

# TÉMPERA SOBRE PAISAJE

Clara Gómez Campos



JUNTA DE ANDALUCÍA

Consejero de Educación, Cultura y Deporte  
Luciano Alonso Alonso

Viceconsejera de Educación, Cultura y Deporte  
Montserrat Reyes Cilleza

Secretaria General de Cultura  
María del Mar Alfaro García

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

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

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

EXPOSICIÓN

Espacio Iniciarte Córdoba  
Delegación Territorial de Educación, Cultura y Deporte

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

Montaje  
Zum Creativos, S.L.

CATÁLOGO

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

Producción  
Gerencia de Instituciones Patrimoniales. Agencia  
Andaluza de Instituciones Culturales

Textos  
Fernando Castro Flórez  
Iván de la Torre Amerighi

Traducción  
Deidre B. Jerry

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

Fotografía  
Jesús Zurita Villa

Imprime  
Servigraf Artes Gráficas

© de los textos: sus autores  
© de la edición: JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de  
Educación, Cultura y Deporte  
© de las reproducciones: sus autores

ISBN: **978-84-9959-161-2**  
Depósito legal: **SE 760-2014**

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

# ÍNDICE

Presentación Luciano Alonso Consejero de Educación, Cultura y Deporte	5
CARPE DIEM [EL PARAÍSO ANÓMALO EN LA OBRA DE CLARA GÓMEZ CAMPOS] Fernanado Castro Flórez	7 - 18
PARAISOS TERRENALES BREVES RETAZOS SOBRE LA OBRA DE CLARA GÓMEZ CAMPOS Iván de la Torre Amerighi	
Obras	19 - 51
Biografías	53 - 57
Traducciones	59 - 72



La Junta de Andalucía, mediante el programa Iniciararte orientado al apoyo de los jóvenes creadores andaluces, destina fondos para la producción de obras de nueva creación, su exhibición pública y la edición de catálogos bilingües que ayuden a su internacionalización.

Felicidad Museística es una exposición colectiva cuyos artistas Lucas Alcántara, Vlad Cosma, Ignacio Estudillo, Laura Franco, Alejandro Martín, Adrián Olivares, Cristina Sánchez y Zeus Sánchez desarrollan piezas desde una visión artística, crítica y reflexiva sobre la actual “burbuja” museística que vive la ciudad de Málaga. En definitiva, una ocasión para observar como la cultura puede transformar nuestro entorno más cercano.

Luciano Alonso  
Consejero de Educación, Cultura y Deporte  
Junta de Andalucía



## **CARPE DIEM**

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

**Fernando Castro Flórez**

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

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

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

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

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

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

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

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

Clara Gómez Campos tiene un modo de mirar y de pintar que me atrevo a calificar como neobarroco, introduciendo en su figuración, que tiene tanto de post-pop cuanto de trans-psicodelia, un tono de irrealidad<sup>6</sup>, al mismo tiempo que pone de manifiesto, la levedad<sup>7</sup>. La razón barroca es una teatralización de la existencia, una lógica de la ambivalencia que conduce la razón otra, interna a la modernidad, hasta la Razón de lo Otro que es desbordado continuamente. El barroco intenta la obra o la operación infinita, conduce la materia hacia los matices, las maneras. La presencia barroca es una alucinación: una alegoría. Lo evanescente de la alegoría reside en la ausencia de un centro al que apelar. La imagen alegórica tiene estructura serial, es una repetición que hace desvanecer el aura de lo único y, sin embargo, se encuentra en relación estrecha con un sujeto que es determinado como poseedor: el concepto deviene concetto. “El Barroco introduce un nuevo tipo de relato en el que la descripción ocupa el lugar del objeto, el concepto deviene narrativo, y el sujeto, punto de vista, sujeto de enunciación”<sup>8</sup>. Las visiones joviales de Clara Gómez Campos también enlazan con el manierismo, al contemplar las cosas a través en una completa estilización. Mientras la

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

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

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

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

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

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

cuando el malestar se ha desplegado en la naturaleza y en la representación. No es, ciertamente, que la voluntad de arte y de paisaje hayan capitulado, “por el contrario, es más fuerte que nunca, a la medida de las nostalgias”<sup>10</sup>. El descubrimiento romántico de la tragedia del paisaje es simultáneo a la apertura de la estética del nomadismo espiritual. El viaje romántico es siempre búsqueda del yo, una larga travesía interior:

una fuga sin fin. Puede ser una búsqueda de la identidad por medio del ahondamiento del dolor, una aventura a través del propio sufrimiento, ingreso en el territorio del riesgo. Para Friedrich el barco es el símbolo por excelencia del nomadismo romántico, la encarnación de la *navigatio vitae*. El poeta inglés Young ha dejado escrito que “el mar refleja el rostro melancólico de la vida humana”. Es el espejo cósmico de una melancolía totalizadora precisamente porque es el ideal campo de pruebas para la fuga y el retorno propios de la sensibilidad romántica. Ciertamente el paisaje que Clara Gómez Campos pinta ya no es el de los abismos sublimes sino el de la movilización permanente del turismo, esto es, aquel que produce una impresión de completo *déjà vu*. El mundo es un inmenso supermercado en el que la “experiencia” está planificada. Vivimos atrapados en el nuevo Síndrome de Estocolmo del “todo incluido”, colaborando a un aplanamiento kitsch de lo real que no podemos percibir, en muchos momentos, como otra cosa que un reality show. La misma artista apunta que lo que quiere hacer es mostrar

“falsos paraísos, con naturalezas paradisíacas y recién habitadas por exploradores: personas con pantalón corto, chanclas y calcetines”.

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

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

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

punto focal de la percepción, lo que generalmente permanece en sus márgenes.

Podemos comprender el ornamento como don: abrirse misma de la significación, realidad gratuita y sin fondo, excesiva<sup>11</sup>. El artista quiere dejar su huella, distorsionar, mágicamente, la geometría, ofrecer a la mirada pausada unas formas que nos ponen en contacto, alegóricamente, con la belleza “ornamental” del mundo<sup>12</sup>. Sus apropiaciones post-paradisíacas nos enseñan a recorrer el mundo y el arte tomando en cuenta los mínimos detalles.

En este mundo de arte condensado (a la manera warholiana) como mercancía parece como si la pintura se hubiera convencido a sí misma de que ha llegado al límite de sus posibilidades, hasta llegar a renegar de sí misma, negándose a continuar siendo una ilusión más poderosa que lo real: “resulta muy difícil hablar hoy de pintura porque resulta muy difícil verla. Por lo general, la pintura no desea exactamente ser mirada, sino ser absorbida visualmente, y circular sin dejar rastro. Sería en cierto sentido la forma estética simplificada del intercambio posible. Sin embargo, el discurso que mejor la definiría sería un discurso en el que no hubiera nada que ver. El equivalente de un objeto que no es tal”<sup>13</sup>. La lógica paradójica, que es la

<sup>11</sup> Es algo que plantea Gianni Carchia: “L’ornamento come dono” en *Il mito in pittura. La tradizione come critica*, Celuc Libri, Milán, 1987, pp. 69-78.

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

<sup>13</sup> Jean Baudrillard: “Ilusión y desilusión estética” en *Letra internacional*, n° 39, Madrid, 1995, p. 17.

que definen las contemporáneas prótesis de visión, aunque también se encuentre diseminada en la fracturada tradición de la pintura, impondrá el discurso oblicuo y cifrado, el extrañamiento que supone, simultáneamente, la aceptación de la función del velo. Si, en términos generales, el arte está embarcado en un raro funeral sin cadáver, esto es, en una labor de disuasión, algo así como un exorcismo del imaginario, en el caso de la pintura se produce una acelerada desaparición, junto a la conciencia de que el cuadro es el espacio de la lentitud y, lo peor, de una actividad psicopatizada<sup>14</sup>. Lo banal aumenta su escala, ese es el nuevo banderín de enganche promete entretenimiento y, por supuesto, la pintura, vuelta indiferente y parece entregada al ritual complaciente del reciclaje de lo “vomitado”, con su “arcaica” pausa y sus pretensiones contemplativas, no parece encajar en el modelo espectacular-integrado. Pero, más allá de los discursos funerarios (valdría decir mejor notariales) o literalmente reaccionarios (anclados en una “originariedad” de una cierta práctica artística), es oportuno recordar, en relación con la práctica artística de Clara Gómez Campos, la idea de John Berger de que la pintura es una afirmación de lo visible que nos rodea y que está continuamente apareciendo y desapareciendo: “posiblemente, sin la desaparición no existiría el impulso de pintar; pues entonces lo visible poseería la se-

guridad, (la permanencia) que la pintura lucha por encontrar. La pintura es, más directamente que cualquier otro arte, una afirmación de lo existente, del mundo físico al que ha sido lanzada la humanidad”<sup>15</sup>. La corporeidad de la pintura tiene un potencial expresivo difícilmente parangonable. Podemos pensar que la pintura tiene una condición de escenario de la expresión de la personalidad y la individualidad, provisto, como he indicado, por su enraizada naturaleza corporal; en última instancia, la pintura puede llegar a comportarse como una metáfora, incluso como el equivalente de la actividad sexual y, por supuesto, es el lugar de una proyección psíquica tremendamente enérgica. Clara Gómez Campos, efectivamente, insiste en la potencia de lo visible, componiendo con precisión y entregando un lujoso despliegue del color, apartándose, tanto del “tono trágico” informalista cuanto de la retórica de la queja, por medio de la pintura nos ofrece una alegoría del presente: retratos y paisajes, corporalidad y “paraíso”, esplendor y anomalía. Esas superficies ornamentales donde aparecen sonrisas sin concesiones imponen el *carpe diem* siempre y cuando sepamos que se trata de recoger la flor de lo que va a perecer.

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

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





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

Iván de la Torre Amerighi

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

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

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

### **Fondo simbólico frente a forma real**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### **De el Bosco a Walt Disney en un viaje sin retorno**

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

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

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

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

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

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

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



**OBRAS**



**Serie *Paraíso Horizontal*, 2013/14**  
10 obras  
Témpera sobre impresión láser  
20 x 25 cm





















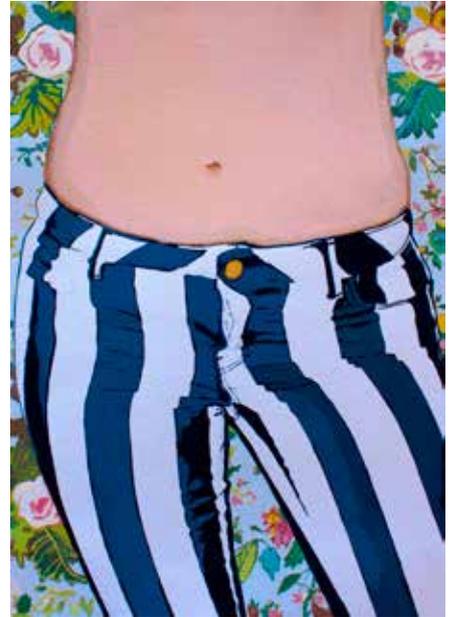
***Serie Paraísos Verticales***, 2013/14  
15 obras  
Témpera sobre impresión láser  
29 × 42cm











**Serie Paraísos Verticales**  
Detalles paginas 37-41





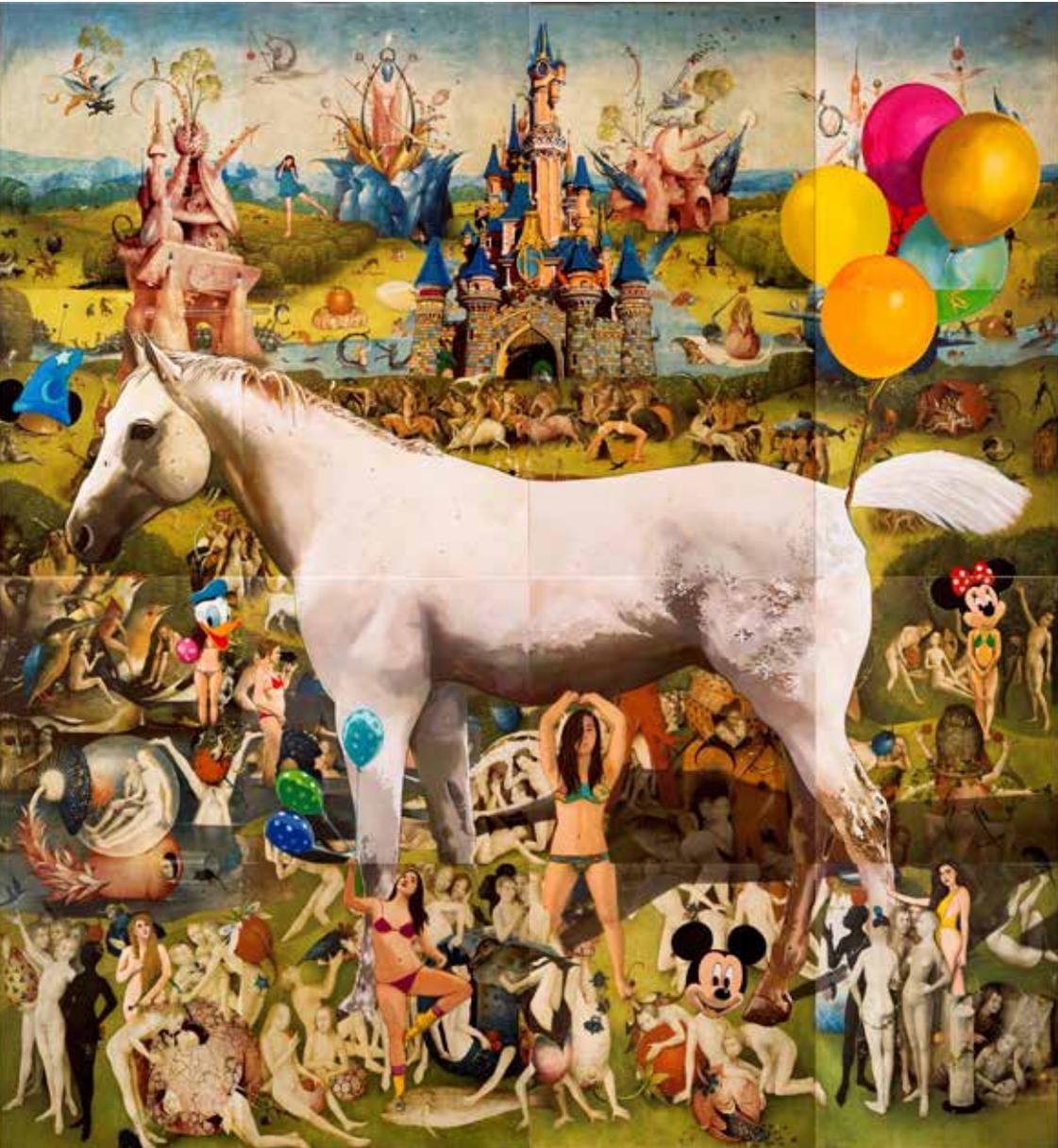






***El Jardín de las Delicias***, 2013/14  
Témpera sobre impresión láser  
24 formatos de 50 x 50 cm

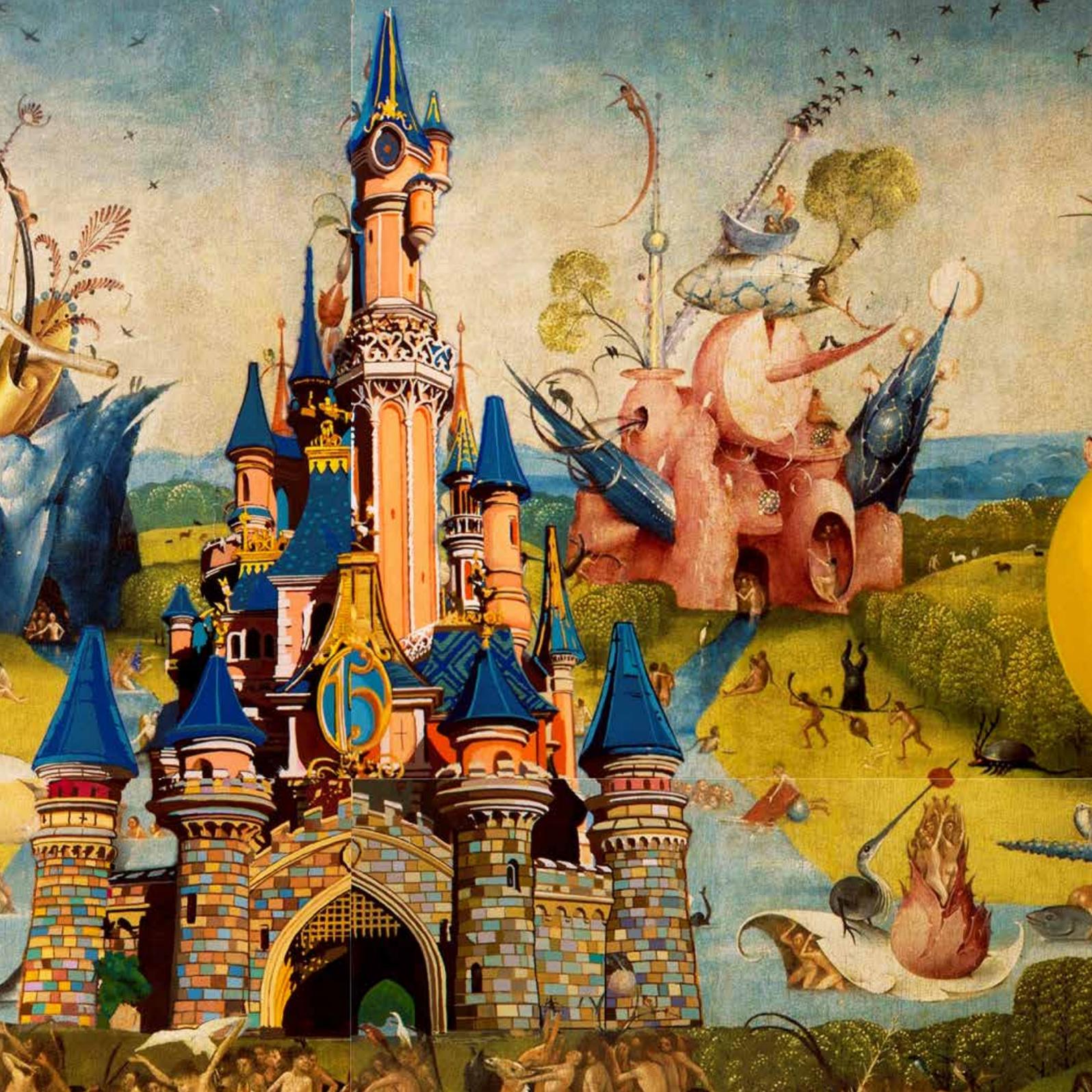












***El Jardín de las Delicias***  
Detalles paginas 44-49





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











**Supermercado Paraíso**  
Detalles paginas 56-61









Enjoy

*Coca-Cola*

trade-mark ©







# BIOGRAFÍA



# CLARA GÓMEZ CAMPOS

Córdoba, 1990

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

Trabajadora multidisciplinar, ha expuesto su trabajo pictórico en diversas galerías y muestras de arte nacionales, y en numerosas muestras colectivas, entre ellas la titulada "Estado Crítico" (El Arsenal), "Colaborando + Creando" (Facultad de Bellas Artes de Sevilla), XXXIV Certamen Nacional de Artes Plásticas "Ciudad de Utrera". Utrera (Sevilla), Primera Muestra de Arte Joven de Córdoba 2014 y en la 3ª Edición de la Oysho Gallery (Madrid).

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

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

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



# TRADUCCIONES

# TRANSLATIONS











# CLARA GÓMEZ CAMPOS

Córdoba, 1990

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

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

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

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

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

