

Rubén Guerrero frente a la construcción de las imágenes.

Ángel Calvo Ulloa

-Esto es exactamente lo que su marido me encargó y, como pagó por anticipado, ahora todo es de usted. Los ejes de roble, el resto de pino, pero todo madera de primera calidad. Además tiene las vigas, los troncos para los cimientos, diez barriles de clavos, 20 bidones de brea y todas esas herramientas.

-Puede ser que quisiera ampliar la casa.

-¿Ampliar la casa? Con este material podía haber construido ocho.

-Señora, a propósito, McBain me encargó también esto, y parecía interesarle mucho. Pero, se le olvidó decirme lo que tenía que poner.

-Estación.

-¿Cómo dice?

-Estación, ponga estación¹.

En una reciente visita al estudio de Rubén Guerrero pude entender el modo en que se componen las imágenes que han ocupado su pintura hasta la fecha. Entre los restos de maderas y cartones que se apilan por cada esquina de la estancia se intuyen fragmentos de las frágiles maquetas que Guerrero construye y que no son ya más que el recuerdo moribundo del origen de muchos de los cuadros que he podido ver en los últimos años. Hay quienes pintan de memoria, rescatando del recuerdo escenas vividas, soñadas o imaginadas a las que añaden información o cambian tonalidades según la composición lo vaya exigiendo. Otros pintan a partir de las fotografías de terceros, acudiendo a documentos históricos, a la prensa diaria o haciendo pesquisa por internet. Otros parten de imágenes tomadas en su día a día, y se pasean de casa al estudio o del bar al supermercado con una cámara que opera a modo de cuaderno de notas. Crear maquetas o generar escenas tridimensionales para componer imágenes tampoco es algo inusual, es otra opción, otra posibilidad. Hay pintores que trabajan de ese modo, y dedican largas jornadas a realizar con sus manos pequeñas construcciones que les permitan poner y quitar a su antojo para poder pintar cómodamente a partir de una imagen de la que poseen toda su información, la que vemos y la que no. Componer para la imagen es en cierto modo un ejercicio contradictorio, máxime cuando cualquier leve modificación en la composición pictórica pasa previamente por modificar la maqueta, como si el pintor no fuese

¹ Sergio Leone, *Hasta que llegó su hora*, 1968.

capaz de soportar ese falseamiento de lo que su ojo ve, como si de una traición a sus principios se tratase.

Pensaba hace algunas semanas en la visión fetichista que se ha generado en torno a esa práctica, desarrollada históricamente por muchos artistas y, a propósito de la idea de pintar en posesión de toda la información, recordaba una anécdota que parte de la primera vez que Paul Cézanne pintó el monte Sainte-Victoire. Durante la infancia, Cézanne y Émile Zola habían sido compañeros de escuela en Aix-en-Provence y, aprovechando los trabajos para la construcción de una presa que el padre de Zola proyectaba en las faldas del monte, habían visitado en múltiples ocasiones aquel lugar. Años después, en una carta a Zola, Cézanne reconocía la diferencia de pintar Sainte-Victoire teniendo un conocimiento profundo de sus diferentes caras, de sus propiedades geológicas, de las plantas y los animales que la habitaban. Cézanne asumía tal saber a propósito de Sainte-Victoire que, independientemente de la vista elegida, esta contenía inevitablemente gran parte de la información de las otras. *Empezó a fijar sobre el lienzo las variantes que notaba al cambiar ligeramente su punto de vista. Un árbol se convertía en varios árboles posibles. En sus últimas obras llegó a dejar una ancha zona de lienzo o de papel en blanco. Este artificio cumplía varias finalidades, pero la más importante se menciona raras veces: el espacio en blanco daba a la vista la oportunidad de añadir con la imaginación otras variantes a las ya registradas; era como un silencio necesario para poder escuchar los ecos*². Pintar la montaña o el árbol sabiendo lo que estos ocultaban en su interior o en sus infinitas vistas, era un modo más ambicioso de abordar la imagen plana del lienzo.

Con respecto a esto, Jordi Teixidor irá más lejos al afirmar que «el referente *Sainte Victoire* como naturaleza y geografía y accidente geográfico no existe, es una montaña, yo la he visto muchísimas veces, siempre que voy a Saint Paul paso por allí. Es más bien anodina [...]. Cézanne lo que hace es inventar, él crea la montaña y yo digo en broma que cuando vas por la autopista A8 a la salida de Aix-en-Provence hay una flecha que te indica Sainte Victoire, la montaña, y yo digo que ese cartel lo ha puesto Cézanne»³. Teixidor usará ese mismo ejemplo para referirse a las vistas que su amiga, la pintora Carmen Laffón, realizó de los cotos de Doñana que observaba desde su casa en Sanlúcar de Barrameda. «Un día se lo dije: “No sé si te has dado cuenta de lo que has hecho”. Ella ya no ha pintado los cotos, ha pasado como con la montaña de Cézanne. Me da igual que existan los cotos y que se puedan reconocer o no, los cuadros son ya otra cosa.

² John Berger, *Fama y soledad de Picasso*. Madrid, Alfaguara, 1994.

³ Jordi Teixidor, *Hemos venido a no ver*. Madrid, Cátedra, 2021.

Las pinturas no necesariamente me tienen que acercar a ellos, como naturaleza, como paisaje»⁴.

Al igual que Cézanne o Laffón, Rubén Guerrero no pinta paisajes, y sus lienzos no quieren ser la ventana a nada, ni tampoco la representación de cosa alguna, sino imagen en sí misma. Quizás por eso sus maquetas están configuradas para no aportar una excesiva tridimensionalidad, y en ellas apenas existe profundidad, ni incluyen tampoco detalles que la pintura no tenga planeado interpretar, aunque como objeto tridimensional representado, estos puntos ciegos existan de forma inevitable. Son decorados como los que utiliza el teatro, y que se han colado históricamente en el cine de estudio, como los Spaghetti Western, donde el forastero recorre las calles de una ciudad ante la mirada atónita de sus habitantes, que se apresuran a ocultar su presencia tras los visillos de las ventanas, o tras las puertas batientes de la cantina, aunque todos sepamos que tras esas ventanas no hay nada, como tampoco hay nada tras el cartel de Banco, de Salón o de Estación. No existen estancias, son simplemente fachadas levantadas en madera, ampliadas únicamente hasta el punto en que el encuadre de la cámara se corta, pero que buscan de manera rudimentaria provocar visualmente la sensación de que, aunque el cineasta no quiera introducir allí su cámara, al otro lado podría desarrollarse la vida de los personajes.

Sin embargo, y pese a todo, existe tras esos vanos otra información que nos habla de procesos y que, aunque no aporta datos sobre cotidianidad, sí lo hace sobre maneras de construir y ocultar, sobre la receta para generar una ilusión en el límite entre lo real y lo ficticio. Sucede en todas las películas de este género, los estudios se repintaban y reciclaban filme tras filme, pero existe una anécdota altamente sugerente en *Hasta que llegó su hora* (1968), quizás el wéstern más ambicioso de Sergio Leone. En él, Jill, viuda de Brett McBain, recibe un gran stock de materiales de construcción cuyo destino inicialmente desconoce. Solo cuando es interpelada acerca del texto que debería ser grabado sobre un gran cartel de madera que el fallecido había encargado, ella recordará el viejo anhelo de este. Entonces afirma: *Estación, ponga estación*. Y Jill descubrirá en la siguiente escena, dentro de un baúl, mezcladas con viejas ropas, parte de las maquetas de la ciudad con la que McBain habría soñado. Las maquetas no engañan a nadie, pero generan ilusión. ¿Sería esa ciudad soñada también un decorado? ¿Qué hubiese puesto Cézanne en aquel cartel?

⁴ *Ibid.*

Un buen ejemplo de esto, quizás llevado hasta su extremo, sea la correspondencia que Andrei Tarkovsky crea entre la casa en que se desarrolla su última película, *Sacrificio* (1986), y la maqueta de esta que Gossen construye como regalo de cumpleaños para su padre. La maqueta se verá expuesta a múltiples agresiones externas que, casi como un pequeño muñeco de vudú y como preludio del conflicto bélico que anticipa la película, hallarán su reflejo finalmente en un plano secuencia que muestra el modo en que la vivienda se consume envuelta en llamas. Un fuego que, como anécdota de rodaje, y a causa de un fallo en la cámara que registraba la escena, hubo de repetirse tras reconstruir en gran medida la casa. Idealizamos la casa quizás porque el entorno es idílico, porque como hogar ofrece protección y porque los interiores en que sucede parte del filme se encuentran supuestamente en su interior.

Leo entonces que el fotógrafo Thomas Demand se inició como escultor a finales de los 80 en la Kunstakademie de Düsseldorf. El abaratamiento de costes, la facilidad de almacenaje y las amplias posibilidades plásticas que le permitían el uso de papel, definieron que Demand se interesase por ese material que comenzó a fotografiar exclusivamente con el fin de guardar registro de algunos de aquellos trabajos efímeros. La fotografía suponía entonces una herramienta que poco a poco, cuando él decidió empezar a destruir las maquetas una vez fotografiadas, desembocó en un fin mismo que aportaba de pronto vistas artificiosas de una realidad aparente, simulada. Su *modus operandi* será el colofón a la relación de la fotografía con la escultura que tendrá en Brancusi o Medardo Rosso dos de sus figuras precursoras. En el caso de Brancusi será Man Ray quien lo ayude a construir un cuarto oscuro en su taller de París, donde este empezará revelar las fotografías que realizaba, no como registro de su obra, sino como modo de establecer una relación entre ambas disciplinas e indagar en el vínculo existente entre sus esculturas y la incidencia de la luz. Pero volviendo a las fotografías de Demand, el hecho de haber cruzado del registro al fin mismo provoca que estas susciten cierta extrañeza y planteen más preguntas que respuestas, convirtiéndose nuevamente en imagen de esa ilusión que oculta más de lo que cuenta.

Así mismo, cada uno de los objetos que Rubén Guerrero compone a modo de prototipo, partiendo de una intención plana, esconde también caras que ocultan y aportan información, como también la aportan la parte trasera o los bordes de un lienzo. No obstante -y aquí el *modus operandi* de Demand arroja cierta luz que trasciende el fetiche-, las maquetas de Guerrero -al menos por ahora- tampoco se han convertido en objetos sagrados, sino en herramientas sometidas a ajustes que las mutilan o acrecientan durante el proceso de

composición. Se trata de artefactos compuestos de manera rudimentaria y su acabado, aunque precario, jamás ofrecerá una imagen descuidada.

Intento entender qué pasos de su elaboración son minuciosos y cuáles no, como si por ejemplo se hubiese entregado horas a que la ubicación de cada añadido, por azarosa que pueda parecer, respondiese a largos ratos de observación y testado, y sin embargo el pintado de estas estructuras fuese realizado velozmente, en cuestión de minutos. Sea como sea, y al margen de la relevancia que pueda tener todo esto, la escasa importancia que Guerrero ha dado a estos artilugios, más allá del proceso de trabajo, ha provocado que se conserven en pie apenas media docena, puesto que casi todas terminan amputadas e irreconocibles bajo el disfraz de una escena posterior, hasta perder su autonomía y pasar a acumularse en ese estudio para cuyo desorden sigo intentando encontrar una correspondencia en su pintura.

El resultado en la pintura de Guerrero no depende únicamente de una vista asociada a ese escenario construido. Las maquetas no ocupan el lugar de un modelo, no se plantean como una imagen dispuesta para ser trasladada a la tela, sino que atienden quizás más a una lógica que plantea alteraciones en la percepción. El proceso de elaboración de estos dispositivos se verá constantemente condicionado por el punto de vista fotográfico, por la manipulación de las perspectivas y finalmente por un tratamiento digital que permite variar las escalas, cortar y añadir según se considere, algo que ya en 2016 él mismo asumía desde la influencia del trabajo de las “correcciones de perspectivas” de Jan Dibbets. Porque el fin efectivamente justifica los medios.

Guerrero se refiere a menudo al carácter autorreferencial de su pintura y a la importancia que da al proceso de creación de la imagen pictórica. Con el paso de los años ha asumido que la elección del motivo es básicamente una excusa, un pretexto para ponerse a trabajar. Remarca también de un modo insistente el carácter bidimensional de su propuesta, que casi como una actitud desde, o incluso frente a la pintura, ha ido con el paso de los años aproximando el motivo al límite frontal de las telas. No se trata tanto de ampliar la imagen hasta encajarla entre los cuatro extremos del lienzo, no es eso. De lo que Guerrero se ha ocupado ha sido de reducir al máximo la profundidad de sus escenarios sin que estos se vuelvan planos. Sería, para que lo entendamos, como aplastar una habitación contra una de sus paredes, que en este caso sería de vidrio. Imaginemos entonces la imagen que tendríamos desde la sala contigua al observar ese muro transparente. ¿Qué se consigue de este modo? Quizás crear cierta sensación de angustia, como si el espacio se redujese tanto que haya expulsado toda posible presencia, pero

que de algún modo permanezca lo infraléve, el calor de ese arrebató violento. Pensemos en *The Destroyed Room* (1978), una fotografía que Jeff Wall realizó inspirándose en *La muerte de Sardanápalo* que Delacroix pintó en 1827. En la fotografía se muestra un dormitorio sumido en un caos absoluto, donde ya nada ocupa su lugar y ningún objeto parece servible. La ropa está esparcida por todas partes y los muebles, puertas y paredes han sido destruidos. Aislados, algunos de los fragmentos de esta habitación recuerdan sorprendentemente a muchas de las pinturas de Guerrero, y aunque con seguridad la razón no se deba a la influencia que esta fotografía haya tenido en su obra, sí existe una estetización del caos y la destrucción que aflora en esos objetos que en Guerrero se acercan al espectador hasta el límite, dejando sobre la superficie de la tela gruesas capas de óleo barrido y brillos de esmalte que remarcan ese deseo de asomar su pintura al abismo del soporte.

Refiero estas palabras al punto en que ha desembocado su pintura, cuyo proceso ha ido, en los últimos diez años, depurando su evolución formal en búsqueda de la reducción de los motivos al máximo. Si echamos un vistazo a algunos trabajos anteriores, las composiciones pasaban entonces por la inclusión de detalles extraídos de fotografías no necesariamente suyas. De ese modo, algunos objetos manipulados por él dialogaban con imágenes extraídas de ámbitos diversos: desde la propia historia del arte a fragmentos publicitarios que incluían rótulos que formalmente permitían intuir cierto interés por la pintura post-analógica tan en boga en los años en que Guerrero estudiaba bellas artes en Sevilla. Dirá Walter Benjamin en 1936 que *la idea más elemental que podamos tener de la utilidad de un cuadro se ha enriquecido considerablemente gracias a la fotografía*,⁵ y haciendo alusión a los debates que en mayo de 1936 habían organizado desde la asociación de pintores y escultores de la Maison de la Culture de París, destacará la defensa que Louis Aragon haría allí mismo de tal afirmación. *Una parte de los pintores presentes se ofendió ante el intento de hacer depender de la historia de la fotografía ideas sobre la historia de la pintura. "Imaginémonos", concluye Aragon, "a un físico que se siente ofendido porque se le habla de química".*

Ahora, cuando redacto estas reflexiones acerca la importancia de la pintura como disciplina que construye imágenes, mientras trato de esquivar la tentación de escribir otro tedioso texto en que la pintura se observa el ombligo y se mide los pinceles con el resto de claros de ese bosque que son las artes visuales, no puedo evitar pensar que, en el caos del estudio que Rubén regenta en Sevilla, rodeado de un grupo de artistas amigos con quienes comparte trabajo y

⁵ Walter Benjamin, *Carta de París*, en *Sobre la fotografía*. Valencia, Pre-textos, 2008.

vida, muy lejos de la imagen estereotipada, y ya caducada, del pintor genio que trabajaba a solas, arrebatado y hasta altas horas de la madrugada, hay una nueva pintura cocinándose. Se trata de un gran lienzo dispuesto en horizontal, protagonizado por tres figuras verticales que Guerrero ha puesto en relación con tres de las marionetas de mano de Paul Klee que sobrevivieron a la II Guerra Mundial, y que el pintor había construido entre 1916 y 1925 para su hijo Felix bajo títulos tan sugerentes como *Espíritu eléctrico*, *Payaso de grandes orejas* o *El fantasma de la caja de cerillas*. Me pregunto entonces acerca del motivo, si existe en la decisión de pintar a partir de tres de esos personajes la intención de insertar la figura humana que hasta hoy ha permanecido oculta en la pintura de Guerrero, si subyace de algún modo el deseo de hacer para el otro que subyace también en el gesto de Paul Klee o si quizás, como dijo Artaud, *cualquiera que haya escrito, pintado, esculpido, construido, modelado, inventado, lo ha hecho solo para escapar del infierno*⁶.

Existen maneras de abordar la pintura que permiten entenderla como un acto de representación, que plantean la tela como una ventana que se ocupa de mostrarnos lo que en un momento concreto ha ocurrido ante los ojos abiertos o cerrados del pintor. Pero para Rubén Guerrero, debido a que su papel ante la imagen es el del tirador que previamente coloca la torre de latas como blanco, el ejercicio es otro. Por esta razón se intuye el calor del infraleve al que antes me he referido, y que lo relaciona de un modo directo con la imagen, no solo porque sea él quien la pinta, sino por ser él también quien la compone. Vuelvo entonces a lo que de imagen pictórica albergan esas marionetas compuestas a partir de retales y objetos reciclados - enchufes, cepillos o cáscaras de nuez- sin olvidar que, suponga o no un motivo de peso para Guerrero, estas surgen de una representación antropomórfica.

Quizás otras figuras posteriores como Juan Muñoz o Thomas Schütte las hayan tenido en cuenta a la hora de dar forma a esos personajes que pueblan sus obras, y que, en el caso de Schütte funcionarán a modo de *evocación de una desolación beckettiana*⁷, dirá Lynne Cooke a propósito de las figuras que el alemán abraza en su serie de *Enemigos íntimos*, calificándolas además de *producto de una visión mordaz y paródica en igual medida*. Pero quizás no sea esa la intención de Guerrero, o al menos si lo fuese supondría una vuelta de tuerca en su pintura que se habría saltado demasiados pasos. Juan Muñoz lo abordará sin embargo desde otra perspectiva que remite a una cuestión espacial que sí podría guardar más relación: *Me gustaría*

⁶ Antonin Artaud, *Van Gogh el suicidado por la sociedad*. Buenos Aires, Argonauta, 2014.

⁷ Lynne Cooke, *Cambio de tornas*, en *Thomas Schütte. Retrospección*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.

que el espectador pudiera entrar en la obra de arte como un actor entra en su propia escena... Me gustaría que quien acude a una exposición, ya sea en un museo o en una galería, se comportara como lo haría un actor, un actor inmóvil⁸. Sea como fuere, es innegable que al margen de estas cuestiones existe, tanto en las figuras de Klee como en los escenarios de Muñoz, o incluso en los pliegues de los paños de cocina con que Schütte envuelve sus figuras, una alusión a la pintura como disciplina que no necesariamente pasa por la presencia humana, sino por su evocación. Y ahí es donde sitúo la práctica de Guerrero, en un ejercicio de evocaciones que tiene en el interés por el accidente su máximo aliado, que podría establecer una lista infinita de influencias que se han manifestado en algún momento de sus más de 20 años de pintura, y que huye de ensimismamientos y de la idea de estilo como zona de confort. Solo así una pintura como la suya, que bebe sin saciarse de las aguas del artificio, es capaz de llegar a buen término sin convertirse en una fórmula.

En una de las escenas finales de *Fort Apache*, rodada por John Ford en 1948 bajo el mirador de Monument Valley (Utah), mientras las tropas marchan a su combate contra Cochise ante los ojos de la actriz Anna Lee, que observa la partida desde un alto, esta recibe de manos de un soldado la carta que confirma el nuevo destino de Sam Collingwood. Lejos de informar inmediatamente y evitar su partida, esta asume el destino mientras levanta la mirada y ante una escena que ya únicamente se intuye y que nuevamente oculta más de lo que cuenta, concluye: *No le veo. Solo veo las banderas.*

⁸ Juan Muñoz, *Writings/Escritos*. Madrid, La Central/Museo Reina Sofía, 2009.

Rubén Guerrero: Facing the Construction of Images

Ángel Calvo Ulloa

“There it is. Exactly what your husband ordered from me. And seeing as how he paid cash on the barrel head, it all belongs to you. Oak planks, beech, pine. All first-grade lumber. And there’s beams and foundation pylons. Ten kegs of nails, 20 barrels of tar, and all these tools.

Maybe he wanted to enlarge the farmhouse.”

“Enlarge the farmhouse? He could have built at least eight of them.”

“By the way, ma’am, McBain also ordered this. Said it was important. Only it seems he forgot to tell me what he wanted printed on it.”

“Station.”

“How's that again?”

“I said print ‘station’.”¹

A recent visit to Rubén Guerrero’s studio allowed me to understand how he composed the images that have occupied his paintings to date. Among the scraps of wood and cardboard piled in every corner of the room, I could make out fragments of the fragile models Guerrero builds, now nothing but the dying memory of the genesis of many of the pictures I have seen in recent years. Some paint from memory, rescuing lived, dreamt or imagined experiences from the recesses of the mind and adding information to them or changing their hues as the composition requires. Others paint from photographs taken by third parties, resorting to historical documents, the daily press or internet searches. Yet others work from images taken in the course of their daily lives, walking from home to the studio or from the bar to the supermarket with a camera that serves as a visual notebook. Creating scale models or three-dimensional scenes to compose images is not unusual either; it’s another option, another possibility. There are painters who work this way and spend long hours crafting miniature structures with their own two hands, models that let them add and remove elements at will in order to comfortably paint from an image about which they possess all the information—that which we see and that which we don’t. Composing for an image is a contradictory exercise in a way, particularly when any slight alteration to the pictorial composition requires a previous modification of the model,

¹ Sergio Leone, *Once Upon a Time in the West*, 1968.

as if the painter could not bear that falsification of what his eye sees, as if it would constitute a betrayal of his principles.

A few weeks ago, I was thinking about the fetishist vision that has grown up around this practice, historically used by many artists, and, in connection with the idea of painting in possession of all the information, I remembered an anecdote about the first time Paul Cézanne painted Mount Sainte-Victoire. As boys, Cézanne and Émile Zola were schoolmates in Aix-en-Provence, and they had visited that spot on numerous occasions, as Zola's father had planned a dam that was being built at the foot of the mountain. Years later, in a letter to Zola, Cézanne acknowledged that having an intimate knowledge of its different faces, of its geological properties, and of the plants and animals that inhabited it made a difference when painting Sainte-Victoire. Cézanne knew so much about Sainte-Victoire that, no matter which perspective he chose, that view inevitably contained a great deal of information about all the other views. "Cézanne began to put down on canvas the variations of what he saw as he slightly changed his view-point. One tree becomes several possible trees. In his later work he also left a large area of the canvas or paper blank. This device served several purposes, but the most important is seldom mentioned: the blank white spaces give the eye a chance to add imaginatively to the variations already recorded; they are like a silence demanded so that you can hear the echoes."² Painting the mountain or the tree while knowing what was hidden inside them or their infinite views was a more ambitious way of approaching the flat image of the canvas.

Jordi Teixidor took this one step further, claiming that "the model 'Sainte-Victoire' as nature, geography and landform does not exist; it's just a mountain, I've seen it countless times, I always pass by it whenever I go to Saint-Paul. It's actually rather anodyne [...]. What Cézanne did was invent: he created the mountain. When you drive along the A8 motorway and see an arrow at the exit for Aix-en-Provence pointing to Sainte-Victoire, the mountain, I often jokingly remark that Cézanne put that sign there."³ Teixidor used the same example to describe the views that his friend, the painter Carmen Laffón, created of the Doñana nature reserve observed from her home in Sanlúcar de Barrameda. "One day I told her, 'I don't know if you realize what you've done.' She'd stopped painting the nature reserve, just as Cézanne had stopped painting his mountain. I don't care if the reserve exists or whether it's recognizable, the pictures are

² John Berger, *The Success and Failure of Picasso* (New York: Pantheon Books, 1989).

³ Jordi Teixidor, *Hemos venido a no ver* (Madrid: Cátedra, 2021).

something else entirely. The paintings don't necessarily have to show me the reserve as nature, as landscape."⁴

Like Cézanne and Laffón, Rubén Guerrero does not paint landscapes, and his canvases do not aspire to be a window onto or a representation of anything; they merely want to be images. Perhaps that is why his scale models deliberately avoid excessive three-dimensionality: they hardly have any depth and contain no details other than those he intends to paint, although as represented three-dimensional objects those blind spots are inevitably present. His models are sets, like the theatrical backdrops historically featured in studio films and particularly in Spaghetti Westerns: a stranger comes to town and walks the empty streets while the stunned locals hastily conceal themselves behind lace-curtained windows or the swinging doors of the saloon, even though we all know there is nothing behind those windows, just as there is nothing behind the signboards that read "Bank", "Saloon" or "Station". There are no rooms behind those wooden facades, which only extend as far as the edges of the camera frame but, in a rudimentary way, still attempt to convey the impression that the characters could be going about their lives behind those false fronts, even though the director refuses to show us those interiors.

However, behind those openings is other information that speaks to us of processes, and while it may not tell us much about everyday life, it does reveal ways of constructing and concealing, the formula for creating an illusion on the border between fact and fiction. This happened in every Spaghetti Western, where sets were repainted and recycled for one film after another, but there is a highly suggestive scene in *Once Upon a Time in the West* (1968), possibly Sergio Leone's most ambitious Western. Jill, the widow of Brett McBain, receives a large delivery of building materials, although at first she doesn't know what they were for. But when asked what should be printed on the large wooden sign her dead husband had ordered, she remembers his old dream and tells the man, "Print 'station'." In the next scene, Jill, rummaging through a chest of old clothes, discovers some of the scale models for the town McBain had dreamt of building. The models don't fool anyone, but they inspire hope and enthusiasm. Is that envisioned town also a set? What would Cheyenne have printed on that sign board?

A good example of this, perhaps taken to an extreme, might be the correlation that Andrei Tarkovsky established between the house where his last film, *The Sacrifice* (1986), was set and

⁴ Teixidor.

the scale model Gossen made of it as a birthday present for his father. The model was subjected to multiple external aggressions which, almost like a tiny voodoo doll foreshadowing the armed conflict at which the film hints, find their ultimate reflection in a long take that shows the house going up in flames. A curious behind-the-scenes fact: due to a glitch with the camera recording the scene, the fire had to be reshot after rebuilding much of the house. We idealize the house, perhaps because of the idyllic scenery, because as a home it offers protection and because the interiors where part of the film takes place are supposedly located inside its walls.

Then I read that the photographer Thomas Demand started out as a sculptor in the late 1980s at the Düsseldorf Kunstakademie. The cheaper cost, ease of storage and wide range of plastic possibilities afforded by paper led Demand to take an interest in that material, which he began to photograph almost exclusively in order to keep a record of some of those ephemeral works. At first photography was merely a tool, but when he decided to start destroying the models after photographing them, it eventually became an end in itself, suddenly supplying staged visions of an apparent, simulated reality. His *modus operandi* became the culmination of photography's relationship with sculpture, building on the previous work of artists like Brancusi and Medardo Rosso. In Brancusi's case, Man Ray helped him to build a darkroom in his Paris studio, where he began to develop the photographs he took, not as a record of his work but as a means of establishing a relationship between the two disciplines and exploring the existing link between his sculptures and the effect of light. But coming back to Demand's photography, the transition from record to ultimate end resulted in rather strange, puzzling pictures that pose more questions than answers, once again becoming the image of that illusion which obscures more than it reveals.

In the same way, each of the objects Rubén Guerrero assembles as a prototype, working from a flat intention, also has hidden faces that conceal and reveal information, like the back or edges of a canvas. However—and here Durand's *modus operandi* sheds a certain light that transcends the fetish—Guerrero's models, at least for now, have not become sacred objects; they remain tools subject to modifications that mutilate or enlarge them during the composition process. These artefacts are composed in a rudimentary way, and their finished appearance, though precarious, is never sloppy.

I try to understand which steps in their elaboration are painstaking and which are not: for instance, hours may have been spent ensuring that the placement of each addition, however random it may seem, was the result of long periods of observation and testing, and yet the

painting of these structures was completed swiftly, in a matter of minutes. Be that as it may, and aside from the potential relevance of such details, the minimal importance Guerrero attaches to these contraptions once the working process is completed means that barely a dozen of them are still standing; the vast majority end up amputated and unrecognizably disguised in a subsequent scene, ultimately losing their autonomy and piling up in that studio whose cluttered disorder I have yet to see reflected in his painting.

In Guerrero's painting, the outcome does not depend solely on a particular view of that constructed stage. The pieces do not actually serve as models; they are not conceived as an image for transferring to a canvas, but rather seem to follow a logic that posits alterations in perception. The process of crafting these devices is constantly conditioned by the photographic point of view, by the manipulation of perspectives and, finally, by a digital processing that allows the artist to vary scales and remove and add elements at will, something which, back in 2016, Guerrero himself admitted was due to the influence of Jan Dibbets's "perspective corrections". Because the end does in fact justify the means.

Guerrero often alludes to the self-referential nature of his painting and the importance he attaches to the process of creating the pictorial image. Over time, he has come to accept that the choice of theme is basically an excuse, a pretext for getting to work. He also repeatedly emphasizes the two-dimensionality of his creations, almost like an attitude rooted in, or even opposed to, painting that has gradually brought his subjects closer to the frontal limit of his canvases over the years. The goal is not to enlarge the image until it occupies the four edges of the canvas. Instead, Guerrero has made a conscious effort to minimize the depth of his scenes as much as possible without rendering them utterly flat. To put it in terms we can understand, this process is akin to crushing a room against one of its walls, which in this case is made of glass. Now let us imagine what we would see if we were in the next room, observing that transparent wall. What does the artist achieve? Perhaps a certain sense of anxiety, as if the space has grown so small that every possible presence had been expelled, and yet somehow the infra-light, the heat of that violent outburst remained. This reminds me of Jeff Wall's *The Destroyed Room* (1978), a photograph inspired by Delacroix's 1827 painting *The Death of Sardanapalus*. The photograph shows a room in utter chaos, where everything is out of place and none of the objects appear to be serviceable. Clothes are strewn everywhere, and the furniture, doors and walls have been destroyed. Certain isolated fragments of this room are surprisingly reminiscent of Guerrero's paintings, and although this is probably not because Wall's photograph had any influence on his work, there is an aestheticization of chaos and

destruction in those objects which Guerrero brings as close to the spectator as possible, leaving thickly applied coats of oil paint and glossy glints of varnish on the surface which underscore that desire to take his painting to the very brink of the support's abyss.

I am talking about the point to which his painting has led, the denouement of a process which, over the last ten years, has gradually refined the formal evolution of an attempt to reduce his subjects to their minimal expression. If we look back at some of his earlier works, we see that those compositions included details lifted from photographs not necessarily taken by the artist. Some of his manipulated objects conversed with images culled from a variety of sources, from art history itself to advertising fragments, including signs that formally hint at a certain interest in the post-analogue painting that was all the rage when Guerrero was studying Fine Art in Seville. In 1936, Walter Benjamin said that “the basic concept one may have of the usefulness of the image has been considerably expanded by photography”⁵ and highlighted Louis Aragon’s courage in defending this statement during the debates organized by the Association of Painting and Sculpture at the Maison de la Culture in Paris. “Some of the painters present were affronted by his attempt to found ideas about the history of painting on the history of photography. ‘Imagine a physicist being offended because someone talks to him about chemistry,’ Aragon comments.”

Now, as I pen these reflections on the importance of painting as an image-constructing discipline, while trying to avoid the pitfall of writing yet another tedious text in which painting gazes at its own navel and pits its brushes against the other clearings in this forest that is the visual arts, I cannot help but think that, in the chaos of the Seville studio Rubén runs, surrounded by a group of artist friends with whom he shares his life and work—far from the stereotypical and now outdated image of the pictorial genius who labours in solitary frenzy until the wee hours of the morning—a new painting is being concocted. It is a large, landscape-format canvas featuring three vertical figures that Guerrero has linked to three of Paul Klee’s hand puppets that survived World War II and which the painter had made between 1916 and 1925 for his son Felix, giving them evocative names like *Electric Spook*, *Clown with Large Ears* or *Spectre of the Matchbox*. I then wonder about the choice of subject, if the decision to use those three characters as pictorial inspiration is indicative of a will to insert the human figure which has so far remained invisible in Guerrero’s painting, if it is motivated by the latent desire to create for the other that also underlies Paul Klee’s gesture, or if it merely confirms the truth of

⁵ Walter Benjamin, “Letter from Paris (2)”, in *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility and Other Writings on Media* (Cambridge: Harvard University Press, 2008).

Artaud's contention that "no one has ever written, painted, sculpted, modelled, constructed, or invented anything, except in order to extricate himself from hell".⁶

There are ways of approaching painting that allow it to be understood as an act of representation, that view the canvas as a window which shows us what happened at a particular moment in time before the painter's open or closed eyes. But for Rubén Guerrero, whose role before the image is that of a sharpshooter who previously assembles a tower of tin cans to serve as his target, the exercise is quite different. This is why we can sense the aforementioned heat of the infra-light, which places him in direct relation to the image, not only because it is he who paints it, but also because it is he who composes it. And that brings me back to the idea of the pictorial image embodied in those puppets made of scraps and recycled objects—plugs, brushes or nutshells—without forgetting that, whether or not they constitute a compelling reason for Guerrero, they are the product of anthropomorphic representation.

Perhaps other later artists like Juan Muñoz or Thomas Schütte thought of them when shaping the figures that populate their works and which, in Schütte's case, evoke "a Beckett-like bleakness", as Lynne Cooke said of the figures embraced by the German artist in his *United Enemies* series, describing them as "the product of a vision mordant and parodic in equal measure".⁷ But perhaps that is not what Guerrero intends—and if it were, it would constitute a dramatic leap in his painting, with too many steps omitted along the way. Yet Juan Muñoz approached it from a different angle, a spatial perspective which may be closer to what Guerrero has in mind: "I would like the spectator to be able to enter the artwork like an actor making an entrance on his own stage... I would like those who visit an exhibition, whether in a museum or a gallery, to behave as an actor would, a stationary actor."⁸ In any case, there is no denying that, aside from these questions, both Klee's figures and Muñoz's stages, and even the folds of the dish rags in which Schütte wraps his figures, contain an allusion to painting as a discipline that does not necessarily entail a human presence, only the evocation of that presence. And that is how I see Guerrero's practice, as an exercise in evocations whose greatest ally is the interest in the accidental, which could draw up an endless list of the influences that have surfaced at some point in the more than 20 years he has been painting, and which conscientiously shuns navel-gazing and the idea of style as a comfort zone. Only in this way can

⁶ Antonin Artaud, "Van Gogh, the Suicide Provoked by Society", trans. Peter Watson, *Horizon* vol. 17, no. 97 (January 1948).

⁷ Lynne Cooke, "Turning the Tables", in *Thomas Schütte: Hindsight* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010).

⁸ Juan Muñoz, *Writings/Escritos* (Madrid: La Central/Museo Reina Sofía, 2009).

a pictorial oeuvre like his, which drinks from the well of artifice but never fully quenches its thirst, brought to fruition without becoming a trite formula.

In one of the final scenes of *Fort Apache*, shot by John Ford in 1948 against the stunning backdrop of Utah's Monument Valley, the actress Anna Lee watches the troops march out to fight Cochise from a high vantage point when a soldier approaches and hands her a letter confirming Sam Collingwood's transfer to a new post. Instead of running out to inform him and prevent his departure, she bows to fate, lifts her eyes to the horizon, looking at something we can only intuit—yet another scene that conceals more than it reveals—and intones, “I can't see him; all I can see is the flags.”