



TÉMPERA SOBRE PAISAJE

Clara Gómez Campos

TÉMPERA SOBRE PAISAJE

Clara Gómez Campos



JUNTA DE ANDALUCÍA

Consejero de Educación, Cultura y Deporte
Luciano Alonso Alonso

Viceconsejera de Educación, Cultura y Deporte
Montserrat Reyes Cilleza

Secretaría General de Cultura
María del Mar Alfaro García

Director General de Instituciones Museísticas, Acción
Cultural y Promoción del Arte
Sebastián Rueda Ruiz

Delegada Territorial de Educación, Cultura y Deporte en
Córdoba
Manuela Gómez Camacho

Director de la Agencia Andaluza de Instituciones
Culturales
José Francisco Pérez Moreno

EXPOSICIÓN

Espacio Iniciarte Córdoba
Delegación Territorial de Educación, Cultura y Deporte

Producción
Gerencia de Instituciones Patrimoniales. Agencia
Andaluza de Instituciones Culturales
Manuela Pliego Sánchez
Eva González Lezcano
Eva López Clavijo

Montaje
Zum Creativos, S.L.

CATÁLOGO

Edita
JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Educación, Cultura y
Deporte

Producción
Gerencia de Instituciones Patrimoniales. Agencia
Andaluza de Instituciones Culturales

Textos

Fernando Castro Flórez
Iván de la Torre Amerighi

Traducción

Deidre B. Jerry

Diseño

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales
Departamento gráfico
Diseño editorial
Francisco Romero Romero
Diseño y maquetación del catálogo
María José Rodríguez Bisquert

Fotografía

Jesús Zurita Villa

Imprime

Servigraf Artes Gráficas

© de los textos: sus autores

© de la edición: JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de
Educación, Cultura y Deporte

© de las reproducciones: sus autores



ISBN: 978-84-9959-194-0

Depósito legal: SE 542-2015

Comisión de Valoración de Proyectos en Córdoba:
Sebastián Rueda Ruiz, Eva González Lezcano, Carmen
del Campo Romaguera, Pablo García Casado, Jacinto
Lara Hidalgo, Pablo Rabasco Pozuelo e Hisae Yanase.

ecoedición  

Tinta sin metales pesados y papeles procedentes de una gestión forestal sostenible

Impacto ambiental por producto impreso	 Agotamiento de recursos fósiles 0,46 kg petróleo eq	 Huella de carbono 1,39 Kg CO ₂ eq
por 100 g de producto	0,07 kg petróleo eq	0,21 Kg CO ₂ eq
% medio de un ciudadano europeo por día	10,17 %	4,55 %



reg. n.º: 2015/52

Más información en
www.ecoedicion.eu

ÍNDICE

Presentación Luciano Alonso Consejero de Educación, Cultura y Deporte	5
<i>CARPE DIEM</i> [EL PARAÍSO ANÓMALO EN LA OBRA DE CLARA GÓMEZ CAMPOS] Fernando Castro Flórez	7 - 11
PARAISOS TERRENALES BREVES RETAZOS SOBRE LA OBRA DE CLARA GÓMEZ CAMPOS Iván de la Torre Amerighi	14 - 17
Obras	19 - 59
Biografía	61 - 63
Traducciones	65 - 71

El Programa Iniciararte nace con la intención de facilitar e impulsar la producción y la innovación artística andaluza a través del fomento y desarrollo de las industrias culturales relacionadas con el arte contemporáneo, apoyando el trabajo de la investigación y creación de jóvenes artistas andaluces.

En *Témpera sobre paisaje*, Clara Gómez Campos relaciona el paisaje con la figura humana para hacer una reflexión sobre los paisajes naturales tocados por la mano del hombre y así mostrar estos como falsos paraísos junto con sus habitantes (exploradores con pantalón corto, chanclas y calcetines) que confunden el disfrute y la contemplación de la Naturaleza con el consumo.

Luciano Alonso
Consejero de Educación Cultura y Deporte
Junta de Andalucía

CARPE DIEM

[EL PARAÍSO ANÓMALO EN LA OBRA DE CLARA GÓMEZ CAMPOS]

Fernando Castro Flórez

En sus consideraciones sobre la memoria perdida de las cosas, Trías señala que en este mundo en que ha gustado la naturaleza de ocultarse a nuestros ojos y silenciarse a nuestros oídos, la reflexión filosófica sólo puede apoyarse, como experiencia primaria, en la experiencia de la ausencia de experiencia, en la experiencia del vacío dejado por las cosas huidas o desaparecidas: “Sólo desde cierta lejanía respecto al mundo real es posible abrirse a una comprensión lúcida del mismo; sólo desprendiéndose de un mundo que se origina del derrumbamiento del mundo mismo en el que habitan cosas y abriéndose a la revelación del vacío y a la conciencia de la ausencia que sustenta este mundo en el cual vivimos. Pero esa lejanía debe ser contrarrestada con una conciencia viva con ese mundo sin cosas, toda vez que es sólo en él donde pueden brillar indicios y vestigios de lo que huyó o de lo que está acaso por venir. La experiencia filosófica de hoy tiene, pues, en la falta de las cosas, y en la memoria y esperanza que esa falta, sentida dolorosamente, desencadena, su apoyatura mundana”¹. Aquella “agorafobia espiritual” de la que hablara Worringer en su libro *Abstracción*

y *naturaleza*², queda corregida en esta visión de nuestro tiempo como *crisis de la memoria*, como una ausencia de lo concreto que lleva a una visión totalizadora. En *Mas allá del principio del placer*, advierte Freud, que la conciencia surge en la huella de un recuerdo, esto es, del impulso tanático y de la degradación de la vivencia, algo que la fotografía sostiene como duplicación de lo real pero también como *teatro de la muerte*³. En la edad de la ruina de la memoria (cuando el vértigo catódico ha impuesto su hechizo) el tiempo está desmembrado, “de ese desmembramiento -escribe Trías en *La memoria perdida de las cosas-* surge la presencia de una reminiscencia”⁴. El arte, como demuestra la pintura de Clara Gómez Campos, sabe de la importancia de destacarse del tiempo, para buscar las *correspondencias* como un encuentro (memoria involuntaria) que detiene el acelerado discurrir de la realidad.

El pintor, como dijo Valery, aporta su cuerpo, “sumergido en lo visible, por su cuerpo, siendo él mismo visible, el vidente no se apropia de lo que ve: sólo se acerca por la mirada, se abre al mundo”⁵.

¹ Eugenio Trías: *La memoria perdida de las cosas*, Ed. Mondadori, Madrid, 1988, p. 81.

² Cfr. W. Worringer: *Abstracción y naturaleza*, Ed. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1997, p. 135.

³ “La fotografía es indialéctica: la Fotografía es un teatro desnaturalizado en el que la muerte no puede “contemplarse a sí misma”, pensarse e interiorizarse; o todavía más: es el teatro muerto de la Muerte, la prescripción de lo Trágico; la Fotografía excluye toda purificación, toda catarsis” (Roland Barthes: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Ed. Paidós, Barcelona, 1990, p. 157).

⁴ Eugenio Trías: *La memoria perdida de las cosas*, Ed. Mondadori, Madrid, 1988, p. 120.

⁵ Maurice Merleau-Ponty: *El ojo y el espíritu*, Ed. Paidós, Barcelona, 1986, p. 16.

Clara Gómez Campos tiene un modo de mirar y de pintar que me atrevo a calificar como *neobarroco*, introduciendo en su figuración, que tiene tanto de post-pop cuanto de *trans-psicodelia*, un tono de irrealidad⁶, al mismo tiempo que pone de manifiesto, la levedad⁷. La *razón barroca* es una teatralización de la existencia, una lógica de la ambivalencia que conduce la razón otra, interna a la modernidad, hasta la Razón de lo Otro que es desbordado continuamente. El barroco intenta la obra o la operación infinita, conduce la materia hacia los matices, las *maneras*. La presencia barroca es una alucinación: una *alegoría*. Lo evanescente de la alegoría reside en la ausencia de un centro al que apelar. La imagen alegórica tiene estructura *serial*, es una repetición que hace desvanecer el *aura* de lo único y, sin embargo, se encuentra en relación estrecha con un sujeto que es determinado como poseedor: el concepto deviene *conchetto*. “El Barroco introduce un nuevo tipo de relato en el que la descripción ocupa el lugar del objeto, el concepto deviene narrativo, y el sujeto, punto de vista, sujeto de enunciación”⁸. Las *visiones joviales* de Clara Gómez Campos también enlazan con el *manierismo*, al contemplar las cosas a través en una completa estilización. Mientras la

estética clásica trata de equilibrar aquello que es central y aquello que se toma como lateral, manteniendo una jerarquía de importancia semántica a partir del centro, el manierismo es una tentativa de alterar este equilibrio jerárquico reforzando lo marginal, construyendo *por derivación*, buscando los efectos de sorpresa. El creador manierista está en la cuerda floja, su acrobacia es un *arte de la variación*: “no hay que no suponga, si no un clasicismo, al menos un arte de la referencia”⁹. El manierismo insiste en las particularidades, atomizando el catálogo, rescatando como perlas las partes, condensando el sentido en el fragmento: el tiempo es un mosaico de instantes, la mirada toca la variedad de las cosas.

Clara Gómez Campos plantea una fascinante serie en la que reconceptualiza los géneros del paisaje y el retrato. Según declara el eje fundamental de su proyecto *Témpera sobre paisaje* es la búsqueda “de la relación entre la naturaleza y la visión de paraíso deshabitado que se extrae de la mirada del explorador, entendiéndose que ambos aspectos tienen en común el consumo que de ellos se hacen recíprocamente”. Regis Debray ha hablado de una situación estética de *post-paisaje*, cuando

⁶ “Ni simple efecto de un mercado del arte en plena expansión, ni simple variable de un post-moderno agotado, ni siquiera expresión de lo que Bau-drillard llama la “trans-estética”, propia de la pérdida de todo valor y toda referencia; la manera neo-barroca remitiría mas bien a una interrogación presente ya en el *Origen del drama barroco* de Benjamin. ¿No es el neobarroco la *alegoría* de nuestro mundo, un mundo después de la catástrofe en el que el fragmento, las ruinas y el carácter óptico de todo lo real, serían los índices de una historia saturniana? Tal alegoría, irreductible a una simple encarnación de la idea en el sentido tradicional del término, sitúa el sentido en superficie y en oblicuo, todo un arte de la alusión y de la ilusión. Entre su lluvia de imágenes y sonidos, y su estrategia fría, suspende la significación en los rasgos de un real irreal que pone en práctica lo irrepresentable” (Christine Buci-Glucksmann: “La manera el nacimiento de la estética” en *Barroco y neobarroco*, Cuadernos del Círculo, Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1992, p. 23).

⁷ “[...] un barroco de la levedad, un barroco que [...] ha perdido la gravedad finalista, “atormentada”, característica del Barroco histórico, pero que se relaciona con éste en un doble sentido: en sus propuestas formales, de una parte, y en el frecuente homenaje a su modelo, de otra” (Andrés Sánchez Robayna: “Barroco de la levedad” en *Barroco y Neobarroco*, Cuadernos del Círculo, Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1992, p. 119).

⁸ Gilles Deleuze: *El pliegue. Leibniz y el barroco*, Ed. Paidós, Barcelona, 1989, p. 164.

⁹ Claude-Gilbert Dubois. *El manierismo*, Ed. Península, Barcelona, 1980, p. 165.

el malestar se ha desplegado en la naturaleza y en la representación. No es, ciertamente, que la voluntad de arte y de paisaje hayan capitulado, “por el contrario, es más fuerte que nunca, a la medida de las nostalgias”¹⁰. El descubrimiento romántico de la *tragedia del paisaje* es simultáneo a la apertura de la estética del *nomadismo espiritual*. El viaje romántico es siempre búsqueda del yo, una larga travesía interior: una fuga sin fin. Puede ser una búsqueda de la identidad por medio del ahondamiento del dolor, una aventura a través del propio sufrimiento, ingreso en el territorio del riesgo. Para Friedrich el barco es el símbolo por excelencia del nomadismo romántico, la encarnación de la *navigatio vitae*. El poeta inglés Young ha dejado escrito que “el mar refleja el rostro melancólico de la vida humana”. Es el espejo cósmico de una melancolía totalizadora precisamente porque es el ideal campo de pruebas para la fuga y el retorno propios de la sensibilidad romántica. Ciertamente el paisaje que Clara Gómez Campos pinta ya no es el de los *abismos sublimes* sino el de la movilización permanente del turismo, esto es, aquel que produce una impresión de completo *déjà vu*. El mundo es un inmenso supermercado en el que la “experiencia” está *planificada*. Vivimos atrapados en el nuevo Síndrome de Estocolmo del “todo incluido”, colaborando a un aplanamiento kitsch de lo real que no podemos percibir, en muchos momentos, como otra cosa que un *reality show*. La misma artista apunta que lo que quiere hacer es mostrar “falsos paraísos, con naturalezas paradisíacas y recién habitadas por exploradores: personas con pantalón corto, chanclas y calcetines”.

Los “personajes” que pinta Clara Gómez Campos están insertos en un *paisaje publicitario*; contemplamos fragmentos de cuerpos jóvenes, con ropa desenfadada y colorista, teniendo como fondo exuberantes flores o fragmentos de *El jardín de las delicias* de El Bosco. En cierto sentido, esta creadora adopta una actitud “antropofágica”, apropiándose una imagen canónica pero también parodiando estilos pictóricos y estereotipos de los *mass-media*. El sentido del gusto está sobreexcitado con la aparición de helados, contundentes desayunos con huevos fritos, coca-cola y hot-dog, ketchup para estar a la altura de la *fast-culture*. En cierto sentido, asistimos a una *alegorización de los placeres* donde no falta ciertamente la seducción y el erotismo. Y, a pesar, del vitalismo cromático y de la sensualidad que transmiten estas obras, surge una sensación inquietante como si en esa “familiaridad” hubiera un drama reprimido. El “vertiginoso” paisaje de El Bosco introduce un contrapunto de anomalía y hace que nuestra imaginación derive desde una felicidad sonriente y epidérmica a un *basso ostinato siniestro*. Sabemos que “en el Paraíso también está la muerte” y que todo aquello que promete el placer está también marcado por la caducidad. No escapamos de la sombra de la melancolía y mucho menos cuando “devoramos” paisajes sin comprender la poesía del mundo.

Acaso lo que podamos hacer cuando la tierra ha sido pavimentada casi hasta sus más recónditos rincones sea confiar en los detalles, esto es, comportarnos como “detallistas”. Superando la retracción minimalista, Clara Gómez Campos se

¹⁰ Regis Debray: *Vida y muerte de las imágenes*. Historia de la mirada de Occidente, Ed. Paidós, Barcelona, 1994, p. 170.

entregó a un barroquismo muy personal en el que encuentro algo así como una reivindicación del ornamento. Ante las obras de este artista no puedo dejar de pensar en el *lujo*, esto es, en una dimensión *ornamental* y, sin embargo, carente de cualquier anécdota o suplementariedad. Más allá de la determinación culpabilizadora del ornamento (introducida especialmente por la arquitectura moderna) conviene recordar que Worringer señaló que la sujeción ornamental a la ley orgánica, incluso en su representación abstracta, nos impresiona más suavemente puesto que se haya íntimamente vinculada con nuestros sentimientos vitales: la regularidad va despertando la proyección sentimental. En el fondo, la *jerarquía* en la que se localiza el ornamento es propia de la diferenciación metafísica entre sustancia y accidente. Frente a la idea de Gombrich de que hay un arte que se mira y presta atención y otras manifestaciones creativas, las decorativas, que serían objeto sólo de una mirada lateral, se puede formular la hipótesis de que un gran número de manifestaciones artísticas determinantes del arte contemporáneo consisten precisamente en el hecho de hacer pasar al centro, al punto focal de la percepción, lo que generalmente permanece en sus *márgenes*.

Podemos comprender el ornamento como *don*: abrirse misma de la significación, realidad gratuita

y sin fondo, excesiva¹¹. El artista quiere *dejar su huella*, distorsionar, mágicamente, la geometría, ofrecer a la mirada pausada unas formas que nos ponen en contacto, alegóricamente, con la belleza "ornamental" del mundo¹². Sus *apropiaciones post-paradisíacas* nos enseñan a recorrer el mundo y el arte tomando en cuenta los mínimos detalles.

En este mundo de *arte condensado* (a la manera warholiana) como *mercancía* parece como si la pintura se hubiera convencido a sí misma de que ha llegado al límite de sus posibilidades, hasta llegar a renegar de sí misma, negándose a continuar siendo una ilusión más poderosa que lo real: "resulta muy difícil hablar hoy de pintura porque resulta muy difícil verla. Por lo general, la pintura no desea exactamente ser mirada, sino ser absorbida visualmente, y circular sin dejar rastro. Sería en cierto sentido la forma estética simplificada del intercambio posible. Sin embargo, el discurso que mejor la definiría sería un discurso en el que no hubiera nada que ver. El equivalente de un objeto que no es tal"¹³. La *lógica paradójica*, que es la que definen las contemporáneas prótesis de visión, aunque también se encuentre diseminada en la fracturada tradición de la pintura, impondrá el discurso oblicuo y cifrado, el extrañamiento que supone, simultáneamente, la aceptación de la fun-

¹¹ Es algo que plantea Gianni Carchia: "L'ornamento come dono" en *Il mito in pittura. La tradizione come critica*, Celuc Libri, Milán, 1987, pp. 69-78.

¹² "Dada pues la premisa de que la naturaleza reviste un carácter ornamental, de que la sexualidad en los reinos animal y vegetal lo aumenta, de que incluso las piedras (que consideramos asexuadas, pero, ¿quién sabe?) están dotadas de él (¿quién puede olvidar la variedad de las decoraciones cristalinas, hasta la sublimidad paisajística de las Stiloliti, las famosas "paesine"?), dada, pues, esa ubicua presencia del ornamento en la naturaleza, ¿cómo se podría censurar su presencia en el hombre y menos aún en la que tiene una finalidad estética?" (Gillo Dorfles: *Elogio de la inarmonía*, Ed. Lumen, Barcelona, 1989, pp. 140-141).

¹³ Jean Baudrillard: "Ilusión y desilusión estética" en *Letra internacional*, n° 39, Madrid, 1995, p. 17.

ción del velo. Si, en términos generales, el arte está embarcado en un raro funeral sin cadáver, esto es, en una labor de disuasión, algo así como un exorcismo del imaginario, en el caso de la pintura se produce una acelerada desaparición, junto a la conciencia de que el cuadro es el espacio de la lentitud y, lo peor, de una actividad psicopatizada¹⁴. *Lo banal aumenta su escala*, ese es el nuevo banderín de enganche promete *entretenimiento* y, por supuesto, la pintura, vuelta *indiferente* y parece entregada al ritual complaciente del reciclaje de lo “vomitado”, con su “arcaica” pausa y sus pretensiones contemplativas, no parece encajar en el modelo espectacular-integrado. Pero, más allá de los discursos funerarios (valdría decir mejor notariales) o literalmente reaccionarios (anclados en una “originariedad” de una cierta práctica artística), es oportuno recordar, en relación con la práctica artística de Clara Gómez Campos, la idea de John Berger de que la pintura es una afirmación de lo visible que nos rodea y que está continuamente apareciendo y desapareciendo: “posiblemente, sin la desaparición no existiría el impulso de pintar; pues entonces lo visible poseería la seguridad, (la permanencia) que la pintura lucha por encontrar. La pintura es, más directamente que cualquier otro arte, una afirmación de lo existente, del mundo físico al que ha sido lanzada la humanidad”¹⁵. La *corporeidad* de la pintura tiene un

potencial expresivo difícilmente parangonable. Podemos pensar que la pintura tiene una condición de escenario de la expresión de la personalidad y la individualidad, provisto, como he indicado, por su enraizada naturaleza corporal; en última instancia, la pintura puede llegar a comportarse como una metáfora, incluso como el equivalente de la actividad sexual y, por supuesto, es el lugar de una proyección psíquica tremendamente enérgica. Clara Gómez Campos, efectivamente, insiste en la potencia de lo visible, componiendo con precisión y entregando un lujoso despliegue del color, apartándose, tanto del “tono trágico” informalista cuanto de la *retórica de la queja*, por medio de la pintura nos ofrece una *alegorías del presente*: retratos y paisajes, corporalidad y “paraíso”, esplendor y anomalía. Esas superficies ornamentales donde aparecen sonrisas sin concesiones imponen el *carpe diem* siempre y cuando sepamos que se trata de recoger la flor de lo que va a perecer.

¹⁴ “Uno —escribe Marlene Dumas— tiene que hacer un cuadro. El cuadro es lo que es gracias a ese proceso a través del cual ha sido hecho. El pensamiento artístico se psicopatizó cuando llegó a estar dominado por la obsesión de “lo nuevo”. En un mundo donde la velocidad es poder, el mundo del arte se ha llegado a avergonzar de la pintura. Los cuadros pueden parecer un lugar apropiado para que los niños más débiles jueguen al escondite; pero a medida que la fotografía va perdiendo su brillo y convirtiéndose en imágenes del periódico de ayer, las pinturas de ayer todavía nos sonríen” (Marlene Dumas: “La pintura no está en crisis” en *Revista de Occidente*, n° 165, Madrid, Febrero de 1995, p. 39).

¹⁵ John Berger: *Algunos pasos hacia una teoría de lo visible*, Ed. Ardora, Madrid, 1997, p. 39.





PARAISOS TERRENALES. BREVES RETAZOS SOBRE LA OBRA DE CLARA GÓMEZ CAMPOS

Iván de la Torre Amerighi

La valoración de la dimensión creativa de la obra de un artista no puede ni debe residir en la excelencia técnica ni en su capacidad para comunicar un mensaje, sea éste real o imaginario, verdadero o falso, ya que la primera premisa resulta superflua y la segunda imprescindible. La dimensión de una obra plástica, sin embargo, si puede medirse por las cotas de lectura que posibilita el mensaje –implícito o explícito- que la propuesta traslada, así como los niveles de persistencia de las incertidumbres e inquietudes que en nosotros es capaz de engendrar. Un planteamiento simple y directo se agota en el mismo instante en el cual alcanza el fatuo efecto perseguido, cualquiera que éste sea; unas proposiciones en exceso crípticas, por el contrario, a las cuales les han sido hurtadas las claves de cifrado, imposibilitarán el acceso a los conceptos intuidos durante el proceso de comunicación.

El proyecto artístico debe jugar con –y en- ese *justo medio* aristotélico, concepto que el filósofo estagirita usaba, al enunciar la cualidades implícitas en la belleza, para definir el equilibrio, la proporción, la medida. El arte debería actuar, siguiendo este consejo, desvelando sin revelar, desapareciendo sin aparecer del todo, afirmando desde la duda o dudando desde la afirmación. Puede que sea ahí, nos atrevemos a certificar, donde resida el éxito de la obra de Clara Gómez Campos. Bajo una apariencia directa, amable, que se reviste con los ropajes de una estética ingenua, de resabios pop y brillante cromatismo, tras una voluntad *apropia-*

cionista para con la historia del arte precedente, se enmascara una profunda reflexión sobre los procesos de construcción, deconstrucción y reconstrucción de la imagen icónica que las artes plásticas fueron edificando a lo largo de siglos y que han sido vertiginosamente confiscadas por los mecanismos publicitarios al servicio de la ideología del capital y obsesivamente aplicados por las corporaciones fabricantes de sueños y dispensadoras de ilusión durante la última centuria, insertos como estamos en unas sociedades ávidas, a partes iguales, de consumir iconografías y disfrutar naderías.

Fondo simbólico frente a forma real

En la serie *Paraísos verticales* (2014-15), la artista centraliza la tensión, por otro lado inherente al estatuto pictórico como ejercicio en constante incertidumbre al hallarse apegado a una condición bidimensional a pesar de su vocación tridimensional, en la dialéctica que se despliega entre figura y fondo. Al recortar en un primer plano parte del cuerpo femenino, ya sea el tronco o las extremidades inferiores o un encuadre combinado de ambos –evitando conscientemente el rostro-, al reducir las capacidades de ficción volumétrica de la técnica al máximo, y al superponer las estampaciones, cromática y geoméricamente muy agresivas, tanto del fondo cuando del vestuario de las modelos, el espacio ficticio sobre el que se desarrolla el acontecimiento se transforma en un ámbito visual-

mente comprimido y agónico. Los fondos florales recuerdan la minuciosidad de la pintura flamenca, lo cual no es circunstancial a tenor de otras referencias que es posible escrutar en su obra.

Clara Gómez Campos somete al estrato pictórico a un proceso de tensión que nada tiene que ver con la aplicación obsesiva de la técnica a la mimesis de la realidad, sino que sus propuestas atienden más a la posibilidad de desencadenar un tiempo narrativo. El proceso, más que pictórico, es literario. La creadora actúa como el novelista que descifra ya en la primera línea el desencadenante de la trama (recuerdo en este instante la madre muerta de Meursault, en la novela de Camus). Desvelando desde el inicio la condición de la trama pictórica, esto es, su carácter eminentemente ficticio, la experiencia que se propone se desliza hacia lo intelectual por cuanto no pretende dilucidar qué es y qué no es real (siendo todo ficticio) sino que se pregunta por qué parte de esa ficción es verosímil desde un punto de vista estético e incluso moral.

Estos procesos inquisitivos, además de detectarse en otras series, es posible vislumbrarlos en obras individuales anteriores, como en *Retrato estampado* y en *Niña-Piña*, ambas témperas sobre papel de 2013. Si bien en las dos obras se constata el procedimiento de inmersión mimética de la figura en el fondo con la voluntad evidente de hacer desaparecer las fronteras entre ambos planos de realidad, en el segundo caso, la acción de siluetear el busto de la niña, recortándolo y situándolo sin mayores referencias espaciales sobre/entre los elementos fitomorfos, florales y vegetales del estampado, transforman el retrato en un elemento más en la configuración del patrón de estampación. Ello permite dos lecturas. Una, más amable,

nos retrotrae a la ingenuidad del mundo ideal y arcádico decimonónico que proclamaba la posibilidad de encontrar una comunión entre arte e industria y uno de cuyos máximos representantes fue el polifacético William Morris, uno de sus *patterns* para papel pintado –titulado *Fruta*– permaneció en el mercado entre 1864 y 1980, en una suerte de triunfo artístico sobre la obsolescencia mercantil. Otra interpretación ulterior, más amarga, nos traslada a los predios de la libre reivindicación de la identidad del ser femenino, denunciando ideologías que trataron de adscribir, y que en algunos casos aún lo intentan –véanse las subrepticias actuaciones de la publicidad–, a la mujer como objeto de decoración o mercancía de intercambio.

Arte que siempre vuelve a repetirse (De la apropiación contemporánea)

Frente a lo que muchos piensan, la frase “*los pueblos que no conocen su historia tienden a repetirla*” no es de Platón sino de un peculiar filósofo hispano-estadounidense llamado George Santayana. En el medio artístico se sabe bien que toda la historia del arte es como un río sin orillas, donde todo es aprovechado y reaprovechado como líquido y maleable material de acarreo estético o simbólico. Conocer la historia es sinónimo de querer repetirla mejorada. Desvelar sintonías, pervivencias o ecos de artistas precedentes en jóvenes creadores es un escrutinio gimnástico muy agradecido que, en este caso, no ejercitaremos.

Es posible, sin embargo, detectar concomitancias entre posiciones y ademanes de la artista cordobesa con ciertos ámbitos de la renovación figurativa que ha venido implementándose durante las tres últimas décadas. Ahora bien, sin ser posible cons-

tatarlo de modo fehaciente, el universo de las artes marca nexos de conexión y sintonía insospechados que tienden puentes muy lejanos, como aquellos que se miran en los márgenes fronterizos que sintetizan pictóricamente resabios estadounidenses y mexicanos, y cuyo referente principal podría ser Ray Smith (Brownsville, 1959). ¿Casualidad? Aunque no lo crean puede ser. Una obra de Gómez Campos, *S/t IV*, de la serie *Paraísos horizontales* (2014-15), en la construcción de los distintos estratos superpuestos, y en la concepción líquida de la superficie simbólica del lienzo, por el cual nadan carpas monocromas, recuerda unas estrategias similares (incluso por la inclusión de animales simbólicos) desplegadas por Smith a lo largo de la década de los 90, bien con un sentido *apropiacionista* (*Pintura francesa I y II*, 1993), como homenajes a escritores (desde *Tennessee Williams*, 1993, a la serie dedicada a Ezra Pound, 1994) o con un sentido planamente simbólico (*Marie de la Croix*, 1996, *Angel*, 1996). El interés aumenta al conocer que Smith también se interesó por la figura de El Bosco, al menos en tres piezas de gran e idéntico formato (*Paraíso*, *Deleites terrenales* e *Infierno*, todas de 1991) e incluso por la utilización del caballo blanco, en obras posteriores (*Concepción*, 2000), como mecanismo simbólico de referencias morales.

El paisaje y los paisajes (De lo simbólico a lo publicitario)

Tras todo paisaje idílico se esconde una realidad más abrupta, más cruel, descarnadamente amarga, oculta tras una apariencia que se endulza a demanda. En este sentido es posible establecer una red de relaciones con los procesos que se establecen desde el marketing y la publicidad, don-

de la mercancía a comercializar queda arropada por paraísos artificiales, tan jugosos y atractivos cuanto anacrónicos y racionalmente inverosímiles.

Gómez Campos, en la serie *Supermercado paraíso* (2014-15), señala directamente hacia esa publicidad que inventa la realidad, o que al menos reinventa una imagen de realidad que es asumida como verosímil en la esperanza de que algún día se materialice y logremos alcanzarla, en una suerte de camino vital que tiene mucho de espiritual. El paraíso publicitario promete hacer realidad nuestros sueños sin someterse a las leyes de la física ni a patrones dimensionales: los alimentos (cual maná divino) se sostienen en el aire sin caerse, la naturaleza se pliega a nuestro caprichos, el tiempo se detiene para permitirnos gozar del placer extático por toda la eternidad. Paisaje y publicidad casan bien. Como dos caras de una misma moneda. Otros artistas anteriores, caso de Léger en su primer viaje a EEUU, en los albores de la década de los treinta del siglo pasado, ya quedaron epatados por la extraña comunión entre lo extensivo e intensivo, respectivamente, de ambos mundos.

De El Bosco a Walt Disney en un viaje sin retorno

Gómez Campos analiza obsesivamente las obras de El Bosco, en especial *El Jardín de las Delicias*, obra maestra de la historia del arte de discutida datación. No es recurrente el hecho de remitirse al artista holandés y apropiarse de sus obras en la construcción de un nuevo discurso. Por un lado, en las obras del maestro de Bolduque la distinción entre figura y fondo, por solapamiento, queda desleída. Sus obras corales presentan, como ya se

apuntó en época temprana la crítica contemporánea del siglo pasado, una concepción casi cinematográfica.

Aquel *visionario integral*, tal y cómo lo motejó André Breton en 1957, interesa a la artista cordobesa por su posición moral a la hora de mirar el mundo, por la acidez sin concesiones de los vicios de la sociedad y por representar la responsabilidad que el artista conlleva al transformarse en la conciencia de toda una sociedad. El acercamiento a la obra de El Bosco, como le sucedió a Dino Buzzati, mucho después de escribir la excepcional *El Desierto de los Tártaros*, al conocer a Van Teller, un oscuro descendiente del pintor, le ha permitido ver dentro de las construcciones, dentro de las personas, dentro del arte, dentro de las imágenes que auspician nuestra relación con el mundo.

Tal vez sea su tríptico *El Jardín de las Delicias* (2015), la obra más ambiciosa hasta la fecha de Clara Gómez Campos, en la cual se edifica un universo en apariencia feliz que, paradójicamente, nos alerta contra la *disneyzación* de la sociedad y la cultura, contra la banalización de un mundo donde homúnculos y setas venenosas se cubren con caretas de Mickey o Donald y tiñen sus ropajes de colores pastel, donde la llamada *Fuente del Adulterio* del pintor neerlandés se transforma en el *Castillo de la Bella Durmiente* y los libidinosos muchachos y muchachas que gozan de los placeres paradisíacos se reencarnan en jóvenes modelos de portada de revista. Un caballo blanco centraliza la composición, caballo que más allá de otras interpretaciones simbólicas (que remiten a un sentido de exaltación, que resaltan el carácter cíclico y dinámico de la vida o que reseñan una función de presagio de muerte) como indica Cirlot, debe-

ría ser leído en su dimensión de elemento que en la narración ocupa un papel de prevención ante los peligros. Una presencia tan exógena, tan dimensionalmente distinguida y extraña al devenir narrativo, parece querer advertirnos de lo inconscientes que somos al dejarnos deslumbrar por los engaños de la percepción.

Curiosamente, Gómez Campos no recurre a utilizar como material constructivo los paisajes del tercer panel de la obra original, *El infierno musical*, puesto que es muy consciente que ese abismo no es necesario mostrarlo, ya que está entre nosotros y se presenta con unas renovadas tentaciones –que no aparecen en forma de monstruosas *antropomorfizaciones* como en las *Tentaciones de San Antonio*, de las que El Bosco tiene un reconocido tríptico en el Museo de Arte Antigua de Lisboa. El peligro no está en el final, por otro lado inevitable, sino en el ahora y en el vivir, cuyo peligro bascula sobre la naturalidad con la cual aceptamos ese mundo ilusorio.

¿De qué color es el caballo blanco de Santiago? La obviedad conduce a que nos despreocupemos de lecturas secundarias. Tal vez sea blanco, tal vez un caballo. ¿Eso importa? En un estadio histórico en el cual contamos con mayores y más eficientes medios a nuestro servicio para conocer y cuestionarnos el mundo, es cuando más a merced quedamos de quienes usan los mismos canales para alterar nuestra conciencia perceptiva con respecto a la realidad. No ha variado nuestra idea sobre lo real, es que hemos aceptado el engaño verosímil, la falsedad aceptable, siempre que nos provea de imágenes y sensaciones placenteras: un número controlado de *fakes* bajo la forma grajeas y confites como terapéutica posología para soportar el dolor del ser y el existir.

OBRAS



Serie Paraísos Horizontales, 2013/14
10 obras
Témpera sobre impresión láser
20 x 25 cm





















Serie Paraísos Verticales, 2013/14
15 obras
Témpera sobre impresión láser
29 × 42cm











Serie Paraísos Verticales
Detalles paginas 37-39

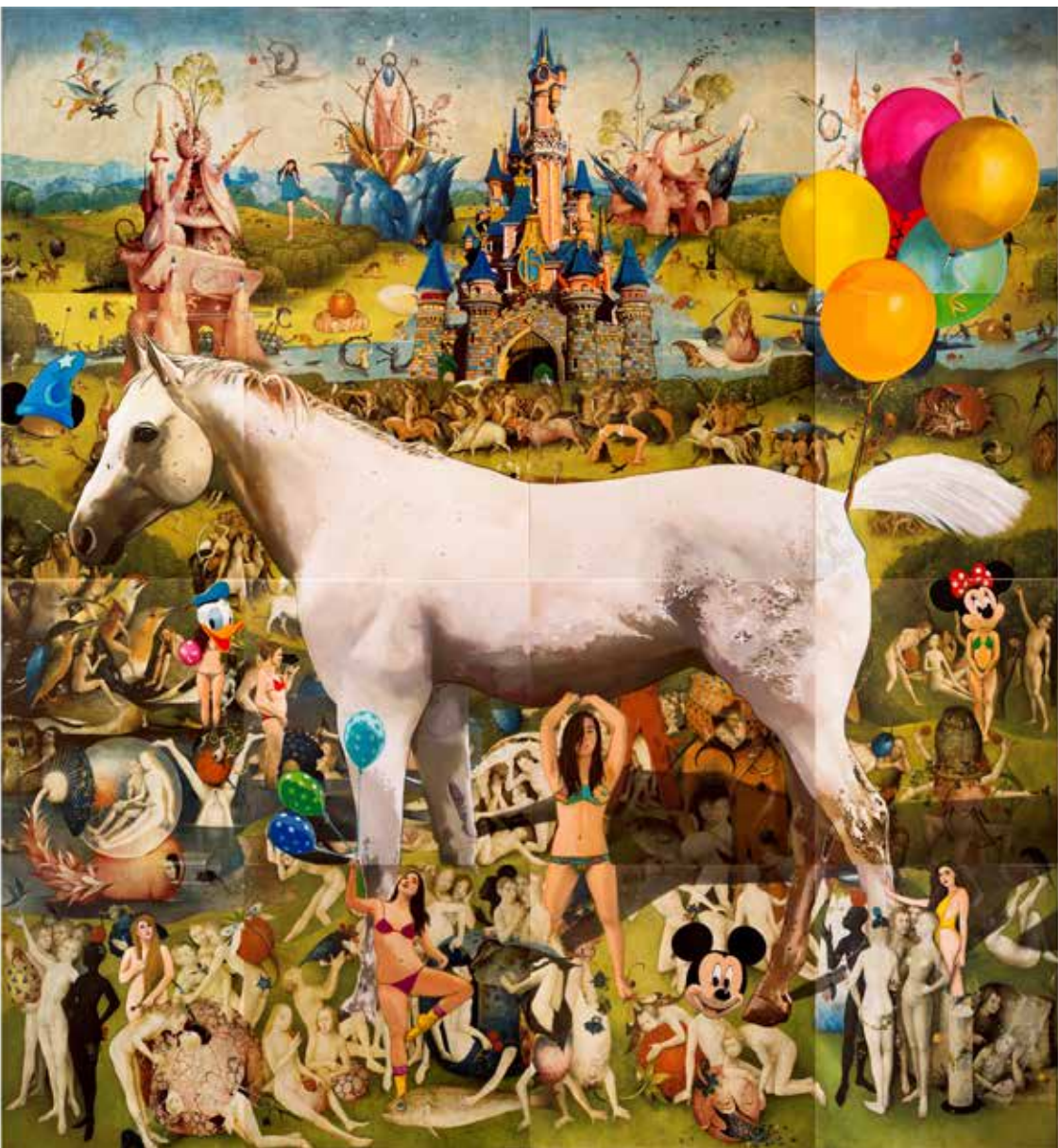






El Jardín de las Delicias, 2013/14
Témpera sobre impresión láser
24 formatos de 50 x 50 cm













El Jardín de las Delicias
Detalles paginas 42-47





Serie Supermercado Paraíso, 2013/14
6 obras
Témpera sobre impresión láser
112 x 76 cm











Supermercado Paraíso
Detalles paginas 54-59









Enjoy

Coca-Cola

trade-mark ©





BIOGRAFÍA



CLARA GÓMEZ CAMPOS

Córdoba, 1990

Formada inicialmente en la Escuela de Arte Mateo Inurria de Córdoba, es Licenciada en Bellas Artes, especializada en Pintura por la Universidad de Sevilla, donde ha colaborado en su Departamento.

Trabajadora multidisciplinar, ha expuesto su trabajo pictórico en diversas galerías y muestras de arte nacionales, y en numerosas muestras colectivas, entre ellas la titulada "Estado Crítico" (El Arsenal), "Colaborando + Creando" (Facultad de Bellas Artes de Sevilla), XXXIV Certamen Nacional de Artes Plásticas "Ciudad de Utrera" (Sevilla), Primera Muestra de Arte Joven de Córdoba 2014 y en la III Edición de la Oysho Gallery (Madrid).

Del mismo modo ha colaborado en proyectos artísticos como el III Proyecto "PIXELADAS, percepciones desde la imagen y la palabra" en la Universidad Pablo de Olavide (Sevilla) o en las Jornadas "Arte y Naturaleza" en la Fundación Valentín de Madariaga en 2013 (Sevilla).

Ha sido galardonada con distinciones como el Primer Premio en el II Concurso de Pintura XXX Cata del Vino Montilla-Moriles (Diputación de Córdoba) y Finalista en la Muestra Expositiva Biennial d'Art Jove (Acadèmia de Belles Arts de Sabadell, Barcelona).

Su producción plástica gira en torno a la búsqueda de la relación entre la naturaleza y la visión de paraíso deshabitado que se extrae de la mirada del explorador, entendiéndose que ambos aspectos tienen en común el consumo que de ellos se hace recíprocamente.

TRADUCCIONES
TRANSLATIONS

CARPE DIEM

[ANOMALOUS PARADISE IN THE WORK OF CLARA GÓMEZ CAMPOS]

Fernando Castro Flórez

In his musings on the lost memory of things, Trías noted that in this world, where nature has preferred to hide itself from our eyes and silence itself to our ears, philosophical reflection can only be based, as a primary experience, on the experience of the absence of experience, on the experience of the void left by things that have fled or vanished. “Only at a certain distance from the real world is it possible to gain a lucid comprehension of the same; only by shaking off a world that originates with the collapse of the very world in which things reside, and opening up to the revelation of the void and an awareness of the absence that upholds this world in which we live. But that distance must be tempered by a keen awareness of that world without things, for only there can flashes and vestiges of what fled or what is perhaps to come truly shine. The lack of things, and the memory and hope activated by that painfully sensed lack, is therefore the worldly prop and foundation of philosophical experience today”¹. The “spiritual dread of space” identified by Worringer in his book *Abstraction and Empathy*² is, in this view of our time, renamed as the “crisis of memory”, an absence of the concrete that leads to a totalising outlook. In *Beyond the Pleasure Principle*, Freud noted that consciousness originates in the trace of a memory—in other words, of the death drive and the deterioration of life experience, something that photography sustains as a duplication of the real but also as a “theatre of death”³. In this age of the demise of memory, when cathode

vertigo has cast its spell, time is dismembered, yet “from that dismemberment”, Trías writes in *La memoria perdida de las cosas*, “comes the presence of a reminiscence”⁴. As the painting of Clara Gómez Campos proves, art knows how important it is to stand out in and apart from time, to seek correspondences as an encounter (involuntary memory) that will stem the rushing tide of reality.

The painter “takes his body with him”, as Valéry said. “Immersed in the visible by his body, itself visible, the see-er does not appropriate what he sees; he merely approaches it by looking, he opens onto the world”⁵. Clara Gómez Campos has a way of seeing and painting that I would venture to call neo-baroque; she gives her figuration, with its equal blend of post-Pop and trans-psychedelia, a dash of unreality⁶ while also manifesting a sense of levity⁷. *Baroque reason* is a dramatic staging of existence, a logic of ambivalence that leads the other, internal reason to modernity, to the Reason of the Other which is forever overwhelmed. The baroque attempts to achieve an infinite opus or operation; it leads matter towards nuances, *manners*. The baroque presence is a hallucination: an allegory. The evanescent quality of the allegory is dictated by the absence of a centrality to which it can appeal. The allegorical image has a serial structure; it is a repetition that banishes the aura of the unique, and yet is closely related to a subject defined as possessor: the concept becomes the *conchetto*. “The Baroque introduces a new

¹ Eugenio Trías, *La memoria perdida de las cosas*, Madrid: Mondadori, 1988, p. 81.

² Cf. W. Worringer, *Abstraction and Empathy*, M. Bullock (trans.), Chicago: Ivan R. Dee, 1997, p. 15.

³ “The photograph is undialectical: it is a denatured theatre where death cannot ‘be contemplated’, reflected and interiorised; or again: the dead theatre of Death, the foreclosure of the Tragic, excludes all purification, all catharsis.” (Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, R. Howard (trans.), New York: Hill and Wang, 1981, p. 90.

⁴ Eugenio Trías, *La memoria perdida de las cosas*, Madrid: Mondadori, 1988, p. 120.

⁵ Maurice Merleau-Ponty, “Eye and Mind” in M. Merleau-Ponty, G. A. Johnson and M. B. Smith, *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting*, Evanston, IL: Northwestern University Press, 1993, p. 124.

⁶ “It is neither the simple effect of a booming art market, nor the simple variable of an exhausted postmodernity, nor even the expression of what Baudrillard calls “transaesthetics”, typical of the loss of all values and frames of references: rather, the neo-baroque manner refers to a question posed many years ago in Benjamin’s *Origin of German Tragic Drama*. Is not the neo-baroque the *allegory* of our world, a post-catastrophe world in which the fragment, ruins and optical nature of all that is *real* constitute the markers of a saturnine history? This allegory, which cannot be reduced to a mere incarnation of the idea in the traditional sense of the term, situates meaning on the surface and at a slant, a whole art of allusion and illusion. Amid its shower of images and sounds and its cold strategy, signification hangs on the traits of an unreal real that puts the unrepresentable into practice.” (Christine Bucu-Glucksmann, “La manera o el nacimiento de la estética” in *Barroco y neobarroco*, Cuadernos del Círculo, Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1992, p. 23.)

⁷ “[...] a baroque of levity, a baroque that [...] has lost the finalising, “tormented” gravity typical of the historic Baroque but is linked to its predecessor in two ways: in its formal proposals, on the one hand, and in the frequent tribute to its model, on the other.” (Andrés Sánchez Robayna, “Barroco de la levedad” in *Barroco y Neobarroco*, Cuadernos del Círculo, Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1992, p. 119.)

kind of story in which [...] description replaces the object, the concept becomes narrative, and the subject becomes point of view or subject of expression⁸. The “cheerful visions” of Clara Gómez Campos are also tied to Mannerism, given her habit of seeing things through a completely stylised filter. Whereas classical aesthetics aim to strike a balance between what is central and lateral, maintaining a hierarchy of semantic importance from the centre outwards, Mannerism attempts to alter that hierarchical equilibrium by prioritising the marginal, constructing by derivation, seeking to shock and surprise. Mannerist artists are tightrope walkers, and their acrobatics are the art of variation: “There is nothing that does not entail, if not classicism, at least an art of reference⁹”. Mannerism insists on particularities; it atomises the catalogue, retrieves the particles like precious pearls and condenses meaning in a single fragment: time is a mosaic of instants, and the eye takes in the variety of things.

Clara Gómez Campos has created a fascinating series in which she re-conceptualises the landscape and portrait genres. According to the artist, the fulcrum of her project *Témpera sobre paisaje* [Tempera on Landscape] is the search “for a connection between nature and the explorer’s vision of pristine, uninhabited paradise, based on the understanding that their common denominator is the reciprocal consumption of which both are objects”. Régis Debray has spoken of a “post-landscape” aesthetic situation, where our general malaise has spread to nature and representation. However, this certainly does not mean that the will of art and landscape has surrendered; “on the contrary, it is stronger than ever, on a par with nostalgia¹⁰”. The Romantic discovery of the “tragedy of the landscape” coincided with the advent of the aesthetics of “spiritual nomadism”. The Romantic journey is always a quest for the self, a long inner voyage: an endless escape. It may be a quest for identity that entails embracing and exploring one’s own pain, an odyssey through the land of internal suffering, venturing into the territory of risk. For Friedrich, the ship was the quintessential symbol of Romantic wanderlust, the embodiment of *navigatio vitae*. The English poet Young wrote of the sea, “Too faithful mirror! how dost thou reflect / The melancholy face of human life !” The ocean is the cosmic mirror of a totalising melancholy, precisely because it is the perfect testing ground for the flight and return typical of the Romantic sensibility. Of course, the landscape that Clara Gómez Campos paints is no longer that of the “sublime

abyss” but that of tourism’s eternal mobilisation, one that elicits a powerful sense of *déjà vu*. The world is one vast supermarket where “experience” is carefully planned in advance. Today we live enslaved by the new Stockholm syndrome of the “all-inclusive”, collaborating in a kitsch simplification of the real which, at many times, we cannot perceive as anything other than a reality show. The artist herself explains that what she wants to do is show “false paradises, with Eden-like natural landscapes recently inhabited by explorers: people wearing shorts and sandals with socks”.

The “characters” that Clara Gómez Campos paints are inserted in an “advertising landscape”; we see fragments of youthful bodies dressed in casual, colourful clothing against a background of riotous flowers or scenes borrowed from Bosch’s *Garden of Earthly Delights*. In a certain sense, this artist exhibits an anthropophagic attitude, appropriating a consecrated image while also parodying pictorial styles and stereotypes of the mass media. The sense of taste is over-stimulated by the presence of ice creams, hearty fried-egg breakfasts, Coca-Cola, hot dogs and ketchup, keeping pace with our fast-food culture. In a way, we are witnessing an “allegorisation of pleasures” where there is no shortage of seduction and eroticism. Despite the colourful vitality and sensuality radiated by these works, they are somehow unsettling, as if that “familiarity” concealed a repressed drama. Bosch’s mind-boggling landscape introduces an anomalous counterpoint into the composition, drawing our thoughts away from the smiling, skin-deep melody of happiness to a sinister ground bass. We know that there is death even in paradise, and that everything promised by pleasure has an expiry date. We cannot escape the shadow of melancholy, much less when we “devour” landscapes without understanding the poetry of the world.

Perhaps the only thing we can do, now that virtually every corner of the earth has been paved, is put our trust in details—in other words, be “detail-oriented”. Moving past minimalist retraction, Clara Gómez Campos embraced a highly personal baroque philosophy which I interpret as a kind of affirmation of ornament. On observing her works, I cannot help but think of *luxury*, of an *ornamental* dimension, yet there is nothing incidental or superfluous in her art. Aside from the blame assigned to ornament (for which modern architecture is largely responsible), we

⁸ Gilles Deleuze, *The Fold: Leibniz and the Baroque*, T. Conley (trans.), London: Continuum, 2006, p. 146.

⁹ Claude-Gilbert Dubois, *El manierismo*, Barcelona: Península, 1980, p. 165.

¹⁰ Régis Debray, *Vida y muerte de las imágenes. Historia de la mirada de Occidente*, Barcelona: Paidós, 1994, p. 170.

should remember Worringer's observation that the submission of ornament to organic law, even in its abstract form, impresses us more gently because it is intimately bound up with our most vital feelings: regularity gradually awakens sentimental projection. Ultimately, the hierarchy to which ornament pertains is characteristic of the metaphysical distinction between essential and accidental properties. In contrast to Gombrich's idea that there is a kind of art designed to be seen and observed attentively, and then there are other creative expressions, the decorative arts, to be taken in at a glance, we can posit the hypothesis that a large number of decisive manifestations of contemporary art are predicated precisely on the act of shifting what usually remains on the *fringes* into the centre, to the focal point of perception. We can view ornament as a *gift*: the unfolding of signification itself, gratuitous, groundless, excessive reality¹¹. Artists want to make their mark, magically distort geometry, offer the discerning gaze forms that allegorically put us in touch with the "ornamental" beauty of the world¹². The "post-paradise appropriations" teach us to notice even the smallest details as we travel the world and art.

In this world of *art condensed* (à la Warhol) as *commodity*, it seems as though painting had convinced itself that it has reached the limits of its capabilities, to the extent of renouncing itself, refusing to continue being an illusion more powerful than reality. "It is very difficult to speak of painting today because it is very difficult to see it. Because generally it no longer wants exactly to be *looked at*, but to be absorbed visually without leaving any traces. In some way modern painting could be characterised as the simplified aesthetic form of the impossible exchange. So that the best discourse about painting would be a discourse where there is nothing to say [...] the equivalent of an object, the object of art, that isn't an object any more"¹³. Paradoxical logic—the logic defined by contemporary prostheses of vision, though it is also found scattered in the fractured tradition of painting—will impose an oblique, cryptic discourse, the defamiliarisation that simultaneously implies an acceptance of the veil's function. While art in general is on its way to a biza-

re funeral without a corpse, having embarked on a mission of dissuasion that resembles an exorcism of the imagination, in the case of painting what we find is an accelerated disappearance accompanied by an awareness that the picture is the space of slowness and, worst of all, psychopathic activity¹⁴. *The banal grows in scale*: this is the new and alluring catch-phrase that promises entertainment. And, of course, painting, grown indifferent and apparently committed to the complacent ritual of recycling "vomitus", with its archaic pauses and contemplative ambitions, does not seem to fit into the integrated-spectacular model. However, aside from these funereal (or, more accurately, notarial) or literally reactionary discourses (clinging to the "originality" of a certain artistic practice), in connection with the artistic practice of Clara Gómez Campos we would do well to remember John Berger's idea that painting is an affirmation of the visible which surrounds us and which continually appears and disappears: "Without the disappearing, there would perhaps be no impulse to paint, for then the visible itself would possess the surety (the permanence) which painting strives to find. More directly than any other art, painting is an affirmation of the existent, of the physical world into which mankind has been thrown"¹⁵. The *corporeality* of painting has virtually incomparable expressive potential. We might think of painting as a stage for expressing personality and individuality, equipped, as I have mentioned, with its deeply entrenched corporeal nature; ultimately, painting can act as a metaphor for and even the equivalent of sexual activity, and, of course, it is a place of tremendously powerful psychic projection. Clara Gómez Campos underscores the power of the visible, composing with precision and delivering a lush outpouring of colour, distancing herself from both the "tragic tone" of Art Informel and the "rhetoric of complaint". Through painting she offers us an allegory of the present: portraits and landscapes, corporeality and "paradise", glory and anomaly. Those ornamental surfaces adorned with unremitting smiles demand an attitude of *carpe diem*, as long as we know that the idea is to pluck the bloom of what is doomed to perish.

¹¹ This idea has been suggested by Giannia Carchia in "L'ornamento come dono" in *Il mito in pittura. La tradizione come critica*, Milan: Celuc Libri, 1987, pp. 69-78.

¹² "So, accepting the premise that nature has an ornamental property, that the sexuality of the animal and plant kingdoms augments it, that even the rocks (which we consider asexual, but who knows?) are endowed with it (who can forget the variety of crystalline decorations, even to the landscape sublimity of the stylolites, the famous Paesina stone?), accepting, then, that ubiquitous presence of ornament in nature, how could we possibly censure its presence in man, especially when it is employed for an aesthetic purpose?" (Gillo Dorfles, *Elogio de la inarmonía*, Barcelona: Lumen, 1989, pp. 140-141.)

¹³ Jean Baudrillard, "Objects, Images and the Possibilities of Aesthetic Illusion", in *Jean Baudrillard, Art and Artefact*, N. Zurbrugg (ed.), London: Sage, 1997, p. 9.

¹⁴ Marlene Dumas writes, "One has to make a picture. A picture is what it is thanks to the process whereby it was made. Artistic thought became psychopathic when it came to be dominated by the obsession with 'the new'. In a world where speed is power, the art world has grown ashamed of painting. Pictures may seem like a suitable place for the weaker children to play hide-and-seek; but while photographs lose their glossy sheen and become images from yesterday's paper, the paintings of yesterday still smile at us today." (Marlene Dumas, "La pintura no está en crisis" in *Revista de Occidente*, no. 165, Madrid, February 1995, p. 39.)

¹⁵ John Berger, "Steps Towards a Small Theory of the Visible" in *The Shape of a Pocket*, New York: Vintage Books, 2003, p. 14.

EARTHLY PARADISES. BRIEF NOTES ON THE WORK OF CLARA GÓMEZ CAMPOS Iván de la Torre Amerighi

The creative value of an artist's oeuvre cannot and should not be evaluated based on its technical virtuosity or its ability to convey a message, whether real or imagined, true or false, for the former criterion is superfluous and the latter indispensable. However, the value of a visual work of art can be measured by the levels of interpretation that the implicitly or explicitly conveyed message has to offer, as well as by the staying power of the doubts and questions it is capable of raising in us. A simple, straightforward proposal is exhausted as soon as its fatuous aim is achieved, whatever it may be; on the other hand, overly cryptic messages divested of their deciphering key make it impossible to grasp the concepts intuited during the communication process.

An art project must play with—and in—that Aristotelian *happy medium*, a term the Stagirite philosopher used, when listing the qualities inherent to beauty, to define the concept of equilibrium, proportion or moderation. Following this advice, art should act by unveiling without revealing, disappearing without fully appearing, assuring through doubt or doubting through assurance. Therein lies, I would venture to say, the secret to the success of Clara Gómez Campos's work. Under the guise of amiable frankness, garbed in the costume of naive aesthetics, Pop relishes and bright palettes, and hidden behind a seemingly appropriationist attitude towards the history of older art, there lurks a profound reflection on the processes of construction, deconstruction and reconstruction of the iconic image, which have been built up by the visual arts over the centuries, swiftly conscripted by publicity machines—and pressed into the service of capitalistic ideology, and obsessively applied by dream-weaving, hope-dispensing corporations over the last century, immersed as we are in societies whose ravenous appetite for iconography is rivalled only by its desire to enjoy sweet nothings.

Symbolic Ground versus Real Form

In the series *Paraísos verticales* [Vertical Paradises] (2014-15), the artist centres the tension—a fundamental article of the pictorial charter, because painting is an exercise in constant doubt, torn between its two-dimensional condition and its three-dimensional calling—on the dialectics that develop between figure and ground. By displaying the sharply defined silhouette of part of the female body (torso, lower limbs or a combination

of both, but always deliberately avoiding the face) in the foreground, reducing the medium's capacity for volumetric fiction to the bare minimum, and superimposing the chromatically and geometrically aggressive patterns of both the background and the models' apparel, she transforms the fictitious space in which the event unfolds in a visually constricted, dying field. The floral backgrounds recall the painstaking detail of Flemish painting, and this is no coincidence if we consider the other allusions found in her work.

Clara Gómez Campos subjects the pictorial stratum to a process of tension that has nothing to do with an obsessive use of technique to mimic reality; rather, her proposals explore the possibility of activating a narrative timeline. More than pictorial, hers is a literary process. She acts like a novelist who reveals the detonator of the plot in the very first line (I am immediately reminded of Meursault's dead mother in Camus's novel). In revealing the nature of the pictorial plot, i.e., its eminently fictional nature, from the outset, the experience she proposes tends towards intellectualism, insofar as it does not attempt to clarify what is or is not real (as everything is fictitious) but rather asks which part of that fiction is believable from an aesthetic or even a moral point of view.

These inquisitive processes, which are also present in other series, can be glimpsed in earlier individual pieces such as *Retrato estampado* [Patterned Portrait] and *Niña-Piña* [Pineapple-Girl], both temperas on paper from 2013. While the mimetic immersion of the figure in the background is evident in both works, with the obvious intention of erasing the boundaries between these two planes of reality, in the second piece the decision to boldly outline the girl's bust, highlighting and situating it without further spatial reference points atop/amid the phytomorphic, floral and plant motifs of the pattern, turns the portrait into simply another element in the overall design of the pattern print. This can be interpreted in two ways. A more pleasant reading is that it harks back to the ingenuousness of the ideal, Arcadian 19th-century world which believed that the communion of art and industry was possible. The multifaceted William Morris, one of the leading advocates of this idealism, created a patterned wallpaper design entitled *Fruit* that stayed on the market from 1864 to 1980, in what amounted to an artistic triumph over commercial obsoles-

cence. A deeper, less sugary interpretation turns our thoughts to the free demand for recognition of the female identity, denouncing ideologies that attempted to portray women—and in some cases, most notably the surreptitious initiatives of the advertising industry, still do—as a decorative object or tradable commodity.

Art That Always Repeats Itself (On Contemporary Appropriation)

The famous phrase, “Those who cannot remember the past are condemned to repeat it” is often attributed to Plato, though in fact it was actually coined by a peculiar Hispano-American philosopher named George Santayana. In the art world, everyone knows that the entire history of art is like a river without banks, where everything is used and reused as liquid, malleable material with aesthetic or symbolic baggage. Remembering the past is synonymous with wanting to repeat and improve upon it. Uncovering affinities, carry-overs and echoes of past artists in young creators is a highly rewarding gymnastic exercise, though I will not indulge in that here.

However, it is possible to detect overlaps between the Córdoba-born artist’s positions and gestures and certain spheres of the figurative revival that has been gaining ground over the last three decades. Although there is no solid proof of this concomitance, the universe of the arts establishes unforeseen links of connection and affinity that can span tremendous distances, such as those facing each other on the borderline banks that pictorially syncretise flavours of U.S. and Mexican culture, perhaps best exemplified by the work of Ray Smith (Brownsville, 1959). Coincidence? However unlikely, this may in fact be the case. In the work *S/T IV* [Untitled IV] from Gómez Campos’s series entitled *Paraísos horizontales* [Horizontal Paradises] (2014-15), the construction of different superimposed layers and the liquid feel of the canvas’s symbolic surface, across which monochrome carps swim, are reminiscent of similar strategies (complete with the use of symbolic animals) employed by Smith throughout the 1990s, whether in an appropriationist vein (*Pintura francesa* [French Painting] I and II, 1993), as a tribute to writers (from his 1993 *Tennessee Williams* to the 1994 series dedicated to Ezra Pound) or in a fully symbolic sense (*Marie de la Croix*, 1996, and *Angel*, 1996). Even more fascinating is the fact that Smith also took an interest in Bosch, expressed in at least three works with identical large formats (*Paraíso* [Paradise], *Deleites terrenales* [Earthly Delights] and *Infierno* [Hell], all from 1991), and even used the white horse in later works (*Concepción*, 2000) as a symbolic device with moral connotations.

Landscape and Landscapes (From Symbolism to Advertising)

Every idyllic landscape conceals a harsher, crueller, crudely bitter reality, hidden behind an outward appearance sweetened to taste. We can therefore weave a web of connections to processes implemented by the marketing and advertising industry, where the sellable commodity is packaged in artificial paradises as juicy and appealing as they are anachronistic and rationally implausible.

In the series *Supermercado paraíso* [Paradise Supermarket] (2014-15), Gómez Campos points directly to this advertising machine that invents reality, or at least reinvents an image of reality which is accepted as plausible in the hope that someday it might actually materialise and we will finally reach it on a kind of life journey with strong spiritual undercurrents. The advertised paradise promises to make our dreams come true with a total disregard for the laws of physics and dimensional patterns: food, like heavenly manna, hovers in mid-air and does not fall, nature concedes to our every whim, and time stands still so that we can enjoy ecstatic pleasure for all eternity. Landscape and advertising go well together, like two sides of the same coin. In the past, other artists—like Léger on his first trip to the United States, in the early 1930s—were also dazzled by the bizarre communion between the extensive and intensive nature, respectively, of these two worlds.

From Bosch to Walt Disney on a One-Way Trip

Gómez Campos is obsessed with analysing the works of Bosch, especially his *Garden of Earthly Delights*, that controversially dated masterpiece of art history. Turning to the Netherlandish artist and appropriating his works to construct a new discourse is not a recurrent strategy. On the one hand, in the creations of the master from ‘s-Hertogenbosch the distinction between figure and ground is blurred by overlaps. As contemporary critics were quick to point out in the 20th century, his group compositions are conceived in a manner verging on the cinematographic.

That “integral visionary”, as André Breton dubbed him in 1957, fascinates the Córdoba-born artist for several reasons: the personal moral stance that coloured his vision of the world, his mercilessly acerbic portrayal of society’s vices, and his embodiment of the responsibility that falls upon artists when they become the conscience of an entire society. Her immersion in Bosch’s work—much like what happened to Dino Buzzati, long after writing his exceptional *The Tartar Steppe*, when he met a mysterious descendant of the painter, Van Teller—has allowed her to see inside the constructions, inside the people, inside the art, inside the images that frame and foster our relationship with the world.

The triptych entitled *El Jardín de las Delicias* [The Garden of Earthly Delights] (2015) may be Clara Gómez Campos's most ambitious creation to date. In it she crafts a seemingly happy world that paradoxically warns us against the *Disneyfication* of society and culture, against the trivialisation of a world where homunculi and poisonous mushrooms hide behind Mickey and Donald masks and dye their clothes in pastel shades, where the Netherlandish painters' Pond of Adultery is transformed into Sleeping Beauty's castle and the libidinous young men and women revelling in heavenly pleasures are reincarnated as young magazine cover models. A white horse stands at the centre of the composition. Aside from other symbolic interpretations (tied to a exalted significance that underscores the cyclical, dynamic nature of life or serves as a portent of death), as Cirlot has noted, this horse should also be read as an element which in many narratives is assigned the task of giving people a timely warning to prevent tragedy. This presence—so exogenous, so dimensionally prominent and so out of place in the narrative flow—seems to warn us of how irresponsible we are to let ourselves be taken in by the deceptive tricks of perception.

Interestingly, Gómez Campos does not use the hellish landscapes from the third panel of the original work as constructive material, for she is keenly aware of the fact that this abyss does not need to be shown; it is already among us, holding out new temptations, though these bear little resemblance to the monstrous "anthropomorphisations" found in *The Temptation of St. Anthony*, which Bosch depicted in a famous triptych now held at the Museu Nacional de Arte Antiga in Lisbon. The danger does not lie in our future end, which in any case is inevitable, but in the here and now and in the very act of living, where the threat hinges on how willingly we accept that illusory world.

What colour is the white horse of St. James? The answer is so obvious that we forget to look for secondary interpretations. Perhaps it is white; perhaps it is a horse. Does it matter? Today, at a time when we have more and more efficient means at our disposal for learning about and questioning our world than ever before, is precisely when we are most at the mercy of those who use the same channels to alter our perceptive awareness of reality. Our idea of what is real has not changed. We have simply accepted the plausible lie, the admissible falsehood, as long as it supplies us with pleasurable images and feelings: a controlled number of fakes administered in the form of gumdrops and sweet cakes as a therapeutic prescription to make the pain of being and existing more bearable.

CLARA GÓMEZ CAMPOS

Córdoba, 1990

After studying at the Mateo Inurria Art School in Córdoba, she went on to earn a BFA in the Painting Department of the University of Seville, where she also worked for a time.

A multidisciplinary artist, her paintings have been exhibited at various galleries and art shows in Spain, and she has participated in numerous group exhibitions, including "Estado Crítico" (El Arsenal), "Colaborando + Creando" (Faculty of Fine Art, Seville), 34th City of Utrera Visual Arts Competition (Seville), First Young Art Show of Córdoba 2014 and the 3rd Oysho Gallery (Madrid).

She has also been involved in artistic initiatives such as the project PIXELADAS III "Percepciones desde la imagen y la palabra" at Pablo de Olavide University (Seville), and the Art and Nature Symposium organised by Fundación Valentín de Madariaga in 2013 (Seville).

Her work has garnered many distinctions, including first prize in the 2nd Painting Competition of the 30th Montilla-Moriles Wine Tasting (Provincial Council of Córdoba), and runner-up at the Young Art Biennial Show organised by the Academy of Fine Art of Sabadell (Barcelona).

Her visual output revolves around the search for a connection between nature and the explorer's vision of pristine, uninhabited paradise, based on the understanding that their common denominator is the reciprocal consumption of which both are objects.

