A person is sitting on a wooden chair, painting a large, colorful rug on the floor. The rug features abstract shapes in red, blue, yellow, and green. In the background, there is a wooden desk with various art supplies, including brushes and containers. The person is wearing a light-colored shirt and dark pants. The overall scene is a creative workspace.

VOLUMEN 2

VARIACIONES DALTON

Variaciones Dalton

Carlos Cañadas

Palacio de La Madraza

Sala de exposiciones

21/09 - 12/11. 2023





- 9 *Una vida furtiva y temblorosa:*
poetas, artistas, forajidos y otros pobres diablos
Javier Iáñez Picazo
- 21 *El pistolero metafórico*
Javier Sánchez Martínez
- 34 Historial de búsqueda
- 43 **Las Variaciones Dalton**
- 77 *Rainbow-logorrea y criminales de slapstick*
Carlos Cañadas
- 84 Exposición





00
JAJA
JAJAJA
(JAJ)

**Una vida furtiva y temblorosa:
poetas, artistas, forajidos
y otros pobres diablos**

Javier Iáñez Picazo

A rose is a rose is a rose is a rose. **Gertrude Stein (1913)**

A rat is a rat is a rat is a rat. **William Burroughs (1959)**

Campbell, Campbell, Campbell, Campbell. **Michel Foucault (1973)**

En 1957, la poeta Wisława Szymborska escribía los siguientes versos: «Nada ocurre dos veces / y no ocurrirá»¹. De ser esto cierto, tampoco se puede repetir la misma palabra, ni articular la lengua exactamente igual para pronunciarla: no se puede decir lo mismo dos veces. Ni tres. Ni cuatro. Toda copia está condenada a ser un original en su derecho propio y toda repetición será entonces una forma encubierta de producir variaciones. Así, una palabra escrita cuatro veces es en realidad una variación de significaciones de esa misma palabra.

Gertrude Stein parecer tener esto bien presente cuando escribe su famoso y ambiguo verso a principios del siglo XX, acorde a una sensibilidad de vanguardia en donde una especie de eterno retorno de lo mismo nietzscheano deja al descubierto el carácter artificioso del canon de la belleza poética, así como de la estructura del lenguaje. Unas décadas más tarde,

¹ Wisława Szymborska, «Nada dos veces» en Antología poética (Madrid: Visor, 2015), 36.

la modificación del verso en manos de William Burroughs reflejará el desencanto de toda una generación que buscaba romper con la supuesta corrección de la tradición literaria y alejarse de los preceptos estéticos de lo elevado para abrazar los lodos de lo bajo. Finalmente, en la sentencia posterior de Foucault, belleza y tradición han sido asimiladas y fagocitadas por la industria capitalista en una sociedad del consumo en donde el producto va más allá de cualquier criterio estético-moral. No es baladí que el pensador francés decidiese terminar su ensayo sobre Magritte con esta sugerente alusión a Warhol, pues si algo nos enseñó nuestro querido antihéroe pop es que, en efecto, nada ocurre dos veces. Por mucho que quisiera repetir la misma Marilyn o el mismo Elvis hasta la extenuación, el artista estadounidense sabía de sobra que el mercado había hecho de sus figuras una reliquia inagotable, porque cada repetición es única en sí misma; en cada copia o apropiación algo se pierde, algo se mantiene y algo nace. Warhol lo sabía: toda repetición está condenada a existir como variación.

Por aquel entonces, los medios de producción tanto artísticos como industriales trabajaron mediante una recuperación de técnicas y motivos que demostraban constantemente que toda la cultura occidental era una variación interminable de los mismos temas. Roland Barthes lo sugirió en diversas ocasiones, no sólo en su famosa definición de la cultura como «mosaico de citas», sino complejizando estas ideas para abordar otros aspectos como el tiempo y la significación: la

repetición no es una tautología sin importancia sino el modo principal de generar sentido y, con este, temporalidad². Esto nos lleva a recordar que el capitalismo no será tanto el creador responsable de este orden del discurso, sino la evidencia hipertrófica de que la cultura siempre ha funcionado así — más aún si tenemos en cuenta su circulación primigenia a través de la oralidad—. Ante la idea barthesiana de tomar la repetición como vehículo explosivo (hacia fuera) para construir una tipología de las culturas, encontramos la posibilidad de aplicar su pensamiento de forma implosiva (hacia dentro): dentro de cada nicho cultural puede trazarse toda una cartografía de variaciones.

Dentro de cada autor, cada obra y cada artefacto cultural, las ideas se materializan y se solapan formando un torbellino bulímico de los mismos tropos. Esto es palpable en figuras como Roberto Bolaño, que se desenvuelve en un mundo metaliterario en el que inventa personajes que son autores ficticiales al mismo tiempo que reinventa otros tantos existentes. Este universo en crisis, donde la identidad se ve constantemente desplazada, se cristaliza en un repertorio de «pobres diablos»³ que no consiguen adaptarse ni asentarse en un mundo hostil (epistemológica,

² Roland Barthes, «El arte..., esa cosa tan antigua» en *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces* (Barcelona: Paidós, 2002), 204-205. En este caso, serían igualmente válidas las ideas trazadas por Gilles Deleuze en su obra *Diferencia y repetición* (1968), donde afirma que la repetición sólo consigue avanzar y desplegar diferentes temporalidades mediante la heterogeneidad de la diferencia.

³ Carlos Burgos Jara, «Literatura y pobres diablos: Los detectives salvajes y el 'realvisceralismo'», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* vol. 37 no. 74 (2011), 305-328.

ontológica y metafísicamente hablando), convergiendo en la emblemática figura del poeta. Para el escritor chileno, el poeta podría constituirse como un doble perdedor: por su derrota en la batalla de la literatura y por su incapacidad para situarse en una tradición literaria estable.

Esta idea del poeta frustrado a la deriva se materializa popularmente en los vaqueros del Lejano Oeste, más concretamente en los forajidos del género western que, a diferencia del héroe protagonista, ven sus malévolos esfuerzos constantemente boicoteados. Tomemos a los Hermanos Dalton, por ejemplo. La banda criminal de Missouri, famosa por sus exitosos atracos a bancos y trenes a finales del siglo XIX, fue apropiada —esto es, sometida a una variación— por los historietistas belgas Maurice de Bévère y René Goscinny, convirtiéndola en 1951 en el enemigo principal de Lucky Luke, protagonista de sus viñetas homónimas. En la página impresa, estos cuatro hermanos son una variación de un mismo diseño de personaje que se repite tomando la estatura como único atributo cambiante: el más bajo es el más peligroso pero el más inteligente, y así van ascendiendo como una suerte de matrioska pop hasta llegar al más alto, el más inofensivo y estúpido. Al mismo tiempo, los Dalton están diseñados como otra variación más del cowboy como arquetipo en donde se condensan los miedos y fantasías del Sueño Americano, hace ya tiempo desmantelados y superados. También son una variación de otros tantos personajes

de la Antigüedad como el héroe solitario de los mitos grecorromanos. Por último y por si fuera poco, los Dalton del cómic son totalmente incapaces de alcanzar el éxito, en oposición al cuarteto original de criminales de Missouri. Así, los cuatro forajidos se presentan como la convergencia paradigmática de la variación como modo de producción y subjetivación, la identidad como ficción nómada y el poeta como perdedor.

Alejados de toda trascendencia, los Dalton son cuatro como lo son las rosas de Stein, las ratas de Burroughs y las latas de sopa que Foucault toma de Warhol. El cuatro parece ser la cifra ideal para representar la temporalidad de la variación, ya que escapa (por poco) de la mística que envuelve al tres, históricamente asociado con ideas como la Santa Trinidad, el triángulo de Nicolás de Cusa o las Tres Gracias. Incluso el tríptico, ese formato pictórico que enfatiza su significación mediante una repetición divina, queda anulado cuando se le añade una cuarta pieza, que ya parece acercarse peligrosamente al exceso narrativo. Los Dalton como variación o las variaciones Dalton aparecen como una construcción artificiosa condenada a desvelar su condición de variación, como un cuadríptico que agota cualquier posibilidad de trascendencia para metabolizarla en frustración a través de su envoltorio anti-sacro. Los cuatro hermanos permanecen hieráticos, desencantados mientras observan una realidad camaleónica que fluctúa vertiginosamente. Como artefacto cultural,

están condenados al inmovilismo en este viaje alucinógeno, una suerte de versión ácida del spaghetti western en donde el vaquero se convierte en ese yonqui que se pasa horas mirando fijamente la punta de su zapato mientras todo palpita a su alrededor.

El drogadicto es, al igual que el poeta y el forajido, otro de esos pobres diablos condenados a vagar por diferentes esferas de realidad sin encontrar un lugar donde asentarse. El adicto «considera su cuerpo impersonalmente, como un instrumento para absorber el medio en el que vive», viviendo a través de la lentitud termodinámica de la droga que parece experimentarse a través de impresiones sensitivas que se agitan como «una vida furtiva y temblorosa», cargada de destellos extremos de belleza, nostalgia y dolor⁴. Tal y como sucede con otras hemorragias pictóricas como las mujeres exorcizadas de Willem de Kooning o las enfermeras anuladas de Richard Prince, los forajidos se disuelven y se impersonalizan mediante su exteriorización mimética en un espacio que ya no sólo les rodea, sino que les atraviesa. Pero, a diferencia de las obras de Prince y de Kooning en donde la feminidad se desenvuelve mediante anulaciones de la Marilyn prototípica y la frustración del objeto de deseo, los Dalton están diseñados como una broma masculina donde la frustración es el objeto de deseo.

⁴ William S. Burroughs, *El almuerzo desnudo* (Barcelona: Anagrama, 2011), 69 y 216 pp. respectivamente.

Y en mitad de este caos lisérgico-pop, nuestros pobres antihéroes intercambian bromas maquilladas de reflexiones artísticas profundas e inconexas, sin mirarse siquiera entre ellos: ya no quieren ser poetas, quieren alcanzar la (in) deseable figura del artista-crítico. Los Dalton y sus variaciones canibalizan la poesía macho del Lejano Oeste para convertirla en la verborrea de la crítica institucional, la crisis del autor, las problemáticas del proceso creativo y otros discursos reprimidos del mundo del arte. Sus bocas cerradas lanzan (auto)críticas como balas mientras permanecen impassibles desde su posición privilegiada del inmovilismo, vistiendo su envoltura de perdedor esmaltado con el barniz de la vagancia —el propio Bolaño tenía una tarjeta de presentación en la que figuraba su nombre y dirección con el subtítulo de «Poeta y vago»—, trabajando con la propuesta de Carlos Cañadas del no-hacer como práctica artística⁵. Desde su actitud de perdedor (poeta, artista, forajido, adicto), el pobre diablo desvela su carácter cínico como «aquel que sabe que sus creencias son falsas o ideológicas, pero sin embargo se aferra a ellas movido por la autoprotección, como una manera de afrontar las contradictorias demandas que se le formulan»⁶. En una vida que transcurre de forma furtiva y temblorosa,

⁵ *El no-hacer como práctica artística: estudio en torno a la hibridación entre Teología Negativa y práctica artística contemporánea* es el TFM que Carlos Cañadas presentó en la Universidad de Granada en 2021, tutorizado por Víctor Borrego y convertido, poco después, en libro autopublicado.

⁶ Hal Foster, *El retorno de lo real* (Madrid: Akal, 2001), 118 p., siguiendo las ideas elaboradas por Peter Sloterdijk en su *Crítica de la razón cínica* (1983).

como decía Burroughs, la deriva y el rechazo desembocan en un cinismo protector que es, en última instancia, una ideología blindada de humor.

Cuando todas las variaciones tratan de hablar, sus palabras corren el riesgo de fundirse en una masa de ruido. En boca de los Dalton, los statements de artista se ven reducidos a una suerte de chiste existencial, confeccionando un discurso paródico que se convierte en el equivalente al spam digital en el mundo del arte, ese caudal «repleto de una jerga grandilocuente y vacía, a menudo tomada de malas traducciones de la filosofía continental»⁷. El chiste, con su lógica subversiva y su dinámica basada en la oralidad, es otro artefacto cultural que se construye a través de las direcciones y temporalidades de la variación: no parece tener un original ni un origen fijo, se cuenta y recuenta de mil formas distintas, con leves variaciones, aunque siempre termine siendo el mismo chiste. El forajido se convierte así en un poeta-artista-crítico que habla desde un inmovilismo alucinado, desde el cinismo y la frustración autoconscientes, cansado de ser siempre el malo de la película, el inadaptado en la tradición.

Quizás los Dalton se cuenten chistes meta-artísticos entre ellos sin cruzar sus miradas para no romper a llorar, para no toparse con el rostro del otro ni recordarse a sí mismos que tan sólo son variaciones de un artefacto cultural desgastado hace ya mucho tiempo. Tal vez escuchen las melodías de Glenn Gould, ese

⁷ Hito Steyerl, «Latín internacional de discoteca» en *Arte Duty Free* (Buenos Aires: Caja Negra, 2018), 186 p.

pobre diablo a la deriva en una tradición tan impecable como la de la música clásica. Ese inadaptado que se presentaba en los conciertos cargado de somníferos, medicamentos para la circulación y píldoras contra el catarro; ese pobre diablo que siempre llevaba su propia silla para sentarse al piano a ras del teclado; ese pobre diablo que tocaba siempre de memoria sin usar partitura, tarareando las melodías en todas sus grabaciones; ese pobre diablo que pasó la mayor parte de su vida en soledad, prefiriendo a Bach mucho antes que a Mozart por no tener éste «sentido de la variación»; ese pobre diablo que siempre llevaba guantes, incluso en verano cuando nadaba con sus brazos enfundados en largos guantes de caucho; ese pobre diablo que, pese a todo, tuvo que repetir en varias entrevistas: «Me río al escuchar a la gente decir que soy un excéntrico»⁸. Quizás tenía razón Burroughs cuando dijo que los adictos, como otros tantos pobres diablos, son personas tristemente cuerdas.

⁸ Glenn Gould, *No, no soy en absoluto un excéntrico* (Barcelona: Acantilado, 2017), 43 p.



Basquiat, *Somos intercambiables*, 1982



Basquiat, *Topos lo reamos visto*, 1982



Basquiat, *Si gato esp*, 1982



El pistolero metafórico

Javier Sánchez Martínez

La genuina banda de los Dalton aparece por primera y última vez en el sexto álbum de historietas de *Lucky Luke* titulado *Hors-la-loi*, fuera de la ley, y publicado en Bélgica en 1954. La singularidad de estos relatos radica, por un lado, en la verosimilitud histórica de los personajes, aunque no de los acontecimientos y, por el otro, en el atípico final de los cuatro forajidos, condenados a la horca por el histórico intento de atraco a dos bancos en Coffeyville, Kansas, en 1892, y cuyas tumbas, cuatro escuetos tablones de madera clavados sobre cuatro idénticos montículos de tierra y coronados por cuatro sombreros agujereados, se recortan contra la tinta azul claro del horizonte en la última viñeta. En realidad, el asalto a los bancos de Coffeyville se saldó con un brutal tiroteo en el que fallecieron dos de los cuatro hermanos que pertenecían a la banda. El tercero, herido de muerte, fue apresado y condenado a prisión, donde posteriormente escribiría varios libros autobiográficos, mientras que el cuarto, que había permanecido a las afueras de la ciudad guardando los caballos de refresco, consiguió huir para, tiempo después, llegar a formar la banda de Doolin-Dalton, también conocida como

Grupo Salvaje, también de final infausto. El desenlace sangriento de la historia había sido anteriormente evocado por el creador de la serie, Maurice de Bevere, más conocido como Morris, en primera versión de la historieta que da título al álbum, publicada dos años antes en la revista *Spirou*, cuando Lucky Luke dispara en la cabeza a Bob Dalton, una escena que, no obstante, fue censurada en la versión final del relato debido a un cambio en la legislación de la época. Hasta aquel entonces, las historias del solitario vaquero creado por Morris durante un viaje a Estados Unidos realizado en 1946 habían transcurrido en un lejano Oeste casi completamente imaginario, y sus desgraciados adversarios habían salido, casi siempre, más o menos indemnes de sus encuentros con el astuto pistolero. A partir ese momento, la serie se caracterizará por un firme equilibrio entre la verosimilitud histórica de la anécdota y los personajes principales y la licencia poética que organizará la trama y establecerá la moraleja final. El éxito del álbum de los Dalton hizo que Morris y el guionista francés que se le había unido en 1955, René Goscinny, recuperaran a los forajidos tres años después mediante una estrategia acorde con el gusto por el humor, la caricatura y la parodia que caracterizan la serie. Los nuevos hermanos Dalton que, a partir de 1957, se convertirán en los enemigos mortales de Lucky Luke, serán no solo primos hermanos de los anteriores, sino que desde el punto de vista de su caracterización serán, con excepción del bigote, esencialmente idénticos. Todos los Dalton portan el mismo

rostro y la misma vestimenta, diferenciándose únicamente en personalidad y altura. Por lo tanto, se da la paradoja de que cuando se trata de los Dalton, estamos siempre ante sus dobles o simulacros. Además del gusto por el doble que se da en la serie, Morris y Goscinny, se hacían eco de los llamativos lazos familiares que habían existido entre la banda de los Dalton, cuyo mito se había forjado en apenas dos años, entre 1890 y 1892 aproximadamente, y la llamada banda de los James-Younger, compuesta por Jesse y Frank James y los hermanos Younger, estos últimos primos por parte de madre de los Dalton, y cuyos legendarios asaltos a trenes y diligencias tuvieron lugar desde mediados de la década de los sesenta hasta mediados de los setenta en el estado de Missouri. *Lucky Luke* es una serie ambientada precisamente en el período histórico que transcurre entre el final de la guerra de Secesión en 1865 y el ocaso de la violenta expansión imperialista hacia el oeste iniciada aproximadamente en 1850 y que finalizará en torno a 1890, cuando los territorios comiencen a delimitarse y la trashumancia a través de las vastas extensiones del paisaje americano que constituía la forma de vida del vaquero entre en decadencia. El origen de la serie en la Bélgica de posguerra nos habla de la enorme influencia económica y cultural de Estados Unidos durante la reconstrucción del continente. Sin embargo, a lo largo de la serie los autores no abordarán la mitología del lejano Oeste de manera apologética, sino que hasta cierto punto reflexionarán en clave de humor acerca de sus aspectos más problemáticos,

al tiempo que se harán eco de la gran transformación que tendrá lugar en la sociedad europea a partir de los años sesenta. Encuadrado dentro del tebeo en sentido clásico, *Lucky Luke* habita ese territorio intermedio entre la eternidad del mito y la fugacidad de la novela, de ahí que los relatos no solo renuncien por principio a una cronología organizada y comiencen, cada vez, como si ninguno de los episodios anteriores hubiesen tenido lugar. El presente eterno en el que se encuentran inmersos sus personajes tiene su emblema en la viñeta que, de forma inapelable, cierra todos los tebeos y que muestra la silueta del flemático héroe cabalgando hacia un horizonte anaranjado mientras entona su sempiterna balada. La trama de los episodios también se encuentra marcada por esta tendencia a la repetición, dado que se ajusta al pie de la letra al formato serial de los productos comerciales, es decir que sigue un mismo patrón estructural sometido a mínimas variaciones. Las historias de los Dalton, que ascienden a casi un tercio del total de la serie, resultan ejemplares de esta manera de concebir la trama, ya que todas arrancan con su accidentada huída de prisión y concluyen con su inevitable regreso. El antagonismo entre Lucky Luke y la banda parodia en parte el conflicto surgido sociedades tempranas del oeste americano entre forajidos y agentes de la ley. El tratamiento del forajido en el cine del oeste, sin embargo, no está exento de paradojas, ya que, siguiendo de cerca la literatura popular y periodística coetánea a los James-Younger o a los Dalton, el forajido aparece, a pesar de la supuesta condena moral,

dotado de un aura heroica. Desde el punto de vista genealógico, el fenómeno del forajido es un desarrollo histórico del bandolerismo surgido en las sociedades agrarias y entendido como una forma de resistencia activa a un orden social, político y económico imperante considerado injusto. La fascinación que el mito del forajido ejerce en las sociedades industriales actuales, donde ya no es posible ejercer esa forma de resistencia, reside sin embargo en su capacidad para evocar un pasado de virtudes heroicas y códigos perdidas. «En una sociedad en la que los hombres viven subordinados como auxiliares de máquinas de metal o como partes móviles de la maquinaria humana, el bandido vive y muere de pie», escribe Eric Hobsbawm en su monografía sobre el bandolerismo¹. Los Dalton de *Lucky Luke*, sin embargo, encarnan una visión del forajido mucho más simple y, por ende, tradicional, ya que su papel en la serie consiste en dramatizar el conflicto entre el bien y el mal, haciendo brillar al héroe. De ahí que sus empresas, debido tanto a su falta de inteligencia, como a su mala suerte, estén abocadas una y otra vez al fracaso más absoluto. El fracaso de la banda no obstante, no es nunca trágico, sino cómico. Las *Variaciones Dalton* de Carlos Cañadas se hacen eco de esta propensión constante al descalabro cómico por parte de los forajidos. Las pinturas forman tres grupos distintos según el fotograma que sirve como punto de partida, ya que las imágenes no provienen de los tebeos, sino que están tomadas

¹ Eric Hobsbawm, *Bandidos* (Barcelona: Editorial Crítica, 2011), 205 p.

de la versión televisiva franco-estadounidense producida por Hanna-Barbera Productions, Extrafilm, Gaumont y FR3 en 1983 y emitida por TVE por primera vez en 1985. El primer grupo es el más numeroso y está compuesto por los pinturas numeradas del 1 al 20. Se trata de veinte obras organizadas en dípticos que muestran cada una un plano general de los cuatro Dalton hablando, una escena típica de la serie y cuyo sentido último es mostrar las desavenencias provocadas por las diferentes personalidades de los miembros de la banda, discrepancias que suelen resolverse mediante un golpe de autoridad del líder. El segundo grupo está compuesto por dos obras independientes numeradas 21 y 22 respectivamente. En este caso los bandidos se encuentran sentados en torno a una hoguera que se eleva hasta el borde del lienzo. Estos dos grupos de obras están contruidos siguiendo un mismo procedimiento: en primer lugar, el fotograma es proyectado sobre el lienzo con el objetivo de trazar la silueta de la escena. A continuación, Carlos comienza a aplicar pintura sobre el formato sin ningún plan preconcebido, utilizando pinceles y botes de pintura acumulados en su estudio a lo largo de los años. El color es aplicado de manera indistinta sobre el fondo y las figuras, aunque siempre respetando el trazado previo y manteniendo entre ambos dípticos un esquema cromático similar. Durante el proceso de trabajo, cada pincelada responde a la pincelada anterior, cada masa de color trata de compensar el resto y cada cuadro se plantea como una variación. Los únicos elementos que no ha sido silueteados

previamente en las obras son los bocadillos, ese recurso propio del cómic para integrar de forma gráfica las palabras y pensamientos de los personajes, de ahí las diferencias en número y volumen existentes en los diferentes cuadros. Una vez que el color ha sido aplicado por completo sobre el lienzo, Carlos escribe sobre los bocadillos ovalados con tinta negra reflexiones, chanzas y citas. Los textos abordan diferentes temas, pero dos temas esenciales son tanto la disociación que todo creador experimenta entre la forma de pensamiento propia de la práctica artística y el lenguaje verbal, como la dificultad para encontrarle sentido a este oficio y perseverar en un mundo que parece haber prescindido por completo del arte.

La frustración se expresa en los bocadillos mediante una serie reflexiones corrosivas y autoparódicas, mensajes crípticos y tópicos sobre la creación y los creadores escritos mediante una caligrafía desmañada y apresurada. En realidad los textos no sugieren tanto un diálogo como una suerte de monólogo desesperado cuyo lógico final sería el silencio. Creo que podemos entender la concepción y la factura de las *Variaciones* a partir de una categoría crítica acuñada por el crítico y profesor de la Universidad de Houston Raphael Rubinstein en un artículo titulado «Provisional Painting» publicado en *Art in America* en 2009 y que recientemente fue ampliado hasta convertirse en una monografía titulada *The Turn to Provisionality in Contemporary Art*. Según Rubinstein, el giro hacia la provisionalidad en pintura forma parte de una serie de estrategias negativas que tienen su origen a comienzos del

siglo XX. La «pintura provisional» implica una suerte de escepticismo en torno a un medio que históricamente ha estado marcado por una irrefrenable tentación de permanencia que se expresaba tanto en el virtuosismo técnico como en la rigurosa planificación compositiva o, incluso, en la construcción de un sistema iconográfico estable, en definitiva, en todo aquello que denotaba autoridad y poder. No se trata, sin embargo, de una nueva crítica de la pintura en cuanto tal, sino que su fin último es más bien romper los contratos tácitos existentes tradicionalmente dentro de este medio con el fin de establecer una nueva serie de protocolos que permitan su renovación. La noción «pintura provisoria» sería, a su vez, una forma de escapar del debate acerca de «la muerte de la pintura» que tuvo lugar en los años ochenta y que continúa hasta nuestros días, una vía de escape del dilema entre autenticidad y simulacro. Rubinstein define este tipo de pintura como una serie de obras que «parecen casuales, apresuradas, tentativas, inacabadas o que se cancelan a sí mismas, llevadas a cabo por artistas que deliberadamente se alejan de la pintura “fuerte” con el objetivo de llegar a algo que parece correr constantemente el riesgo de fracasar o ser inconsecuente»². La «pintura provisional» es, en palabras del crítico, «una obra terminada disfrazada de etapa preliminar [...] una pintura mayor enmascarada de pintura menor»³. Se trata de una

² Raphael Rubinstein, *The Turn to Provisionality in Contemporary Art* (London: Bloomsbury Academic, 2023), 1 p. La traducción es mía.

³ *Ibidem*, 27 p.

pintura atravesada por una tendencia «auto-iconoclasta». De ahí que Rubinstein afirme que «quizás el único momento en que la iconoclasia conserva su poder es cuando el icono que se rompe es la obra del propio artista. Esto es algo que la obra provisional puede llevar cabo: puede demoler su propio estatus icónico antes de llegar a alcanzarlo. Lo provisorio nace en el momento en que el pintor duda entre pintar y no pintar y, a continuación, comienza a pintar de todos modos»⁴. Aunque se trata de una categoría crítica que emerge en el contexto de la llamada Gran Recesión, la crisis financiera mundial de 2008, sin embargo, el crítico no limita su genealogía a este reciente período histórico, sino que la descubre a desde principios del siglo XX hasta nuestros días. En este sentido, la decisión de Carlos de utilizar únicamente los materiales a mano para realizar las *Variaciones* es similar a la estrategia provisoria que la pintora norteamericana Rochelle Feinstein puso en marcha en la serie *The Estate of Rochelle F* (2009-10). Se trata de un conjunto de trece pinturas elaboradas exclusivamente a partir de los materiales artísticos y no artísticos que se encontraban en su estudio en ese momento. Mediante este gesto Feinstein hace coincidir técnica, economía y simbología, cuestionando la valencia aparentemente neutral de los materiales en la obra de arte en un momento de debacle socioeconómica. El empleo de la imagen de los Dalton como matriz en las *Variaciones* está

⁴ *Ibid.*, 37 p.

relacionado con la apropiación que el arte pop hace de las imágenes icónicas de la cultura de masas, cuyo último es ser reproducidas hasta el infinito. No es casualidad que los protagonistas de estos cuadros sean idénticos entre sí, o incluso idénticos a otros personajes, los Dalton originales, o que el primer grupo de variaciones esté compuesto por dípticos que muestran la misma escena. Además de ser algo característico de tanto de la forma como del propio contenido de *Lucky Luke*, la duplicidad es también un síntoma de la «pintura provisoria». De hecho, Rubinstein se refiere a ella como «el ámbito del doble de acción o el doble en sentido general en pintura»⁵. El propósito de esta estrategia es mantener a la «pintura provisional» a distancia de las trampas y riesgos de la obra acabada. Las *Variaciones Dalton* incorporan además otra ascendencia, el tropo clásico de la pintura parlante o pensante, o al menos tal y como este último ha sido actualizado en el siglo XX y XXI mediante el humor, la ironía o la parodia. Entre los artistas que encarnan esta disposición se encuentran, entre otros, Francis Picabia, Sigmar Polke, Martin Kippenberger y Merlin Carpenter, aunque quizás la obra que por comparación pueda arrojar luz sobre el proyecto de Carlos sea *Hört auf zu malen*, una obra del pintor alemán Jörg Immendorff realizada en 1966 cuyo título podríamos traducir como «deja de pintar». Se trata de un cuadro realizado a la manera de las *bad paintings* de la época, es decir

⁵ *Ibid.*, 108 p.

de pinturas solo en apariencia torpemente ejecutadas, que consiste en un fondo rojo modelado gestual y tonalmente sobre el que se dibujan esquemáticamente una cama y un perchero que han sido violentamente tachados mediante una equis construida a base de grandes pinceladas negras. Sobre la pintura todavía fresca el artista ha escrito torpemente con acrílico blanco la frase que da título a la obra. «Deja de pintar» o «dejad de pintar» es una obra que debe entenderse en el contexto de las luchas políticas de los sesenta y setenta en las que el artista se encontraba involucrado activamente. De ahí que la pintura pueda leerse como un intento tanto de llamar a la acción como de subvertir desde dentro el conformismo del mundo del arte⁶. Sin embargo, *Hört auf zu malen* también nos enfrenta una contradicción performativa insuperable, aquella que tiene lugar cuando la crítica de la pintura se realizada mediante medios pictóricos. Esta contradicción se vuelve más compleja si cabe debido a las diferentes tonalidades anímicas que expresan la rabiosa tachadura y la infantil caligrafía, gestos que no cabe leer únicamente como transcripciones de los pensamientos y sentimientos del artista, sino que parecen enturbiarlo todo mediante el escepticismo y la ironía. La obra permanece así en un estadio de irresoluble pero mordaz tensión semántica.

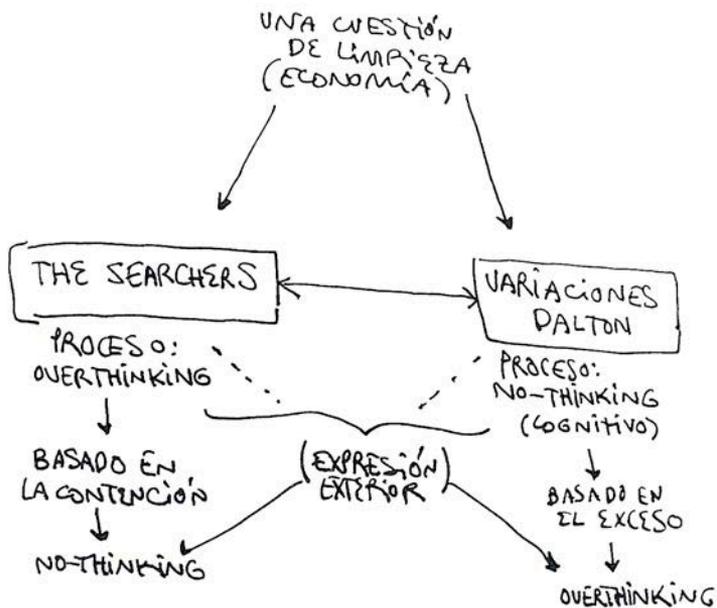
⁶ Ulrich Wilmes, «De la vida y la muerte de un pintor alemán. A propósito de la construcción de la biografía de Jörg Immendorff», en Jörg Immendorff. *La tarea del pintor*, AA.VV (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2019) <https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/immendorff-esp-folleto.pdf> (Consultado el 28-08-2023).

Si bien los dos primeros grupos de las *Variaciones* partían de dos matrices repetidas una y otra vez, dos escenas que, a su vez, debido a los diferentes elementos textuales incluidos en los bocadillos, nos invitaban en cierto modo a leerlas como una secuencia o una sucesión de viñetas, un hecho que quedaba enfatizado a su vez por la connotación nocturna de la hoguera, es decir por el supuesto paso del tiempo entre un cuadro y otro, aunque quizás se trata aquí de nuevo de aquel presente eterno sin pasado ni futuro pero igualmente imprevisible de los tebeos, la obra que cierra la serie, la pintura número 23, no solo se presenta en solitario, sino que su tratamiento ilusionista del claroscuro rompe definitivamente con la lógica del resto de la serie. Pero lo que resulta más singular es la propia escena. En efecto, se trata de una situación que conocemos bien porque la hemos visto reproducida una y otra vez. Se trata de la escena con la que finaliza de manera recurrente la huida de los Dalton: los cuatro forajidos han desaparecido aplastados bajo una enorme roca que parece haberles caído del cielo y de la que únicamente asoman sus botas rojas en vertical, una posición que parece indicar que no solo no están muertos sino que no pueden morir. La escena la roca muestra el instante único que, al menos momentáneamente, interrumpe el diálogo atormentado de la banda, así como la pintura compulsiva de la serie, dejando únicamente en pie un abrupto y patético silencio. Sin embargo, atrapados como están dentro del círculo vicioso de la comedia y lo provisorio, los hermanos Dalton y la pintura volverán siempre a escapar.

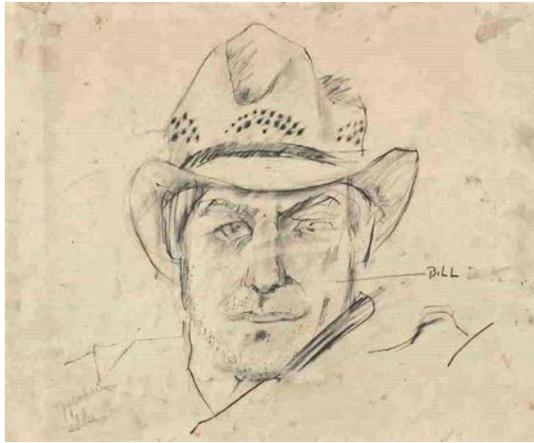


Boceto anterior a *Las Variaciones Dalton*

Historial de búsqueda







Larry Rivers, *Willem de Kooning with my Texas Hat*, 1963



4G 66



Aa

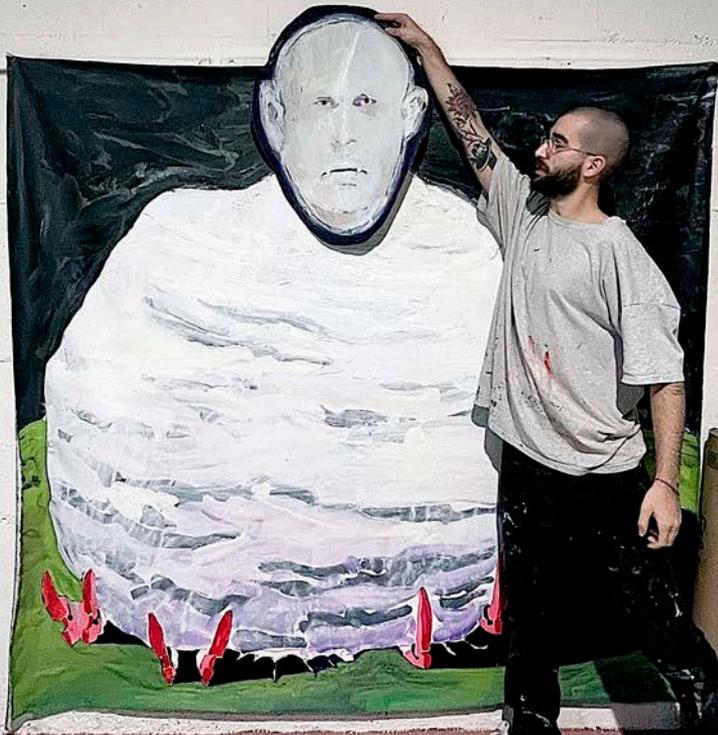


Tus historias

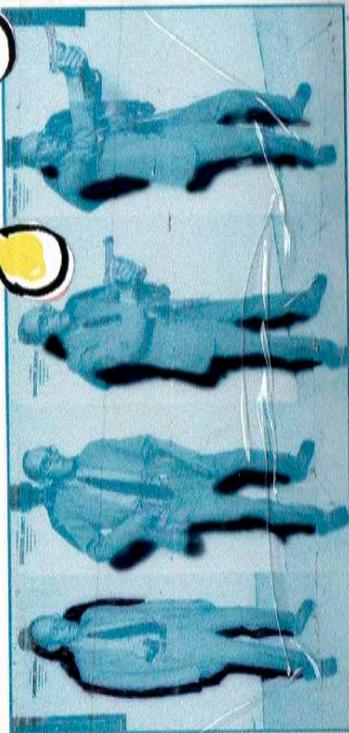


Mejores amigos



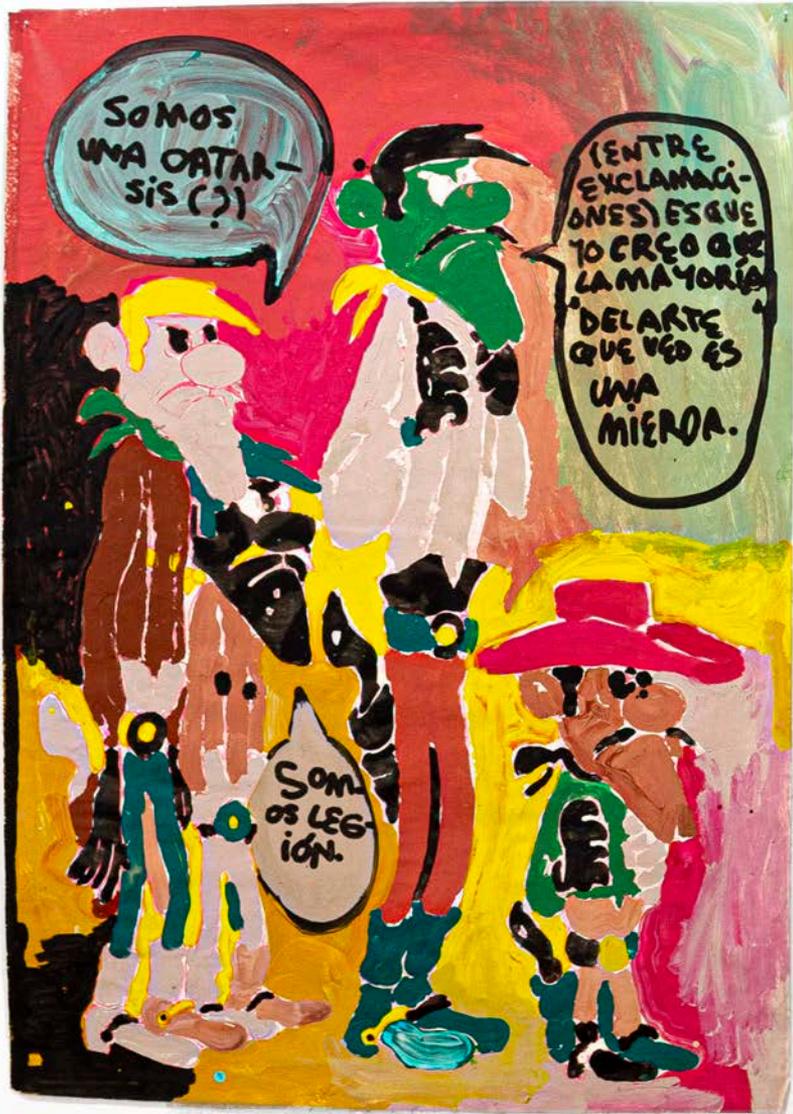


, re-
parar por primera vez en la riqueza simbólica de las lámi-
nas, que descubrió por casualidad en _____, donde los
vaqueros las utilizaban para un rústico sistema de adivina-
ción.



Las Variaciones Dalton

n° 1-2/20. 150 x 108 cm. cada uno. Acrílico y tinta sobre algodón imprimado.

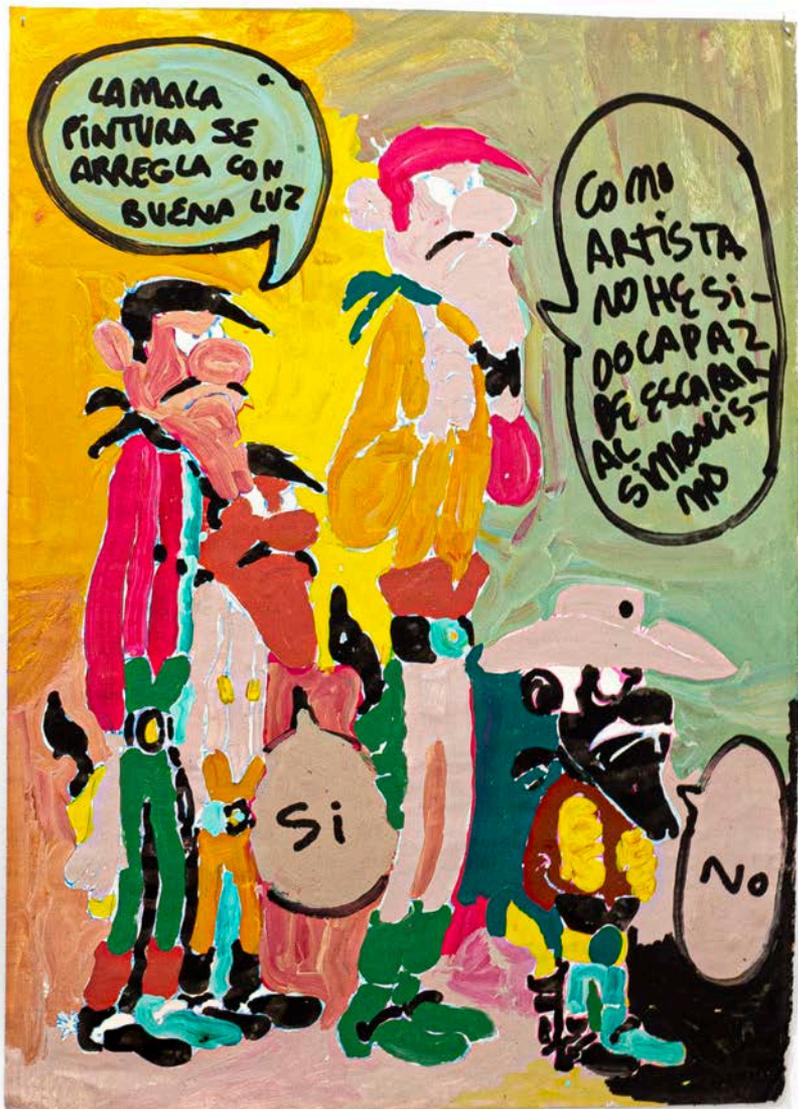


LA MALA
PINTURA SE
ARREGLA CON
BUENA LUZ

COMO
ARTISTA
NO HE SI-
DO CAPAZ
DE ESCAPAR
AL SIMBOLIS-
MO

Si

No



n° 3-4/20. 150 x 108 cm. cada uno. Acrílico y tinta sobre algodón imprimado.



NOSOTROS
SOMOS
LA PALABRA

NOSOTROS
SOMOS
EL
PENSA-
MIENTO

NO

UNA
CRE-
EN-
CIA

Si



n° 5-6/20. 150 x 108 cm. cada uno. Acrílico y tinta sobre algodón imprimado.





TUNTO CO-
MO UN
PINTOR

TUN-
TO COMO
UN
ARTIS-
TA

SI.

NO.

n° 7-8/20. 150 x 108 cm. cada uno. Acrílico, tinta y óleo sobre algodón imprimado.





SI,
Solo
eso

SI,
Solo
cafe

SI

SOLD
NECESSI-
TAS
CAFE

n° 9-10/20. 150 x 108 cm. cada uno. Acrílico, tinta y óleo sobre algodón imprimado.





OH NO, OH
NO (SÍ HAL
METAFORA)

IL FAUT
CONFRONTER
LES IDÉES VA-
GUES AVEC
DES IMAGES
CLAIRES

ME

ABU-
RRO

OVIN
LO YME
TO DI-
RO

YANO
LO REC-
ERD

nº 11-12/20. 150 x 108 cm. cada uno. Acrílico, tinta y óleo sobre algodón imprimado.





¿CÁNO QUE ABSURDO ES CRIBIR EN LAS PINTURAS?

QUÉ RIDÍCULO!
QUÉ RIDÍCULO!

RIDÍCULO!

nº 13-14/20. 150 x 108 cm. cada uno. Acrílico, tinta y óleo sobre algodón imprimado.





ON A LIMINAL SPACE

EL QUE PIENSA PERDE

JAJA JAJAJA (JA)

JAJAJAJAJA

nº 15-16/20. 150 x 108 cm. cada uno. Acrílico, tinta y óleo sobre algodón imprimado.





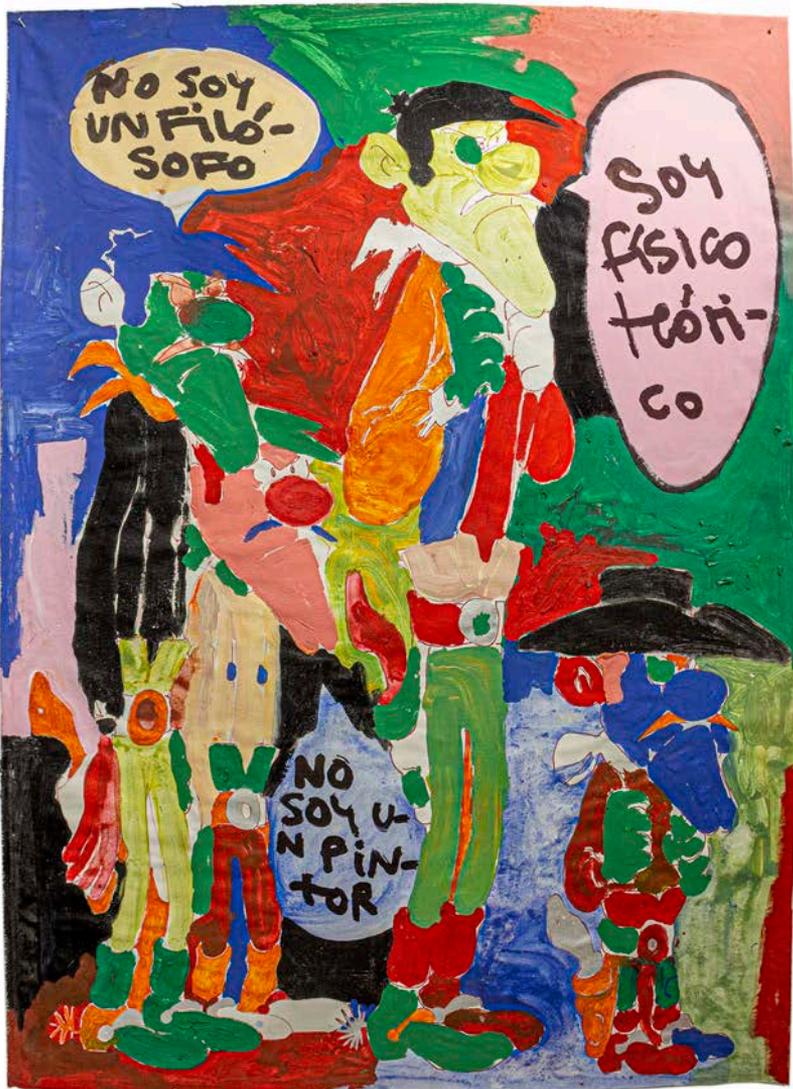
UNA
LIMPIEZA

TODO
ESTO
tiene
que
Acabar

NO, NO, N

nº 17-18/20. 150 x 108 cm. cada uno. Acrílico, tinta y óleo sobre algodón imprimado.





NO SOY
UN FILÓ-
SOFO

SOY
FÍSICO
TEÓRI-
CO

NO
SOY U-
N PIN-
TOR

n° 19-20/20. 150 x 108 cm. cada uno. Acrílico, tinta y óleo sobre algodón imprimado.



SOMOS
AXIOMA.

NO SOMOS
POESIA
SOMOS
EL
AXIOMA

EL PO-
EMA VA
ASERVI-
ENDO VER-
NGA LA
POESIA



n° 21/20. 210 x 150 cm. Acrílico, tinta y óleo sobre algodón imprimado.



n° 22/20. 210 x 150 cm. Acrílico, tinta y óleo sobre algodón imprimado.

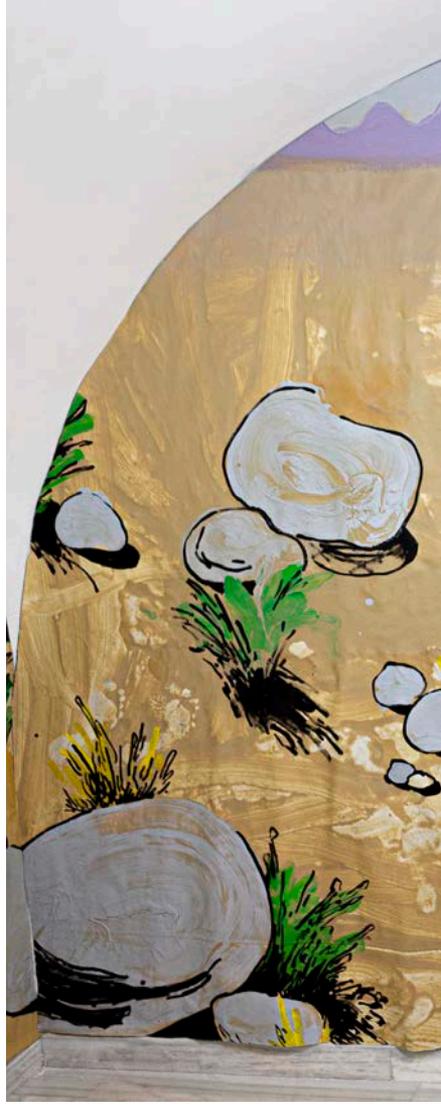


n° 23/20. 200 x 216 cm. Acrílico, tinta y óleo sobre algodón imprimado.





n° 24/20. 240 x 325 cm. Acrílico y tinta sobre algodón imprimado.





n° 25/20. 240 x 325 cm. Acrílico y tinta sobre algodón imprimado.





n° 26/20. 240 x 350 cm. Acrílico y tinta sobre algodón imprimado.





**Rainbow-logorrea
y criminales de slapstick**

Carlos Cañadas

Auténticos cuerpos de immaculado éxtasis
resplandeciente moran en el trance, «en el vacío y en el
silencio» (...), y se les pide estar como están: ENCANTADOS.

Jack Kerouac¹

Si el lenguaje es un virus, y yo un infectado, al toser me taparé torpemente la boca con la palma de la mano, y a través de mis dedos se filtrarán suficientes micropartículas como para hacer una montaña de un grano de arena, para reconstruir la torre de Babel, y me limpiaré en el pantalón, que por si acaso, echaré a lavar.

Creer en las imágenes: No solo creo, sino que me controlan. Hablemos entonces de escapada: Quiero poder pensar. Quiero dejar de pensar, pero quiero poder pensar de aquella otra manera que no sé definir pero que a veces sé encarnar. Para conseguirlo: Pintar eliminando cualquier valoración, evitar todo pensamiento representacional, narrativo, evitar el buen gusto —me permito ser hortera en el texto porque me lo he

¹ José M. Prieto, *El sutra de la Eternidad Dorada: Budismo y catolicismo en Jack Kerouac* (Madrid: Miraguano Ediciones, 2011). 84 p.

permitido también en las imágenes. Ya utilicé el plata, el siguiente paso sería entonces la purpurina—. Para pintar libre de objetivos: fijar un objetivo. Tomar la posición de niño, de miope, pintar y colorear. Para tener éxito, retirarse: inserto en un linaje que no entiendo.

Lo que ahora quisiera es contar con un cabalista convencido que pudiera explicarme, a partir de unas cuantas operaciones matemáticas con las palabras de los bocadillos, para qué todo esto, y si realmente habrá algo escrito que merezca la pena —si quien pide recibe y quien busca encuentra, será mejor no buscar tanto—.

Me doy cuenta de que todo esto realmente responde a mis intereses originales, que fueron, entre otros, ser un mago y ser un vaquero —en realidad siempre fui más de indios, pero con lo apolíneo que me pongo sin yo quererlo, me di por vencido; como mucho llegaría a vaquero—.

Repetición mecánica: *Variaciones Dalton* supone la liberación —o quizás escapada— del segundo enano. La influencia de los enanos dicotómicos en este caso se hace más fuerte que en *The Searchers*. Más lúdico, más desinhibido. Los dos se manifiestan en colaboración. Aunque van por su cuenta, queda la simiente de un proceso. Con lo que juegan ahora es con la cuerda que los ataba, con las tripas del diablo y su agujijón, lo han despedazado y desnudos se lo comen y restriegan por su entrepierna asexual —esta es una definición que escribí en el verano de 2022—.

Recientemente he leído esto de Blake:

La razón de que Milton escribiera en cadenas al hablar de los ángeles y de Dios, y en libertad al hablar de los Demonio y el Infierno, radica en su condición de Poeta verdadero y, sin saberlo, del bando del Demonio.

William Blake²

La fuerza de lo sombrío está en ascenso. No es una experiencia catártica, no hay además ni purificación ni liberación. Más bien habría que hablar de un exorcismo que la parroquia ha encargado a un seminarista. Y esto que sigue es un detalle anecdótico, pero entra dentro de la poetización personal que, habitualmente, no sale a la luz. Poetización intracerebral. Me refería a esto: El negro con el que está casi todo hecho, a falta de tinta *Molotow*, que se me acabó en las dos o tres primeras piezas, es *Nero d'Inferno*, un nombre que al menos en mi poética intracerebral, es significativo. Solo nos encontramos con lo que estamos preparados para afrontar, incluido aquello que nos sobrepasa y no podemos afrontar. O quizás no, y se debe a algún ritmo o cadencia cósmica que coloca cada cosa en su sitio en el espacio y tiempo exactos, y nuestro pensamiento lo descripta tan buenamente como puede. En ese caso, todo está ya aquí, inadvertido. El mundo está encriptado, quien lo descriptará, el descriptador que lo descripte bien descriptador será.

Muchas de las personalidades del expresionismo abstracto estadounidense reflejan el arquetipo de cowboy, *el macho libre*,

² William Blake, *Antología bilingüe* (Madrid: Alianza Editorial, 2022) 155 p.

el american artist as a superhero. Ahora que con mucha y justa razón se critica y problematiza todo eso, habría que darle una vuelta más al razonamiento. Ahora que la revisión es el canon y se presenta como el camino a seguir, la contracultura resultante puede verse potencialmente ocupada por los *superhéroes*. Construyamos un lugar —*Interzonas*— desde el que podamos seguir siendo nosotros los que vamos a la contra, o la gente más insospechada empezará a considerarse punki.

Y a propósito de esta escritura, creo que habría que volver a la redacción original —para mí, de hace 15 años—. No conocer ni conceder existencia a los signos de puntuación, si acaso una coma, como si un goterón se nos hubiera caído del pincel a la tela. Por ejemplo, yo, a día de hoy que escribo esto, apenas he visto los colores de las pinturas bajo la luz del sol, mis pinturas son pinturas para la luz de un foco del BricoDepot.

Por cierto, tampoco tiene pinta de que vaya a llegar a mago, si mago es, como dicen los renacentistas, *el iniciado*: aquel que sabe verdaderamente de lo que habla. Saber-verdaderamente-de-lo-que-se-habla. Me parece que, en realidad, no entiendo de pintura, ni de muchas otras cosas. Conozco artistas que tiene cosas muy interesantes que decir y referentes que señalar, yo tengo que hacer como que los tengo, como que sé algo, como Woody Allen, como anti-Warhol —el uso de este prefijo se inspira directamente en anti-Cosmo y anti-Wanda—. Suele darme la impresión, en cualquier caso, de que el conocimiento y los referentes que sí he tenido hace ya tiempo que los olvidé.

Para no tener que tomar ninguna decisión sobre el fondo, tampoco tomar ninguna sobre la figura. No tener modelo que imitar, ni historia que contar. Con un único personaje quizás lo habría conseguido mejor, pero son 4. Las tensiones entre ellos reproducen el padecimiento del que se siente fragmentado. Si la imagen es un organismo vivo, y cada una de sus partes un órgano, colapso. Consideraciones meta-artísticas: no puedo sino referenciar el propio espacio representacional, como *idiot*a, sin saber salir más allá de sí mismo. Por otra parte, esas pinturas están en el mundo, y no es entonces un acto escapista sino de macro-visión, quizás esto es lo he en realidad podría defender como hiperrealismo. Un fondo que no esté tras la figura, sino en el mismo plano. ¿Superficie greenbergiana, o superficie grinbergiana?, no sé si me explico.

Planteo una duda: ¿hay unos colores más coloreados que otros? ¿Qué color es el más color? ¿No pareciera que el rojo, por ejemplo, es más color que el amarillo? Además, me parece que así se ha entendido colectivamente, como cuando se dice «pásame la blusa/ ¿qué blusa? / la colorá» o «sabes más que los ratones coloraos» En cualquier caso, yo diría que el rojo es un color mucho más color que el azul, por ejemplo.

Graso sobre magro solve et coagula skate and destroy.

Ahora, me gustaría dedicar unas palabras a los desiertos abovedados:

Originalmente, conducía por una carretera cuando tuve la idea. Y aún no está hecha, pero estos desiertos son el precedente de esa próxima pintura, la de la primera idea. Lo curioso de pintar el vacío es que cada gesto produce un objeto más que lo niega. Pintando cualquier otra cosa, como no hay demanda de negatividad, no pasa nada. Pero pintar un páramo supone tanta negatividad que cualquier mínimo movimiento es afirmación. Es entonces una imposibilidad desde su propia concepción, una aporía. ¿Cómo pintar lo desierto?

Paisajes apofáticos. Desierto sería donde no hay un camino evidente, pero sí donde quizás hay pistas para un fin desconocido. A priori, desierto es donde no hay historia. Pero ¿qué historia hay en lo que sí hay allí? El desierto, en su propia naturaleza, es iconoclasta. He leído, «la noción de la nada engendra la piedad» y aquí lo transcribí, pero ya no sé de dónde lo saqué. La cuestión fue entonces pintar los detalles según los cuales llegué a pensar que no había nada. Hay tantos detalles, que la semibarbarie es el estado idóneo.

Los paisajes kenótico no formaban parte de la serie al principio, pero han surgido durante el proceso y tiene sentido incluirlos: La idea original era no salir de la repetición exacta de las 20 primeras imágenes. Luego entendí que las dos de la hoguera y el silencio del peñón matizaban y cerraban bien el conjunto. Los desiertos surgen como respuesta a una necesidad formal y expositiva, que es la sala abovedada. Son imágenes que quizás pertenecerían a una próxima serie, y así conectan en realidad a los Dalton con lo próximo.

Pintar un espacio en el que se pueda habitar anímicamente. Como en los memes de «mentally I'm here», si tenemos la sensibilidad suficiente para que eso nos haga gracia, creo que estos desiertos pueden estar bien.

Los desiertos son entonces el trabajo previo para un trabajo próximo. Hay días de trabajo con el color, y hay días de entintado. El entintado es el lenguaje y el color es el mundo, o quizás no. A continuación, tres posibles influencias inconscientes para haber pintado estos desiertos: *El Desierto B* de Moebius, *Everything* de David O'Reilly, Jesucristo.

Otra cualidad que hermana estos paisajes con *The Searchers* es que soy físicamente incapaz de moverlos sin degenerarlos. Su existencia ahora mismo, con los recursos con los que cuento en mi taller —dos manos— está abocada a la destrucción. Me sorprende que no les falten más trozos. Pocos pelos y pelusas tienen.



© 2008 Hans Ulrich Grosse, 1988





**RIDIÓULO
BUSCOLA
POBREZ
AS EN EL
LENGU
AJE**



LO
RACIO
NAUZAI
SOMMAI
SIAMO





Joan Miró, 1925



Informational sign on the left wall.



Rector de la Universidad de Granada
Pedro Mercado Pacheco

Vicerrectora de Extensión
Universitaria, Patrimonio y
Relaciones Institucionales
Marga Sánchez Romero

Director de La Madraza. Centro
de Cultura Contemporánea
Antonio Collados Alcaide

Directora del Área de
Artes Visuales y Diseño
Marisa Mancilla Abril

EXPOSICIÓN
Organiza
**Vicerrectora de Extensión
Universitaria, Patrimonio y
Relaciones Institucionales**

Comisariado
Marisa Mancilla Abril

Coordinación técnica y museografía
Manuel Rubio Hidalgo

Coordinación gráfica y diseño
Patricia Garzón Martínez

Montaje
Equipo de montaje de la UGR

Producción gráfica
Reproducciones Ocaña, S.L

Comunicación y redes
Oficina de Gestión de la Comunicación UGR
Isabel Rueda Castaño
Antonio Fernández Morillas

Comunicación Audiovisual
Raquel Botubol Rivera

CATÁLOGO
Edita
Editorial Universidad de Granada

Coordinación Editorial
Marisa Mancilla Abril

Coordinación técnica
Patricia Garzón Martínez

Textos
Javier Iáñez Picazo
Javier Sánchez Martínez
Carlos Cañadas

Diseño y maquetación
Patricia Garzón Martínez

Fotografía
Carlos Cañadas

Impresión
Comercial Impresores, Motril

ISBN 978-84-338-7232-6
DL Gr. 1670-2023

© De la presente edición,
Universidad de Granada
© De los textos, los autores
© De las imágenes, los autores
2023

Variaciones Dalton
Tipografía Calisto MT
Impreso sobre papel Arena Natural Bulk (interior)
y Cartulina Arena Natural Rough (cubierta)
Octubre 2023. Granada





9 788433 872326



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

eug

EDITORIAL
UNIVERSIDAD
DE GRANADA

LA MADRAZA
CENTRO DE CULTURA
CONTEMPORÁNEA