



dramatis personae

MARÍA DÁVILA

dramatis personae

MARÍA DÁVILA

julio - septiembre 2015
El Palmeral. Espacio Iniciararte
Málaga



JUNTA DE ANDALUCÍA

Consejera de Cultura
Rosa Aguilar Rivero

Viceconsejera de Cultura
María del Mar Alfaro García

Secretario General de Cultura
Eduardo Tamarit Pradas

Director General de Innovación Cultural y del Libro
Antonio José Lucas Sánchez

Delegada Territorial de Cultura en Málaga
Patricia Alba Luque

Director Agencia Andaluza de Instituciones Culturales
Eduardo Tamarit Pradas

EXPOSICIÓN

El Palmeral. Espacio Iniciararte

Producción

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales
Gerencia de Instituciones Patrimoniales
Manuela Pliego Sánchez
Eva González Lezcano
Isabel Villanueva Romero

Montaje

Japón. Montajes de arte, S.L.

CATÁLOGO

Edita

JUNTA DE ANDALUCIA. Consejería de Cultura

Producción

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales
Gerencia de Instituciones Patrimoniales

Textos

Víctor Borrego

Traducción

Deidre B. Jerry
Morote Traducciones

Diseño

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales
Departamento gráfico

Diseño editorial

Francisco Romero Romero

Diseño y maquetación del catálogo

Carmen Fernández Montenegro

Fotografía

Alejandro Martín Parra

Imprime

Santa Teresa Industrias Gráficas

© de los textos: sus autores

© de la edición: JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura

© de las reproducciones: sus autores

ISBN: 978-84-9959-150-6



Depósito legal: 1058-2015

Comisión de Valoración de Proyectos en Málaga:

Sebastián Rueda Ruiz, Eva González Lezcano, Francisco Aguilar, Salvador Haro González, Isabel Hurley, Francisco Jurado Ternero, José Lebrero Stals, Tecla Lumbreras Krauel, M^a Teresa Méndez Baiges y María A. Morente del Monte.

ecoedición  

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

Impacto ambiental por producto impreso	 Agotamiento de recursos fósiles 0,51 kg petróleo eq	 Huella de carbono 1,51 Kg CO ₂ eq
por 100 g de producto	0,08 kg petróleo eq	0,23 Kg CO ₂ eq
% medio de un ciudadano europeo por día	11,14 %	4,93 %



reg. n.º: 2015/87

Más información en
www.ecoedicion.eu

ÍNDICE

Presentación Rosa Aguilar Consejera de Cultura	5
VER SIN MIRAR, MIRAR SIN VER Víctor Borrego	7 - 47
Biografía	49 - 51
Traducciones	53 - 70

Un diálogo entre la imagen en movimiento y la imagen fija. Esta es la propuesta de la artista María Dávila en *Dramatis Personae*. Una conversación entre el medio audiovisual y el medio pictórico para proponer desde la pintura contemporánea planteamientos que aborden los problemas de la visualidad y la representación.

El trabajo pictórico de Dávila camina en paralelo con las propuestas de las vanguardias cinematográficas que apostaban por “enseñar a ver”, no sólo para quien produce sino para quien observa. A nivel plástico, María plantea la identificación de los diferentes modos de hacer en la pintura contemporánea con el fin de establecer vínculos y conexiones entre aspectos formales, procesuales y propios.

La exposición de María Dávila se incluye dentro del programa *Iniciarte*, que tiene como objetivo la promoción del arte joven en Andalucía mediante la selección y producción de proyectos expositivos en diversas sedes de la Consejería de Cultura. Desde el año 2013, cuando arrancó la nueva línea del programa, se han realizado 22 proyectos expositivos con más de 41 artistas jóvenes y cerca de 320 obras de nueva producción.

Rosa Aguilar
Consejera de Cultura
JUNTA DE ANDALUCÍA

La luz se apaga, abres unos ojos que no existen.

Principium individuationis

“La verdad poética es la única verdad”
(Robert Musil)

En su ensayo “Contra la interpretación” (1964), Susan Sontag defiende la antítesis de que “el misterio está en la superficie”. Platón veía en el arte un simple *trampantojo*, una sombra, frente a la luz de la verdad de las ideas, de las que, cualquier representación, no pasaba de ser una triste parodia. De esa visión deriva la separación, igualmente ilusa, entre *contenido*, como esencia y *forma* como cosa accesoria, y el hábito enfermizo de interpretar las imágenes. Como si la traducción de una imagen a palabras –su normalización como objeto del lenguaje– la ennobleciera de algún modo; como si hacer comprensible tuviese algo que ver con hacer sensible a lo que no puede ser comprendido. Sontag advierte que la búsqueda de un sentido en la obra de arte ha llegado a reemplazar a la inmediatez de la experiencia estética, dirigida primordialmente a los sentidos, y añade que para restablecer el poder de la obra de arte no necesitas una hermenéutica sino una erótica: una vuelta a la sensual inocencia anterior al discurso: la “transparencia en el arte como su valor más alto y liberador”. Cita entonces, intencionadamente, la obra de dos cineastas ejemplares: Bresson y Ozu. Entiende que es precisamente el cine, por su irresistible poder de seducción, su vitalidad y su capacidad de incorporar verdades accidentales, el que mejor puede mostrar el camino para la supervivencia de la imagen, al margen del significado que la crítica se esforzará en imputarle o de los pretendidos “mensajes” en los que sus propios realizadores se vanaglorian.

Pero tú, sigues debatiéndote entre palabras y cosas. Te preguntas si es posible hablar de arte sin hacer diagnósticos, atendiendo a los sabores, a las formas y a los procesos, ajustando tu propia voz para estar a la altura de la imagen, sin domesticarla ni agotarla, sin hablar en su lugar. Como Barthes con Sade, Blanchot con Paul Celan, Auerbach con Homero o Callois con Saint-John Persé. Esa capacidad de dialogar sin apropiarse del discurso, sin perder tu condición de espectador atento a la descripción del puro hecho de percibir, fiel a tus más íntimas reacciones. Sabes que debes buscar una posición fuera del hechizo de la obra para poder hablar de lo que ocurre en sus alrededores, sin ese aturdimiento que da la proximidad, con otro lenguaje que no sea el que la obra ha infundido en ti. Te sitúas en ese *principium individuationis* que aconseja Schopenhauer, intentas centrarte en un lúcido aislamiento, considerando las cosas como simples fenómenos.



Essaie, 2015
81 x 65 cm
Óleo sobre tabla

Grisalla

“No se trata ya de hablar del espacio y de la luz, sino de hacer hablar al espacio y a la luz que están ahí”

(Merleau-Ponty; *El ojo y el espíritu*)

Has quedado con María Dávila para que te enseñe algunos de los cuadros de la exposición. Observas la desenvoltura con la que la artista manipula sus propias obras: cómo las sostiene, las organiza, las señala, las mira. La mirada de un pintor sobre sus propias pinturas te resulta significativa. Sus ojos vuelven sobre recorridos conocidos, se detienen en ciertos detalles, saltan de un fragmento a otro, revelando vínculos insospechados. Sientes que su acción al mirar el cuadro es como mirar su propio *mirar*. Un *mirar mirar*, que la obra de María Dávila tematiza.

Mientras tomas notas, le haces algunas preguntas. Quieres saber más sobre sus métodos de trabajo. Estás convencido de que las pequeñas acciones, los gestos y los movimientos más involuntarios de la labor artística son como reflejos de impulsos inconscientes que, de un modo u otro, quedan atrapados en el cuadro. Sospechas que cada sesión de trabajo deja su rastro de carácter en la fisionomía final de la obra.

Descubres una pintura “realista” que, sin embargo, no toma como modelo la realidad sino que elige basarse en imágenes intermedias; haciendo representaciones de representaciones. Comprendes que esta decisión supone un ejercicio de autorreflexión de la imagen. Eres especialmente sensible a los rostros, las poses, las relaciones que intuyes entre los distintos protagonistas de esta *dramatis personae*, en las que comienzas a identificar parentescos, rostros que te imponen su existencia única, situaciones que parecen surgir del fondo de tu propio psiquismo. Un mundo que te resulta, al mismo tiempo, familiar y extraño.

Aunque parte de una realidad de segundo orden -la “realidad ilusoria” de una película- automáticamente la percibes como si se tratara de una “realidad absoluta”, en situación de igualdad con lo que llamarías: lo “real real”. La pintura entonces se reafirma en su condición de *sombra* de otras *sombras*, que a su vez te remite a otras *sombras* anteriores; iniciando una onda expansiva de futilidad que se propaga hasta poner en jaque tu propia existencia, como mero trasunto de una cadena de proyecciones sin una causa primera. De ahí la peculiar melancolía que te provoca mirar estas pinturas, tan semejante a la sensación de desamparo que siempre te ha inspirado la pseudo-vida de los autómatas.



Distance, 2015
150 x 110 cm
Óleo sobre tabla

Autómatas, muñecos, maniquíes, títeres, impasibles como muebles. Encuentras en ellos algo obscuro, demasiado explícito, que sin embargo te fascina. En su insolente parodia de lo humano transmiten más verdad que cualquier intento de representación naturalista. Nada les afecta en su impecable indiferencia. Distantes, invulnerables en su fragilidad. Para Kleist no son una metáfora de la alienación sino, por el contrario, un ejemplo de libertad que no depende de la conciencia interesada de un *ego*, sino de un centro anterior y más profundo que les mantiene en permanente armonía con el entorno. El visionario del teatro Gordon Craig proponía un modo de actuar que aspirara a imitar la perfecta neutralidad de un muñeco. Su ideal del actor como *supermarioneta* se inspira en ese autómatas que habita en tu exterioridad, tu ser más puramente formal, aquel que Artaud llegó a experimentar en carne propia, como una vívida pesadilla, en lo que llamaba: “*tótem* del ser, arrojado al exterior de sí mismo por el infinito afuera que le perfora”. Los personajes ensimismados de las pinturas de María Dávila también te parece que se comportan como *supermarionetas*, cuadros de *vanitas* que te interpelan con su silencio.

María es una artista con una gran curiosidad intelectual, su pintura forma parte de un todo que se retroalimenta de las pinturas de otros; de lecturas, escritos y películas, configurando una geografía anímica que quisieras explorar. Llegas a pensar que su pintura es una respuesta a la conmoción que le provocan las obras de otros autores. Supones que, en esta ocasión, la clave habría que buscarla en algunas películas de los comienzos de la *Nouvelle vague*, influidas por la lectura simultánea de ciertos textos clave del entorno existencialista: Sartre, Merleau-Ponty, Blanchot; que confluyen, por un azar clarividente, en la peculiar atmósfera creativa en la que sus pinturas se sumergen.

En contraste con la lenta incubación de los temas, su proceso de pintar te parece rápido. Se trata esencialmente de una clásica *grisalla*, que te recuerda al cine en blanco y negro. La técnica es tan sencilla que te asombra: sobre la madera, un fondo alisado de imprimación blanca es velado mediante capas de óleo negro, ligeramente teñido de color: carmín, ocre, azul de Prusia... En fresco, frotando con un trapo, van surgiendo las luces; desde las más profundas hasta la casi opacidad de las sombras, en una progresiva gradación del claroscuro. No cabe el arrepentimiento, el método exige resolución y destreza. Cualquier error supondría borrarlo todo y empezar de nuevo. De modo que es necesario actuar con valentía, pero también con medida. Tu mirada penetra en la imagen con la misma soltura y confianza con que fue pintada.

¿No crees que esta manera de pintar “despintando” guarda una estrecha relación con el modo en que se forman los recuerdos? Recordar es revelar, desvestir, desenvolver, despejar, desbrozar, desenterrar, derribar, excavar, limpiar, barrer. Acciones que intentan restablecer una situación original, un retorno incompleto, cubierto aún por la pátina ligera del polvo del camino de regreso. Recordar es volver al vacío quedándote a medias, con una parte de ti todavía en el momento presente. Un ajuste entre la nada y el ser. Talar, vaciar, grabar,

borrar, dibujar en el vaho...; oficios de ese hacer deshaciendo que se detiene un poco antes de la desaparición completa, todavía apegado al mundo de las sensaciones: “no se crea agregando sino suprimiendo” – afirma Bresson.

Las acciones poseen su propia expresividad. Puedes quitar o añadir, limpiar o manchar, llenar para vaciar, vestir para desnudar, alejarte para reencontrarte. Las diferentes acciones van cubriendo la materia con sus huellas. Toda pintura es, en última instancia, el resultado de las huellas de una sucesión de acciones. Un soporte sensible en el que puedes revivir imaginariamente una experiencia completa. En ese sentido no se diferencia demasiado de una película.

Notas que los objetos y los espacios, ni más ni menos que las personas, se igualan en la monocromía de la imagen, como frágiles metáforas. Formas vacías abstraídas en un mismo letargo sin palabras: “esperar, esperar, esperar” desde la quietud de una poesía muda.

Algunos motivos resuenan en tu mente con la insistencia de un enunciado:

- Paredes, puertas, cortinajes..., cerrándote el paso, imponiendo sus límites.
- La suspensión del significado, lo indecible, lo que te empuja hacia la imagen, aquello que te sumerge en la pura visualidad.
- La sensación de repentino exilio al bajar la vista al encuentro de la propia mano; espejo opaco, rostro sin mirada: “las manos quieren ver, los ojos desean tocar” –decía Goethe.
- Manos inexpresivas, que palpan, señalan, sostienen con pesada mansedumbre.
- Personajes vacíos, almas perdidas.
- Poses tediosas, tediosa gravidez de los cuerpos en sus múltiples inercias; cayéndose, cediendo, obedeciendo, hundiéndose, desplomándose, ignorándose a pesar de la exuberancia que supone un cuerpo frente a otro cuerpo.
- Miradas que parecen consentir en convertirse en objetos de tu mirada, desviándose hacia un lado, hacia abajo, hacia adentro, hacia el vacío infinito de las cosas, hacia cualquier afuera.
- Encuadres delimitando el territorio de lo sensible: lo que asoma y lo que queda fuera, como sugerido, orbitando alrededor del núcleo denso de la imagen, que también te atrapa con su magnetismo.
- Pero, por encima de todo, la elección de la pintura como el medio para imitar, no el mundo, sino su

representación más lograda: la realidad del cine. La pintura transforma, con su sustancia misteriosa, aquello que imita. Una metamorfosis que afecta sobre todo a lo visible: es la visibilidad la que está en juego. Pasolini en “Divina Mimesis” (1975) descubre que la copia de una copia es un dispositivo capaz de hacer surgir una “poesía neoesistencial que desorienta a los indolentes”, volviendo a poner en circulación un material de desecho, en contextos nuevos, más abiertos a la aparición de asociaciones inesperadas.



Palabras incompresas II, 2015
162 x 130 cm
Óleo sobre tabla

Diégesis

“Existe una especie de indiferencia en mis pinturas que las convierte en más violentas, porque cualquier objeto representado está como borrado, suprimido”

(Luc Tuymans)

La pintura de María, sin ser teatro, ni fotografía, ni cine, pero en su empeño por parecerlo, te sugiere ese mismo tipo de conciso fetichismo. Aunque esta vez, no hay trampa, estás siendo cómplice del truco, puedes mirar y a la vez mantener una distancia crítica como co-autor. La pintura no disimula su artificiosidad, al contrario, la exhibe con desparpajo, con el énfasis que impone su propia presencia como objeto físico. En sus pinturas al igual que en sus propios escritos, María Dávila propone una reflexión sobre el hecho de pintar como un “modo de ver” instalado en el cuerpo, que excede al hecho puramente óptico de *la visión*, en la línea del último texto de Merleau-Ponty: “El ojo y el espíritu” (1960) en el que se afirma que, en la pintura, “el cuerpo se ve viendo”, aboliendo la separación entre el sintiente y el sentido.

Los griegos establecían una diferencia entre *mímesis* y *diégesis*. Mientras la primera aspira a reproducir fielmente los hechos a la manera de una descripción objetiva, lo *diegético*, aun siendo una modalidad de *mímesis*, estaría más próximo al relato personal que desarrolla una ficción verosímil en función de sus propias pautas. Es decir, algo que pasa por ser una copia de lo real ofreciendo, no obstante, una versión sesgada. Ahora bien, ese “sesgo” es precisamente el que reivindica Merleau-Ponty al señalar la supremacía de la pintura, respecto a las técnicas derivadas de la fotografía, como instrumento de captación de la verdad fenomenológica que es, en definitiva, la única verdad expresable: “el pintor aporta su cuerpo” -dirá Paul Valery.

Copiar “a ojo” es un caso claro de *diégesis*: lo que acaba apareciendo es siempre algo diferente y nuevo. La imitación exagera y omite, suma y resta. Todo parece igual pero algo falta o no encaja, y esas ausencias y esos disloques te inducen a terminar el trabajo, a organizarlo y completarlo a partir de tu propio imaginario.

El concepto de representación mimética en Auerbach no se limita a la comparación entre objetos semejantes; la *mímesis* implica una operación que afecta a los códigos mismos de representación, produciendo una expansión de lo expresable, por la yuxtaposición de procedimientos y contextos extraños a los del original. Y así, bajo el rostro de lo conocido, surge la presencia inquietante de lo distinto.



Arqueología del observador IV, 2015
162 x 130 cm
Óleo sobre tabla

Zahir

“El *Otro* es siempre el *Mismo* y sólo el movimiento del tiempo puede crear una ilusoria diferencia”

(Pierre Klossowski)

Percibes semejanzas constantemente, podrías pensar que el mecanismo mismo de percibir se basa en la búsqueda de parecidos: una apremiante sucesión de reconocimientos que te hace vivenciar el mundo como alegoría. En tu memoria está la clave de este reconocimiento. Al reconocer al objeto lo *introyectas*, lo incorporas y adquiere el comportamiento de uno más de tus recuerdos. La situación la experimentas entonces desde dentro, como cosa propia; parece construida por y para ti. En ese sentido la realidad se te aparece, en cada momento, como una *proyección* personal que demanda ser interpretada. Goethe estaba convencido de que una misma estructura formativa -“un mismo drama”- afectaba a todas las cosas de este mundo y que era posible reconocerlo en cualquier fragmento de la realidad. Así pensaban los “antiguos” al comprender que cada circunstancia podía ser contemplada como un oráculo. Fijas tu vista en un objeto cualquiera y presentes que en ese mismo instante todo parece encajar.

En toda situación real puedes llegar a identificar, bajo una nueva apariencia, la puesta en escena de un acontecimiento psíquico que te concierne. Vladimir Propp, en su célebre estudio sobre la morfología de los cuentos (1928), observa que, aunque los personajes y situaciones parezcan diferentes en cada cuento, las acciones son esencialmente idénticas; llegando a la conclusión de que todos los relatos imaginables podrían reducirse a 31 contextos narrativos recurrentes y 7 tipos de personajes. El simple discurrir de una acción a otra como un todo, te distrae de esta invariabilidad, provocándote la sensación de estar enfrentando algo diferente cada vez. Cambian las apariencias, los nombres, pero no sus acciones. Propp sugiere un sistema combinatorio, estructuralmente muy simple, que podría ser el fundamento del comportamiento alegórico de nuestra percepción y de la eficacia de los relatos como mecanismos emocionales sustitutorios. Sus observaciones también son aplicables al cine; al prescindir de la continuidad narrativa y prestar atención aisladamente a cada uno de los fotogramas que componen una secuencia -al detener el tiempo-, se pone en evidencia esa misma simplicidad. Hay solo unas pocas disposiciones que se repiten una y otra vez, bajo diferentes disfraces y que vienen a incidir en una vivencia análoga, almacenada en tu memoria, como si la propia realidad solo admitiese un número limitado de combinaciones. Desde esa óptica, tu propia vida podría ser vista como la fabulación de una identidad polimórfica.

A su vez, todos los cuentos posibles están latentes en cada cuento y en cada fragmento de ese cuento. Borges se refiere al *Zahir* como el reverso del *Aleph*. Si este último es capaz de contener el universo en un punto, en el *Zahir* las infinitas apariencias se resuelven en una sola. Lo complejo encuentra su manifestación completa

en un objeto simple que absorbe todas sus cualidades, con sus múltiples matices. Cualquier cosa en la que fijas tu mirada puede ser un *Zahir*: una puerta, una esquina, un libro, una sombra, una pantalla de cine, la solapa de un traje, una cara, un pequeño adorno en la pared, el orificio de una cerradura, un vestido, un guante, la propia mano. Un *Zahir* termina acaparando tu pensamiento, como una luz en la oscuridad, como una salida al final de un túnel, como un espejo en una habitación vacía.

Recuerdas que el fotógrafo Hiroshi Sugimoto, rotundo y directo en el manejo del tiempo, repitió en varias ocasiones el mismo experimento: situaba su cámara en el patio de butacas de la sala de cine, de frente a la pantalla y mantenía pulsado el disparador. La exposición empezaba al comenzar la proyección y terminaba cuando la película llegaba a su fin. El resultado, sin ningún tipo de trucaje, era indefectiblemente una pantalla en blanco que contenía la suma de todas las imágenes proyectadas. Un blanco que resultaba de la yuxtaposición de todas las imágenes posibles. El mismo “lugar común” de donde surge el universo pictórico de María Dávila. Su personal *Zahir* es un vacío hecho de plenitud sobre el que tu consciencia proyecta su teatro de sombras.

Mémoire, 2015
81 x 65 cm
Óleo sobre tabla





Absence II, 2015
146 x 97 cm
Óleo sobre tabla

Tableau vivant

“¿Como llegaste a mí?

¿Bajo qué forma?

¿Con qué disfraz?”

(Terrence Malick, *El árbol de la vida*)

Tus fantasías tienen necesidad de extremar sus medios de expresión para hacerse verídicas. Lo que Bazin llama “necesidad de la ilusión” precisa de ese *plus* de “realismo” que caracterizó a la pintura barroca y que encuentra su vehículo más eficaz en la fotografía y el cine; en donde la ilusión de realidad ya no precisa ser construida desde su materialidad más elemental con estrategias realistas, porque ahora permanece físicamente contenida en la imagen, transferida en forma de huella. Como en los antiguos relicarios, la imagen fotográfica retiene la inmediatez del contacto, está impregnada de realidad.

La borrosidad con que María pinta a sus personajes subraya el origen espectral de la imagen fotográfica. El material fotosensible sirvió en otro tiempo para verificar la existencia de los *fantasmas*: para hacer visible lo invisible. A finales del siglo diecinueve, William H. Mumler se hizo famoso por sus fotografías de espectros. Son imágenes de una rara belleza en la que ciertamente, más allá del fraude, se alcanza a captar algo sobrenatural. La fotografía vuelve enigmático todo aquello que retrata: personas y cosas parecen envueltos de un aura que los transfigura.

En un mundo saturado de *fantasmagorías* hiperrealistas, la voluptuosidad barroca será sustituida por un ascetismo del gesto, una contención en las antípodas del sensualismo, como enseña el cine de Bresson. Y es justamente, en ese desierto de la expresión, donde sientes que vuelven a asomarse rastros de auténtica vida. Pessoa concebía el ideal de un “teatro estático” como aquel cuyo enredo dramático no se fundamentara en el argumento, donde las figuras ya no actúan y ni siquiera poseen sentidos capaces de producir una acción. Un teatro poético sin trama, que se limita a componer inertes *tableau vivant*, reveladores de momentos del alma.

Un homme qui dort

“... estaba paralizado y no podía decir una palabra. Miraba fijo una pequeña estatuita khmer...”

(Sartre, *La náusea*)

Todo empieza en tu consciencia. Ese desdoblamiento del *yo* que obsesionaba a Blumenberg, la simultaneidad de ser testigo de tu propia existencia; de estar dentro y fuera de los hechos, al mismo tiempo. Observando tu dramático naufragio desde la imperturbable seguridad de tierra firme. Tú eres el espectador del teatro del mundo en el que permaneces inmerso.

Llevas un diario, anotas con cuidado y prolijo detalle lo que sucede, monologas al paso de los acontecimientos; sientes que estas acciones refuerzan la separación que es la sustancia misma de tu consciencia. Pero en el fondo de esa exaltación del *darse cuenta*, se reproduce, paradójicamente, una suerte de inconsciencia doblemente sonámbula, en la que lo que percibes pierde peso al ser reemplazado por la lenta operación de construirte un relato veraz del mundo de los fenómenos, representándolo en sus más pequeños detalles. Como si nada fuese plenamente real sin su obligado paso por tu pensamiento:

“abrí la mano, miré: era simplemente un picaporte”

Lejos de las certezas fulgurantes del *ver*, te hallas en el territorio intencionado del *mirar*. Tu consciencia, en su ceguera, te arrastra a un mundo en el que te mueves a tientas. Tu mirada es ahora ese prolongado pasaje que va de las cosas al *para qué*. El mundo se ralentiza como un texto que debes aprender de memoria en la apropiación y la repetición. El proceso se hace evidente en la característica impasibilidad del rostro que te mira en el espejo. Abstraída en sus propias proyecciones, tu mirada es un *ver* varado en sus objetos, que retiene sin percibir, hasta que la memoria reconoce lo propio y lo nombra.

La literatura no podía pasar por alto este proceso del que la escritura es su manifestación más contundente. La escritura es la presencia visual de la palabra; la palabra estabilizada, convertida en objeto para la mirada. El *ver* transformado en leer. Tus ojos se acostumbran al pensamiento y tiendes a ver el mundo como escritura. Siendo lector de tus propios escritos, te conformas a imagen de las imágenes que tú mismo has creado.

La literatura nos ha regalado retratos psicológicos precisos de esa autoconciencia que acaba adoptando la apariencia de una extrema alienación. Un monologismo que impregna todo aquello que toca, y del que no se salva ni el propio narrador. Como ocurre en “Bartlevy, el escribiente” de Melville (1853): un personaje sin voluntad, absorto en la contemplación, impelido a no hacer nada, que anticipa el paradigma del hombre

moderno que, desde su vacío, es testigo privilegiado de una realidad sobre la que es incapaz de intervenir y que Kafka convierte en icono de la errática identidad contemporánea. Los personajes de Dostoyevski asisten al mundo como a un teatro interno levantado por un continuo murmullo interior que no deja ver las auténticas formas del afuera. Desde la perspectiva de Bajtín, el desdoblamiento presente en toda la obra del novelista ruso, es un ejemplo del carácter polifónico, casi esquizofrénico, de la inestable identidad de sus personajes. Su prototipo es la voz en primera persona del protagonista de “memorias del subsuelo” (1864) que continua resonando en “la náusea” de Sartre (1938). Otros importantes novelistas del siglo XX han sentido el mismo impulso de adentrarse en los laberintos de una escritura ensimismada: Proust, Joyce, Becket, Musil...

Decidido a devolver a la mirada esa “belleza del otro lado del vacío”, George Perec tuvo el acierto de adaptar su novela homónima “*Un homme qui dort*” (1967) al cine (1974), con la complicidad del realizador Bernard Queysanne. El resultado es un retrato del *yo soy* de una verdad y una crudeza devastadoras. ¿Quién te habla? ¿A quién le sucede lo que te está pasando? ¿Quién mira a quién? Con el uso de la segunda persona se provoca un ambiguo juego de identidades: narrador-actor-espectador. Una indiferencia respecto al sujeto que trastorna todo el sentido del lenguaje.

-La voz dice: “estás solo..., aprende a ver como un hombre solo”

Soliloquio, 2015
146 x 97 cm
Óleo sobre tabla



No hago más que esperar

Elipsis

“Pertenece a la naturaleza de la expresión el tener que dejar que se pierda algo, el desvelar sólo de modo incompleto e imperfecto”

(Giorgio Colli, *Filosofía de la expresión*)

“No hay *sujeto*” –afirma Giorgio Colli–, con heroico nihilismo, liquidando de un golpe todo el conocimiento anterior basado en un punto de vista que a partir de ahora se ha quedado vacante: “si hablamos sobre algo, hablamos de un *objeto* [...] existe el conocimiento pero no el conocedor”. El *sujeto* esta relativizado al *objeto*: el *sujeto* es causado. La realidad la percibes siempre como representación, porque si *ves* dejas de experimentar y te distancias de la vida inmediata. El fondo de la vida necesariamente queda siempre fuera de lo que estas expresando; es intocable, inefable. “Sabes que lo has vivido sin haberlo sabido al vivirlo”. A través de los simulacros del arte tratas de llenar ese enorme vacío –tu ojo *ve* en la medida que reprime lo que *ve*- estimulando tu capacidad de recordar por medio de imágenes elusivas. Lo esencial sigue estando *fuera de cuadro* -tú eres el que habla.

La obra de María Dávila te sale al encuentro en forma de *elipsis*. Una narración interrumpida, un salto en el tiempo y el espacio que deja que tu imaginación aspire a completar su antes y después sin salir de su continuo presente. Debes sobrentender lo que ha quedado silenciado. Lo propio del misterio no es que lo descifres, sino que mantengas la intensidad del suspense y al mismo tiempo perseveres en llegar a resolverlo, acechando la más leve ocasión que se te presente para hacerlo. Todas sus imágenes participan de ese extraño poder de fascinación de lo que te excluye, de lo que te es negado y te niega.

Et in Arcadia Ego

“Se ve con el silencio”

(Rilke, *notas sobre las pinturas de Hammershøi*)

La separación se produce desde tu primera toma de conciencia: la aparición del *sujeto*. Instantáneamente se desencadena la realidad de *los objetos*. La inercia indiferenciada de lo que te rodea frente a la omnipotencia del *yo-sujeto* sobre todo aquello que conceptualiza como su *objeto*. Uno empieza donde el otro acaba. Pero cuando, por momentos, sientes flaquear esa certidumbre -aun con la conciencia despierta o justamente por eso- sucede lo que Freud llama *lo siniestro* y los *objetos* se transfiguran en potenciales *sujetos* con vida propia que amenazan tu identidad. Entonces, aún alcanzas a ser testigo de tu propio naufragio en lo contingente, de tu consciencia de ser un *objeto* entre *objetos*, respecto a una identidad utópica permanentemente diferida.

María Dávila sabe elegir los instantes en los que la identificación con lo representado alcanza su máxima intensidad: cuando lo que se escenifica es el acto mismo de *mirar*. Al *mirar el mirar*, la relación entre *sujeto-objeto* entra en bucle y se cortocircuita. La conciencia de que estás mirando *mirar*, te hace confundir lo que miras con tus propias autopercepciones. Magritte lo escenifica en “El retrato de Edward James” (1937) que se erige como efigie sagrada en “*Un homme qui dort*” de Perec. Menos didáctico y más indescifrable, está presente en los personajes de espaldas de las pinturas de Friedrich y vuelves a encontrarla, una vez más, en la ambigua placidez de las escenas que retrata el pintor danés Wilhelm Hammershøi, donde a menudo te has llegado a sentir con un pie dentro del cuadro. El tema del observador que se introduce en lo observado es antiguo: “*Et in Arcadia ego*”. También *tú* te encuentras entre las cosas de Arcadia o, lo que es lo mismo, la realidad que enfrentas y miras, no la puedes conocer más que como auto-representación. En la interpretación pictórica de Guercino (1621-23) y más tarde en las dos versiones de Poussin (1629-30 y 1638-39), una vez más, te sorprendes a ti mismo contemplando a los que a su vez contemplan absortos el misterioso objeto de su propio devenir. El cuadro dentro del cuadro. La interioridad la vislumbras en el fondo de la exterioridad. En palabras de Jean-Luc Nancy: “yo no me asemejo sino a un rostro siempre ausente para mí y por fuera de mí, no como un reflejo, sino como un retrato portado frente a mí”.



Détournement, 2015

146 x 97 cm

Óleo sobre tabla



Sin título I, 2015
146 x 97 cm
Óleo sobre tabla

Masque

“Esas sombras grises o sepias, fantasmagóricas, casi ilegibles, no son ya los tradicionales retratos de familia, sino la presencia turbadora de vidas detenidas en su duración, liberadas de su destino, no por el prestigio del arte, sino en virtud de una mecánica impasible”

(André Bazin, *¿Qué es el cine?*)

André Bazin, el apasionado ideólogo y fundador de «Cahiers du Cinéma», acostumbraba a pensar el cine desde su parentesco con otras artes plásticas, como la pintura o la escultura, a las que definía como “artes embalsamadoras”, concibiéndolas como la manifestación más rotunda del deseo de salvar al ser por las apariencias. Las imágenes “realistas” no obedecen únicamente a un gratificante ejercicio de mimesis, hay algo más en juego, un efecto sobrevenido que podría ser la razón de que la acción de copiar -como Aristóteles señala- sea recompensada por la naturaleza: la imitación te produce placer. El hecho de que toda representación, además de señalar hacia la cosa que imita, genera a su vez una existencia autónoma. En la representación, el mundo es interpretado como un personaje por un actor, pero ese actor tiene una vida propia que trasciende y se suma a la del personaje que está representando. De modo que estás asistiendo a dos realidades simultáneas y en ese sentido: re-presentar supone, no tanto la presencia de un doble como una *doble presencia*. Cuando eras niño, al jugar, atribuías roles a las cosas, recreando, a través de tus propios relatos improvisados, una exterioridad *fantasmática* que transformaba completamente la realidad, aunque las apariencias no experimentasen ningún cambio. Es un mecanismo semejante al de tus sueños, pero en este caso las formas reales son, por así decirlo, “abducidas” por entidades imaginarias, sin llegar a perder su propia identidad.

En “*Masque*” ves el rostro en primer plano de una mujer joven de ojos claros, frente despejada, el pelo – probablemente rubio- recogido desde las sienes, por detrás de una brillante diadema desde la que cae en cascada sobre los hombros desnudos. Está mirando hacia su propia mano que permanece levantada a cierta distancia de la cara, con los dedos relajadamente separados, enfundada en un guante oscuro con adornos serpenteantes, interponiéndose a la fuente de luz que la ilumina frontalmente, proyectando su sombra chinesca sobre el rostro. Esta descripción es una copia y sin embargo es evidente lo mucho que se distancia de su modelo; los infinitos matices no contados, la relatividad de sus afirmaciones. De hecho no muestra nada, se limita a señalar hacia los posibles lugares comunes con los que juega el lenguaje. Sin tener la imagen delante, esta descripción no pasa de ser una sugerencia para que tu imaginación, junto con tu memoria, se active. Ahora, tienes delante el fotograma original que María ha usado como modelo para su cuadro; al comparar las dos imágenes se te hacen evidentes sus diferencias: todo ha sido sometido a una sutil simplificación. La decisión de pintar “a ojo” ya está imponiendo involuntarias diferencias que provocan una transformación radical. Pero

hay otros hechos más conscientes que delatan una voluntad expresiva: los fondos se simplifican, los paisajes se desenfocan, desaparecen los elementos decorativos, las molduras, el cerrojo de una puerta, el botón de una blusa. De nuevo su técnica se caracteriza por la acción de *quitar*. Hasta los subtítulos pintados –que le dan a la imagen ese aire de solemne *emblema*- son simplificados buscando un mayor extrañamiento del sentido.

En lugar de:

“hay que esperar, esperar.

Esperar a que venga”

Mantenerse en un indeterminado:

“hay que esperar, esperar”

página siguiente

Masque, 2015

146 x 97 cm

Óleo sobre tabla





Omnes ad unum

“...la profundidad de la vida se revela íntegramente en el espectáculo,
por corriente que sea, que tenemos ante los ojos”

(Charles Baudelaire)

Robert Wilson, el genial escenógrafo, cuenta que a finales de los 60 trabajaba para el psicólogo Daniel Stern en el visionado de cientos de películas sobre la relación de las madres con sus bebés. Se trataba de situaciones reales que había que analizar, fotograma a fotograma, en busca de detalles que el ojo no alcanza a percibir. Era posible observar cómo, en fracciones de segundo, la expresión del rostro de una madre podía pasar por todos los registros imaginables que van del amor al odio. Estas observaciones acabaron siendo una influencia determinante en sus innovadoras adaptaciones teatrales: “imagen por imagen uno se da cuenta de la complejidad de lo que ocurre [...] se ve algo completamente diferente [...] cuando Romeo dice a Julieta que la quiere tal vez no sea tan simple como todo eso”.

Ahí está, de nuevo, esa doble realidad: la de la continuidad expresiva del movimiento frente a la heterogénea y contradictoria autonomía expresiva de los fragmentos singulares que lo componen. Wilson penetra en la vida secreta que acecha bajo toda impresión visual; el lenguaje primigenio que revelan los gestos, las acciones, las posturas, los rostros o las manos. Una multiplicidad insospechada de *micro-movimientos*, *micro-estructuras*, *micro-expresiones*, que la cámara lenta pone de manifiesto con una desnudez incuestionable. La posibilidad de un arte que no se esfuerza en expresar sino en evidenciar, con la mayor neutralidad posible, esa visión que está presente pero que tiende a pasar desapercibida, eclipsada por una lectura del mundo predominantemente esclava del sentido. En el caso de una película, la tiranía de un relato, con su constante demanda de coherencia, vuelve imperceptible gran parte de la rica dramaturgia del instante.

Para Godard, el cine nunca dejó de ser una colección de fotogramas que la mente se esfuerza en ordenar, enlazándolos a través de ese hilo conductor que determina una concepción lineal del tiempo fílmico. Pero existen otras muchas combinaciones posibles. Cuando la película se detiene, justo antes de que el acetato empiece a arder, la imagen entra en trance y revela su existencia más profunda.

Tu mirada es tan impaciente, está tan acostumbrada a perseguir momentos y al mismo tiempo condenada a lo fugaz. Inútil para todo lo que sea retener, sólo alcanza a abocetar. Por eso encuentras un placer especial en las imágenes fijas que te ofrece la pintura. Miras desplazándote a tus anchas y corres de un lado a otro, en la voraz carrera por abarcarla. Antes de tomar los pinceles, María se ocupa de localizar, elegir y aislar fragmentos de cine para poder restituirlos en forma de pintura. La pintura como “retardo”, tal y como la concebía Duchamp. Ya no se trata de la imagen en movimiento, sino del movimiento en la imagen.



Absence I, 2015
81 x 65 cm
Óleo sobre tabla



Palabras incomprendidas I, 2015
162 x 130 cm
Óleo sobre tabla

La fuente

“Pero hay aún otra mirada
que mira si no mira
y no mira si mira”

(Roberto Juarroz; *Sexta poesía vertical*)

Tu mirada, a diferencia del ver, está cargada de intención. Mirar hace explícitas tus intenciones. Anterior incluso al deseo, la mirada resulta siempre excesiva, por eso es como una poderosa arma que manejas con precaución. Incluso, cuando una imagen dirige la mirada hacia ti, el efecto te resulta intimidante. Son famosos los casos de la Venus de Urbino de Tiziano o la Olimpia de Manet, censuradas, no por el descaro de sus desnudos, sino por la desnudez aun más amenazante de sus miradas. Cuando un personaje te mira desde la pantalla, sientes que la ficción se viene abajo, te das por aludido y sales del trance.

La acción de *ser mirado* te hace perder el control y adoptar el comportamiento de un *objeto*. La consciencia del *objeto* te conduce a la consciencia de *ser un objeto*. En la medida en que miras concibes la posibilidad de ser mirado y ahí mismo ya lo estás siendo. Un sutil mecanismo de desagravio que Duchamp, atento al efecto “rebote” de toda representación, supo concretar en imágenes de una simplicidad casi cómica, como “la fuente” (1917) o “L.H.O.O.Q” (1919), donde el que mira acaba siendo poseído por el objeto de su mirada; como el cazador cazado en el mito de Acteón. Entonces puedes reconocerte, desde la otra orilla, como un autómata consciente. Eres sorprendido por el desconcierto de despertar y verte como un durmiente o, por el contrario: verte como durmiente y, en consecuencia, despertar. Mientras las cosas que miras se te aparecen como seres vivos, tú mismo, como observador, estás siendo reducido a la condición de objeto *mirable*.

Cuando María Dávila selecciona los fotogramas que va a usar como referencia para sus pinturas, busca a ese personaje testigo, el que *mira* dentro de la propia escena, aquel con el que te identificas con más facilidad; pues la acción que representa, *el mirar*, es precisamente la tuya. Pero se trata de un mirar alienado, inmovilizado por el hechizo de la pintura, atrapado en un ensimismamiento compulsivo. Como si en el centro mismo de la consciencia que guía tu mirar, habitara la más absoluta inconsciencia. Como si lo que entiendes por voluntad no fuese otra cosa que la máscara irónica de un *Deus ex machina*, el colmo del un mundo regido por el fatalismo.



Du voir, 2015
81 x 65 cm
Óleo sobre tabla

Fundido a negro

“Se miraba con confusión a la cara de aquella sombra seductora que parecía ver y que no veía, a la cual no llegaban las miradas, cuyos gestos y risas no pertenecían al presente, sino que estaban allá abajo, en el ayer, de modo que hubiese sido insensato dirigirle la palabra”

(Thomas Mann, *La montaña mágica*)

En *La montaña mágica*, Thomas Mann, con su escritura exuberante y meticulosa, nos ha dejado una inolvidable descripción de las primeras sesiones del cinematógrafo, y de la mezcla de placer y sentimiento de impotencia que producían en el espectador las “millones de imágenes y brevísimas instantáneas” proyectadas a una velocidad vertiginosa. El incómodo silencio y la vergüenza de hallarse en una sala vacía, cuando la representación se acaba y las luces se encienden. La anhelante expectativa de volver a la oscuridad y sumergirse de nuevo en el hechizo.

Estás dispuesto a entregar tu voluntad, cierras los ojos, justo un instante antes de fundirte a negro.

...



Silente, 2015
81 x 65 cm
Óleo sobre tabla

Theatrum mundi

“Alas for Latin
Add to our worries
This Latin lack!”
(Anne Carson)

Cuando un autor decide poner sus títulos en latín, se puede presuponer un anacronismo militante, la promesa de situarse en un eterno presente, al margen de los usos y las modas. En la obra de María Dávila, esa salida del tiempo se produce a varios niveles. Por un lado, porque las referencias en las que se basa pertenecen deliberadamente a un pasado reciente que ya se nos ha vuelto “antiguo”, pero sobre todo porque sus pinturas se comportan literalmente como “imágenes congeladas”. *Dramatis personae* es un latinismo que se utiliza para referirse al elenco de los personajes de una obra. *Personae* alude a la “persona” como enmascaramiento de la identidad, concretamente al personaje tras el cual se oculta un actor. La frase también evoca la idea de un “teatro interior” de resonancias psíquicas; ese coro de voces del *yo* que Bajtín interpreta como entidad “dialógica y polifónica” y que un autor como Pessoa llegó a encarnar en sus múltiples heterónimos, borrando las fronteras entre vida y representación. No hay contradicción: cuando miras estas pinturas reconoces a los personajes como algo ajeno y, al mismo tiempo, intuyes que el drama que escenifican funciona como un espejo de tu propio drama interno. Finalmente, *dramatis personae*, se puede asociar también con cualquier contexto real en el que se produce un reparto de papeles; algo que para Erving Goffman ocurre todo el tiempo en la vida cotidiana, en cualquier circunstancia y a todas las escalas. Todas tus relaciones con personas o cosas, podrían ser analizadas en términos de representación teatral, cada circunstancia crea un marco tácito de actuación que impone sus roles a todos los que entran a formar parte de su universo.

Esta visión de personajes alienados obedeciendo las reglas no escritas de cada situación, ha sido fielmente retratada en pinturas, de especial sobriedad, que tratan con el mismo desapego a los personajes y a los espacios que habitan, como si juntos conformaran una sola entidad indisoluble y vacía. Has llegado a experimentar la fuerte empatía de estas visiones desoladoras, a la vez que compasivas y serenas, en los cuadros de Hopper, Hammershøi, Juliao Sarmiento o en las “imágenes de gabardina” de Juan Muñoz. Sensaciones que hoy vuelves a encontrar al enfrentarte a las pinturas de María Dávila.

Sin título II, 2015
81 x 65 cm
Óleo sobre tabla



Dramatis personae

El dialogo que toda obra hace con la cultura de la que forma parte, adquiere en el caso de María Dávila una importancia decisiva. Una de las posibles utilidades de un texto crítico es la de servir de puente entre un artista y sus fuentes, indicando filiaciones y afinidades con otros autores. Referencias que suelen hallarse diseminadas a lo largo del texto, en las notas o en la bibliografía. He preferido presentar este inventario de nombres, de una vez, en forma de *dramatis personae*. Resulta más práctico para una comprensión sintética y ofrece una panorámica más abierta del paisaje creativo al que intentamos aproximarnos.

Michelangelo Antonioni
Antonin Artaud
Richard Artschwager
Erich Auerbach
Mijail Bajtín
Roland Barthes
Pina Bausch
André Bazin
Samuel Beckett
Albert Béguin
John Berger
Ingman Bergman
Maurice Blanchot
Hans Blumenberg
Alejandro Bombín
Jorge Luis Borges
Michael Borremans
Duchenne de Boulogne
Robert Bresson
Gustave Caillebotte
Jordan Cantor
Merlin Carpenter
Paul Celan
Chema Cobo

Jean Cocteau
Giorgio Colli
Claude Chabrol
Jean-Martin Charcot
Carl Theodor Dreyer
Georges Didi-Huberman
Fyodor Dostoyevski
Bracha L. Ettinger
Sigmund Freud
Caspar David Friedrich
Jean-Luc Godard
Erving Goffman
Edward Henry Gordon Craig
José Luis Guerin
Vilhelm Hammershøi
Eberhard Havekost
Pipo Hernández
Edward Hopper
Roberto Juarroz
Franz Kafka
Johannes Kahrs
Naomi Kawase
Karen Kilimik
Pierre Klossowski

Jacques Lecoq
Zbigniew Libera
Roy Lichtenstein
René Magritte
Chantal Maillard
Terrence Malick
Louis Malle
Thomas Mann
Gabriel Marcel
Chris Marker
Herman Melville
Maurice Merleau-Ponty
Justin Mortimer
Muntean & Rosenblum
Juan Muñoz
Robert Musil
Paul Nougé
Miwa Ogasawara
Pier Paolo Pasolini
Georges Perec
Fernando Pessoa
Raymond Pettibon
Elizabeth Peyton
Richard Phillips
Francis Picabia
Richard Prince

Jarek Puczel
Alain Resnais
Gerhard Richter
Éric Rohmer
Julião Sarmiento
Jean Paul Sartre
Wilhelm Sasnal
Arthur Schopenhauer
Michel Serres
Susan Sontag
León Spilliaert
Jean Starobinski
Hiroshi Sugimoto
Shaun Tan
Andréi Arsényevich Tarkovski
Wolfgang Tillmans
François Truffaut
Luc Tuymans
Alain Urrutia
Agnès Varda
Johannes Vermeer
Jeff Wall
Aby Warburg
Robert Wilson
Frances Yates
María Zambrano

BIOGRAFÍA

María Dávila
Málaga, 1990



María Dávila es licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Málaga, donde obtuvo el Premio Extraordinario de Licenciatura (2013) y, tras realizar el Máster en Producción e Investigación en Arte de la Universidad de Granada (2014), en la actualidad aúna su actividad artística con la tesis doctoral.

Su trabajo se centra en el campo de la pintura, una relación con el medio desde una perspectiva contemporánea que la lleva a investigar nuevos modos de reformulación de lo pictórico en su devenir como imagen. En febrero de 2013 realiza su primera exposición individual, en el Centro Cultural Provincial de Málaga bajo el título Después, el silencio; casi dos años después presenta Anagnórisis-La Trama, su segunda muestra individual, en la sala de exposiciones de la Facultad de Bellas Artes de Málaga.

Ha participado, asimismo, en diversas exposiciones colectivas, celebradas, entre otras salas, en el Palacio de los Condes de Gábia (Granada), en el Rectorado de la Universidad de Málaga, la Diputación de Málaga (CCP), o en las galerías Yusto/Giner (Marbella) y GACMA (Málaga). Su obra ha sido reconocida con el Primer Premio en el certamen Málaga Crea de Artes Visuales en 2014, es ganadora también del VI Premio de Pintura de la Universidad de Málaga en 2012 y ha sido finalista del Premio Internacional de Artes Plásticas “Obra Abierta 2014” (Plasencia, 2014) así como del Premio Internacional de Pintura Focus-Abengoa (Sevilla, 2014).

TRADUCCIONES
TRANSLATIONS

SEE WITHOUT LOOKING

LOOK WITHOUT SEEING

The light goes out, you open eyes that do not exist.

Principium individuationis

“The only truth is poetic truth”
(Robert Musil)

In her 1964 essay “Against Interpretation”, Susan Sontag defended the antithetical notion that the real mystery lies on the surface, in the appearance of things. Plato saw all art as a mere *trompe-l’oeil*, a shadow, as opposed to the truth of ideas, any representation of which could never be more than a sad parody. This notion gave rise to the equally illusory distinction between content as essential and form as accessory, and to our warped obsession with interpreting images, as if translating an image into words—normalising it as an object of language—somehow made it more noble, or as if making it comprehensible had something to do with making sense of what cannot be comprehended. Sontag warns that the search for meaning in artwork has replaced the immediacy of the aesthetic experience, which primarily targets the senses, and adds that, in order to restore the power of art, we do not need hermeneutics but erotics: a return to the innocence that existed before the theory, transparency as “the highest, most liberating value in art”. She then deliberately mentions the work of two exemplary filmmakers, Bresson and Ozu. Sontag believes that cinema, with its irresistible seductiveness, its vitality and its ability to incorporate accidental truths, is the medium that holds the secret to the survival of the image, aside from the meanings that critics claim to see in it or the supposed “messages” their own creators take such pride in conveying.

Yet you are still torn between words and things. You wonder if it’s possible to discuss art without making a diagnosis, noticing the flavours, forms and processes and adjusting your own voice to match that of the image without attempting to tame it, exhaust it or speak for it: like Barthes with Sade, Blanchot with Paul Celan, Auerbach with Homer or Callois with Saint-John Persé. You ask yourself if you can dialogue without taking over the discourse, without forgetting your place as a spectator, attentive to the description of the pure act of perception and true to your deepest gut reactions. You know you have to find a position beyond the reach of the work’s spellbinding power in order to discuss what is happening around it without the bewilderment that comes from getting too close, in any language except that in which the work addressed you. You follow Schopenhauer’s advice and embrace the *principium individuationis*; you try to focus on lucid isolation, regarding things as mere phenomena.

Grisaille

“No longer is it a matter of speaking about space and light, but of making space and light, which are there, speak to us”

(Merleau-Ponty, “Eye and Mind”)

You’ve arranged to meet María Dávila so she can show you some of the pictures in the exhibition. You notice how deftly the artist handles her own works: how she holds them, organises them, points to them, looks at them. You find a painter’s vision of her own paintings quite telling. Her eyes retrace familiar paths, linger over certain details and leap from one fragment to another, revealing unforeseen connections. You sense that, for her, the act of looking at a picture is like looking at her own gaze—an exercise in *looking at looking*, which for María Dávila has become a theme of her work.

While you take notes, you ask her a few questions. You want to know more about her working methods. You’re convinced that the smallest actions, the most involuntary movements and gestures of the creative act are the reflections of unconscious urges which, in one way or another, end up trapped inside the picture. You suspect that every studio session leaves a trace of its character on the physiognomy of the finished work.

You discover a “realist” style of painting which, oddly enough, is not based on reality but on intermediate images, representations of representations. You realise that this decision is an exercise in the self-reflection of the image. You pay particularly close attention to the faces, the poses, the relationships you sense exist between the different protagonists of this *dramatis personae*, in which you begin to see a certain kinship, faces that demand acknowledgement of their unique existence, situations that seem to spring from the depths of your own psyche. This world strikes you as both familiar and strange.

Although derived from a secondary reality—the “fictional reality” of a film—you automatically perceive it as if it were an “absolute reality”, on an equal footing with what you would call the “really real”. The painting thus reasserts itself as a shadow of other shadows while also referencing other earlier shadows, releasing a shock wave of futility whose expansion threatens your own existence, the mere reflection of a string of projections with no point of origin. Hence the odd melancholy that overtakes you on observing these paintings, so similar to the feeling of vulnerability that the pseudo-lives of automatons have always inspired in you.

Automatons, dolls, mannequins, puppets, impassive as furniture—there is something obscene, too explicit, about them, which nevertheless fascinates you. In their insolent parody of human existence, they convey more truth than any attempt at lifelike representation. Nothing affects them in their impeccable indifference. They are aloof, invulnerable in their fragility. For Kleist, puppets are not a metaphor for alienation but an example of freedom that does not stem from the self-interested consciousness of an ego but from an older, deeper source that allows them to exist in a state of perpetual harmony with their environment. The theatre visionary Gordon Craig proposed an acting method that aspired to replicate the perfectly neutrality of a lifeless doll. His notion

of the actor as an “über-marionette” was inspired by the automaton that inhabits your outer shell, your most purely formal self—that which Artaud experienced in the flesh, as a vivid nightmare, which he described as “the totem of being, tossed outside of the self by the piercing infinite outside”. The self-absorbed characters in María Dávila’s paintings also seem to behave like über-marionettes, *vanitas* that call out to you in their silence.

María is an artist with an insatiable intellectual curiosity, and her painting is just one part of a larger whole that feeds off of the paintings of others and drinks from readings, writings and films, shaping a spiritual geography you would like to explore. You even think that her painting might be a response to the emotional upheaval inspired in her by the works of other artists. You assume that, on this occasion, the clues will have to be sought in early *Nouvelle Vague* films, influenced by the simultaneous reading of certain key texts related to existentialism—Sartre, Merleau-Ponty, Blanchot, etc.—that converge, by clairvoyant accident, to produce the peculiar creative atmosphere in which her paintings are immersed.

In contrast to the slow incubation of the themes, her painting process seems quick to you. It is essentially a classic example of grisaille, reminding you of the old black-and-white films. The technique is astonishingly simple: on top of the wood, a smooth ground prepared with white primer is concealed by layers of black oil paint slightly tinged with colour: crimson, ochre, Prussian blue... While the paint is still fresh she rubs it with a rag to reveal the light areas, from radiant brightness to near-opaque shadows in a progressive gradation of chiaroscuro. Pentimenti are not an option; her method requires determination and skill. Any mistake would mean erasing everything and starting over again. So the artist must act with courage, but also with moderation. Your gaze penetrates the image with the same dexterity and confidence with which it was painted.

Don’t you think this method of painting by “unpainting” is closely connected to the way memories are formed? To remember is to reveal, undress, unwrap, clear away clutter and weeds, unearth, tear down, excavate, clean, sweep—actions that attempt to restore an original situation, a partial return still covered with a thin coat of dust from the homeward journey. To remember is to return to the void, but you only go halfway, leaving one part of yourself still in the present. A compromise between nothing and being. Razing, emptying, etching, erasing, drawing on a fogged surface... all are forms of that “doing by undoing” that stops just shy of total annihilation, still bound to the world of sensations. “One does not create by adding, but by taking away,” Bresson said.

Actions have their own expressiveness. You can take away or add, clean or stain, fill in order to empty, dress in order to undress, or go away to find yourself. Different actions leave their marks on matter. Every painting is, in essence, the product of marks made by a series of actions, a sensory surface on which you can relive an entire experience in your mind. In that sense, paintings are very similar to movies.

You notice that the objects and spaces become equal—and on the same level as the people—in the monochrome image, like fragile metaphors, empty forms abstracted in the same wordless lethargy: “waiting, waiting, waiting” in the stillness of a silent poem.

Certain motifs resonate in your mind with the force of a categorical statement:

- Walls, doors, draperies that cut you off, enforcing their boundaries
- The suspension of meaning, the unutterable, that which pushes you towards the image and plunges you into pure visuality
- The feeling of sudden exile when you look down at your own hand, dark mirror, sightless face: as Goethe said, “The hands want to see, the eyes want to caress.”
- Expressionless hands that touch, point and hold with leaden gentleness
- Empty characters, lost souls
- Tedious poses, the tedious gravity of bodies in their myriad inertias: falling, yielding, obeying, sinking, collapsing, ignoring each other despite the exuberance of two bodies meeting
- Gazes that seem willing to become the objects of your gaze, shifting to one side, downwards, inwards, towards the endless void of things, towards anywhere outside
- Frames delimiting the territory of the sensory: what emerges from within and what remains outside, half-suggested, orbiting around the dense core of the image that also captivates you with its magnetism
- But, above all, the choice of painting as a medium for imitating, not the world, but its most accomplished representation: the reality of the silver screen. With its mysterious substance, painting transforms what it imitates, a metamorphosis that primarily affects the visible realm: visibility itself is at stake. In *The Divine Mimesis* (1975), Pasolini discovered that the copy of a copy is a device capable of inspiring a “neo-existential poetry that confounds the indolent”, putting discarded material back into circulation in new contexts that are more open to the emergence of unexpected associations.

Diegesis

“There is a sort of indifference in my paintings which makes them more violent, because with any objects in them it is as though they had been erased, cancelled out”

(Luc Tuymans)

María's painting is not theatre or photography or cinema, but in its determination to resemble them, it reminds you of the same kind of concise fetishism. But this time there are no tricks; you are the trickster's accomplice, allowing you to see and yet maintain a critical distance as co-author. A painting does not attempt to hide its artificiality; on the contrary, it flaunts it shamelessly, with the emphasis that its own presence as a physical object makes. In both her paintings and her own writings, María Dávila reflects on the act of painting as a "way of seeing" built into the body that goes beyond the purely optic function of vision. This is in line with the idea expressed in Merleau-Ponty's final essay, "Eye and Mind" (1960), where he wrote that, in painting, "the body sees itself seeing", abolishing the distinction between senser and sensed.

The Greeks made a distinction between mimesis and diegesis. While mimesis aims to faithfully reproduce the facts in the manner of an objective description, diegesis, though actually a form a mimesis, is more like a personal narrative that develops a plausible fiction according to its own rules. In other words, diegesis passes itself off as a copy of the real, while actually offering a biased version. However, that "bias" is precisely what Merleau-Ponty was advocating when he proclaimed the supremacy of painting over photography and its derivatives as a tool for capturing phenomenological truth, which is, after all, the only expressible truth: as Paul Valery would say, "The painter takes his body with him."

Copying "by eye" is a clear example of diegesis: what ends up emerging is always different and new. Imitation exaggerates and omits, adds and subtracts. Everything seems the same, but something is missing or doesn't fit, and those absences and oddities urge you to finish the work, to organise and complete it using your own imagination.

In Auerbach's work, the concept of mimetic representation is not limited to the comparison of like objects; mimesis entails an operation that affects the very codes of representation, creating an expansion of the expressible by juxtaposing processes and contexts foreign to those of the original. And so, under the guise of the familiar, the unsettling presence of the strange is manifested.

Zahir

"The Other is always the Same, and only the movement of time can create an
illusion of difference"
(Pierre Klossowski)

Similarities jump out at you, so constantly that you wonder if the very mechanism of perception is based on the search for likeness: a rushing stream of recognitions that make you experience the world as an allegory. Your memory holds the key to that recognition. When you recognise an object you *introject* it, incorporate it, and it starts to behave as just another of your memories. At that moment you experience the situation from the inside, making it your own; it seems to have been made by and for you. Thus, in every waking moment reality appears

to you as a personal *projection* that demands interpretation. Goethe was convinced that all things in the world are affected by the same formative structure—“the same drama”—and that this structure could be recognised in any fragment of reality. The ancients thought the same when they understood that every circumstance could be viewed as an oracle. Your eyes come to rest on any ordinary object, and you sense that, at that very moment, everything suddenly falls into place.

Look closely enough at any real-life situation, and you can recognise, despite its altered appearance, the same *mise-en-scène* of a personal event in your own intellectual life. In his celebrated study of the morphology of folktales (1928), Vladimir Propp noted that, although the characters and situations may seem different in each tale, the actions are essentially identical, and he reached the conclusion that all imaginable folktales could be reduced to 31 recurring narrative functions and 7 character types. The mere process whereby one action flows into another to form a whole blinds you to this lack of variety, giving you the impression that you are hearing a new story each time. Appearances and names may change, but actions do not. Propp suggested a combinatorial system with a very simple structure, which might explain our perception’s allegorical tendencies and the efficacy of tales as emotional substitution mechanisms. His observations can also be applied to films; if you ignore narrative continuity and focus on each of the individual frames that make up a sequence, where time is frozen for an instant, the same simplicity is revealed. A mere handful of arrangements are repeated over and over again, in different disguises, and each appeals to an analogous experience already lodged in your memory, as if reality itself could only handle a limited number of combinations. From that perspective, your own life could be seen as the invention of a polymorphic identity.

At the same time, all possible tales are latent in every tale and in every fragment of that tale. Borges describes “the Zahir” as the opposite of “the Aleph”. While the Aleph is capable of containing the universe in a single point, in the Zahir infinite appearances are reconciled into one. The complex is fully manifested in a simple object that absorbs all of its qualities and myriad nuances. Anything you see can be a Zahir: a door, a corner, a book, a shadow, a cinema screen, a suit lapel, a face, a small ornament on the wall, a keyhole, a dress, a glove, even your own hand. A Zahir ends up captivating your thoughts, like a ray of light in the darkness, like the bright spot at the end of a tunnel, like a mirror in an empty room.

You recall that the photographer Hiroshi Sugimoto, known for his masterfully straightforward use of time, repeated the same experiment on several occasions: he placed his camera in the seating area of a cinema, facing the screen, and kept the shutter open. The exposure began when the screen flickered to life and ended when the movie was over. The result, entirely unadulterated, was always a blank screen that contained the sum of all the images projected, a blank produced by the juxtaposition of all possible images—the same “common ground” from which María Dávila’s pictorial universe emerged. Her personal Zahir is a void of plenitude onto which your conscious mind projects its own shadow theatre.

Tableau Vivant

“How did you come to me?
In what shape,
what disguise?”

(Terrence Malick, *The Tree of Life*)

Your fantasies need to maximise their outlets for expression in order to become reality. What Bazin called the “need for illusion” requires that additional dose of “realism” which characterised Baroque painting and finds its most effective vehicles in photography and film, where the illusion of reality no longer has to be constructed from its most elemental materiality using realistic strategies, because now it is physically contained in the image, transferred in the form of an indelible imprint. As in the reliquaries of old, the photographic image preserves the immediacy of the encounter; it is steeped in reality.

The blurred quality of Maria’s painted characters underscores the spectral origins of the photographic image. In earlier times, photosensitive material was used to corroborate the existence of ghosts, to render visible the invisible. In the late 19th century, William H. Mumler became famous for his photographs of spirits. These images have a rare beauty and, aside from the question of trickery and deception, undoubtedly managed to capture something supernatural. Photography lends an air of mystery to everything it captures: people and things seem wrapped in a transfiguring aura.

In a world saturated with hyper-realistic phantasmagoria, Baroque voluptuousness was replaced by a taste for asceticism, a restraint that is the antithesis of sensuality, as illustrated by Bresson’s films. And it is precisely in that desert of expression where you sense that the vestiges of true life resurface. Pessoa defined the concept of “static theatre” as a form in which the dramatic intrigues are not based on a plot, where the players no longer act and do not even have the sensory ability to produce an action. This poetic theatre without a plot merely composes a series of motionless *tableaux vivants* that reveal snapshots of the soul.

Un homme qui dort

“[...] I was paralysed, I couldn’t say a word. I was staring at a little
Khmer statuette [...]”

(Sartre, *Nausea*)

Everything begins in your consciousness, that dual ego Blumenberg was so obsessed with: the simultaneity of being a witness to your own existence, of being inside and outside of a situation at the same time. You observe your dramatic shipwreck from the imperturbable safety of the shore. You are the spectator watching yourself act on the stage of the world.

You keep a diary; you carefully record every occurrence in painstaking detail, delivering a monologue as events unfold; you feel that these actions reinforce the separation that is the very substance of your consciousness. But deep within that exultant act of “realising”, paradoxically, a kind of doubly dreamy unconsciousness emerges, where what you perceive becomes less important than the slow process of crafting a true story of the world of phenomena for yourself, depicting it down to the smallest detail. It is as though everything had to pass through your thoughts before becoming fully real:

“I opened my hand, looked; I was simply holding the doorknob”

Far from the dazzling certainty of *seeing*, you are in the intentional territory of *looking*. Your consciousness, in its blindness, draws you into a world where you must feel your way. Your gaze is now that long passageway stretching from things to the *why and wherefore*. The world slows down like a text you must memorise through appropriation and repetition. The process is made evident in the characteristic impassivity of the face staring at you in the mirror. Lost in its own projections, your gaze is a *seeing* that has run aground on its objects, that retains without perceiving until memory finally acknowledges and names it.

Literature could not afford to overlook this process, especially since writing is its most obvious manifestation. Writing is the word made visible, the word that has been stabilised and turned into the object of our gaze. Seeing transformed into reading. Your eyes are used to thinking, and you tend to see the world as writing. Being a reader of your own writings, you mould yourself in the likeness of the very images you have created.

Literature has given us accurate psychological portraits of that self-consciousness which ends up taking on the appearance of extreme alienation, a monologism that contaminates everything it touches and to which no one, not even the narrator, is immune. It's like in Melville's “Bartleby, the Scrivener” (1853): a character with no will of his own, lost in contemplation, impelled to do nothing, foreshadowing the paradigm of the modern man who, in his emptiness, has a front-row seat to a reality in which he is incapable of intervening, and which Kafka made the symbol of erratic contemporary identity. Dostoevsky's characters watch the world as if it were an internal theatre, built by constant inner murmurs that make it impossible to see the true forms outside. From Bakhtin's perspective, the dialogism that permeates the Russian novelist's work is an example of the polyphonic, almost schizophrenic nature of his characters' unstable identities. His prototype is the first-person voice of the protagonist in “Memoirs from the House of the Dead” (1864), which continues to resonate in Sartre's *Nausea* (1938). Other important 20th-century novelists have felt the same urge to venture into the labyrinths of self-absorbed writing: Proust, Joyce, Beckett, Musil, etc.

Determined to reunite the gaze with the “beauty on the far side of the void”, in 1974 Georges Perec wisely decided to write and direct the film *Un homme qui dort* [The Man Who Sleeps], an adaptation of his eponymous 1967 novel, with the help of filmmaker Bernard Queysanne. The result is a portrait of the *I am* of excruciating truth and rawness. Who is speaking to you? Who is experiencing what's happening to you? Who is looking at whom? The use of second-person narrative creates an ambiguous interplay of identities—narrator/actor/spectator—and an indifference towards the subject that twists the whole meaning of language.

- The voice says: “You are alone [...] learn to see like a man alone.”

Ellipsis

“The obligation to let something be lost, to reveal only partially and imperfectly, is inherent to the nature of expression”

(Giorgio Colli, *Filosofia dell'espressione*)

“No *subject*,” Giorgio Colli wrote, “exhibits heroic nihilism, wiping out with one fell swoop all previous knowledge based on a point of view that has now been vacated: if we speak of something, we are speaking of an *object* [...] the knowledge exists, but not the knower.” The subject is relativised to the object: the subject is caused. You always perceive reality as a representation, because if you *see* it you stop experiencing and immediately withdraw from life. The core of life is always, of necessity, external to what you are expressing; it is untouchable, ineffable. “You know you have experienced it without knowing it while you experienced it.” You try to fill that enormous void with the simulacra of art—your eye *sees* to the extent that it represses what it sees—stimulating your ability to remember with elusive images. The essential is still left *outside the frame*: you are the one who is speaking.

María Dávila’s work comes out to meet you in the form of an *ellipsis*: a disjointed narrative, a time lapse, the gap that allows your imagination to dream of completing its before and after without leaving its present continuum. You must deduce what has been silenced. The point of a mystery is not to solve it but to maintain the intensity of suspense while you persist in your efforts to unravel it, seizing even the smallest opportunity to do so. All of her images hold that strange power of fascination exerted by everything that excludes you, everything you are denied and that denies you.

Et in Arcadia Ego

“He looks with silence”

(Rilke, *Notes on Hammershøi*)

The separation begins at the moment you attain self-consciousness and the *subject* appears, immediately revealing the reality of *objects*. You become aware of the undifferentiated inertia of what surrounds you versus the omnipotence of the *ego-subject*, superior to everything perceived as its subject. Where one ends, the other begins. But sometimes, when that certainty of supremacy wavers—despite the fact that your consciousness is fully awake, or perhaps because of it—you experience what Freud called “the uncanny”, and *objects* morph into potential *subjects* with a life of their own that threatens your identity. At that point, you become a witness to your own shipwreck on the shoals of contingency, conscious of being an *object* among *objects* rather than the possessor of a permanently differentiated utopian identity.

María Dávila knows how to choose the moments when the ability to identify with the represented is at its peak: when what is enacted is the very act of *looking*. When you *look at looking*, the subject-object relationship goes into loop mode and short-circuits. The knowledge that you are looking at *looking* makes it hard for you to differentiate between what you are looking at and your own self-perceptions. Magritte illustrated this in his *Portrait of Edward James* (1937), which Percey upholds as a sacred effigy in *Un homme qui dort*. It is also present, though less didactically and more cryptically, in the back-facing figures of Friedrich's paintings, and you find it once more in the ambiguous calm of the scenes depicted by Danish painter Wilhelm Hammershøi, where you've often felt as though you had one foot inside the picture frame. The theme of the observer who crosses over into the realm of the observed is nothing new: "Et in Arcadia Ego". You, too, are among the things in Arcadia or, to put it another way, in the reality you face and look at; you can only know it as a self-representation. In the pictorial interpretation of Guercino (1621-23) and later in Poussin's two versions (1629-30 and 1638-39), once again, you catch yourself contemplating those who are themselves lost in contemplation of the mysterious object of their own fate. The picture inside a picture. You glimpse interiority at the bottom of exteriority. In the words of Jean-Luc Nancy, "I can 'resemble myself' only in a face that is always absent from and outside of me, not like a reflection but like a portrait brought before me, always in advance of me."

Masque

"Those grey or sepia shadows, phantomlike and almost undecipherable, are no longer traditional family portraits but rather the disturbing presence of lives halted at a set moment in their duration, freed from their destiny; not, however, by the prestige of art but by the power of an impassive mechanical process"

(André Bazin, *What Is Cinema?*)

André Bazin, the passionate ideologue and founder of *Cahiers du Cinéma*, often thought of film in terms of its relationship with other visual arts like painting or sculpture, which he called "embalming arts", seeing them as the most emphatic manifestation of the desire to preserve the appearances of a thing or being. "Realistic" images are not just a gratifying exercise in mimesis; there is something more involved, an unforeseen side-effect which might be the reason why the act of copying, as Aristotle noted, is rewarded by nature: imitation gives you pleasure. Every representation, in addition to pointing towards the thing it imitates, also creates an autonomous existence. In representation, the world is played as a character by an actor, but that actor has a life of its own that transcends and coexists with the life of the character being played. You are therefore witnessing two realities at once, and in that sense re-presenting actually entails a *double presence* rather than the presence of a double. In your childhood games, you assigned roles to things and made up your own stories, recreating a *phantasmatic* exteriority that completely altered reality, although the outward appearances never changed. A similar mechanism governs your dreams, but in this case real forms are, for lack of a better term, "abducted" by imaginary beings without losing their own identity.

In *Masque* you see a close-up of the face of a young woman with light-coloured eyes, high forehead and hair (probably blond) held off her face by a glittering diadem that falls in a cascade to graze her bare shoulders. She is looking at her own hand, which she is holding up at a certain distance from her face, fingers loosely separated and sheathed in a dark glove with snaking ornamental details. The hand partly blocks the light source in front of her, casting its Chinese puppet shadow on her face. This description is a copy, and yet it is obviously a far cry from its model: it omits a thousand nuances and offers only relative statements. In fact, it doesn't show you anything at all; it merely points to the possible common grounds where language loves to frolic. Without the image before you, this description is nothing but a suggestion designed to stimulate your imagination and memory. Now you have before you the original still that María used as a model for her painting. When you compare the two images, the differences are glaringly obvious: everything has been subtly simplified. The decision to paint "by eye" is already imposing involuntary differences that effect a radical transformation. But there are other, more conscious elements that denote an expressive intentionality: the backgrounds are simplified, the landscapes are blurred, decorative elements disappear—the mouldings, the lock on a door, the button on a blouse. Once again, Dávila's technique is characterised by the act of *taking away*. Even the painted subtitles, which give the image that air of a solemn *emblem*, are simplified to make the meaning stranger and less familiar.

Instead of:

"One must wait, wait.

Wait for it to come"

the statement remains indeterminate:

"One must wait, wait".

Omnes ad Unum

"[...] the depth of life is entirely revealed in the spectacle, however ordinary, that we have before our eyes"

(Charles Baudelaire)

The great stage designer and director Robert Wilson often tells how, in the late 1960s, he worked with psychologist Daniel Stern, watching hundreds of films about the relationship between mothers and their babies. The film footage documented real-life situations that had to be analysed, frame by frame, looking for details that might otherwise go unnoticed. They observed how, in a fraction of a second, the expression on a mother's face could run the entire gamut of emotions, from love to hate. These observations ended up having a tremendous influence on Wilson's innovative theatre productions: "When you slow the film down and look at it frame by frame, you see [...] something very complex is happening [and] in the next two or three frames something else happens. [...] If you're Romeo and you say you love Juliet, it's very, very complex."

There it is again, that double reality: the reality of the expressive continuity of the whole in motion, and the reality of the heterogeneous, contradictory expressive autonomy of the individual fragments that comprise it. Wilson delves into the secret life that lurks beneath every visual impression: the primordial language revealed by gestures, actions, poses, faces or hands, an undreamed-of multiplicity of micro-movements, micro-structures and micro-expression that slow motion lays bare as undeniable truth. He explores the possibility of an art that does not strive to express but to expose, as neutrally as possible, the sights that are present but tend to go unnoticed, eclipsed by an interpretation of the world that is largely a slave to meaning. In the case of movies, the tyranny of the storyline, with its constant demands for coherence, blinds us to much of the rich dramaturgy of the moment.

For Godard, cinema has always been a collection of frames that the mind strives to organise, stitching them together with the conceptual thread imposed by a linear conception of screen time. But there are many other possible combinations. When the reel stops moving, right before the acetate catches fire, the image goes into a trance and reveals its profoundest existence.

Your eyes are so impatient, so accustomed to chasing the fleeting moments and yet doomed to evanescence. Your gaze is useless for retaining anything; the most it can do is make a quick sketch, which is why you derive special pleasure from the static images that painting offers you. You look, moving about freely and running back and forth in your voracious race to take it all in. Before picking up her brush, María sources, selects and singles out fragments of films in order to reinstate them as paintings. She, like Duchamp, uses painting to “delay” reality. The point is not the image in motion but motion in the image.

Fountain

“But there is yet another gaze
that looks if it does not look
and does not look if it looks”

(Roberto Juarroz, *Sexta poesía vertical*)

Your act of looking, unlike your seeing, is very intentional. In looking, you state your intentions. Looking is always excessive, even more so than desire, and it is therefore a powerful weapon you must handle with care. In fact, when an image looks back at you, the effect is intimidating. Titian’s *Venus of Urbino* and Manet’s *Olympia* are two famous cases in point, censured not for their brazen nudity but for the even more threatening nakedness of their open stares. When a character looks at you from the screen, you feel that the illusion of fiction has been shattered; you feel singled out and the cinematic spell is broken.

Being looked at makes you lose control and start to act like an *object*. Awareness of the *object* leads you to the awareness of *being an object*. To the extent that you look, you can also conceive the possibility of being looked at, and at that moment you are. Duchamp, sensitive to the “rebound” effect of all representations, was able to capture this subtle mechanism of redress in images of almost comical simplicity, such as *Fountain* (1917) and *L.H.O.O.Q.* (1919), in which the lookers end up being possessed by the object of their gaze, like the hunter becomes the hunted in the myth of Actaeon. When that happens, you can recognise yourself, from the other side, like a conscious automaton. You are surprised by the unsettling sense of having awakened only to see yourself sleeping—or, in reverse, having seen yourself sleeping and awakened as a result. While the things you look at appear to you as living creatures, you yourself, as the observer, are being reduced to a *look-at-able* object.

When María Dávila selects the film stills she intends to use as models for her paintings, she searches for that character-as-witness, the one who *looks* within the scene, the one you find it easiest to identify with, for the action she represents—the act of *looking*—is in fact your own. But it is an alienated looking, immobilised by the spell of paint, trapped in compulsive self-absorption. It is as if a pool of total unconsciousness were concealed at the very core of the consciousness that governs your looking, as if what you thought of as your will were nothing more than the ironic mask of a *Deus ex machina*, the pinnacle of a world ruled by fatalism.

Fade to Black

“People stared in bewilderment at the face of this charming spectre, who seemed to see them and yet did not, who was not at all affected by their gaze, and whose laughter and waves were not meant for the present, but belonged to the then and there of home—it would have been pointless to respond”

(Thomas Mann, *The Magic Mountain*)

In *The Magic Mountain* Thomas Mann, with his exuberant, meticulous style, gave us an unforgettable description of early cinema shows and the audience’s mixed feelings of pleasure and impotence at the sight of “a million photographs brought into focus for the briefest of moments” and projected at lightning speed. The uncomfortable silence and embarrassment of finding themselves in an empty room when the show ended and the lights came up. The thrill of anticipation and longing to plunge back into darkness and succumb to the spell once more.

Willing to surrender your will, you close your eyes just a second before you fade to black.

Theatrum Mundi

“Alas for Latin
Add to our worries
This Latin lack!”
(Anne Carson)

When an author decides to use Latin titles, it is a fairly good indication of rampant anachronism, the promise of inhabiting a timeless present, untouched by changing fashions and customs. María Dávila’s work steps out of time in more than one sense, because the references on which it is based are deliberately drawn from a recent past that already seems “old” to us, but above all because her paintings literally act like “frozen images”. *Dramatis personae* is a Latin phrase used to refer to the cast of characters in a work. *Personae* refers to the “persona” as a masking of identity, the character behind which an actor hides. The phrase also evokes the idea of an “inner theatre” with psychological connotations, that chorus of voices of the ego which Bakhtin interprets as a “dialogical and polyphonic” entity and which an author like Pessoa embodied in his numerous heteronyms, erasing the boundaries between life and representation. There is no contradiction: when you look at these paintings, you recognise the characters as something alien to you, and at the same time you sense that the drama they are enacting is actually mirroring your own internal drama. Finally, *dramatis personae* can also be associated with any real context in which roles are assigned, something which, according to Erving Goffmann, happens all the time in daily life, in any circumstance and on every scale. All of your relationships with people and things could be analysed as aspects of a theatrical performance; every circumstance creates a tacit stage, and everyone who enters that dramatic universe is given a role to play.

This idea of alienated characters following the unwritten rules of every situation has been faithfully portrayed in paintings, particularly sober compositions that treat the characters and the spaces they occupy with the same cold indifference, as if together they formed a single entity, indivisible and empty. You have experienced the strong empathy of these bleak yet simultaneously compassionate and serene visions in the paintings of Hopper, Hammershøi, Juliao Sarmiento and the “gabardine images” of Juan Muñoz— feelings that now come rushing back as you face the paintings of María Dávila.

Dramatis Personae

Every work of art maintains a dialogue with the culture that spawned it, and in María Dávila's case that dialogue is of critical importance. One of the many possible functions of a critical essay is to serve as a bridge between the artist and his/her sources, identifying affiliations and affinities with other creators. Such references are usually found scattered throughout the essay, in the footnotes or in the bibliography. In this case I have preferred to present that inventory of names, all together, in the form of *dramatis personae*. This seemed to me a more practical approach to gaining a general understanding of her work and offering a broader view of the creative landscape we are attempting to explore.

Michelangelo Antonioni
Antonin Artaud
Richard Artschwager
Erich Auerbach
Mijaíl Bajtín
Roland Barthes
Pina Bausch
André Bazin
Samuel Beckett
Albert Béguin
John Berger
Ingman Bergman
Maurice Blanchot
Hans Blumenberg
Alejandro Bombín
Jorge Luis Borges
Michael Borremans
Duchenne de Boulogne
Robert Bresson
Gustave Caillebotte
Jordan Cantor
Merlin Carpenter
Paul Celan
Chema Cobo

Jean Cocteau
Giorgio Colli
Claude Chabrol
Jean-Martin Charcot
Carl Theodor Dreyer
Georges Didi-Huberman
Fyodor Dostoyevski
Bracha L. Ettinger
Sigmund Freud
Caspar David Friedrich
Jean-Luc Godard
Erving Goffman
Edward Henry Gordon Craig
José Luis Guerin
Vilhelm Hammershøi
Eberhard Havekost
Pipo Hernández
Edward Hopper
Roberto Juarroz
Franz Kafka
Johannes Kahrs
Naomi Kawase
Karen Kilimik
Pierre Klossowski

Jacques Lecoq
Zbigniew Libera
Roy Lichtenstein
René Magritte
Chantal Maillard
Terrence Malick
Louis Malle
Thomas Mann
Gabriel Marcel
Chris Marker
Herman Melville
Maurice Merleau-Ponty
Justin Mortimer
Muntean & Rosenblum
Juan Muñoz
Robert Musil
Paul Nougé
Miwa Ogasawara
Pier Paolo Pasolini
Georges Perec
Fernando Pessoa
Raymond Pettibon
Elizabeth Peyton
Richard Phillips
Francis Picabia
Richard Prince

Jarek Puczel
Alain Resnais
Gerhard Richter
Éric Rohmer
Julião Sarmiento
Jean Paul Sartre
Wilhelm Sasnal
Arthur Schopenhauer
Michel Serres
Susan Sontag
León Spilliaert
Jean Starobinski
Hiroshi Sugimoto
Shaun Tan
Andréi Arsényevich Tarkovski
Wolfgang Tillmans
François Truffaut
Luc Tuymans
Alain Urrutia
Agnès Varda
Johannes Vermeer
Jeff Wall
Aby Warburg
Robert Wilson
Frances Yates
María Zambrano

María Dávila

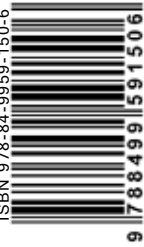
Málaga, 1990

María Dávila has a degree in Fine Art from the University of Málaga, where she was awarded the Outstanding Undergraduate Prize (2013) and, having completed her Master's degree in Production and Research in Art at the University of Granada (2014), she is currently combining her artistic work with her PhD thesis.

Her work is centred on painting, on a relationship with the environment from a contemporary perspective which leads her to seek new ways of reformulating pictures in their evolution as images. In February 2013 she held her first individual exhibition in the *Centro Cultural Provincial* (Regional Cultural Centre) in Malaga, entitled *Después, el silencio* ("After, silence"); almost two years later she held *Anagnórisis-La Trama* ("Anagnorisis-The Plot"), her second individual exhibition, in the exhibition hall of Málaga's faculty of Fine Art.

She has also participated in various collective exhibitions, held in, among other venues, the *Palacio de los Condes de Gabia* (Granada), the building *Rectorado* at the University of Málaga, the Málaga Regional Council (Regional Cultural Centre), and the Yusto/Giner and GACMA galleries (Marbella and Málaga respectively). Her work was awarded First Prize in the *Málaga Crea de Artes Visuales* ("Málaga Creates Visual Art") competition in 2014 and she also won the *VI Premio de Pintura de la Universidad de Málaga* ("University of Málaga's 4th Prize for Painting") in 2012 and was a finalist in the *Premio Internacional de Artes Plásticas "Obra Abierta 2014"* ("International Prize for Plastic Arts 'Open Work 2014'") (Plasencia, 2014), as well as the *Premio Internacional de Pintura Focus-Abengoa* ("Focus-Abengoa International Prize for Painting") (Seville, 2014).

ISBN 978-84-9959-150-6



9 788499 591506