

RICARDO
GONZÁLEZ
GARCÍA

—
ONIROTOPÍAS
OTROS ESPACIOS OTROS





| Ricardo González García |

ONIROTOPÍAS

SALAS DE EXPOSICIONES DE LA UNED - CALATAYUD

Del 13 de marzo al 21 de abril de 2023. De lunes a viernes de 17 a 20 h

••••

OTROS ESPACIOS OTROS

SALAS DE EXPOSICIONES DE LA PARROQUIA - EJEA DE LOS CABALLEROS

Del 28 de abril al 1 de junio de 2023. Horario de martes a sábado de 19 a 21:30 h - Domingos y festivos de 11 a 13:30 h



Duty free. 2009

Acrílico y óleo sobre lienzo. 195 x 130 cm

Ricardo González y un saber que también ocupa su lugar

La obra de Ricardo González es un compendio de multitud de conceptos que convergen en la superficie pictórica tradicionalmente concebida. Al contemplar alguno de sus cuadros nos podemos cerciorar de que no abordan representaciones espaciales al uso, ya que también se llegan a insinuar, sobre todo al leer sus títulos, otras inquietudes de carácter intelectual. Este es el motivo que conduce al pintor a defender su extensión pictórica como un campo de batalla donde reunir conocimientos e intereses adquiridos durante años de trabajo.

Ya de joven, cuando le conocí por aquella bulliciosa época de estudiante en la Facultad de Bellas Artes de Salamanca, nuestro artista compaginaba un profundo interés tanto por su propia práctica expresiva como por las corrientes artísticas precedentes. Con esta inquietud, era frecuente encontrarlo tanto en las aulas, pintando y manchando sus lienzos, como en la biblioteca revisando catálogos. Así, esa dualidad entre el hacer y el querer saber, paulatinamente le hizo convertirse en un artista heterogéneo y versátil, capacitado para realizar desde detallados dibujos hiperrealistas a otras obras con gran carga matérica cercanas al neoexpresionismo alemán.

Actualmente, como podemos comprobar en la presente muestra, Ricardo ha evolucionado hacia una estética contemporánea más aséptica en la que se desenvuelve dentro un caos bastante controlado. Las creaciones que ahora expone mezclan la representación de espacios privados y públicos de su entorno cercano, así como otros que experimenta en sus viajes, y la presentación de aquellos puramente abstractos del lenguaje pictórico expresados mediante ritmos, densidades materiales o variaciones cromáticas. Asimismo, como muestra el texto que acompaña a la obra, su interés intelectual no ha cesado, haciéndonos comprender que, en pintura, esta vez el saber también puede ocupar su lugar.

Eduardo Lozano Chavarría

Director de las Salas de Exposiciones de la UNED de Calatayud

Al pensar en cómo organizar una correlación entre las cosas –en este caso, los cuadros de una exposición– y las palabras –este texto como forma de “nombrarlos” y que, de esta manera, esas cosas comiencen a existir dentro de un rango epistemológico–, hemos de situarnos en un lugar desde el que nuestra disciplina de partida, la pintura, concebida como un espacio transversal en el que convergen saberes procedentes de otros campos, y enmarcada en un presente relativo y complejo, se analice en conexión con esos otros conocimientos que caracterizan nuestro espíritu de época, más aún teniendo en cuenta la contemporaneidad de las obras presentadas. Una inquietud subyacente lleva a intentar transformar un aparente caos inicial en un “cosmos” mediante actos creativos que otorguen formas y normas, convertidos en ritos que acabarán por constituir una nueva región o “universo”.¹ Es esta necesidad de anudamiento *expofeso* o *ad hoc* la que nos conduce a establecer cierta “arqueología del saber”, a pesar del descentramiento propio de un modelo rizomático que rige nuestro proceder.² Una propuesta de punto de partida; el objetivo de establecer cierta medida de paralaje para la contemplación de la obra y el filtrado de nuestra experiencia estética.³

Persiguiendo esa finalidad, como paso comprendido en esta acción “arqueológica” se torna perentoria la reflexión sobre la existencia de un origen; una causa primera generadora de los hechos (pictóricos). En ese sentido, Bateson nos avisa que esta *arkhé* o razón primigenia siempre depende más de cómo se distribuyen las cosas en el escenario vital que de la propia materia.⁴ Lo

1 Mircea Eilade: *El mito del eterno retorno*, Alianza, Madrid, 1980, p.19.

2 Deleuze, Guilles y Guattari, Félix: “Introducción:rizoma”, en *Mil nesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-textos, Valencia, 1988, pp. 9-32.

3 En 1966 Michel Foucault publica *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, para revelar órdenes en que las cosas se disponen, destacando, de este modo, el espíritu epistemológico de cada época. Este trabajo comienza con una discusión sobre los misterios que *La Meninas* (1656), de Velázquez, deja latentes, en tanto que sinónimo de un tiempo complejo y laberíntico como es el Barroco. Así, subraya que cualquier época histórica posee condiciones subyacentes de verdad, aceptadas tácitamente por “contrato de veridición” se podría decir retomando a Algirdas J. Greimas, que acaban por constituir un discurso científico. No olvidemos que en ese momento en el que ese cuadro es pintado, como proceso que ya se había iniciado un siglo antes, tal y como relata el ensayo *Del mundo cerrado al universo infinito* (1957), de Alexander Koyré, el desarrollo de una nueva concepción cosmológica que evoluciona de lo finito y ordenado a la indefinición e infinitud, ayuda a que se transformen los patrones del pensamiento humano.

4 Gregory Bateson: *Pasos hacia una ecología de la mente*, Lohé-lumen, Buenos Aires, 1998, p. 23.

cual nos lleva a ser conscientes de que este “reparto de lo sensible” consecuentemente implicará, de alguna manera, un matrimonio entre la estética y lo político conducente a evoluciones eminentemente contextuales.⁵

De base, contamos con el propio espacio pictórico como “campo de batalla” donde, a nivel histórico, muchos devenires estilísticos se han sucedido. Un “terreno” que, a fuerza de ser intensamente cultivado, esperemos que hoy no se halle baldío. Pues, desde esta dialéctica de la destrucción-construcción, muchas han sido las ocasiones en las que, desde una perspectiva reciente en el tiempo, la pintura ha estado al borde de su propia muerte: tras cierto carácter profético de Hegel en sus *Lecciones de estética* (1835); tras la invención de la fotografía; por lo que dictamina el suprematista Malevich a comienzos del siglo XX, considerándola un prejuicio del pasado; por lo que señala Duchamp al contemplar una hélice de barco; o tras el desgaste provocado por los movimientos de vanguardia a costa de tensar las posibilidades de la pintura tratando de convertirla en “otra cosa”, y otras tantas que podríamos enumerar tomando en cuenta las consideraciones que establece la crítica a partir de los años 70.⁶ Sin embargo, y como movimientos reactivos a esta, en la década siguiente encontramos tendencias que hacen redescubrir la pintura desde acercamientos diferenciados: Neoexpresionismo, Simulacionismo, Neo-Geo, Neo-Kitsch..., entre otras. Es esta capacidad revitalizadora, en resumen, la que nos ayuda a pensar que aún no tenemos que levantar el acta de defunción de una práctica que, a pesar de su extrema elasticidad y cierto grado de agotamiento, está lejos de desaparecer.

Por lo tanto, para nuestra tranquilidad, aún no se puede constatar con precisión si realmente está finada y todavía puede representar un medio de expresión válido para la sociedad. Esperando lo segundo, vamos a pensar que algún resquicio vital quedará todavía en este “zombi” en el que

5 Jacques Rancière denomina “reparto de lo sensible” a un sistema de sensibles evidencias que visibilizan la existencia de un común, y los recortes definitorios de lugares y partes respectivas a la vez. Ver Jacques Rancière: *El reparto de lo sensible. Estética y política*, LOM, Santiago de Chile, 2009.

6 Por ejemplo, en 1957 Ad Reinhardt lee en un congreso nacional de artistas, celebrado en Detroit, sus “Doce reglas para una nueva academia” como invitación a un autoaniquilador “silencio pictórico”. Yves Klein, por su parte, vacía por completo la parisense Galería Clert, en 1958, para vender “zonas pictóricas de sensibilidad inmaterial”. En un sentido similar, se puede referir a los ácidos de Piero Manzoni, a partir de 1957. Toda una serie de estrategias, en suma, que conducen a la disolución del arte por vía inmaterial, y que podemos comprobar al consultar el ensayo de Lucy R. Lippard: Seis años: *la desmaterialización del objeto artístico*, de 1966 a 1972 (1973).

parece haberse convertido esta y otras disciplinas. Confiemos en que esta “tierra” siga siendo todavía fértil y pasemos a estimarla como un “lugar” en el que el/la artista puede seguir trabajando para extraer nuevos “frutos”. Más aún desde la libertad que la denominada posmodernidad nos otorga con sus enunciados, al permitirnos retomar manifestaciones pasadas con un implícito anacronismo para reactualizarlas y hablar, así, de nuestra propia condición actual.⁷

Más allá de las situaciones experimentales que, desde finales de la década de los 70, han tenido lugar para posibilitar la “prolongación” de la práctica pictórica al incorporar teorías como la del “campo expandido” de Rosalind Krauss,⁸ ampliando la idea del espacio pictórico allende los límites tradicionales del cuadro, consideremos la pintura como un medio generalmente bidimensional. Ampliable, a su vez, desde la reflexión derridiana acerca del *páreigon*,⁹ como algo que trabaja con o junto a la obra. De igual modo que ahora lo hace la presente disertación, en tanto que añadidura que pretende completar la capacidad interpretativa del público. Desde su “no-color” o “color invisible”,¹⁰ como acontecimiento igualmente pictórico. No obstante, limitándonos a lo que plásticamente se establece dentro del espacio pictórico concebido desde su plano más conservador, encontramos siempre una pugna de contrarios sintetizados en: lo representado, que conduce a la figuración ilusionista y, por tanto, a lo irreal, y lo presentado, la propia pintura, con su materia y extensión reivindicando su misma parcela ocupada; sinónimo de abstracción, pureza del medio y testimonio de lo real. Si bien, el hecho de seguir aproximándonos a la experiencia pictórica que establece este último registro, inalcanzable como la Cosa lacaniana, se ha de realizar

7 Si pudiera traer al rente el símil de una “pintura caleidoscópica”, a modo de “imagen dialéctica” compuesta de material difuso; “un *desmontaje errático* de la estructura de las cosas” que puede comprenderse “en relación a la concepción benjaminiana del historiador como traperero (*Lumpensammler*): ‘Crear la historia con los mismos detritus de la historia’”. En Georges Didi-Huberman: *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2011, p. 189.

8 Ver Krauss, Rosalind E.: “La escultura en el campo expandido”, en Hal Foster (coord.): *La posmodernidad*, Kairós, Barcelona, 1985, pp. 59-74. En este sentido, es comprobable cómo en las últimas décadas algunas de las prácticas artísticas propuestas como pintura optan por desbordar los límites tradicionales de esta para conquistar ámbitos propios de otros medios expresivos, como la instalación. Estas acciones constatan fehacientemente el borrado escalonado de los históricos límites disciplinares del Arte.

9 Esta palabra griega, que significa “fuera-de-obra”, adquiere con Jacques Derrida una nueva dimensión, pues “no se limita a estar fuera de obra, puesto que actúa también al lado, pegada contra la obra (ergon)”. Así, “no es simplemente su exterioridad excedente, sino el lazo estructural interno que los fija a la falta en el interior del ergon. Y esta falta sería constitutiva de la unidad misma del ergon (...). La falta del ergon es la falta del parergon”. En Derrida, Jacques: *La verdad en pintura*, Paidós, Buenos Aires, 2010, pp. 65-70.

10 “La obra plástica se concibe como un dispositivo que integra simultáneamente lo visual y lo poético, y por eso en ella juega un papel fundamental el título, que poco a poco Duchamp concibe como un elemento más de la pintura, tan importante como sus aspectos sensibles. Ya en 1910 lo concebía como ‘un color invisible’”. En Jiménez, José (ed.): *Escritos. Duchamp del signo, seguido de Notas*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2012, p. 11.

desde la vertiente imaginaria y la simbólica. De ahí que resulte más abordable el análisis de la parte representativa de una pintura que su complicada interpretación a nivel abstracto. Hay que señalar, igualmente al hilo de esta decantación, que el hecho de que una pintura sea figurativa no es equivalente a entender directamente su componente conceptual.

Dejando abiertas las interpretaciones a la recepción espectral, casi sin darnos cuenta nos hemos adentrado en lo que supone una conflictiva poética del espacio plástico que, desde la pintura-pintura, nos lleva a hablar de sus valores intrínsecos o nucleares, y, por otra parte, mediante analogías figurativas, a referir a los lugares en que, en el caso concreto, las pinturas presentadas se inspiran. Emplazamientos como nuevos espacios contemporáneos en los que la sociedad de nuestra época despliega o desarrolla sus actividades, y que pasaremos a explicar a partir del siguiente párrafo. Una concepción multiperspectivista que, implícitamente, también alude al tiempo; la cuarta dimensión. Convergente, entonces, por reunir retazos de lugares y tiempos que se ensamblan en la representación pictórica, y por estratificar, además, diferentes niveles de lectura interpretativa que pueden conducirnos a tocar cuestiones que aborda la filosofía, la sociología o la antropología. Una puesta en común de lo público y lo privado que, acaso, nos puede ayudar a encontrar nuestro lugar en el mundo. Y buscarlo, ahora, a través de la pintura supone lanzar una paradójica concreción exterior e interior, simultáneamente, donde nuestro "pensamiento visual" no puede ser inocente. Se establecen ahí, por eso mismo, recorridos que decantarán nuestra mirada por unos estímulos en detrimento de otros para favorecer, en último término, una proyección de nuestros anhelos. Pero también una ampliación cognitiva si confiamos en el poder didáctico del Arte.

Comprensión pictórica de los espacios contemporáneos: espacios otros y no-lugares

El 14 de marzo de 1967 Michel Foucault pronunciaba en el Círculo de Estudios Arquitectónicos de París una conferencia titulada: "De los Espacios otros". En ella, reflexionaba sobre cómo en el mundo contemporáneo aparecen ciertos lugares cuya función y percepción se aparta o desvía de

aquellas que podrían tener otros donde se desenvuelve nuestra vida cotidiana. En su léxico adopta el término “heterotopía”, que desde la biología conlleva un cambio evolutivo en la adaptación espacial de alguno de los procesos embrionarios, para –desde el marco de una historia crítica del pensamiento establecida desde lo particular a lo general, y a partir de la opinión de que “nuestra época actual sería más bien la época del espacio”– referir a unos tipos muy específicos de espacios. Unos contenedores de ideas y discontinuidades que, pudiendo clasificarse por la ubicación espacio/temporal de pertenencia, posibilitan la creación de novedosos emplazamientos con sus propias lógicas, según la red de relaciones concretas que se pongan en funcionamiento.

Según este nuevo contexto, el saber se despliega sobre un espacio determinado que acaba alterando la forma en que se abordan las preguntas tradicionalmente formuladas por la filosofía. Ello supone asimilar disciplinas inherentemente reflexivas – como ahora se considera a la pintura– a modo de “acontecimientos” o agrupaciones de relaciones-fuerza abiertas a la constante conexión de elementos heterogéneos o de origen diferenciado. Tener esto en cuenta es comprender que un acontecimiento realmente significativo aparece en lugares que, por alguna circunstancia, marcan una diferencia en relación con la aparente homogeneidad u orden de una historia concebida linealmente. Constituyen, por tanto, fracturas o inflexiones que rompen con cierta regularidad. Por ello que, para hablar de esa historia crítica del pensamiento, Foucault reduzca estos tipos de espacios generadores de quiebras a: utopías y heterotopías. Estableciéndose, finalmente, como sistemas unitarios, eternos o universales, devenidos de historias de alteridad o de exterioridad. Como exclusiones que escapan de lo homogéneo y son reconocibles al ser contrastadas. Según esto, soñemos por un momento que el espacio plástico de la pintura, como reflejo de nuestra realidad, puede corresponderse a ese tipo de acontecimientos, siendo conscientes de que existen en cualquier cultura o civilización:

(...) lugares reales, lugares efectivos, lugares diseñados en la institución misma de la sociedad, que son una especie de contraemplazamiento, una especie de utopías efectivamente realizadas en las que los emplazamientos reales, todos los demás emplazamientos reales que es posible encontrar en el interior de la cultura, están a la vez representados, impugnados e invertidos, son una especie de lugares

que están fuera de todos los lugares, aunque, sin embargo, resulten efectivamente localizables. Ya que son absolutamente distintos a todos los demás emplazamientos que ellos reflejan y de los que hablan, llamaré a estos lugares, en oposición a las utopías, heterotopías; y creo que entre las utopías y estos emplazamientos absolutamente distintos, estas heterotopías, habría sin duda una clase de experiencia mixta, medianera, que sería el espejo. Al fin y al cabo el espejo es una utopía, puesto que es un lugar sin lugar.¹¹

A partir de lo argumentado, y tomando la pintura como esa “experiencia mixta” o “espejo”, dependiendo de las fuerzas puestas en el juego de cada acontecimiento, y las diferentes relaciones que se lleguen a convocar –contempladas o analizadas desde su propia capacidad constitutiva de serie, cúmulo de regularidades o condiciones de posibilidad–, se pueden producir efectos en aquellos espacios discursivos de referencia que abogan por constituir la trama epistemológica de cada época. Así, parte del cometido de la gestión de la esfera social pasa por lo político, en el sentido de pensar y diseñar espacios por los que transitar para participar, igualmente, en una construcción compartida del saber. En este escenario contextual, igualmente, a nivel particular podremos preguntarnos qué puede seguir aportando el presente “panóptico pictórico” presentado, al ser concebirlo como singular artefacto cultural todavía capaz de generar cierto debate.

Como último apunte en relación a los nuevos espacios contemporáneos, decir que, si en estos emplazamientos definidos por Foucault las personas ahí imbricadas son conscientes de ejercer acciones políticas, de poder o de construcción del saber, los no lugares, definidos por Marc Auge como espacios públicos que prestan un servicio a sus usuarios/as (supermercados, aeropuertos, autopistas...), se transitan, en cambio, desde el inconsciente. En un momento dado, es la subjetividad aplicada al espacio la que puede hacer asumir un sitio específico como una especie de encrucijada de relaciones humanas que nos dirige a “saber cómo redefinir las condiciones de la representatividad”.¹²

11 Foucault, Michel: “Espacios diferentes”, en *Estética, ética y hermenéutica. Obras completas III*, Paidós, Barcelona, 1999, pp. 434-435.

12 Auge, Marc: *Los “no lugares”. Espacios de anonimato. Una antropología de la Sobremodernidad*, Gedisa, Barcelona, 1993, p. 45

Lo virtual y el impulso creativo transferido por la inmaterialidad onírica

Ahora bien, si desde una concepción materialista Foucault proclama a finales de la década de los 60 del siglo pasado que su época era la del espacio, haciendo alusión a emplazamientos que aglutinan relaciones entre cuerpos, imágenes, palabras, objetos o discursos donde el acontecimiento de lo diferente podía tener lugar, quizá la nuestra siga siendo una época espacial en la misma proporción, sí, pero desde los ámbitos virtuales que ahora establecen las tecnologías digitales. Entendiendo en este contexto efectivo lo virtual como un simulacro que solo existe de forma aparente y puede aglutinar o albergar, desde su capacidad representativa, cualquier otro espacio. Un concepto que, con su constante potencial proyectivo no opuesto a lo real, sino a lo actual, según Pierre Levy ha permanecido siempre presente en relación con el de simulación; “un real fantasmagórico, latente”, a modo de “limbo” distinguible de lo posible, pues “lo posible es idéntico a lo real: sólo le falta la existencia”.¹³ Si bien, supone ahora toda una superestructura que comienza a crecer e imponerse, pues representa esta implementación de lo digital-virtual un hecho sobre el que, diariamente, giran ya gran parte de nuestros procesos productivo-comunicativos. Y, aunque hayamos asumido con naturalidad el hecho de hacer pasar nuestras acciones cotidianas por ese metamedio digital, se corresponde lo virtual con presencias potenciales que nos acompañan y nos han acompañado siempre. Porque, antes del aporte tecnológico, desde la lógica del conjunto expuesto qué “espacio” más virtual e inmersivo hay que aquel que engendramos al soñar.

Posicionados artísticamente hoy en un momento posthistórico y desde cierto sentido rizomático, pensar lo expuesto desde el afuera del propio sistema hegemónico,¹⁴ en tanto que no-lugar sin limitaciones, puede propiciar una revisión que, de algún modo, explique ciertos fenómenos a partir de una supuesta neutralidad inherente a la perspectiva aportada por una fenomenológica “propiocepción extendida” tras un giro subjetivista. “Óptica de imprecisión” postcinematográfica que, al

13 Lévy, Pierre: *¿Qué es lo virtual?*, Paidós, Barcelona, 1999, p.18.

14 “Todo discurso puramente reflexivo corre el riesgo, en efecto, de devolver la experiencia del afuera a la dimensión de la interioridad; irresistiblemente la reflexión tiende a reconciliarla con la consciencia y a desarrollarla en una descripción de lo vivido en que el ‘afuera’ se esbozaría como experiencia del cuerpo, del espacio, de los límites de la voluntad, de la presencia indeleble del otro”, nos explica Michel Foucault en *El pensamiento del afuera*, Pre-Textos, Valencia, 1988, p. 23.

superar los juguetes filosóficos duchampianos, desde este mismo momento vamos a denominar como “onirotópica” frente a las utópicas y heterotópicas categorizadas por Foucault. Aunque, si ha de existir, su relación más directa sería con el contra-emplazamiento que propone la utopía. Estas “onirotopías” planteadas aquí desde la pintura, y todas las posibles remisiones o emplazamientos virtuales que puedan suscitar, han de comprenderse, pues, desde el presente filtro propuesto como “tautológicas burbujas” que resisten, “bunkerizadas”, en su propio bucle. “Otros espacios otros”, en definitiva, que, “pasándose de rosca” al dar una “vuelta de tuerca” a la propuesta foucaultiana, amplían, desde la apreciación personal que pueda aportar cada individuo, el alcance de la historia crítica del pensamiento por expansión, derribo de fronteras (de concepciones tradicionales, de disciplinas, institucionales...) e inevitable disolución final. Cuestionando, así, el mismo “derrame” epistemológico del momento presente.

La “onirotopía” y la deriva psicogeográfica

Onirotopías, por tanto, como una especie de contra-espacios que, remitiendo a los “espacios otros” y a los “no-lugares”, establecen ilusorios emplazamientos que guardan relación con aquellos por los que transitamos en nuestros sueños. Reductos que, bajo el yugo depredador del tardío capitalismo actual, puede que representen el último lugar sin colonizar.¹⁵ Por tanto, suponen espacios a defender fervientemente, pues siguen representando lugares donde albergar nuestra supuesta “libertad”; una “movilidad” *ad libitum* desde la cual imaginar un mundo diferente. Si bien, no se deben entender estas onirotopías como descripciones literales de los sueños, porque estos, y aunque el movimiento surrealista se empeñara, son verdaderamente indescriptibles. Por el contrario, suponen un lugar utópico por inalcanzable; un registro de la actividad inconsciente; un contenedor de sensaciones e ideas que se tratan de reflejar en el espacio plástico de la estratificada bidimen-

¹⁵ “En su profunda inutilidad y en su pasividad intrínseca, con las incalculables pérdidas que ocasiona en el tiempo de producción, circulación y consumo, el sueño siempre chocará con las exigencias de un universo 24/7. La enorme porción de nuestra vida que pasamos durmiendo, liberados de una ciénaga de necesidades simuladas, subsiste como una de las grandes afrontas humanas a la voracidad del capitalismo contemporáneo”. En Jonathan Crary: *24/7. El capitalismo al asalto del sueño*, Ariel, Barcelona, 2015, p, 21.

sionalidad de una pintura que sigue reclamando su inevitable fuga hacia la “ilusión”,¹⁶ al tiempo que, dialogando con los espacios contemporáneos de referencia aludidos, establece lazos con la deriva rizomática que propone la psicogeografía.¹⁷

Porque es esa misma dislocación espacial o principio bifurcador propia del *flâneur* al deambular, lo que constantemente experimentamos en nuestros sueños. Sin saber qué nos deparará el siguiente paso, desde un espacio interior abrimos una puerta y nos encontramos, de repente, en un espacio exterior de otro continente, por ejemplo. Retruécanos que, como el collage, unen lo distante y lo extraño. ¿Será que estas mismas conexiones, en apariencia absurdas y sin sentido, nos están avisando de algo a nivel inconsciente? No olvidemos, a este respecto, que los sueños pueden llegar a razonar lo que la razón es incapaz de soñar. Así, según esta onírica lógica alejada del utilitarismo propio del diseño, el laberíntico universo que se presenta procura un alejamiento paulatino de las coordenadas cartesianas para alcanzar una flotante virtualidad amortiguadora propicia para el extravío, la confusión y la desorientación como métodos perentorios para esta manifiesta “revuelta tautológica”: equiparar las formaciones del inconsciente que se manifiestan en el espacio onírico con el lugar de la pintura como sendos contra-emplazamientos para lo todavía posible.

16 Posiblemente todo este recorrido no suponga más que una justificación que trata de responder a la misma pregunta que se planteaba Ernst H. Gombrich en *Arte e ilusión* (1960): ¿por qué en cada momento histórico se ha representado la realidad de una forma distinta?

17 Propuesta por el movimiento situacionista, se pretende entender, bajo su manto, cómo afectan las formas de los ambientes en la dimensión emocional del ser humano y en su comportamiento consecuente. Según esto, la “deriva” supone una de sus estrategias más recurrentes. “Al contrario de lo que ocurre en los paseos surrealistas, en la *dérive* el aspecto aleatorio es menos determinante de lo que pueda creerse: desde el punto de vista de la *dérive*, existe un relieve psicogeográfico de la ciudad, con corrientes continuas, puntos fijos y vórtices que hacen difícil el acceso a ciertas zonas o la salida de las mismas”. Guy Debord en *Introducción a una crítica de la geografía urbana* (1955), citado en Francesco Careri: *Walkscapes: el andar como práctica estética*, Gustavo Gili, Barcelona, 2009, p. 100.



Irrupción en organismo oficial. 2019
Acrílico y óleo sobre lienzo. 96 x 70,5 cm



Coleccionable de módulos irregulares. 2019
Óleo sobre lienzo. 130 x 162 cm

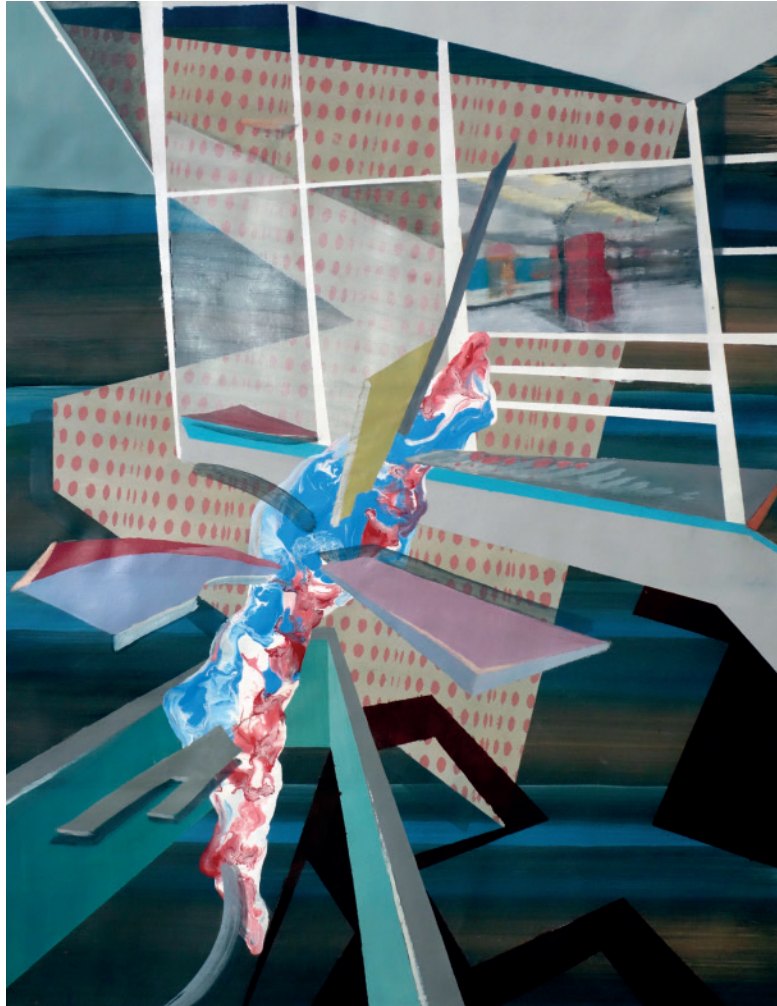


Espacio indeterminado. 2009-2023
Óleo sobre lienzo. 92 x 73 cm



Interacción sorpresa en institución. 2009

Óleo sobre lienzo. 114 x146 cm



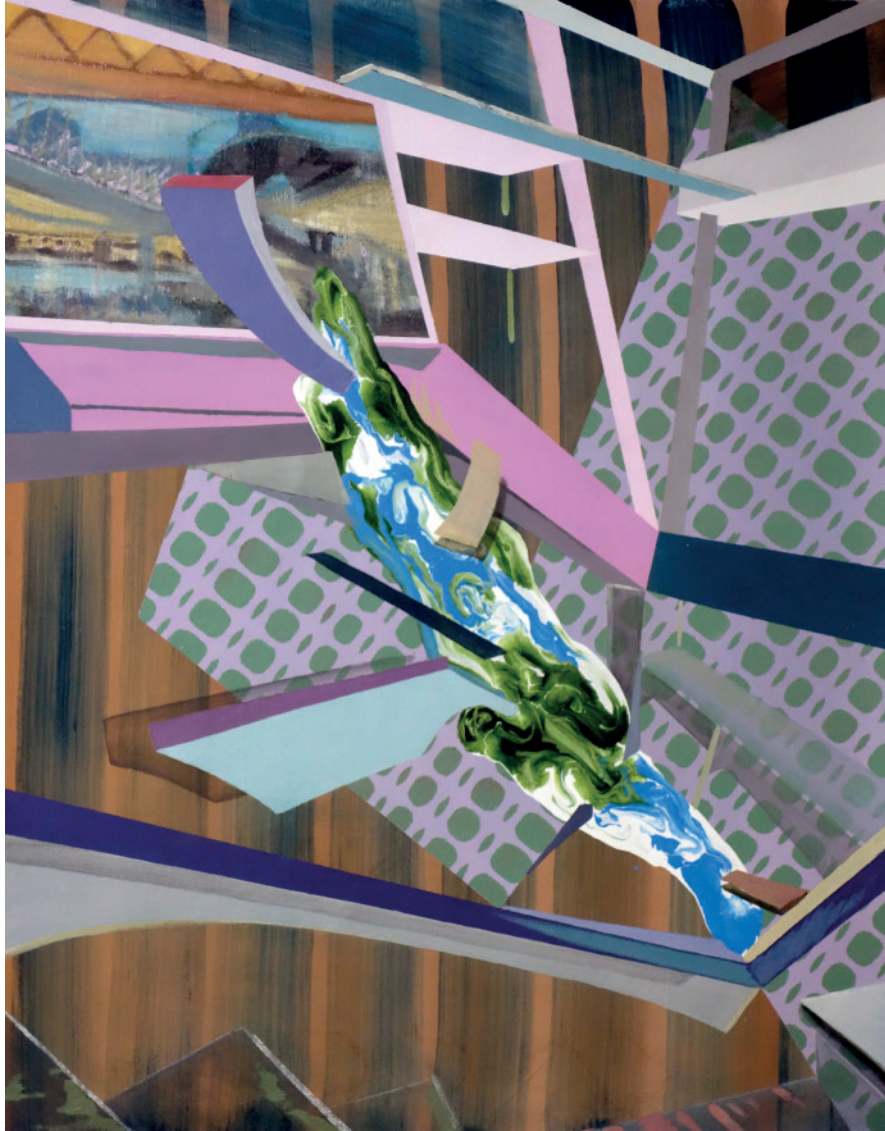
Espera en el andén. 2019
Acrílico y óleo sobre lienzo. 86 x 67 cm



Sala de espera. 2009-2023
Óleo sobre lienzo. 114 x 130 cm



Cómo crear un interior de exterior. 2012
Acrílico y óleo sobre lienzo. 130 x 195 cm



Contenedor de miradas fugaces. 2019
Acrílico y óleo sobre lienzo. 95 x 75 cm



Inventario de andar por casa. 2012
Óleo sobre lienzo. 195 x 195 cm



Rastros de ubicaciones posteriores. 2012
Óleo sobre lienzo. 50 x 65 cm



Halla dual 2009
Óleo sobre lienzo. 116 x 81 cm



Retroalimentación institucional. 2019
Acrílico y óleo sobre lienzo. 67 x 87 cm

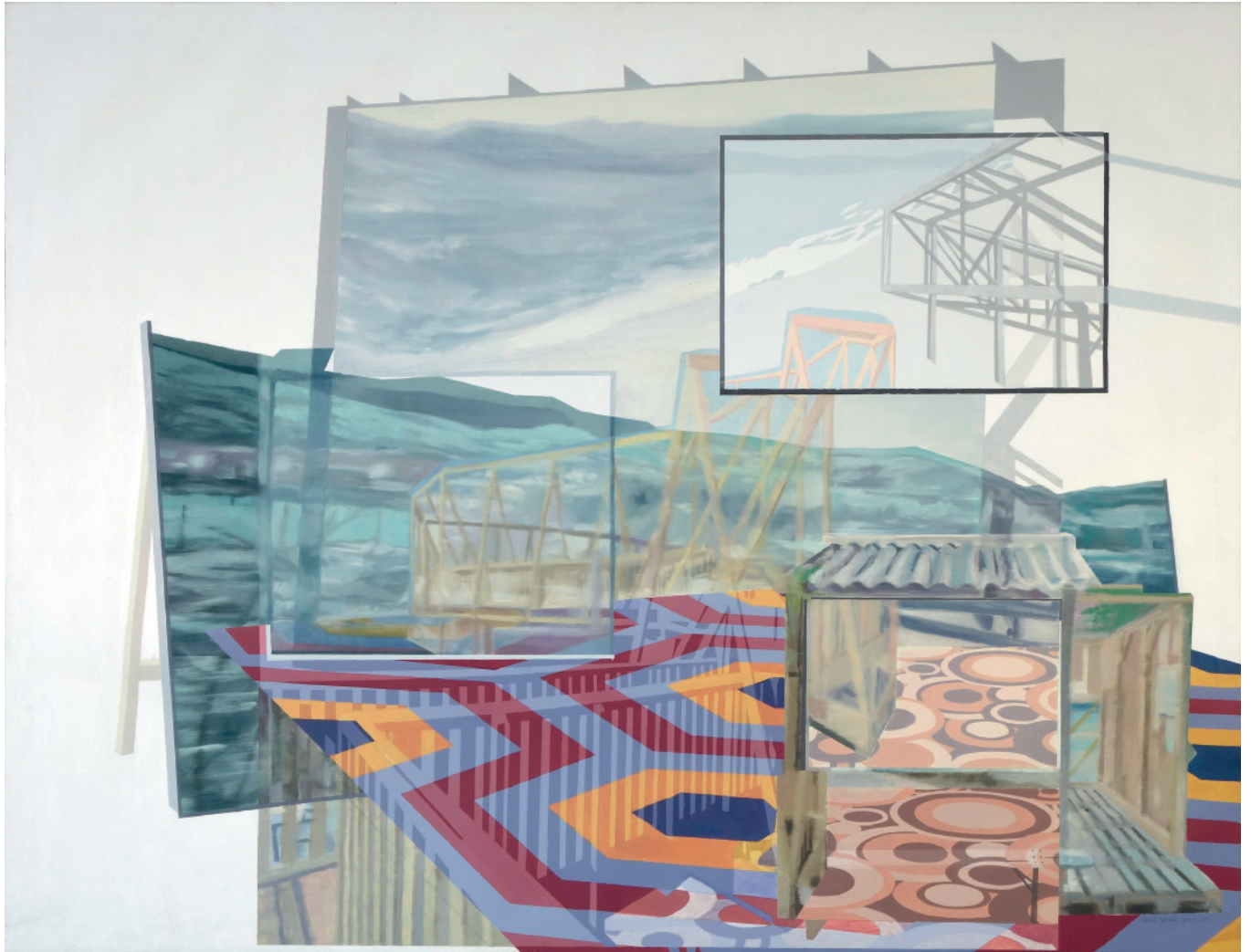


Muebles donde juegan a esconderse las cosas por hacer. 2012

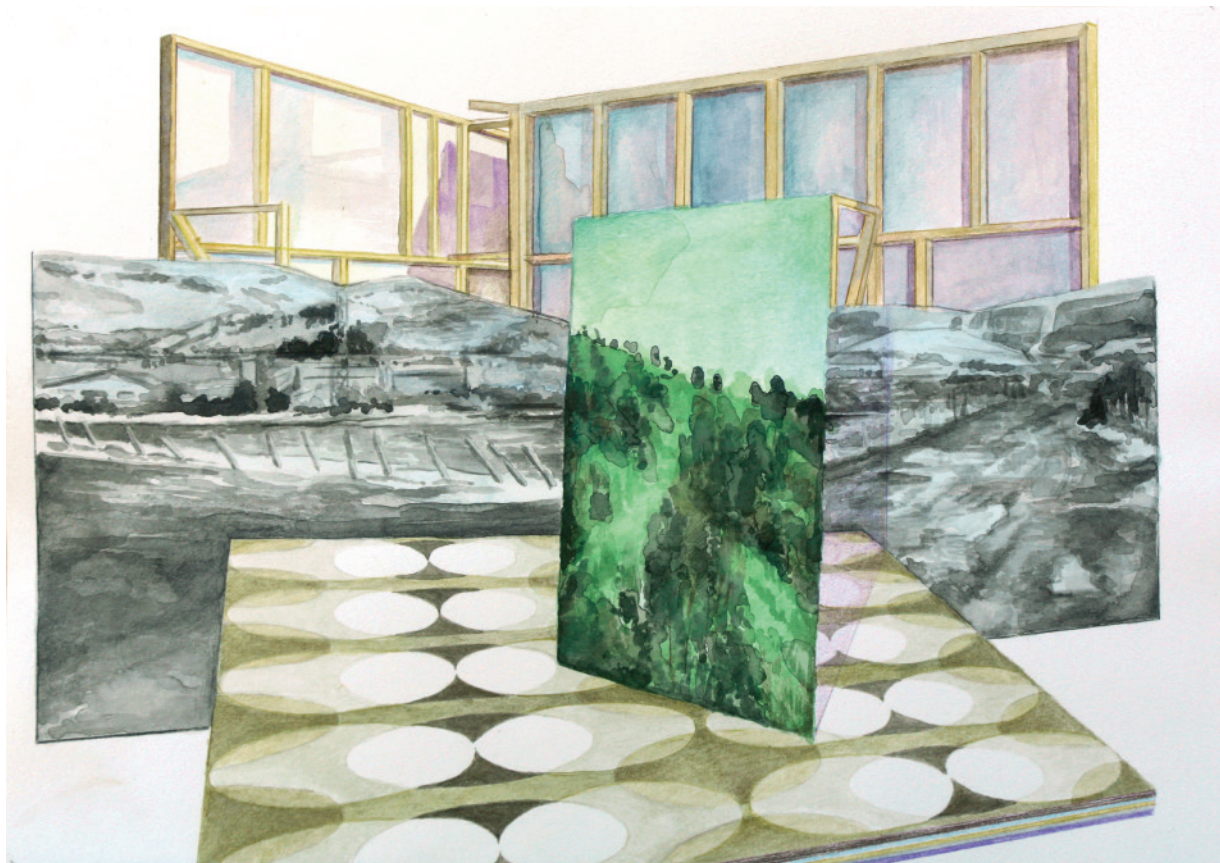
Óleo sobre lienzo. 114 x 195 cm



Salida de emergencia. 2019
Óleo sobre lienzo. 116 x 89 cm

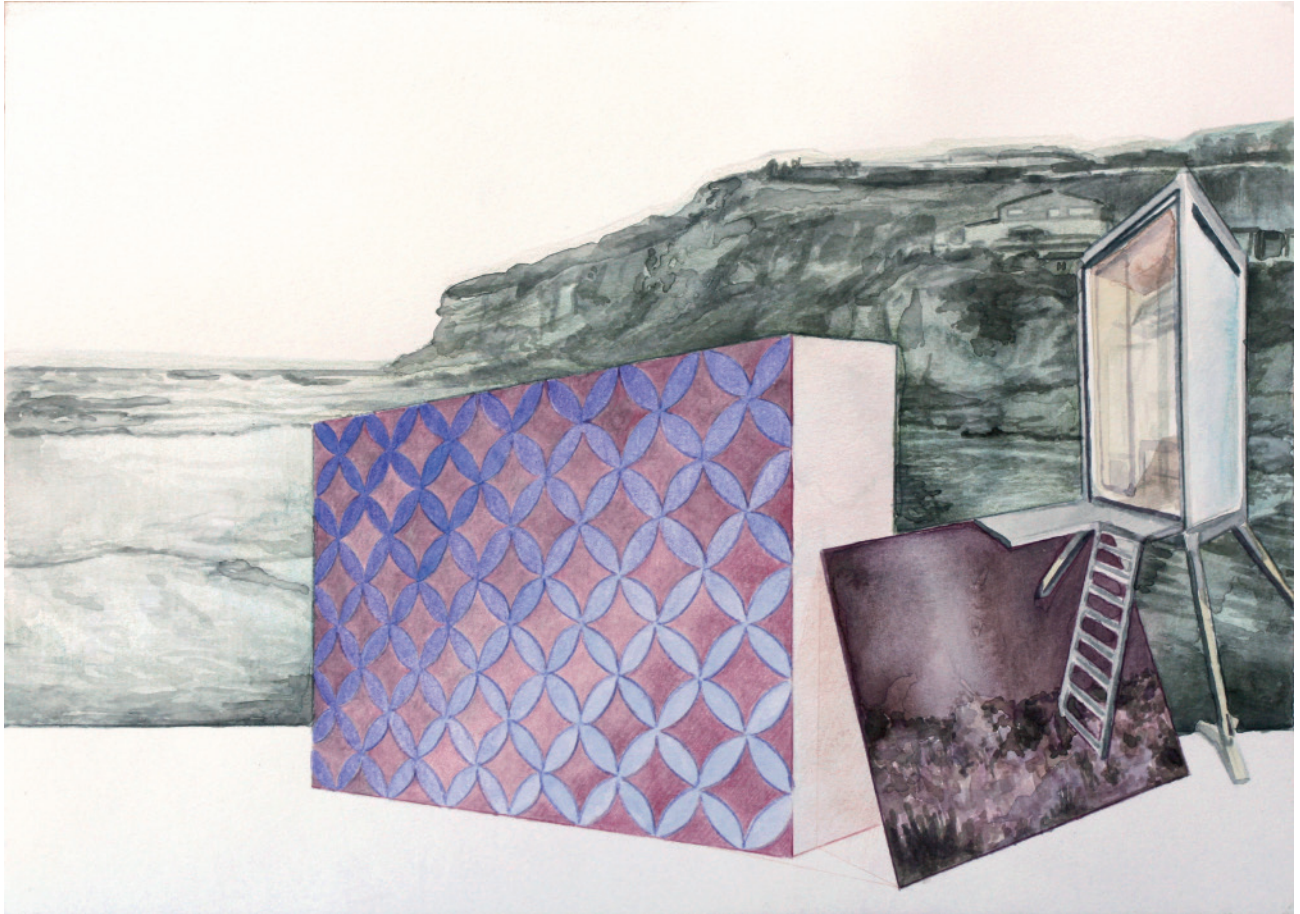


Arquitectura efímera invertida. 2014
Acrílico y óleo sobre lienzo. 89 x 116 cm



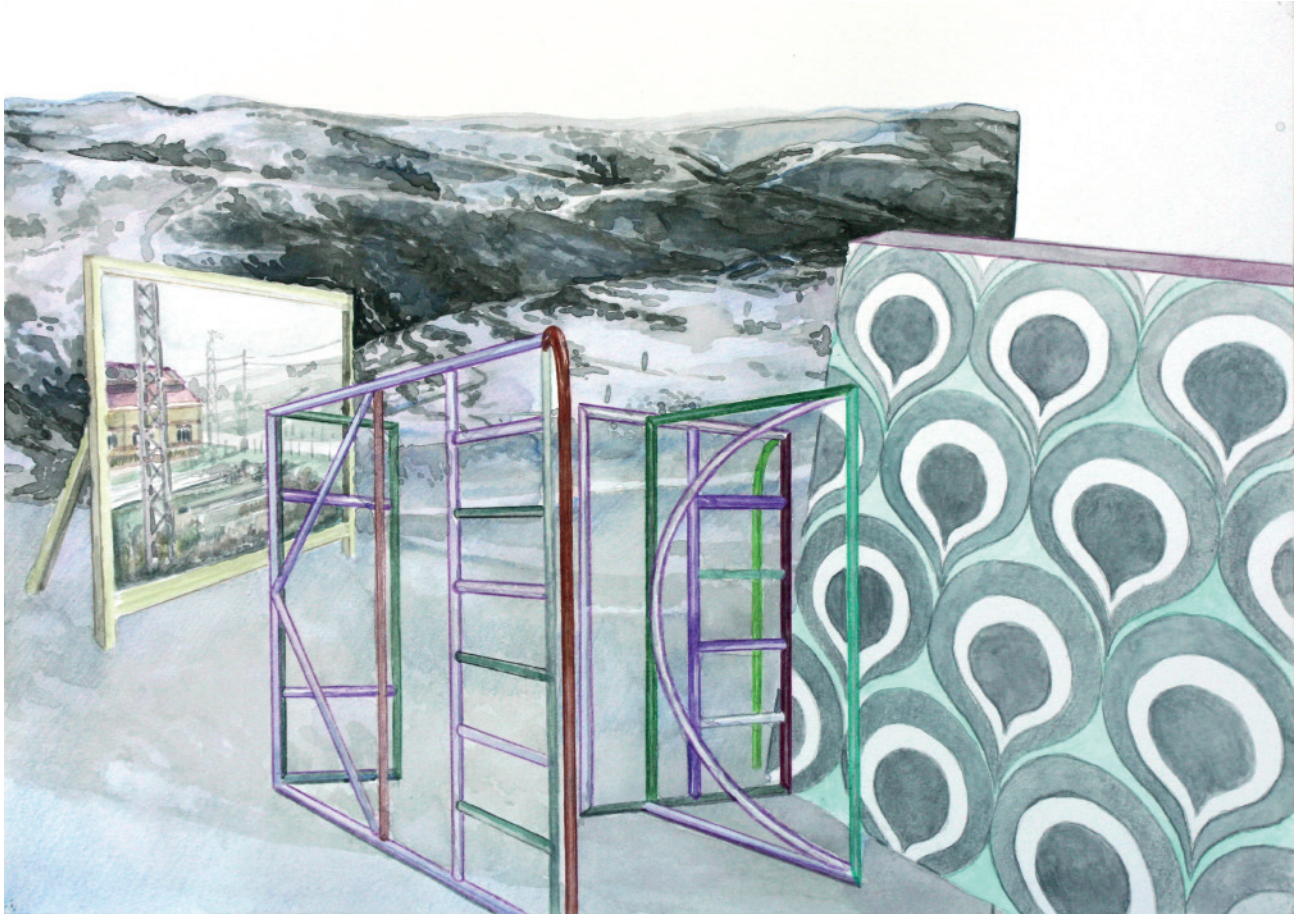
Arquitectura efímera 2. 2013

Acuarela y lápiz de color sobre papel. 21 x 29,7 cm



Arquitectura efímera 1. 2013

Acuarela y lápiz de color sobre papel. 21 x 29,7 cm



Arquitectura efímera 3. 2013

Acuarela y lápiz de color sobre papel. 21 x 29,7 cm



Ricardo González García

Santander, 1976

www.ricardogonzalezgarcia.com

Doctor en BBAA por la UCM, licenciado en BBAA por la Universidad de Salamanca y profesor de Didáctica de la Expresión Plástica en la Universidad de Cantabria.

Desde una conjugación teórico-práctica y cierto eclecticismo, Ricardo González García clasifica sus expresiones plásticas en series diferenciadas para procurar experiencias estéticas que inviten a establecer reflexiones sobre temas filosóficos, científicos o antropológicos, convocando principios dicotómicos tales como: presentación y representación; figuración y abstracción; contenido y continente; signifiante y significado; interior y exterior; ciencia y magia...

Exposiciones individuales

- 2023 *Otros espacios otros.*
Sala de Exposiciones de la Parroquia.
Ejea de los Caballeros.
Onirotopias.
Salas de Exposiciones de la UNED
de Calatayud.
- 2022 *Tiempo de pliegues y espectros.*
Galería Siboney, Santander.
- 2019 *Fasmas.*
Sala Mauro Muriedas, Torrelavega.
- 2016 *Rehacer el porvenir.*
Galería Siboney, Santander.
- 2015 *Factoide viral.*
Sala El Brocense, Cáceres.
- 2014 *Background.*
Casyc, Santander.
Nueva taxonomía del fetiche.
Biblioteca Central de Cantabria,
Santander.
- 2013 *La paradoja en-vuelta.*
Galería Siboney. Santander, Cantabria.
- 2010 *Retrovisor poliédrico.*
Sala de Exposiciones La Casona.
Reinosa, Cantabria.
Estados alterados de pintura.
Sala José Hierro. Noja, Cantabria.
Psicorretratos robot.
Galería Espiral. Meruelo, Cantabria.
- 2009 *Souvenir de no-lugar.*
Sala de Exposiciones de La Vidriera.
Camargo, Cantabria.
... y un blanco rumor (además).
Observatorio del Arte, Arnuero,
Cantabria.

- 2007 *La primera indivisión.*
Sala de Exposiciones "Torre Nueva" de
Ibercaja. Zaragoza.
- 2006 *Mito y retorno.*
Espacio Permanente de Arte Experimen-
tal 11, Salamanca.
- 2004 *El cuadro que nos ha pintado.*
Site Specific. Madrid.
- 2003 *Orografía (Paisajes).*
Galería Gema Lazcano. Madrid.
- 2002 *Ricardo González. Pinturas y dibujos.*
Galería Clave. Murcia.
- 1999 *Aquí incluso.*
Sala de Exposiciones La Casona.
Reinosa, Cantabria.

Últimas exposiciones colectivas

- 2023 *Al límite de la ruptura.*
Sala Concepción Arenal, Santander.
- 2022 *Los lenguajes del frío.*
Sala Mauro Muriedas, Torrelavega.
El otro lado de la luna.
Sala Concepción Arenal, Santander.
- 2021 *Frontera 40*
Casa de Cultura, Torrelavega.
- 2019 *Complicidades.*
Sala Mauro Muriedas, Torrelavega.
- 2017 *Pintura pintura pintura.*
Galería Fernando Pradilla, Madrid.
Sculpto.
Mercado de San Blas, Logroño.

UNED Calatayud

Director: Luis Joaquín Simón Lázaro

Secretaría: María Gracia Peñalosa

Director de las Salas de Exposiciones:

Eduardo Lozano Chavarría

FICHA TÉCNICA

Diseño y maquetación:

Carmen Martínez Obregón

Texto crítico:

Ricardo González-García

ISBN: 978-84-09-48652-6

D.L.: Z 383-2023

