

Carlos Vidal

El avance de los hormigas

14 de noviembre de 1996



GALERIA DE ARTE

Como un río de polvo

21 de noviembre de 1996



INSTITUTO DE MEXICO EN ESPAÑA

Fragmentos y fetiches en la pintura

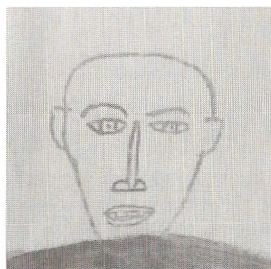
Fernando Castro Flórez

En el cuadro de Carlos Vidal *Las palabras no dichas* (1996), sobre una superficie amarilla extremadamente sutil, se despliegan algunos de sus motivos característicos: un rostro, esquematizado de frente, dos cabezas enfrentadas y en relaciones de inversión, una especie de traje femenino marcado por un dibujo en el que se pugna por el centro, pies y zapatos femeninos, en una relación desproporcionada, como sucede en toda la escena, una flor, un nudo, motivos geométricos y, por supuesto, "escritura". Aunque hay más, un signo que habla particularmente a los que no pueden entender lo que se pronuncia: una mano que concreta uno de los rasgos del lenguaje de los sordomudos. Acaba instalándose, en el espacio de la representación, una *pluralidad de la imagen* y, al mismo tiempo, un esbozo de "vocabulario", como si el desafío que se plantea a la vista necesitara una clave, un sentido que orientara la interpretación. Carlos Vidal es un pintor que deja fluir los gestos y el color, en una preferencia por una estética que puede denominarse *barroca*, si entendemos por tal el espesor de una aceleración, la poética del fragmento que mantiene una tensión con respecto a las partes. El laberinto pictórico está lleno de repeticiones y ritmos que conducen hasta algo que es, sencillamente, *dicción*, aunque también podría entenderse como una experiencia de la pérdida, ese extravío que da posibilidad para que la astucia aparezca. Hay una importante fidelidad a una cierta iconología, aunque Vidal pinte sin "fórmulas", buscando constantemente la libertad, con-



● **Carlos Vidal**

El avance de las hormigas. Como un río de polvo



fiando en los impulsos, tomando el territorio del cuadro como depósito de múltiples acontecimientos y espejo de un comportamiento visceral. Ciertamente las obras de este creador “casi nunca son amables y casi siempre inesperadas, pero que ejercen una fuerza oculta capaz de hechizar el alma a través de la retina y poner en marcha todos los mecanismos del deseo”¹.

En una conversación apuntaba Carlos Vidal que todo artista tiene que saber *traicionarse*, abandonar lo que se impone por inercia, comprender que, en determinados momentos, la mano izquierda puede llegar a ser una “tabla de salvación”. Mirar un objeto, según pensara Merleau-Ponty, es habitarlo y desde él aprehender todas las cosas según la cara que le presente. El espacio de la mirada tiene carácter *devorante*, obliga, como los cuadros poderosos, a vivir dentro y, simultáneamente, permanecer a cierta distancia. Transferir nuestra mirada a órganos, a cosas incluso, como pretendiera el surrealismo², como un “dar a ver” que supera una ceguera milenaria privada de toda expresión. La inexpresividad de los ojos de esas cabezas sin cuerpo presentes en la pintura de Carlos Vidal contrasta con las incitaciones lanzadas al *pensamiento del afuera*. Pienso en los gestos de *Como un extraño traje doblado* (1995) o en la accidentalidad que desarticula *El rumor de las palabras* (1994-95), como encarnaciones de “extrañeza”, desarrollos veloces que encuentran otra sedimentación, una tonalidad esencial en dos cuadros soberbios: *Memorizar la noche* (1993) y *Como pisar hojas secas* (1993). En su itinerario pictórico ha sido capaz de combinar el recurso a la figura con una dimensión gestual del color y el trazo, planteando una dialéctica entre el desorden y la geometría, conduciendo hasta el límite la representación de las formas y los objetos que le obsesionan: despojado y estático en *Gotas de tinta en el desierto* (1996), entregado a la superposición y lo discontinuo en *Como un río de polvo* (1996). En distintas ocasiones ha indicado Carlos Vidal que necesita manchar los lienzos, pintarlos de algún color, preferentemente el amarillo y el naranja, para poder enfrentarse posteriormente con él. La sensación de *horror vacui* es manifiesta, por ejemplo entre las imágenes más recientes en *Por la escalera de este sueño* (1995), pero igualmente surge la certidumbre de que el pintor *se ha detenido*, ha sabido abandonar a tiempo el ritmo que la pintura imponía. Frente al vértigo icónico de *Madrid puerto de mar*, en el que hay algo de juego con

¹ Milagros López: “Como un extraño traje doblado”, Sala de Cultura “Sa Nostra”, Ibiza, 1995.

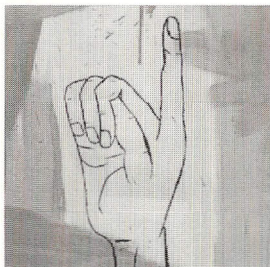
² Cfr. Jean Paris: *El espacio y la mirada*, Ed. Taurus, Madrid, 1967, p. 318.

● **Carlos Vidal**

El avance de las hormigas. Como un río de polvo

estéticas de vanguardia como el cubismo de *Chicuelinas* (1989) o la magnífica acumulación (repetición de desfondamiento, por emplear un término deleuziano) de *Envuelto en celofán* (1994), los cuadros recientes son más contenidos. Persisten los gestos de borrar y “encimar”, ese dejar que los estratos de la pintura se manifiesten como en un palimpsesto y, como el mismo artista manifestara, un gusto por los colores sucios y las zonas empastadas, aunque estaba más acusado en la exposición de la galería Ramis Barquet.

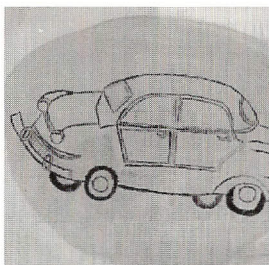
Carlos Vidal confía en los accidentes pictóricos, encuentra en lo que el azar le depare una forma de “irritar” e incitar a su mirada. Encuentro un ritmo ácido y, valga la paradoja, sensual, hedonista en estas pinturas, un movimiento metropolitano que, sin embargo, obliga a una mirada lenta, capaz de participar de los lujos que allí se han dispuesto. Juan Manuel Bonet ha elogiado la gran pureza y calidad plástica de esta obra, “a la vez cargada de ecos demóticos, de ‘cosas vistas, de aire de la calle’, como pueden estarlo la de Mompó, la de Basquiat, la de García Sevilla, y cito a propósito tres artistas que tienen bien poco que ver entre sí”³. Pertenecen, es cierto, a una constelación, de la escritura, las huellas cotidianas, los pensamientos efímeros que han quedado sujetos a la piel de la pintura. Con una combinación de nomadismo y comportamiento sedentario, fidelidad al territorio imaginario, Carlos Vidal entrega un “fetichismo ciudadano de signos, marcas y dibujos, palabras y mensajes inconclusos”⁴. En cuanto presencia, el objeto-fetiche es un efecto algo concreto y hasta tangible; pero en cuanto ausencia de una presencia, es al mismo tiempo inmaterial e intangible, porque remite más allá de sí mismo, hacia algo que no puede nunca poseerse realmente: “símbolo de algo y a la vez de su negación, puede mantenerse sólo al precio de una laceración esencial, en la cual las dos reacciones constituyen el núcleo de una verdadera y propia fractura del Yo”⁵. Extraña escucha la de *Como un árbol que crece* (1996), en que la mano lo ocupa todo, aunque en un margen aparecen los zapatos de tacón, situación inversa a la de *Las playas de una isla* (1996): un rostro asiste en ambos casos a la fragmentación del cuerpo. Con todo, el sujeto no está preso de la angustia,



³ Juan Manuel Bonet: “Carlos Vidal o el fervor de la Pintura”, en *Carlos Vidal*, Galería Ramis Barquet, Montreux, 1994.

⁴ Rafael Soto Vergés: “Las ciudades salvajes del pintor Carlos Vidal”, en *Arteguía*, núm. 72, Madrid, 1994, p. 29.

⁵ Giorgio Agamben: *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Ed. Pre-textos, Madrid, 1995, p. 70.



aunque se produzca la sustitución (fetichista) hasta el infinito: apariciones que son fantasmagoría.

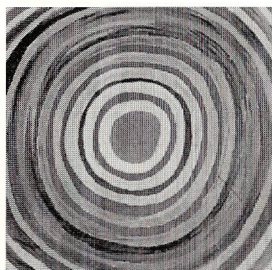
El campo figurativo en esta pintura, como ya se ha indicado, está *contaminado*. Lyotard establece la diferencia entre la *figura-imagen*, escenario onírico que deconstruye el percepto o mejor el contorno de la silueta hasta llegar a la “transgresión del trazado revelador”, y la *figura-forma* que es la que sostiene lo visible sin ser vista su nervadura, relacionado con el espacio inconsciente al ser transgresión de la Gestalt. Mientras el dibujo picassiano ejemplifica la noción de figura-imagen, la pantalla plástica totalmente cubierta de escurriduras cromáticas, en Pollock, es la condensación más potente de la figura-forma. Pero hay un tercer tipo de figura, superando esa ebullición de la pintura en la que el ojo no se posa en parte alguna, es la *figura-matriz* en la que se pone en juego la *diferencia* entre espacio plástico y textual, la mirada contempla una confusión de procesos, “las palabras están tratadas como cosas y como formas, las cosas como formas o palabras, las formas como palabras o cosas, la deconstrucción ya no se produce únicamente en el trazado textual como en la figura literaria, ni en el trazado revelador como en la imagen figural o en el trazado regulador como en la forma figural, sino en el lugar que ocupa por la matriz, lugar que pertenece a la vez al texto, al de la puesta en escena y al de la escena: escritura, geometría y representación-deconstruida cada una por la intromisión de las otras dos”⁶. Es en esta problemática de la *figura-matriz* en la que se sitúan algunos de los mejores cuadros de Carlos Vidal, tal es el caso de *El patio en silencio* (1994) o el ya citado *Envuelto en celofán*. Conviene tener presente que los tres modos expuestos de figura (imagen, forma y matriz) son casos fundamentales de connivencia que el deseo establece con la figuralidad: transgresión del objeto, transgresión de la forma y transgresión del espacio. La escritura es una marca mínima pero también la encarnación de todas las *palabras que faltan*, el “otro cuerpo” de las obsesiones. Carlos Vidal se ha definido a sí mismo como un *consumidor de lectura* que se entretiene con la materia de “dos o tres periódicos al día, revistas de moda, de sucesos, y, cosa curiosa, revistas en alemán”⁷. Barthes comentó en *El imperio de los signos* el goce, el placer visual, de no entender un idioma, cada palabra puede

⁶ Jean-François Lyotard: *Discurso, figura*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1979, p. 280.

⁷ Stephen Hughes: “Entrevista con Carlos Vidal: el goloso visual”, en *Carlos Vidal. Envuelto en celofán*, Galería OMR, México, 1995.

● **Carlos Vidal**

El avance de las hormigas. Como un río de polvo



arrastrar al juego. La letra se toma en consideración como forma, trazo, resultado de un gesto: fragmento legible pero que no deriva hacia el concepto. Por otro lado, el título funciona como una *frase encontrada*, un momento más de este pensamiento plástico que atiende a la *ocasión* (kairós).

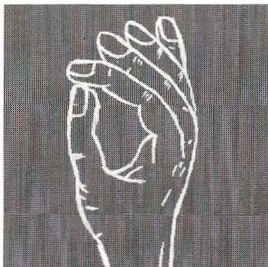
Con motivo de la exposición *Envuelto en celofán* hablaba Carlos Vidal de su deseo de pintar los recuerdos, un particular ejercicio de la memoria en el cual el dulzor de los pasteles se mezcla con la nostalgia y la sensación que todo aquello está marcado por la señal de su desaparición irremediable. No se trata, en este caso, de buscar el placer de la materia, conseguir una objetualidad del cuadro, sino de proyectar la sensación de *densidad* en la pintura. Convertir el cuadro en el sedimento de las experiencias del sujeto: el placer de lo que surge sin premeditación, los encuentros y el azar. La transcendencia del símbolo es, ciertamente, lo *figural*, una manifestación espacial en la que lo lingüístico es absoluta exterioridad, sin que sea posible encontrar un cauce para el significado. Esa alteridad radical adquiere la forma del deseo, una extensión curva en la que las repeticiones son, en el territorio, espejismos. El placer de *derramarse* es el único placer pero resulta, al mismo tiempo, inimaginable. Tal es la paradoja de la imaginación: ella sola despierta o irrita el deseo pero, por la misma razón, en el mismo movimiento, ella sola desborda o divide la presencia. Función de la representación, la imaginación también es, por cierto, la función temporalizante, el exceso del presente y la economía de los excedentes de presencia. Carlos Vidal sabe que el cuerpo puede estar eclipsado en sus propias representaciones, roto, diseminado en fragmentos, pero aun así, fluye hacia afuera, con una *mirada ávida*; "si la pintura tiene algún poder intrínseco, poder que la pintura ejerce en su propio territorio y en su propio nombre, ése es la capacidad de su práctica para *exceder* las fijeza de la representación"⁸. La movilidad del vistazo sabotea a la mirada, desborda los misterios unitarios de la razón, propone el deseo, el cuerpo y la duración de su actividad: las palabras no dichas son gestos, aproximaciones ese *último de los hombres*, desnudo, cabeza abajo, cerca de una mano que nos intriga, *escribe un secreto*. Mensajes que se escuchan de otra manera.

⁸ Norman Bryson: *Visión y pintura*, Ed. Alianza, Madrid, 1991, p. 173.

Fragments and fetishes in painting

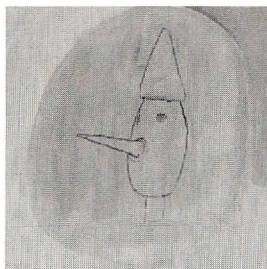
Fernando Castro Flórez

In Carlos Vidal's painting *Las palabras no dichas* (*Unsaid Words*, 1996), some of his characteristic motifs unfold over an extremely subtle yellow surface: a face sketched frontally, two heads facing each other inversely, a sort of woman's outfit marked by a pattern that fights for the center, women's feet and shoes that are disproportionate like the rest of the scene, a flower, a knot, geometric figures, and, of course, "writing." Although there is more, a sign that speaks especially to those who cannot understand what is pronounced: a hand forming one of the letters in sign language. The representational space ends up being occupied by a *plurality of images* and, at the same time, by an outline of a "vocabulary," as if the challenge being presented to the eye needed a key, a sense to orient its interpretation. Carlos Vidal is a painter who lets the gestures and color flow, preferring an aesthetic that can be called *baroque*, if we understood that to be the thickness of an acceleration, the poetics of a fragment that maintains a tension with respect to the parts. The pictorial labyrinth is full of repetitions and rhythms that lead to something that is simply *diction*, although it could also be understood as an experience of loss, that misplacement which makes it possible for astuteness to appear. There is an important faithfulness to a certain iconology, although Vidal paints without "formulae," constantly searching for freedom, trusting his impulses, taking the territory of the painting as a storehouse of multiple happenings and a mirror of visceral behavior.



Certainly this artist's works "are almost never amiable and almost always unexpected, but exert a hidden force able to bewitch the soul through the retina and set in motion all the mechanisms of desire."¹

In an interview Carlos Vidal noted that every artist must know how to *betray himself*, to abandon what imposes itself by inertia, to understand that, at certain times, the left hand can become a "lifesaver." Looking at an object, according to Merleau-Ponty, is to live in it and from within to perceive everything according to the aspect presented to it. The space of vision is *devouring* and requires one, like the powerful paintings, simultaneously to live within it and to maintain a certain distance. Transferring our vision to organs, to things even, as Surrealism² intended, like a "gift of sight" that overcomes a centuries-old blindness devoid of all expression. The inexpressiveness of the eyes in those disembodied heads in Carlos Vidal's paintings contrasts with the incitements aimed at the *thought on the outside*. I think of the gestures of *Como un extraño traje doblado* (*Like a Strange Folded Suit*, 1995) or of the accidentalness that disassembles *El rumor de las palabras* (*The Rustling of Words*, 1994-95), as incarnations of "wonder," speedy developments that find another settling, an essential tonality in two superb paintings: *Memorizar la noche* (*Memorizing the Night*, 1993) and *Como pisar hojas secas* (*How to Step on Dry Leaves*, 1993). In his pictorial itinerary he has been able to combine the recourse to the figure with a gestural dimension of color and line, setting up a dialectic between disorder and geometry, driving the representation of the forms and objects that obsess him to the limit: sparse and static in *Gotas de tinta en el desierto* (*Drops of Ink in the Desert*, 1996), devoted to superimposition and the discontinuous in *Como un río de polvo* (*Like a River of Dust*, 1996). On various occasions Carlos Vidal has indicated that he needs to stain his canvases, to paint them some color, preferably yellow and orange, in order to be able to tackle them later. The feeling of *horror vacui* is evident, for example among the most recent images in *Por la escalera de este sueño* (*Via the Staircase of This Dream*, 1995), but likewise the certainty emerges that the painter *has stopped himself*, has realized that he had to get out of the rhythm that the painting was imposing before it was too late. In contrast to the iconic



¹ Milagros López, "Como un extraño traje doblado," text for exhibition catalog (Ibiza, Spain: Sala de Cultura "Sa Nostra," 1995).

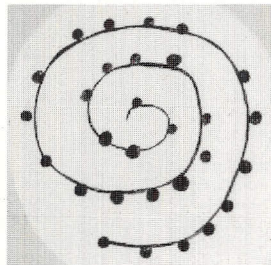
² Jean Paris, *El espacio y la mirada* (Madrid: Editorial Taurus, 1967), p. 318.

● **Carlos Vidal**

El avance de las hormigas. Como un río de polvo

dizziness of *Madrid puerto de mar* (*Madrid, Seaport*), in which he plays to some extent with avant garde aesthetics, like the cubism of *Chicuelinas* (1989) or the magnificent accumulation (the repetition of breaking loose, to use a Deleuzian term) of *Envuelto en celofán* (*Wrapped in Cellophane*, 1994), the recent paintings are more restrained. The gestures of erasing and "overing" persist—that letting the strata of the painting manifest themselves as in a palimpsest—and, as the artist himself has declared, so does the taste for dirty colors and impasto areas, although it was more marked in the exhibition at the Ramis Barquet gallery.

Carlos Vidal has faith in pictorial accidents; he finds a way to "irritate" and incite his vision in what chance brings him. I find a rhythm in these paintings that is acid and, paradoxically, sensual and hedonistic, a metropolitan movement that nevertheless requires a slow look able to participate in the luxuries displayed there. Juan Manuel Bonet has praised the great purity and plastic qualities of his work, "at the same time charged with demotic echoes, with 'things seen,' with 'an air of the street,' as can be the work of Mompó, Basquiat, García Sevilla, and I intentionally cite three artists who have very little to do with one another."³ They do belong to a constellation of writing, to the imprints of the everyday, to the ephemeral thoughts that have stayed stuck to the skin of the painting. With a combination of nomadism and sedentary behavior, a faithfulness to the territory of the imagination, Carlos Vidal delivers an "urban fetishism of signs, marks and drawings, words and incomplete messages."⁴ As a presence, the object-fetish has a somewhat concrete and even tangible effect; but as the presence of an absence, it is at the same time immaterial and intangible because it refers to something beyond itself, toward something that can never really be possessed: "the symbol of something and at the same time of its negation, it can be maintained only at the cost of an essential laceration, in which the two reactions constitute the nucleus of a true and genuine fracture of the Ego."⁵ Strange eavesdropping in *Como un árbol que crece* (*Like a Growing Tree*, 1996), in which a hand occupies the whole space, although high-heeled shoes appear at one edge, the reverse of what happens in *Las playas de una isla* (*An Island's Beaches*,



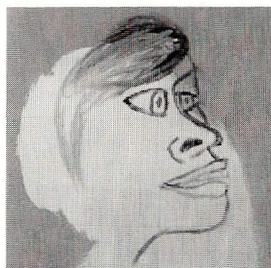
³ Juan Manuel Bonet, "Carlos Vidal o el fervor de la Pintura," from the exhibition catalog *Carlos Vidal* (Monterrey, Mexico: Galería Ramis Barquet, 1994).

⁴ Rafael Soto Vergés, "Las ciudades salvajes del pintor Carlos Vidal," *Arteguía* No. 72 (Madrid, 1994), p. 29.

⁵ Giorgio Agamben, *Estancias: La palabra y el fantasma en la cultura occidental* (Madrid: Editorial Pre-Textos, 1995), p. 70.

● **Carlos Vidal**

El avance de las hormigas. Como un río de polvo



1996): in both cases a face witnesses the fragmentation of the body. Nevertheless, the subject is not the victim of anxiety, even though the (fetishistic) substitution occurs *ad infinitum*: apparitions that are phantasmagoria.

The figurative field in this work, as has already been noted, is *contaminated*. Lyotard establishes the difference between the *figure-image*, the dream scene that deconstructs the percept or better yet the outline of the silhouette to the point of reaching the “transgression of the revealing design,” and the *figure-form* that sustains the visible without its nervure being seen, related to the unconscious space since it is a transgression of the Gestalt. While Picasso’s drawings exemplify the notion of the figure-image, Pollock’s aesthetic screen totally covered with chromatic dregs is the most potent condensation of the figure-form. But there is a third kind of figure, surpassing that boiling painting in which the eye does not rest on any particular part, and that is the *figure-matrix*, in which the *difference* between the aesthetic and textual spaces comes into play. The eye contemplates a confusion of processes, “the words are treated as things and as forms, the things as forms or words, the forms as words or things, the deconstruction no longer occurs just in the textual design as in the literary figure, nor in the revealing design as in the figural image, nor in the regulating design as in the figural form, but rather in the place occupied by the matrix, the place that belongs at the same time to the text, to the staging, and to the scene: writing, geometry, and representation —each one deconstructed by the intromission of the other two.”⁶ It is this debate of the *figure-matrix* in which some of Carlos Vidal’s best paintings situate themselves, as is the case of *El patio en silencio* (*The Patio in Silence*, 1994) or the previously mentioned *Wrapped in Cellophane*. It is a good idea to keep in mind that the three ways of displaying the figure (image, form, and matrix) are fundamental cases of how desire connives with figurativeness: the transgression of the object, the transgression of the form, and the transgression of space. Writing is a minimal mark but also the incarnation of all the *missing words*, the “other body” of obsessions. Carlos Vidal has described himself as a *consumer of reading material* who entertains himself with “two or three newspapers a day, fashion and news magazines, and, curiously, magazines in German.”⁷ In *The Empire of Signs*, Barthes

⁶ Jean-François Lyotard, *Discurso, figura* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1979), p. 280.

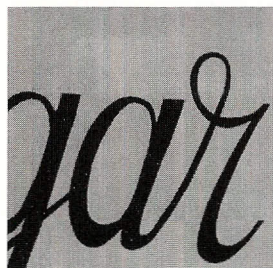
⁷ Stephen Hughes, “Entrevista con Carlos Vidal: el goloso visual,” from *The Exhibition Catalog Carlos Vidal* (Mexico City: Galería OMR, 1995).

● Carlos Vidal

El avance de las hormigas. Como un río de polvo

mentioned the enjoyment, the visual pleasure, of not understanding a language, that each word can affect the game. The letter is taken into consideration as form, line, the result of a gesture: a legible fragment, but one that does not lead to the concept. On the other hand, the title functions like a *found phrase*, another moment in this aesthetic thought that serves the occasion (*kairós*).

On the occasion of the exhibition *Wrapped in Cellophane*, Carlos Vidal spoke of his desire to paint memories, a particular use of the memory in which the sweetness of the candy is mixed with nostalgia and the feeling of all that being marked by the sign of its unavoidable disappearance. In this case it is not a question of searching for the pleasure of the material, of achieving an objectiveness in the painting, but rather of projecting the feeling of *density* in the painting. Converting the painting into the sediment of the experiences of the subject: the pleasure of what merges without premeditation, that is, discoveries and chance. The transcendence of the symbol is, of course, what is *figural*, a spatial manifestation in which the linguistic is absolutely external, without any possibility of finding a path for meaning. That radical otherness acquires the form of a desire, a curved expanse in which repetitions are mirages on the territory. The pleasure of *spilling over* is the only pleasure, but at the same time it turns out to be unimaginable. Such is the paradox of the imagination: it alone awakens or provokes desire, but for the same reason, with the same movement, it alone overflows or divides the presence. A function of the representation, the imagination also establishes the temporality, the excess of the present and the economy of excesses of presence. Carlos Vidal knows that the body can be eclipsed by its own representations, broken, disseminated in fragments, but even so it flows outward, with an *avid look*: "If painting has some intrinsic power, a power that painting exercises on its own territory and in its own name, that is the capacity for its practice to exceed the fixedness of representation."⁸ The mobility of the glance sabotages the viewing, overflows the unitarian mysteries of reason, proposes a desire, the body and the duration of its activity: unsaid words are gestures, approximations of that *last man*, naked, head down, near a hand that intrigues us, *writes a secret*. Messages which are listened to in a different way.



⁸ Norman Bryson, *Visión y pintura* (Madrid: Editorial Alianza, 1991), p. 173.