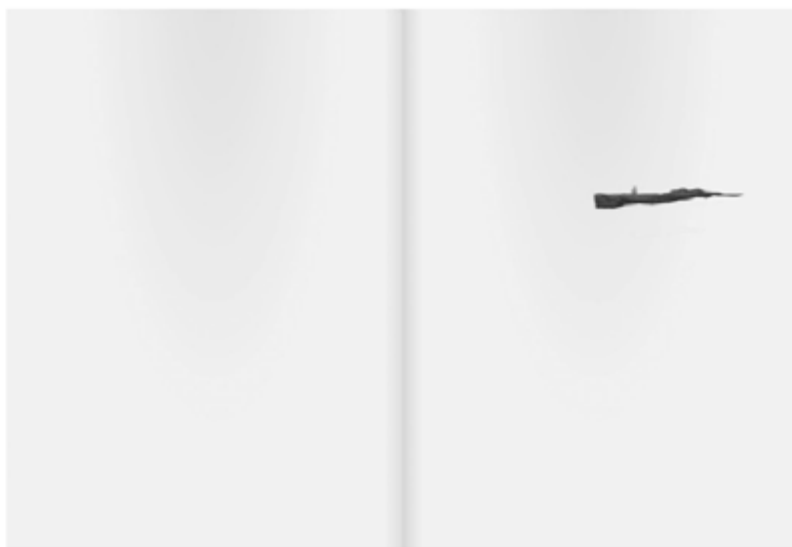


Detalle, óleo sobre lienzo. 120 x 80 cm. 2014



Óleo sobre lienzo. 35 x 25 cm. 2014



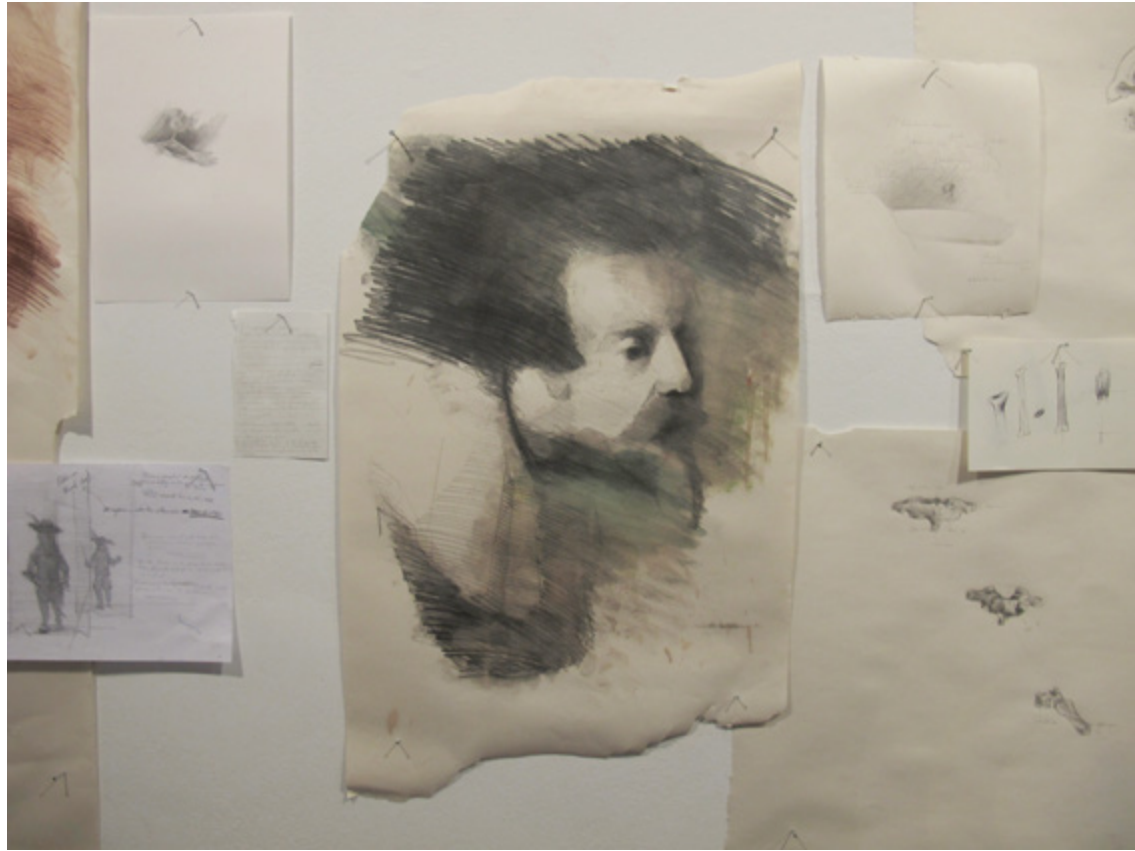




Grafito sobre papel, 23 x 10 cm. 2013



Grafito sobre papel, 23 x 6









Detalles de la instalación, exposición *Tableau*. Ateneo de la Laguna. 2014



Grafito sobre papel, 65 x 40 cm. 2013

Articular históricamente lo pasado no significa “conocerlo como verdaderamente ha sido. Consiste, más bien, en adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro” (Benjamin, 1940, 6) cuando hablo del pasado no hablo como algo que ha sido, sino como algo que está en extinción, la investigación sobre la imagen, la pintura que piensa sobre pintura, la crítica, el pensamiento sobre la propia imagen, es el recuerdo de algo que está en peligro como las especies en extinción.

Por otro lado, no se trata ya de tomar el material de archivo como un medio para poner en duda su veracidad, sino como un juego donde la representación de la representación pone en crítica su propia naturaleza. “No sería posible concebir la cohesión social sin la base de armonía que ofrece una comunidad de recuerdos e imaginaciones” (Rosset, 2006, 93) “Recuerdos que se superponen unos a otros, en continua e inevitable transformación y constituyendo un imaginario de uso común, colectivo y expuesto como el aire a dominio público” (López, 2012, 74). Hablamos en este sentido de una meta-pintura, en la cual la imagen se abstrae de su contenido y de un corsé estructurado por cánones clásicos, la imagen entra en conflicto consigo misma, contexto y contenido participan de sí mismos en un momento donde cada figura toma sentido como un elemento retórico dentro del propio cuadro. En este juego de la representación de la imagen, el que actualmente era considerado el genio, productor absoluto de la pintura, haría más bien de la función del forense de la imagen, que fragmenta, deconstruye, disecciona y fundamenta los principios básicos de una estructura, y la imagen como ingeniería de práctica inversa. Disociando los distintos elementos de esta de su soporte original, generando nuevos espacios discursivos. En este aspecto, Manuel Borja-Villel habla del museo como “ese dispositivo en el que se encuentra la base teórica sobre la que fundamentar nuevas maneras de hacer dialogar e interactuar a los sujetos históricos, más desde una perspectiva transversal y dialógica que lineal y programática.





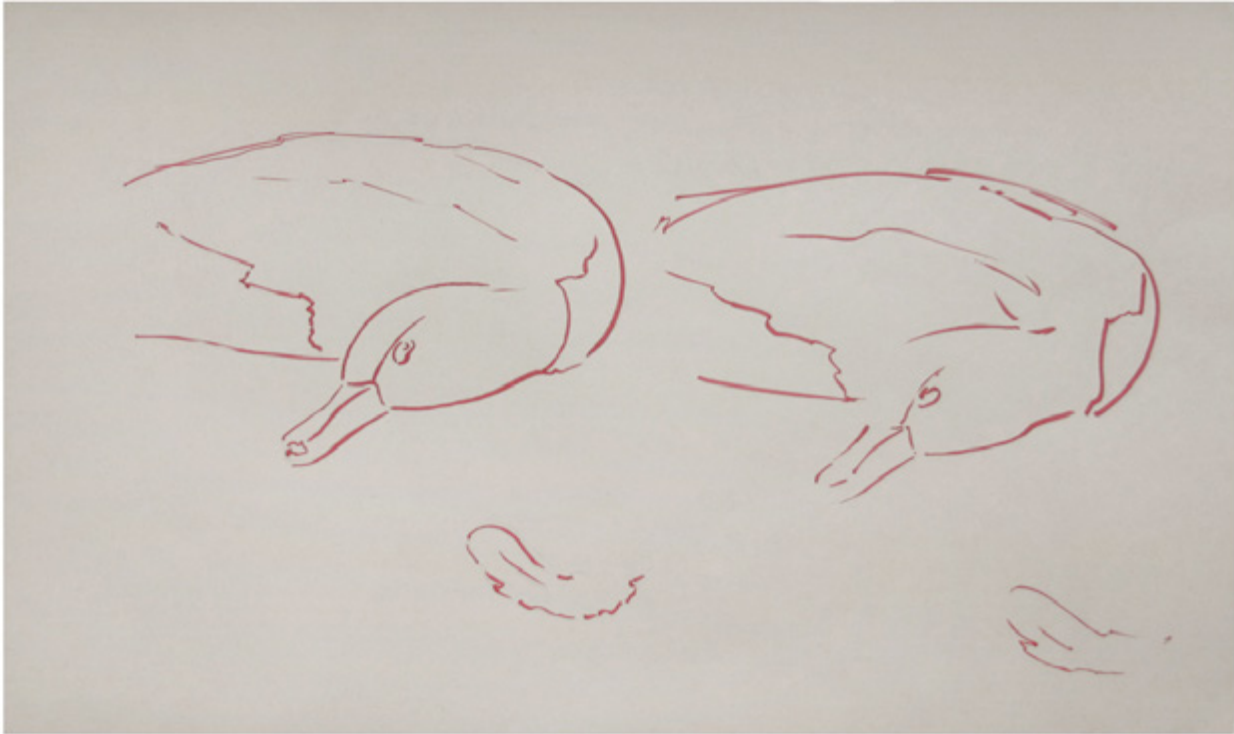
Detalles de la instalación, exposición *Tableau*. Ateneo de la Laguna. 2014



Espacio de trabajo y montaje de la exposición *Conflicto*. Exconvento de Santo Domingo, La Laguna, 2013



Exposición *Conflicto*. Exconvento de Santo Domingo, La Laguna. 2013



Tinta china sobre papel. 60 x 35 cm. 2013



Óleo sobre lienzo, 30 x 30 cm. 2013

El archivo pictórico introduce en el saber la dimensión sensible, el carácter incompleto de cada imagen. Contra toda pureza de la estética, introduce lo múltiple, lo diverso, el carácter híbrido.

Responde a una teoría del conocimiento expuesta al peligro de lo sensible y a una estética expuesta al peligro de la disparidad. Por su propia exuberancia, deconstruye los ideales de unicidad, de especificidad, de pureza, de conocimiento integral (Georges Didi-Huberman, 2010, 15).

En cuanto a esto he de matizar que no respaldo el aire nostálgico de las naturalezas muertas sino su natural precariedad, que elude una visión particular y dogmática; pero por ello mismo, es una pintura que no se muestra condescendiente con la prepotencia de lo actual, que toma lugar ante esta falta de sustancia para afianzar el dudoso mérito de “estar ahí”.

El historicismo representa el progreso como una historia de lo que Benjamin llama “tiempo heterogéneo y vacío”. El tiempo sería como un contenedor, una gaveta donde se añaden cosas y se van ordenando, un museo. Ante este contenedor heterogéneo y vacío, la base de la historiografía materialista muestra por el contrario un principio constructivo. “En esta estructura reconoce el signo de una detención mesiánica del acaecer, o dicho de otra manera: de una coyuntura revolucionaria en la lucha en favor del pasado oprimido. La percibe para hacer que una determinada época salte del curso homogéneo de la historia” (Benjamin, 1940, 17) Benjamin hace una distinción, si lo importante son las causas, vamos a darnos tiempo.

El historicismo se contenta con establecer un nexo causal de diversos momentos históricos. Ningún hecho es ya histórico por ser causa. Llegará a serlo póstumamente a través de datos que muy bien pueden estar separados de él por milenios. (Benjamin, 1940, 17)

Puede que haya algo en una esquina, de un cuadro, que pueda ser la fuente de una futura revelación, por ello lo que trata de hacer es buscar las “causas perdidas” de esos futuros efectos. Dentro de una cadena lógica y causal, siempre reverbera algo que falta, siempre hay una ruina de algo que no se ha cumplido. Que está en riesgo de extinción, de caer en el olvido, un fragmento que nos reclama que lo salvemos, que lo saquemos del continuo de la historia, de la historia de los vencedores.

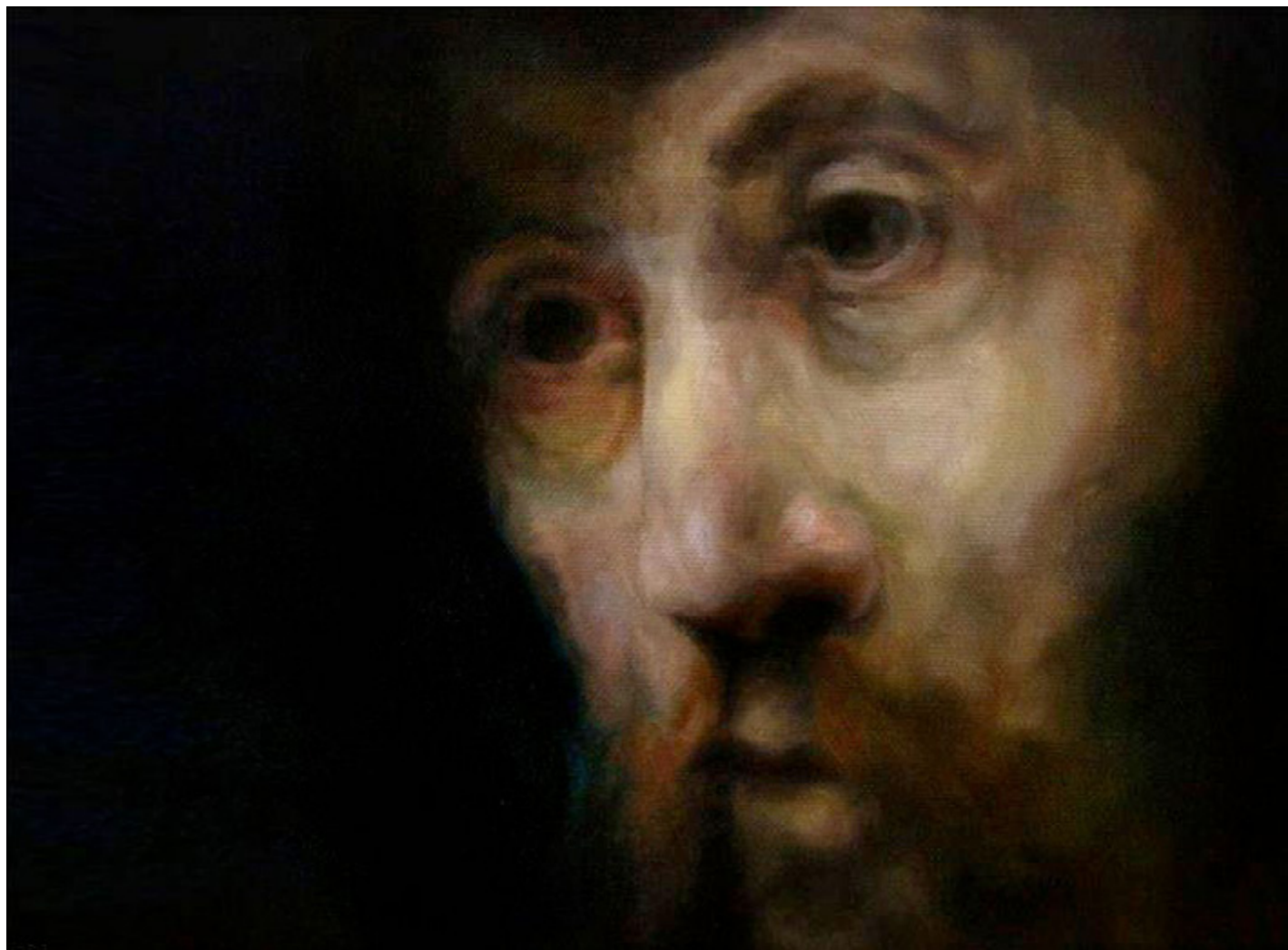


Grafito sobre papel, 25 x 15 cm. 2011

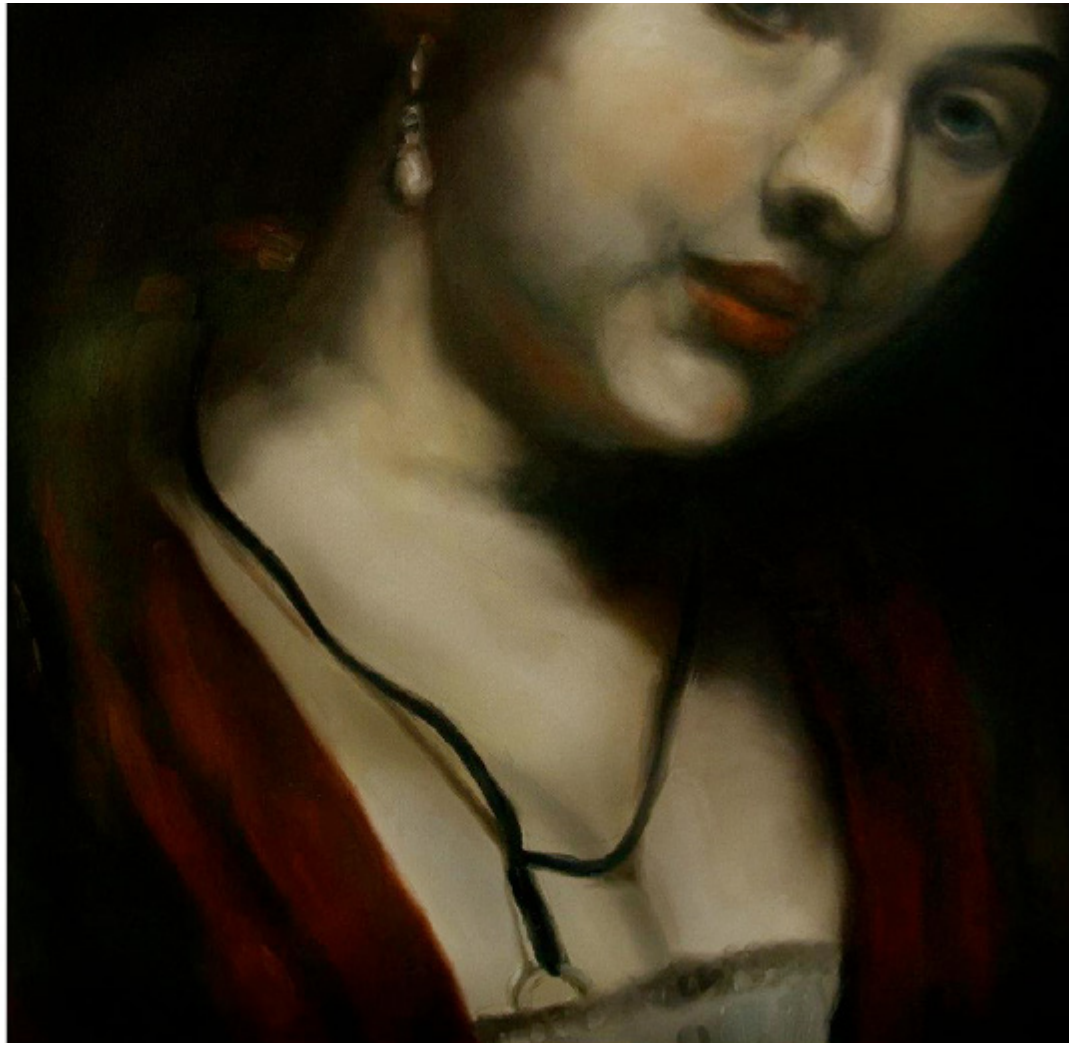




Espacio de trabajo, A19. Facultad de Bellas Artes, ULL. 2014



Óleo sobre lienzo, 30 x 20 cm. 2011



Óleo sobre lienzo, 50 x 50 cm. 2011



Exposición *Frágil Equilibrio*. TEA, Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife. 2014



Exposición *Breaking News*. Galería Manuel Ojeda, Las Palmas de Gran Canaria. 2014



Estudio. 2012

El fragmento como medio de desvincular y traer al presente, de descontextualizar y hacer un guiño a ciertos elementos que anteriormente solo encontraban sentido en su propia situación. El fragmento como herramienta técnica me permite investigar la imagen, trocearla, analizarla como nuevo miembro de un cuerpo incompleto e incluso como miembro para un nuevo cuerpo. Por otro lado, los espacios en blanco y los guiños a aquel archivo pictórico, se asemejan a figuras literarias donde se rescatan sinécdoques, elementos que hablan de una parte por el todo dentro de su propia narración. Es un entramado referencial donde se es más condescendiente con todas aquellas anécdotas que facilitan de alguna manera la legibilidad simbólica y estructural de la obra, es en este momento donde se empiezan a organizar las ideas a partir de una colección de imágenes, son puestas en relación favoreciendo conexiones, a raíz de ahí se genera una reflexión, un dialogo sobre su propio proceso.

Los cuadros de gabinete de aficionado tienen siempre un tema. Este tema tiene un componente que participa al mismo tiempo de lo narrativo y lo descriptivo, sin agotarse ni en uno, ni en otro sentido. El tema por antonomasia es la conversación. Una estructura de diálogo conforma la escena. Quien contempla la obra debe percibir esta indicación en su justo valor. No se encuentra ante la simple descripción de una galería, ni tampoco ante una historia en clave (visita del coleccionista X al gabinete del coleccionista Y). Nos hayamos ante un colloquium, una disputatio, o bien, para usar un término corriente en la época, una “conversación”. (Stoichita, 1987, 117)

Esta conversación invita al espectador a generar una relación entre objetos e imágenes, favoreciendo una situación de dialogo así mismo, entre obra y espectador, una lectura incesante.

La contextualidad que funciona en una colección ocasiona e incluso provoca la situación autorreflexiva: percibir un cuadro como figura que destaca de un fondo es percibir una obra de arte que se destaca (o se proyecta) de (o sobre un) “fondo” que no es otro que el arte. Sin embargo, la relación contextual -base de la colección - resulta plenamente consciente solo cuando se convierte en relación intertextual. (Stoichita, 1987, 110)

En esta “colección” de la que hablamos, el gabinete de aficionado, las imágenes se encuentran situadas una frente y junto a otra, dentro de este juego referencial la colección de imágenes suele también generar nuevas perspectivas de lectura ante la masificación que produce el archivo, un archivo irreducible e inabarcable y que nace de una pulsión de archivo compulsiva, podríamos decir más, excesiva. Dentro de esas nuevas perspectivas se presenta constantemente el papel del encuadre como medio para focalizar cada elemento en distintos planos y posibilidades, dentro de un juego de tensiones y distensiones alrededor de la estructura de cada una de las citas.



Sinécdoque, óleo sobre lienzo. 150 x 108 cm. 2014



Grafito sobre papel, 20 x 12 cm. 2013

Así, advertimos que Goya procede con frecuencia a encuadres patéticos de lo que observa para criticarlo mejor: por citar ejemplos relativos al motivo corporal –o a la fórmula del pathos- que aquí nos interesa, señalemos la amplitud en Goya de motivos donde se ve a un personaje doblado por una carga. Basta, para ello, con encuadrar, aislar en la calle –y en una hoja de dibujo- a un cargador haciendo su trabajo (fig. 32). Pero también será preciso emplear la fantasía crítica inventando montajes alegóricos donde podemos ver, entre otros, aun campesino trabajando la tierra con un eclesiástico a cuestas (fig. 33) o bien a una mujer doblegada por el peso de su marido o a un asno cargado con su amo (fig. 34) (Didi-Huberman, 2010, 91)

Este tejido referencial no se lee como se leería una novela, un libro de historia o un argumento filosófico, desde la primera a la última página, siguiendo sus planteamientos, nudos y desenlaces. El trabajo de pasarle a la historia el cepillo a contrapelo que se propone el materialismo histórico, no pretende contar lo que realmente sucedió sino salvar lo que está en peligro y exponerlo para que relumbre, sacándolo del continuo de la tradición que nos impide percibirlo; haciendo énfasis en aquellas formas que nos ofrecen un punto de partida para entrar en juego, o incluso en aquellas otras que parecen haber perdido tal capacidad de definición y se encuentran actualmente huérfanas, o, preferentemente, en ambas a la vez.

Donde todos los demás ven imágenes de otras eras, vestigios de un pasado glorioso pero perdido, el materialista histórico ve ruinas, un cúmulo de fragmentos. Pero los fragmentos, como las ruinas, no le hablan de lo que queda, sino de lo que les falta para estar completas. No de lo que son, sino de aquello a lo que apelan. Y no apelan a una nostalgia paralizante, sino a la restitución de una promesa no cumplida, que quizá se encuentre en la propia riqueza de la imagen. Nos demandan que las saquemos de esa continuidad en la que la pintura aparece como un elemento del pasado para recordarnos que la intertextualidad es muy anterior a la invención de la red, que la riqueza de la pintura no está en la evidente materialidad de sus procedimientos sino en la oscura riqueza de sus relaciones. Quizá pasándole el pincel a contrapelo a la pintura, fijándonos en aquellos elementos que pasaron desapercibidos, que no tuvieron un papel protagonista en las explicaciones de los libros de historia, logremos detener por un instante el paso firme del progreso “despertar a los muertos y recomponer lo despedazado”. (Benjamin, 1940, 9)

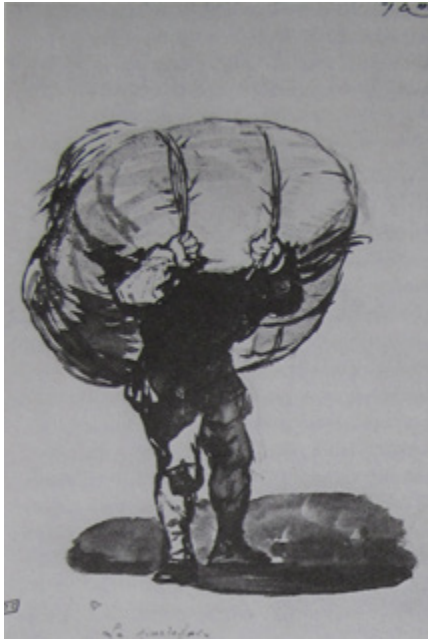


Fig. 32
Francisco de Goya
El porteador, 1812-1823
Pincel y aguada sepia sobre papel, 20,5 x 14 cm.
Musée du Louvre. Département des Arts Graphiques, Paris



Fig. 33
Francisco de Goya
No sabías lo que llevabas aquestas?, 1820-1824
Tinta sobre papel, 20 x 14,2 cm.
Museo Nacional del Prado, Madrid

Fig. 34
Francisco de Goya
Mal marido, 1824-1828
Lápiz sobre papel, 19,2 x 15,1 cm.
Museo Nacional del Prado, Madrid





Detalle de la instalación, exposición *Frágil Equilibrio*. TEA, Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife. 2014





Detalles de la instalación, exposición *Frágil Equilibrio*. Centro de Arte La Recova, Santa Cruz de Tenerife. 2014



Óleo sobre lienzo. 30 x 20 cm. 2012



Óleo sobre lienzo.130 x 89 cm. 2012





Detalles de la instalación, exposición *Frágil Equilibrio*. Centro de Arte La Recova, Santa Cruz de Tenerife. 2014



Espacio de trabajo, A19. Facultad de Bellas Artes, ULL. 2014

Un atlas suele comenzar de manera arbitraria o problemática, de modo muy diferente al comienzo de una historia o la premisa de un argumento; en cuanto a su final, suele aplazarse hasta que se presenta una nueva región, una nueva zona del saber que explorar. (...) Se trata de una herramienta, no del agotamiento lógico de las posibilidades dadas, sino de la inagotable apertura a los posibles dados aún. (Didi-Huberman, 2010, 15)

En este caso, la pintura acerca un estado de incomodidad entre la pretensión de avanzar hacia sus referentes y la inexactitud o más bien la imposibilidad de poder alcanzarlos, partiendo de ese carácter incierto que nos ofrece el fragmento y que se extiende más allá del cuadro, demorando en el significativo como elemento que corresponde y da sentido a la imagen y además posibilita las relaciones. Se construye en torno a un diagrama de imágenes, una nube de relaciones que trata de evocar pero en medio de una niebla vaga, sin pretensiones de crear falsos simulacros sino esbozando un cuerpo rancio, dentro de esa fragmentación como individuo, como órgano de un mismo cuerpo, buscando posibles modos de unión entre sus partes a falta de instrucciones de uso.

Busca de alguna manera, presentar esa misma fragmentación del individuo así mismo pero con aparentes buenos modales, que se transmiten desde lo representado para crear alboroto, una molestia y un eco entre el enfrentamiento metarrelato- consumidor a la espera de que todo esto quiebre por algún lado, de que se produzca una fractura en ese diálogo incluso llegando a interrumpirlo, imposibilitándolo, cruzando a través de distintos estadios en los que ese cuerpo del que hablaba anteriormente tome forma hasta quedar reducido a un simple rastro, una mancha. Una huella que participe por un lado de la posibilidad de generar nuevos campos de acción, teniendo como premisa básica la de partir cuestionando lo anteriormente propuesto como medio de posicionamiento ante eso que nos atañe y que de forma sigilosa produzca cambios en sí mismo, y que por otro lado ahuyente formas de diálogo que desestimen el carácter contingente dentro de la investigación artística, en un medio donde no existen afirmaciones tajantes ni vías de acceso definidas ante los problemas que constantemente nos plantea.





Tableau. Exposición individual en el Ateneo de La Laguna, la instalación toma la función de estudio, trasladando todo el equipo a la sala donde estuvo viviendo y trabajando a lo largo de la exposición





Vistas de la sala. Exposición Frágil Equilibrio en el Centro de Arte La Recova, Santa Cruz de Tenerife. 2014





Instalación, pintura y dibujo sobre papel. 850 x 450 cm. Exposición *Frágil Equilibrio*, Centro de Arte La Recova, Santa Cruz de Tenerife. 2014



Exposición *Tableau* durante su inauguración,
Ateneo de la Laguna. Tenerife. 2014







Daniel de la Guardia Sánchez

Las Palmas de Gran Canaria, 1992

Actualmente cuarto curso en el grado de Bellas artes, itinerario ARTE C por la Universidad de La Laguna. Año 2010.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES 2014 “Tableau”. Ateneo de la Laguna, La Laguna

EXPOSICIONES COLECTIVAS 2014 “Frágil Equilibrio”. Centro de Arte La Recova. Santa Cruz de Tenerife / “Art, Inflammation and Me”. Galerie Wagram, París. Francia / “Breaking News”. Galería Manuel Ojeda, Las Palmas de Gran Canaria / “Art, Inflammation and Me”. Bella Center, Copenhague. Dinamarca / “Frágil Equilibrio”. Tea, Tenerife Espacio de las Artes. Santa Cruz de Tenerife **2013** “Arteacien”, mercado de arte contemporáneo. Sala de arte Fleming. Puerto de la Cruz / “Pliegue”, primer encuentro de autoediciones en Tenerife. Espacio cultural el Tanque, Santa Cruz de Tenerife / Pintores pensionados del Palacio de Quintanar. Sala de la Alhóndiga, Segovia / “Nuevas Apariciones / Fantasmagorías”. MHA, Museo de Historia y Antropología de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife / “Conflicto”. Ex convento de Santo Domingo, La Laguna **2012** “El Giro Académico y El Giro de la Academia”. Cabrera Pinto, La Laguna / Mercado de arte contemporáneo. Fleming4. Puerto de la Cruz / Inauguración Casa de la Juventud. La Orotava / “Procesos II”. Sala de arte La Caixa, La Laguna / “El Sujeto Fragmentado”. La Fonda Medina, Güímar **2011** “October”. La Rua26. Santa Cruz de Tenerife

PREMIOS Y BECAS 2014 Segundo premio, concurso de pintura “Festival tiempo para la paz”. Las Palmas de Gran Canaria **2013** Tercer premio, concurso de pintura rápida al aire libre. La Orotava, Tenerife / Segundo premio en la décima edición de la Bienal de Pintura de Padru “ ISOLE”. Cerdeña, Italia / Artista seleccionado en la décima edición de la Bienal de Pintura de Padru “ ISOLE”. Cerdeña, Italia / Beca pintura de paisaje. Pintores pensionados del Palacio de Quintanar. Real Academia de H^a del Arte de San Quirce de Segovia **2012** Premio mención especial, 7º concurso de pintura rápida al aire libre. La Orotava

COLECCIONES 2013 Alcázar de Segovia / Ayuntamiento de Padru, Cerdeña. Italia

Fuentes

Ardenne, Paul (2002): *Un arte contextual: creación artística en el medio urbano, en situaciones, de intervención, de participación*, Murcia: CENDEAC, 2006.

Benjamin, Walter (1940): Tesis de filosofía de la historia, en *Discursos interrumpidos I*, Madrid: Taurus, 1973.

Borja-Villel, Manuel (2010): Introducción, en Didi-Huberman, Georges (2010).

Crow, Thomas (1996). “La vida sencilla: el pastoralismo y la persistencia de los géneros en el arte reciente”, en *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*, Madrid: Akal, 2002.

Didi-Huberman, Georges (2010): *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, Madrid: MNCARS.

Ernout A. y Meillet A. (1932): *Diccionario etimológico de la lengua latina*, París: Klincksieck.

Gassier, Pierre (1973): *Los dibujos de Goya*, Barcelona: Noguer.

López, Chema (2012): *El ladrón y el copista. Duplicaciones y repeticiones para crear realidad desde la ficción*, Valencia: Universitat Politècnica de València.

Rosset, Clément (2006): *Fantasmagorías. Seguido de lo real, lo imaginario y lo ilusorio*, Madrid: Abada, 2008.

Stoichita, Victor (1987): *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*, Barcelona: Ed. Del Serbal, 1991.

www.danieldelaguardia.com