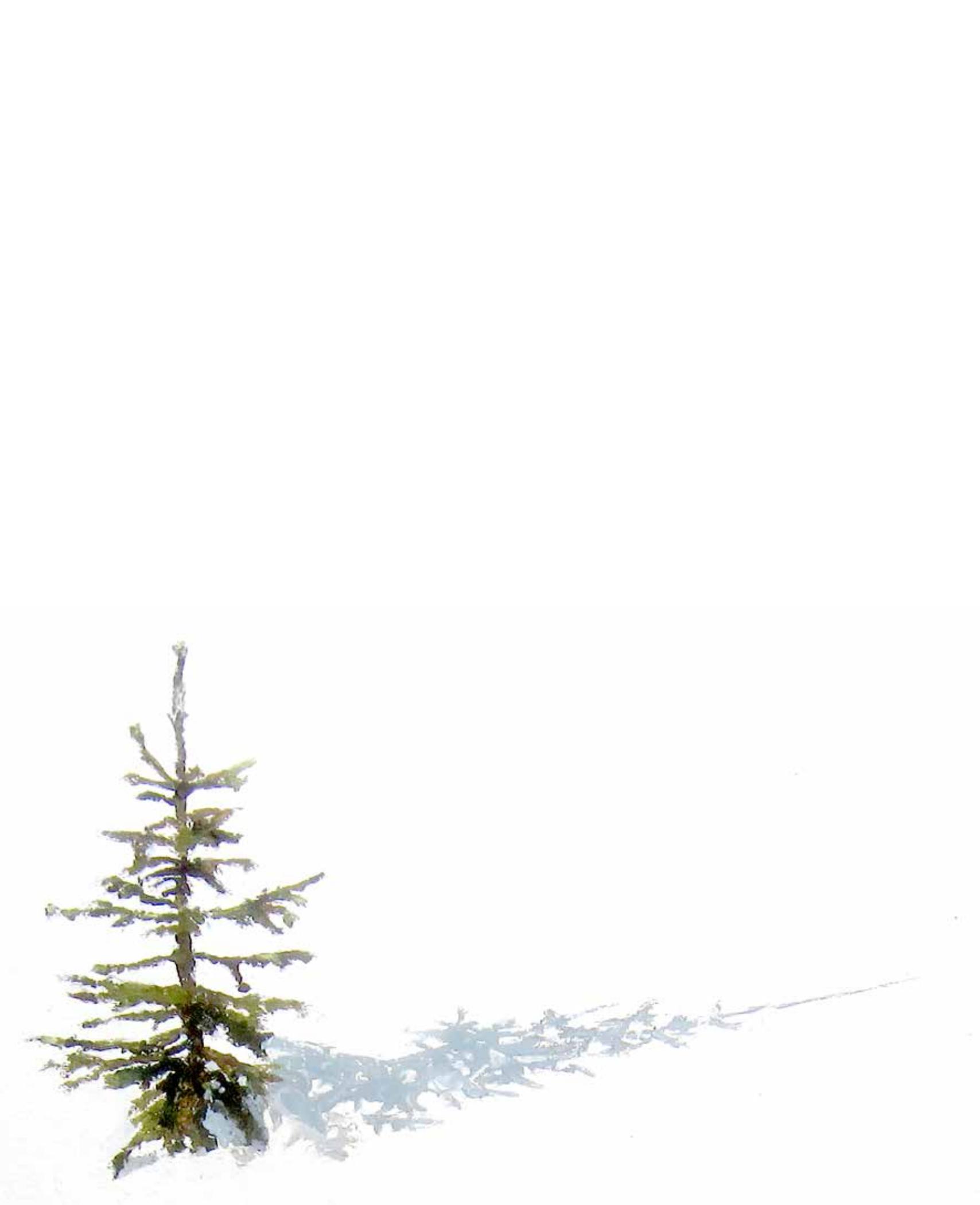


SANTIAGO YDÁÑEZ

Sin fin





SANTIAGO YDÁÑEZ
Sin fin

Sala de Exposiciones de la Antigua Escuela de Magisterio
27 de septiembre - 24 de noviembre de 2017



Universidad de Jaén

EXPOSICIÓN	
ORGANIZACIÓN Y COORDINACIÓN	Vicerrectorado de Proyección de la Cultura, Deporte y Responsabilidad Social
MONTAJE	Arquimera S. L.
RESTAURADOR	Néstor Prieto Jiménez
TRANSPORTE	MAPA S. A.
SEGURO	Globalfinanz
CATÁLOGO	María del Mar Rodríguez Rodríguez (Coordinación) © Iván de la Torre Amerighi © Valle Galera de Ulierte © Universidad de Jaén 1ª edición, septiembre 2017 Publicaciones de la Universidad de Jaén Vicerrectorado de Proyección de la Cultura, Deporte y Responsabilidad Social
FOTOGRAFÍAS	© Santiago Ydñez
IMPRESIÓN	Gráficas La Paz de Torredonjimeno, S. L.
ISBN	978-84-9159-079-8
Depósito Legal	J-501-2017

Impreso en España / *Printed in Spain*

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la cubierta, sus ilustraciones o distintos contenidos, puede ser reproducida, almacenada o transmitida de manera alguna por ningún medio o procedimiento, sin la autorización escrita de los titulares del *copyright* y sin el permiso previo del editor.

CONTENIDO

Presentación

Juan Gómez Ortega 7

Ydáñez. Del objeto significativo a la imagen significativa

Iván de la Torre Amerighi 9

Sin Fin

Valle Galera de Ulierte 29

Catálogo 49

Currículum

María del Mar Rodríguez Rodríguez 97

PRESENTACIÓN

Juan Gómez Ortega. Rector Magnífico de la Universidad de Jaén

La relación de Santiago Ydáñez (Puente de Génave, 1967) con la Universidad de Jaén viene de muchos años atrás, aunque fue en el año 2008 cuando la institución adquirió por primera vez una obra suya. Buena prueba de este fructífero trato es la apuesta decidida que ha realizado el Vicerrectorado de Proyección de la Cultura para inaugurar la sala de exposiciones de la antigua Escuela de Magisterio con esta exposición, titulada *Sin Sueño*, dedicada al genial artista giennense.

Ydáñez está plenamente enraizado en la tierra que lo vio nacer y ésta nutre a sus obras y lo conduce hacia algunos de sus grandes temas e intereses: los animales, la taxidermia, el paisaje, el retrato, el mundo barroco, etc. Tal y como él mismo reconoce, sus orígenes constituyen “una fuente constante de imaginería” de la que, sin duda, se va a abastecer toda la vida y que le va a permitir crear obra siempre nueva.

No obstante, son otras muchas las fuentes de las que ha bebido nuestro artista, buena parte de ellas procedentes de los lugares por los que ha pasado. Desde la Facultad de Bellas Artes de Granada hasta su reciente estancia en la Real Academia de España en Roma, pasando antes por Berlín, Ydáñez se ha empapado de la idiosincrasia de las ciudades en las que ha vivido y trabajado.

Su pasión por la escultura del Barroco granadino y el interés por la pintura del Barroco romano, especialmente por Caravaggio, tienen un amplio reflejo en *Sin Sueño*. Las versiones que hace de las obras de Cano, Mena o los Mora, así como su particular *David y Goliat* de Caravaggio, que presenta en Jaén, dan buena prueba de estas fuentes. A ellas se suman también estímulos clásicos como los frescos de la Villa de Livia (Roma) reflejados en su monumental Jardín de las Delicias que recientemente ha presentado en el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga. De los mercadillos de la capital alemana ha sacado buena parte de los objetos que convierte en singulares soportes pictóricos utilizando el óleo sobre la madera.

Los grandes formatos y la ligereza del trazo que caracteriza su forma de trabajar, confieren a su obra una impactante claridad e inmediatez, constituyendo, a primera vista, las señas de identidad de su producción. Aun así, Ydáñez se nos manifiesta como un juego de contrarios, donde su franqueza choca con una marcada confusión, la sencillez con la complejidad, la inmediatez de los temas con la heterogeneidad de sus fusiones y, en definitiva, esa complejidad lo hace más artista todavía.

No me cabe la menor duda que Santiago Ydáñez es uno de los artistas gienenses con mayor proyección internacional. Su obra se derrama por todo el mundo y nos sorprende en lugares como el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas o el Reina Sofía de Madrid, así como en espacios tan académicos y emblemáticos como el Colegio de España en París o la Real Academia de España en Roma en donde, como fruto de su proyecto Reinterpreta Roma, ha presentado su particular versión de la *Crucifixión de San Pedro* de Caravaggio. Y ahora, en 2017, recalca en Jaén, en nuestra Universidad, como antes hiciera en los espacios expositivos de otras instituciones de la capital como la Diputación Provincial o en la propia Catedral.

YDÁÑEZ. DEL OBJETO SIGNIFICANTE A LA IMAGEN SIGNIFICATIVA

Breve repertorio de claves en torno a la obra de Santiago Ydáñez

Iván de la Torre Amerighi

Premisa

De Santiago Ydáñez, de su obra y de los intereses que la animan, se ha escrito en las últimas dos décadas con fruición e intensidad. A lo largo de los años, desde que su nombre comenzase a ocupar un puesto significativo a nivel nacional e internacional, muchos autores han tratado de ceñirle un traje que le identificara, si bien ninguno de esos distintos patrones se ha ajustado a la perfección a sus medidas; en otros casos se ha rebuscado entre los distintos credos de las corrientes estéticas más actuales justificaciones que amparasen sus derroteros creativos. De tal modo, las lecturas se han multiplicado hasta crear una intrincada red de literatura artística no siempre accesible, pues se despliega en numerosos catálogos y publicaciones de distinta condición y entidad.

Conscientes de la naturaleza de la institución impulsora de la presente exposición y del consiguiente catálogo, la Universidad de Jaén, hemos pretendido dotar al subsiguiente trabajo de un carácter que refuerza su cercanía en el análisis compilatorio, tan caro a la historia del arte, evaluando a un tiempo la dimensión biográfica del artista, el corpus de obra por él creado, y las fuentes bibliográficas generadas a partir de los dos parámetros anteriores. Siendo así, sin embargo, no se ha querido excluir una mirada personal, formulada

desde la crítica de arte, en manera de aparejo de reflexiones que toman una posición específica y subjetiva y que rebaten o apoyan lo dicho por quienes anteriormente se han asomado a ese abismo neblinoso que oculta los intereses e intenciones artísticos de Santiago Ydáñez. Al fin y al cabo, como señalan algunas corrientes historiográficas, la frontera que separa la crítica de arte de la historia del arte apenas supone un sutil margen de perspectiva, de parámetros temporales, dentro de un mismo ámbito de actuación, tendiendo a unificar ambas disciplinas para, inmediatamente después, deslindarlas en *crítica inmediata* y *crítica histórica*¹.

Es comprensible que el despliegue heterodoxo de conceptos y su ordenación regular levanten ciertas suspicacias y, tal vez, algunas incomprendiciones que a lo largo del presente texto trataremos de erradicar convenientemente. Pero si ello no fuera posible, debemos entender que se trata sólo de eso, de elucubrar sobre la dinámica de intereses, fobias, intenciones y atracciones que alumbran los procesos creadores de un artista asaz complejo, a pesar de transitar por unos espacios figurativos reconocidos y reconocibles, a pesar de ofrecer unos resultados de factura técnicamente irreprochable y de enfocar resultados, en apariencia, amables... En apariencia.

REPERTORIO DE CLAVES

ANIMAL. [De animales y hombres]

Un toro se alza en corveta, en actitud propia de équidos reales o heroicos, en medio de una sala expositiva, tres ciervos cuelgan de su techo, un santo observa, arrobado, la escena, un niño se desvanece en cuatro actos pictóricos. La intervención del artista se extiende a la decisión postural que habrá de definirle al taxidermista; en otras ocasiones algún brochazo pictórico sobre la piel animal delata la presencia de un pintor.

¹ L. Grassi, *Teorici e storia della critica d'arte*. Roma. Multigrafica Editrice. 1985. pp. 45-47.

La imagen del animal disecado y del santo representado le han permitido establecer un paralelismo que tiene que ver con la imagen de la muerte y los procesos de reversión de la misma, sea esta devolución ficticia de la vida mediante la apariencia (el término *naturalización* usado en taxidermia es muy sugestivo y, al mismo tiempo, contradictorio), ya sagrada o profana. Esa confrontación entre la espiritualidad de la naturaleza y la espiritualidad religiosa², donde se ponen en liza procesos paralelos de perversión de la imagen con la finalidad de perpetuarla en el tiempo y de algún modo trascender la inevitabilidad de la muerte, supone una de las piedras angulares de su intereses, y no sólo está muy presente en su producción, también lo está en la selección de obras y en los montajes expositivos. Familiaridad de la apariencia y quietud de la muerte se dan cita en ambos procesos.

ANTI-NARRATIVIDAD

La pintura de Ydáñez es antinarrativa o, mejor dicho, en sus obras se constata que cualquier acontecimiento que hubiera pasado, estuviera ocurriendo o fuese a suceder queda (ha quedado o quedará) en absoluto suspenso, lo que provoca en el espectador una profunda sensación de desasosiego, de turbación. El hombre contemporáneo necesita principios, nudos y desenlaces –incluso giros imprevisibles e inesperados en la trama-, asideros sin los cuales se le exigiría imponer su capacidad de imaginación por encima del tiempo ordinario del relato, del tiempo a partir del cual contabilizamos la realidad de lo no evidente.

BARROCO. [Arte]

El arte del barroco le fascina por la constante comparecencia de la muerte que, alegorizada o literal, se concita en sus obras; una presencia que, al mismo tiempo y contradictoriamente, supone una celebración macabra de la vida y de todo aquello que de fútil y pasajero contiene.

² J. A., “Santiago Ydáñez confronta lo profano y lo religioso en Sandunga”, *Granada Hoy* (13.03.2010).

CITA. [Carga vivencial]

La cita autorreferencial³ resulta fundamental para comprender ciertas elecciones y giros comportamentales en el arte del creador. La cercanía con la imagen del cadáver animal proviene de su niñez, de verse rodeado de animales que su padre cazaba y que su madre preparaba, con lo que de morboso pueda tener ese último trabajo doméstico y culinario, hoy casi perdido (despellejar, desangrar, eviscerar...), del mismo modo que sus cinco años como monaguillo ateo, como él mismo se definió, le permitieron obtener un amplio conocimiento de la iconografía cristiana, una cercanía con el rito católico y con el misterio catárquico que supone toda creencia de masas. Y aunque no compartiera ninguno de los intereses o credos anteriores, éstos le marcaron durante aquellos años de infancia. Las sombras de esas potencias indescribibles, apasionadas y hasta irracionales, que quedan contenidas en una experiencia ritual⁴, perduran hasta hoy.

Su paso por la facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada le llevó, por una serie de carambolas del destino, a aceptar la práctica pictórica tras llegar tarde a la matriculación en las asignaturas de escultura que debían ser inexcusable paso previo hacia la investigación cinematográfica, su verdadero interés en aquellos momentos.

Otra carambola. Su pasión por el fútbol está en la génesis de los autorretratos. Tras innumerables e interminables partidas a este juego en su taller de Granada con Domingo Zorrilla –otro artista giennense de su generación excepcional pero poco conocido–, decidió disfrazarse de muñeco de fútbol, una matriz muy parecida por su hieratismo y rigidez a las figurillas votivas ibéricas, pintándose ojos y boca a brochazos, para fotografiarse de tal guisa posteriormente. A aquella imagen le superpuso la cabeza de un *San Pedro* de Juan de Juni. Se establecía así, de manera casi fortuita, un parangón entre el fanatismo religioso y el deportivo⁵.

³ “Santiago Ydáñez: lo real hecho sagrado, en Chirivella Soriano”, (28.09.2010). Extraído de *Santiago Ydáñez: lo real hecho sagrado*. Valencia. Fundación Chirivella Soriano. 2010. [http://www.losclaveles.info/sevilla/index.php?option=com_alphacontent&task=view&id=1967&Itemid=175]

⁴ *Ibidem*.

⁵ “Antes y después del festín. Una conversación entre Fernando Castro Flórez y Santiago Ydáñez”, s/p. [Documento original facilitado por Santiago Ydáñez]

CONCIENCIA. [De la vida como desaparición]

Hay quien piensa que, paulatinamente, un cierto factor ético ha ido tiñendo las reinterpretaciones de obras del pasado en las que hay una manifestación evidente de la violencia, tratando de demostrar a las sociedades la falsa moral que impregna a las actuales ideologías, trayendo y atrayendo hasta el hoy aquellas pulsiones primitivas.

“El ejercicio que pretende Ydáñez es monstruoso, golpear brochazo a brochazo en el cuerpo del espectador como si de un saco de boxeo se tratara para hacerlo despertar de esa posición cómoda que lo adormece y lo encierra”.⁶

Sin embargo, en ese proceso de desenmascaramiento de los hipócritas mecanismos maquillados del mirar y del mirarse, del representar y del representarse en y para la comunidad, del manifestar la presencia en el orden político o religioso, queda, también él, fascinando, atrapado, por aquella realidad que se sacraliza (en un proceso de transubstanciación inversa en el que la fluencia vital queda inmovilizada por la sombra mortecina de la eternidad, al igual que ocurre en la taxidermia) o por una humana santidad que se objetualiza y arquetipiza (reduciendo la dimensión dramática de la heroicidad irracional y persistente de lo absoluto hasta una fragilidad instantánea del gesto congelado, como concurre en los procesos de construcción iconográfica). La vida muere y, en la perpetuación de su fisicidad, se conserva en un simulacro espiritual, o, por el contrario, el martirio y la muerte continúan viviendo en la reconstrucción de una entidad formal. En uno y otro caso nos hallamos ante una carrera no contra la muerte sino contra la desaparición.

ESCALA. [La escala pictórica]

La escala de las piezas es elemento significativo: el formato gigante de muchas de sus pinturas persigue atraer la atención del espectador tanto cuanto condicionarlo físicamente, del mismo modo que la imagen cinematográfica obtiene su sentido al proyectarla en una gran pantalla mientras queda pervertida al reducir sus dimensiones y estrechar el formato al ser adaptada a la televisión.

⁶ J. Bermúdez Pérez, “Cartografías huidizas: Cuatro consideraciones acerca de la pintura de Santiago Ydáñez”, en *Santiago Ydáñez. El corazón manda*. Málaga. C.A.C. 2017. p. 21.

El lienzo —o cualquier otro soporte— queda trasmutado en espacio liminar, carretera fronteriza donde dos estados de la sensibilidad se saludan al cruzar su marcha en sentidos contrarios: la representación desproporcionada, atosi- gada por el estrecho encuadre, pretende salir; el espectador, fascinado, se ve conminado a entrar.



001
Sin título. 2008
Acrílico sobre tela. 5 x 4 m

EXCESO. [Facilidad, felicidad, exceso, obsesión]

Resulta significativo que los términos *obsesión* y *exceso*, y sus correspondientes sinónimos, se vean ligados a muchos análisis realizados en torno a la producción creativa de Ydáñez, con independencia de si los juicios son (o han sido) positivos o negativos con respecto a la misma.

“...no conviene dejarse engañar por la aparente grandilocuencia de las temáticas a las que Ydáñez se enfrenta, como tampoco habría que quedarse en la inmediata superficie que recoge la impecable factura y aparente facilidad técnica que muestra en su pintura. Ni la primera es consecuencia de una falta de discurso articulado o simplista devoción icónica ni la segunda es el límite (material) de su mirada”.⁷

Ya Omar Pascual Castillo ilustraba esta obsesión excesiva en el mirar y en el dedicar su trabajo a lo observado en una relación de doble dirección, definién-

⁷ J. R. Rodríguez-Mateo, “La exageración como verdad”, en *Santiago Ydáñez. La imagen abolida*. Sevilla. Centro de las Artes de Sevilla. 2013. p. 11.

dola como “la devota voracidad de la mirada”⁸. Lo excesivo y lo obsesivo han sido valorados, en una lectura demasiado epidérmica, en primer lugar, tanto en la desproporción de lo representado cuanto en el tamaño de los formatos seleccionados para hacerlo. En segundo término, en la fluida obstinación por repetir (y repetirse) hasta la saciedad, en un proceso que tiene más de (auto) aprendizaje que de mecanismo de seriación de producto para un mercado voraz, aunque no siempre haya sido entendido así. Cabría recordar que el artista ha sido plenamente consciente de que algunas de las críticas a su obra se han focalizado en la repetición temática, por ejemplo en los autorretratos⁹, considerándolos un camino agotado¹⁰. Otros se han manifestado incrédulos ante esa pretendida falta de inspiración o sequía imaginativa¹¹.

Para acceder a una comprensión apropiada de la importancia de la repetición en su producción, ésta puede ser evaluada bajo dos focalizaciones. En primer término el trabajo de Ydáñez debe ser interpretado dentro de una dinámica secuencial infinita, como por otro lado lo es cualquier trabajo de investigación. La producción del artista giennense obliga a ser juzgada fuera de parámetros temáticos, como un trabajo de continuidad con independencia de si aquello que plasma son rostros, animales taxidermizados o paisajes. Las mismas dinámicas, los mismos interrogantes y la misma falta de respuestas objetivas (tal vez porque no existan) pueden ser rastreadas en unas obras u otras. En un segundo nivel, la repetición tiene que ver con la entrega vehemente hacia el oficio de pintar y la tensión concentrada (y obsesiva) de su modo de trabajo, que condensa en un lapso temporal reducido el enfrentamiento con el acto final, algo que implica un colosal esfuerzo físico debido a la rapidez y la gestualidad en la ejecución, lo que de algún modo equipara el proceso pictórico con el acto sexual, tras el cual la tensión emocional acumulada no desciende con el mismo vértigo que la corporal.

⁸ O. Pascual Castillo, “De reajo (esquivas escrituras para un acercamiento tangencial a la obra de Santiago Ydáñez)”, en *Santiago Ydáñez. De reajo*. Las Palmas de Gran Canaria. CAAM. 2015. p. 15.

⁹ “Antes y después del festín...”, s/p.

¹⁰ E. Vozmediano, “Repetitivo Santiago Ydáñez”, *El Cultural* de El Mundo (30.10.2010).

¹¹ J. J. Santos, “Magia negra”, en *Lápiz*, nº 229. Madrid. Publicaciones de Estética y Pensamiento. 2007. p. 49.

“Puedo aguantar pintando como mucho dos meses, a partir de ese momento físicamente estoy destrozado. Acumulo mucha tensión. Al terminar un cuadro estoy muy nervioso, no puedo dormir, de alguna manera estoy aún acelerado y necesito relajarme. En ocasiones el estudio es simplemente para estar ahí, sin pintar...”¹²

FILIACIÓN. [De filiaciones y lenguajes]

Desde que Santiago Ydáñez comenzara a ocupar un espacio propio en el panorama artístico, desde aquellos mismos inicios, ha resultado frecuente establecer correspondencias entre el lenguaje estilístico del artista con un verbo (ya técnico, temático, iconográfico o simbólico) muy cercano a postulados barrocos. Las diferentes lecturas y relecturas que a lo largo del tiempo se han ido sumando al corpus hagiográfico del creador se han enquistado en dicha posición. Y sin embargo, algo parece faltar, resultan incompletos dichos marcos de comprensión, aunque algunos autores se hayan atrevido a ver más allá, a detectar, además, un cierto espíritu subjetivo, atormentado, sórdido¹³. En alguna ocasión anterior también nosotros hemos tenido ocasión de poner en cuestión estas etiquetas, pues existe “una diferencia sustancial entre ser –en tanto que unido a los términos pertenencia y dependencia- barroco, y sentirse fascinado por el barroco y sus mecanismos de representación y escenificación”¹⁴.

Estos intentos de identificación han ido progresivamente afinando los diagnósticos hasta ajustarse a los de unas posiciones estéticas de filiación *neobarroca*, situación plenamente comprensible al ser juzgada su obra inserta en lo que podríamos denominar con plena actualidad, era de la teatralización y desaparición¹⁵. Aún más allá, es posible encontrar quien ve plausible encontrar ilustrativas referencias, al compartir un idéntico y obsesivo interés por la

¹² “Antes y después del festín...”, s/p.

¹³ S. D’Acosta, “Santiago Ydáñez: Nihil Obstat”, en *Ego te absolvo. Santiago Ydáñez*. Huelva. Consejería de Cultura, Junta de Andalucía. 2007. p. 23.

¹⁴ I. de la Torre Amerighi, “Santiago Ydáñez. La imagen abolida”, en *Santiago Ydáñez. La imagen abolida*. Sevilla. Centro de las Artes de Sevilla. 2013. p. 8.

¹⁵ F. Castro Flórez, “Miradas burlonas. Reconsideraciones sobre la pintura de Santiago Ydáñez”, en *Santiago Ydáñez*, Granada. Diputación de Granada. 2001. p. 21.

muerte, el tiempo y la mundana y perentoria vanidad humana, que conectan aquel sentir barroco con la actualidad por intermediación del espíritu romántico¹⁶. A la luz de la trascendencia que en su formación y maduración profesional han tenido ciudades como Granada y Berlín –además de su Puente de Génave natal– entre las que ha repartido su tiempo, y de la clara separación temática y de géneros pictóricos que en su obra se manifiesta, también ha sido frecuente justificar su sensibilidad creativa como síntesis entre la tradición realista del Barroco español y el paisajismo romántico del norte de Europa¹⁷.

FUENTES. [La historia del arte como fuente]

Aunque pudiera parecer lo contrario, para Ydáñez la Historia del Arte, así, con mayúsculas, no tiene el mismo significado que para otros miembros de su generación o de generaciones inmediatamente anteriores. No es un buffet libre del cual atiborrarse sin conciencia ni medida. El arte tampoco es una carrera cimentada sobre la reelaboración de discursos interrumpidos donde otros lo dejaron ni una revisión de los lenguajes propiciando (lo más frecuente) una fuente de inspiración para artistas sin ella. No.

Acepta el artista, bien que bajo particulares condiciones de respeto y reverencialidad absolutos, las premisas del *apropiacionismo*, lo que le permite filtrar sus intereses más íntimos con respecto a la historia del arte. Ydáñez selecciona únicamente aquello que un día le epató (o le epatará) y aún hoy le obsesiona (y le obsesionará).

GESTO. [O la gestualidad]

Ydáñez pinta gestos, humanos, animales. Si el rostro es metáfora del cuerpo y alcanza una sobredimensión en tanto que ocupación del espacio –físico, simbólico, social, místico– que le rodea, la gestualidad y la importancia de la aprehensión del gesto en los retratos y autorretratos, supone una forma de atrapar la acción de esa misma corporeidad.

¹⁶ A. de los Ángeles, “Convergencia en la imagen”, en *Santiago Ydáñez. Paraíso perdido*. Málaga. Galería Isabel Hurley. 2008. s/p.

¹⁷ F. J. San Martín, “Unmoralische Fabeln”, en *Santiago Ydáñez. Malerei Ohne Titel*. Schwarzhede. Galerie der BASF. 2009. p. 17.

Gesto y gestualidad han sido temas recurrentes para quienes, de un modo u otro, se han acercado hasta su obra pictórica. Tal vez quienes mejor hayan ajustado la interpretación en torno al gesto, han sido los que lo han asimilado a un proceso de desenmascaramiento emprendido por el artista que, finalmente, concluye con la imposibilidad del ser humano para hacer desaparecer, para abandonar los innumerables antifaces y embozos estereotipados que jalonan su diaria (re)presentación en sociedad y que, a su vez, operan como escudos defensivos ante la presencia de los *otros*.

“Autor y actor dramático a la vez, Ydáñez adopta máscaras en el acto de pintar o de fotografiar que, en último término, nos muestran la imposibilidad de la desnudez plena, la imposibilidad de darle la vuelta a la máscara que todos llevamos puesta en los distintos planos y estratos de sentido que constituyen nuestra experiencia. Lo que el gesto más originario revela es, así, que somos una auténtica superposición de disfraces, de máscaras, como las capas de una cebolla, que nunca pueden eliminarse o desvelarse del todo. Es decir, el gesto, aun en su aparente desnudez más extrema, es siempre un acto cuya intención entraña una vertiente de protección, de recubrimiento”¹⁸.



002
Sin título. 2012.
Óleo sobre tela. 100 X 70 cm

¹⁸ J. Jiménez, *Crítica en acto. Textos e intervenciones sobre arte y artistas españoles contemporáneos*. Galaxia Gutteberg. Círculo. Barcelona. 2012, pp. 427-428.

ILUSTRACIÓN

Santiago Ydáñez es un pintor ilustrado. La ilustración en la que pretendemos inscribir al artista es aquella del conocimiento tolerante y relativista, que supera anteriores épocas de desencuentros y negaciones entre presentes continuos y pretéritos perfectos, permitiendo al actor de una época, la actual por ejemplo, acercarse y degustar el arte precedente sin complejos, no sólo como excusa o cantera temática, tan usual en la posmodernidad más débil, sino como fuente de un aprendizaje estructural, ya sea éste técnico, conceptual o de simbolización. Ydáñez ha entendido a la perfección que encarar los pasados del arte, considerando éste como vehículo para la expresión de ideas e incertidumbres, puede ser la mejor manera de sortear el dilema inmediato del ahora y sus falsas certidumbres.

LÍMITE. [Humor, repulsión y belleza]

Que Ydáñez es un creador que se mueve en el espacio liminar donde confluyen los lenguajes, ámbito de las sombras en el cual los dialectos se enrarecen y las intenciones y reacciones se entremezclan y confunden no es más que una obviedad. Su obra se mueve en el lubricán bíblico, en esa luz mortecina que antes dejarse vencer por la noche exhala su último estertor y es imposible distinguir un lobo de un perro (de ahí su raíz etimológica), ni un fino bramante blanco de uno negro.

“La escena se desarrolla entre lo amable y lo grotesco, entre la risa, el grito, el llanto y el gesto que se detiene, congelado. Inmersa en una recreación del mundo en la que lo sagrado desciende a la anécdota, al juego de lo esencial, y lo trivial alcanza las cumbres más elevadas”¹⁹.

La situación intermedia, el límite (pero no un límite aislado, incomunicado, sino un estrato fronterizo que comparte los territorios que comunica) es el espacio por el cual la obra discurre, sin renunciar a cabalgar sobre una paradoja desbocada (nutriéndose de su dinamismo y de su rumbo incierto), lo que alcanza a materializarse en forma de conceptos, sentimientos, géneros y temáticas encontrados, enfrentados, rivales, que desconocíamos que pudieran convivir bajo el techo que les proporciona la pintura como justificación.

¹⁹ M. A. Díaz Barbado, “El juego y el silencio (Rituales de lo informe en la pintura de Santiago Ydáñez)”, en *Santiago Ydáñez: Juego y silencio*. Jaén. Fundación Caja Rural de Jaén. 2013. p. 11.

MAQUILLAJE. [O el artista protagonista]

Él mismo reconoce su gusto por la actuación, por la interpretación –siempre bajo exigencias humorísticas cuando no paródicas-, pero resulta más interesante advertir que cuando ese interés confluye con la inclinación a ser *otros*, a transitar la alteridad, alcanza un cenit *performativo* que tiene como eje conductor el acto del maquillaje. Éste proceso tiene algo de rito atávico, instintivo y mágico y que, como todo ritual alcanza su plena potencia en la creencia de articularse como dispositivo necesario para alcanzar un estado donde se alcance una comunión con una realidad extraracional, hipersensorial e íntimamente relacionada con las potencialidades no desarrolladas en el ser humano. Una gran parte de su producción artística se ha concentrado en unos autorretratos en los que su rostro aparecía/desaparecía bajo un maquillaje de espuma de afeitar.

“Al maquillarme me convierto en otro, entro en una especie de trance. De verdad, cuando me maquillo me convierto en el personaje, es como esa búsqueda de lo místico en el gesto de fumar un cigarro. Tengo que encontrar una situación especial, una luz particular para completar la actuación, para conseguir esos gestos que no podría hacer cualquier día”²⁰.

El maquillaje posibilita la ocultación del artista y el desvelamiento del personaje que le permite investigar un universo gestual en su propio cuerpo. Ahora bien, el embadurnamiento grosero con la espuma, al tiempo que enmascara la musculatura facial, la revela en gruesos trazos, lo que crea succulentas interferencias al convocar equívocos perceptivos en quien trata de discernir los estados que acontecen. Una risa histriónica puede ser confundida visualmente con un gesto de dolor, la perplejidad con el escepticismo, la felicidad histérica con la pena más colérica, el deseo voraz con la conmiseración más hipócrita. En esa suerte de repertorio libre de expresiones primordiales el ser humano descubre cómo el *ser social* ha ido arrinconando y solapando al *ser animal*, algo que queda al descubierto con este proceso.

“Me atraen los rostros y también el enmascaramiento. Yo casi siempre trabajo sobre sentimientos muy esenciales que pueden compartir un animal y un humano. A nivel visceral somos idénticos. Busco sentimien-

²⁰ “Antes y después del festín...”, s/p.

to de ausencia casi mística, cercano a la sublimidad romántica aunque marcado por una agresividad mayor..."²¹.

NEOCLASICISMO



003
Sin título. 2004
Acrílico sobre tela. 180 x 180 cm

La compleja personalidad de las sensibilidades y fuerzas potenciales presentes en la obra del artista giennense permiten barajar la entrada de varios conceptos que, de un modo u otro, deben ser tenidos en cuenta: lo clásico (y por ende, lo neoclásico), lo ilustrado y lo romántico.

Ahora bien, es preciso concebir lo clásico no como un sustantivo definitorio de un estilo sino como un adjetivo que califica un patrón insuperable digno de ser considerado unidad de medida. Si esto fuese así, ¿qué sucedería si conviniésemos que en ciertos solares lo clásico (entendido el término "clasicismo" como parámetro y medida de la suma expresión artística anterior y posterior, como memoria a superar nunca superada, como modelo de comunicación creativo comprensible y aceptado por la mayoría de los estratos sociales) no puede ser asimilado a los rasgos del arte grecolatino? ¿Qué ocurriría si aceptásemos que en ciertos ámbitos territoriales y mentales el acento barro-

²¹ *Ibidem*.

co supone la medida de lo clásico, de lo inteligible, de lo insuperable, de lo perfecto?

Los arcos artísticos que arrancan en el manierismo y que alcanzan hasta el barroco tardío (y me atrevería a vislumbrar que se prolongan hasta ciertos elementos, disparatados y humorísticos, del rococó) sostienen la bóveda de encuentros bajo la que se cobijan sus fuentes de inspiración. De tal modo, Ydáñez se nos presenta como un creador pluri-idiomático, multisensible, complejo. Su ideología expresiva destila clasicismo barroco; sin embargo, la razón que lo alumbra es ilustrada y el espíritu, romántico.

OBJETO. [Del objeto significante a la imagen significativa]

Si atendemos a la imagen detonante que impele a Ydáñez a desplegar sus procesos de visión, revisión y transformación como acontecimiento, por cuanto atrapa un instante que es tiempo, espacio, gesto y acto (aunque desconozcamos con certeza su origen), debemos evaluarla como objeto significante, del cual podemos rastrear su referente real, ya que alguna vez, en algún momento, lo tuvo... (ya sea este las momias de las catacumbas de los Capuchinos de Palermo, *Judith y Holofernes* de Caravaggio, un retrato de Belmonte, torero suicida y revolucionario, o *Blondi* la pastor alemán de Hitler).

“El pintor es, por lo tanto, un productor de imágenes. Pero de imágenes que son profundamente matéricas. De imágenes que contienen aquello que sobra de la sociedad virtual en la que vivimos: el cuerpo”²².

Pareciera como si toda su intención creativa estuviese enfocada a socavar el modelo estructural que sostiene la imagen como reflejo aparente, aceptable y justificado que las sociedades han ido construyendo y asumiendo como válidas a lo largo de los siglos para reconocer y reconocerse, y a rescatar, sublimándola, en sentido contrario, la materialidad primigenia, animal, atávica y menos atractiva existente en toda acción humana.

PAISAJE. [El paisaje como retrato]

A la luz de sus paisajes podríamos establecer una correspondencia lógica con

²² M. A. Hernández Navarro, “La mueca de lo Real [Notas sobre pintura y rostridad]”. s/p. [Artículo original facilitado por Santiago Ydáñez]

la afirmación que concluye que sus obras son anti-descriptivas. La pintura de Ydáñez se nos presenta como documento, siendo éste consciente de serlo y de conformarse como signo presente y detonante de otros signos futuros, tal y como reconoce Luis Francisco Pérez, ya que “su significado puede operar como un significante para otra idea, para otra pintura o para otro objeto...”²³. Su obra no describe lo representado desde la realidad, a pesar de ser conscientes que toda pintura realista, en su condición materialista, no exige al espectador una interpretación²⁴. Pero, si la obra es documento ¿cómo es posible que no describa aquello que certifica? Tal vez sea porque lo que logra la pintura es inscribir esa realidad (acto inmediatamente precedente al despliegue descriptivo), apareciendo las obras como actas de nacimiento de ellas mismas, con lo cual se reafirmaría su posición autónoma y su carácter apofántico.

Menciona Castro Flórez²⁵ un pasaje en el cual el pintor dieciochesco inglés Joshua Reynolds afirmaba que mientras un pintor de historia retrataba al *hombre en general*—esto es, el pintor de lo heroico reflejaba un determinado prototipo humano idealizado seleccionado las mejores (o peores, en función de las necesidades narrativas) partes de todos los hombres—, el pintor de retratos pintaba al *hombre en particular*, un modelo, por lo tanto, irremediablemente apegado a defectos e imperfecciones individuales. Partiendo de tal premisa, un paralelismo semejante podría establecerse en el género paisajista.

Los paisajes nevados de Ydáñez, tersos y tensos, son absolutamente sublimes, avasalladores en su imperfección por cuanto se alejan de los ortodoxos parámetros que guían la labor del paisajista tradicional. Aquí no hay anécdota ni foco de atención prioritario o secundario y, por lo tanto, la estructuración compositiva no atiende a hacer coincidir los objetos u acontecimientos de interés, dentro de un relato que no existe, con los ejes de impacto visual. Aquí el todo, el paisaje como absoluto continuo, como fluencia sin principio ni final, lo ocupa todo, predomina sobre todo.

²³ L. F. Pérez, “Presencias reales. Iluminaciones profanas en la pintura de Santiago Ydáñez”, en *Santiago Ydáñez. De reojo*. Las Palmas de Gran Canaria. CAAM. 2015. p. 159.

²⁴ *Ibidem*, p. 156.

²⁵ F. Castro Flórez, *Op. cit.*, p. 15.

He ahí lo paradójico y excepcional: Ydáñez no retrata *un* paisaje, heroiza y glorifica *el* paisaje. De ahí que ante sus paisajes sintamos una extrañeza sincera y excepcional, dejándonos como espectadores en busca de algún asidero que con la mirada no logramos alcanzar.

PERFORMANCE. [Pintura como escultura, instalación, performance]

“¿Son esculturas esos objetos pintados por un artista que es, esencialmente, fatalmente, un gran pintor?”²⁶. No será el único ni el último entre los que se enfrenten, o vayan a hacerlo, a las creaciones de Ydáñez, quienes se hallen en la encrucijada de recluir al artista bajo un único perfil o bien considerarlo como un creador múltiple, plurilingüe, total. No cabe duda que sería impreciso y desnaturalizado, injusto para el propio artista, juzgarlo en exclusiva como pintor (en su faceta pictórica), del mismo modo que resultaría injusto menoscabar su dimensión vocacional y emocional como pintor. Ydáñez aspira a ser pintor en la conciencia precisa que alcanzar a serlo en toda su dimensión excede con mucho la medida conceptual con que la historia del arte y la crítica ha definido el *ser pintor*. Se es más que pintor –del modo en el que Ydáñez es también videocreador, fotógrafo, escultor, instalador, escenógrafo y performer-, siendo más pintor.

No somos originales al platear la dimensión expandida de una pintura que excede los marcos de lo pictórico y que no sólo invade tangencialmente los ámbitos de lo fotográfico, lo escultórico, lo instalativo o lo performativo, lo cual resulta norma habitual en el arte último, sino que se nutre de los presupuestos que dotan de concepto a éstas esferas antes enumeradas para iniciar un proceso apropiativo que corre en paralelo al proceso creativo. “En otras palabras –advertía Jiménez-: sus obras son siempre un momento retenido, una síntesis gestual, de performances, de acciones”²⁷. Estas posibilidades de relación entre las distintas obras exceden el trabajo del creador plástico y se adentran en las del escenógrafo, y aún más en las del museógrafo con lo que, en muchos casos, limitar el análisis a piezas particulares hace que perdamos

²⁶ L. F. Pérez, *Op. cit.*, p. 164.

²⁷ J. Jiménez, “Gestualismos”, en *Ego te absolvo. Santiago Ydáñez*. Huelva. Consejería de Cultura, Junta de Andalucía. 2007. p. 29.

la perspectiva del contexto —en este caso, la exposición— que crea con la selección y la disposición de aquellas en sala, creando evidentes o sutiles interrelaciones. El montaje expositivo se transforma en una acción performativa en tensión que se despliega en el espacio y perdura en el tiempo.

“No trabalho de Ydáñez importa, por isso, não apenas a potência da imagem, a tensão trágica e, por vezes, grotesca da carga imagética intrínseca a cada uma das obras, mas também aquela que, no espaço expositivo, resulta da relação ou do confronto intencional criado entre as varias obras...”²⁸.

REPRESENTACIÓN. [Voluntad por representar]

Resulta interesante detenernos en la apreciación que realiza José Jiménez sobre una aclaración que realiza el propio artista en torno a sus procedimientos de generación de la imagen que desencadenan el acto pictórico²⁹. Ydáñez reconoce que parte de una imagen fotográfica —también de la videográfica— como modelo de fijación de una acción que posteriormente desembocará en un proceso pictórico.

En este punto cabría la salvedad de atender a dos alegaciones insoslayables a la hora de comprender los mecanismos que el artista desencadena. La fotografía es un proceso que capta una *realidad fehaciente* (abierta, permeable, reconocible) cuyos resultados generan documentos cuyos cuerpos poseen una presencia inanimada, exánime; la pintura, por el contrario, es un arte que revela una *realidad intuitiva* (encubierta, hermética) que produce artefactos donde la vida emerge como ente animado.

El proceso, complejo de por sí, parte de una fotografía (en ocasiones también derivada del retazo de un registro videográfico), puede ser utilizada en cualquier momento, en la conciencia de que, como imagen fehaciente de la realidad y realidad en si misma (características que conlleva en su concepto todo registro fotográfico), fije la memoria de un acontecimiento mientras desnaturaliza toda presencia. Después esa imagen se quemaba, bien por procesos

²⁸ J. da Costa, “Territórios do sagrado”, en *Santiago Ydáñez*. Bragança. Centro de Arte Contemporânea Graça Morais, Câmara Municipal de Bragança. 2011. s/p.

²⁹ J. Jiménez, *Op. cit.*, p. 29.

químicos de revelado, bien por efectos de postproducción. Luego la pintura. Mediante un proceso de abstracción de formas, de desleimiento de perfiles, de trazos groseros, de gestos vehementes, de contención cromática. Mientras la exterioridad de lo representado se pictorializa, se abstrae de algún modo, el espíritu de lo representado se revitaliza.

Más allá de posibles connivencias y relaciones intercurrentes que podamos establecer entre la imagen pictórica y la fotográfica a distintos niveles, lo que debe ser considerado como punto de confluencia sustantiva es la imagen (imagen instantánea, vehemente y directa, que no deja márgenes al pensamiento, a la elucubración, al embellecimiento posterior), detonante y meta, principio y final en el evangelio del artista.

“La obra de Santiago Ydáñez puede considerarse un ejemplo paradigmático de práctica pictórica influida y contaminada por diversos medios de masas y lenguajes creativos cuyo elemento común es la convergencia en la imagen. Es decir, por más que la gran mayoría de obras realizadas por el artista sean pinturas, éstas representan, muestran, están mediatizadas... por una imagen que posee carácter fotográfico y, más aún, que expresa su condición en forma de instantánea.”³⁰

RETRATO I [El retrato como paisaje (social)]

Al observar algunas imágenes del artista trabajando –incluso ante nutridos grupos de espectadores– resulta frecuente encontrarlo con un mono de trabajo azul, tal vez más propio de un mecánico, de un albañil, más propio de algunas faenas del campo vinculadas al olivar que tan presente tiene. Nos resistimos a pensar que esa manera de presentarse en público, del mismo modo que sucede en los retratos fotográficos frente y sobre su obra y, por extensión, en las *autorrepresentaciones* pictóricas enmascaradas por el maquillaje, tan frecuentes en un cierto momento, no haya sido concienzudamente premeditada. Para cualquier creador, más aún para Ydáñez, para quien el acto de mirar y los modos de representar tienen tanto peso, tales proposiciones auto-enunciativas no deben ser meras casualidades (más allá de una irredenta e insoslayable voluntad provocadora), sino que derivan de una tensión más profunda.

³⁰ A. de los Ángeles, *Op. cit.*, s/p.

Bien pudiera tener cabida en este punto, en el vocabulario de sus intereses, una lectura cercana a la reivindicación de la figura del creador, una reivindicación múltiple y, en consecuencia, compleja, cuando no contradictoria. Del creador como trabajador alejado del tópico del genio, del creador como actor en una representación teatral –a veces cómica, a veces dramática– que le es tan cotidiana cuanto ajena, que se enmascara y se desenmascara cuando surge la necesidad o la conveniencia, del creador que se reivindica, orgulloso, por encima y sobre su propia obra, ya sea ésta discreta o monumental. En este punto, ¿deberíamos considerar el retrato como apunte para un paisaje social de mayor intención y calado simbólico?

RETRATO II [El retrato como paisaje (espiritual)]

Mediante el ardid de trabajar insistente y obsesivamente en la representación de la mirada, Ydáñez vuelve a dotar de vida a aquellas imágenes a las que la fotografía se la sustrajo. Aclaremos también que se les insufla una vitalidad distinta, diversa, perversa. Ya sea dotando a los ojos de un brillo primordial o nublando completamente su claridad –ambos recursos consiguen un resultado similar mediante estratagemas contrapuestas– la pintura reelabora no la imagen representada, sino el espíritu de lo representado, que la mayor parte de las veces trasluce un ánimo agitado, angustiado, pleno de anhelos insatisfechos...

El rostro se manifiesta como presencia, al tiempo que se declara y exterioriza en tanto que cuerpo, deseo, espacio y dimensión. Algunos textos auscultan estas extremas interrelaciones:

“Esa presencia radical tanto de la pintura, como de los cuerpos, en este caso de los rostros, es algo que también es posible apuntar de la obra de Ydáñez: rostros que están preñados de presencia, convulsionados por el deseo, por una pulsión animal que los invade y los satura. Presencia excesiva, obscena, que hace salir al cuerpo de los límites de la representación, como esos rostros que apenas caben en el lienzo, que reclaman un espacio mayor del que poseen”³¹

La tez cerúlea de los rostros de santos, santas, vírgenes y cristos que Ydáñez pinta, dota a sus semblantes y facciones de una compostura agotada, con-

³¹ M. A. Hernández Navarro, *Op. cit.*, s/p.

sumida, macilenta. Se nos revelan espíritus cansados de vivir, incluso diríase que exhaustos de ser expuestos como imágenes de devoción y de *ser* (sin vivir) en la agonía. En ellos constatamos como la incorruptibilidad de la virtud (interna) termina por abrasar cada pliegue, cada órgano, cada tejido (externo) del cuerpo.

SUEÑO. [Sin sueño]

El sueño es perentoria necesidad fisiológica. También un estado del alma. No se puede vivir sin establecer periodos de descanso entre fases de actividad y vigilia, como tampoco es posible disfrutar de un mínimo horizonte vital sin esperanza ni proyecto. Sin duda, aunque de manera más insospechada, bien pudiera considerarse el acto de soñar como parte esencial de los procesos humanístico y científico, entendido aquel como herramental imprescindible para descubrir las claves de un mundo que emerge y se destruye constantemente a nuestro alrededor y en el interior de nosotros mismos.

El sueño, como ensoñación, anhelo y expectativa, impone condiciones a quien indaga sin saber bien qué o a quién. El sueño, en tanto deseo, impele a quien busca a no cejar en el empeño, a no abandonarse al conformismo, en la expectativa de alcanzar aquello que se presintió. El científico prevé los descubrimientos que han de alumbrarse al final de su indagación, el filósofo vislumbra el tortuoso camino que ha de llevarle al conocimiento de lo extrapoleable, el artista –y tal vez sea éste el caso de Ydáñez– sueña con obras perfectas que permitirán el alumbramiento de otras imperfectas y, al tiempo, sublimes e inesperadas para todos nosotros.

SIN FIN

Valle Galera

Ydáñez puede resultar desconcertante y confuso a pesar de la aparente evidencia de lo que nos presenta, reconocibles paisajes y figuras con tendencia a planos cerrados y fondos con poca presencia que centran la atención en la rotundidad de lo representado, muy habitualmente rostros con expresiones y miradas que contienen “los sentimientos básicos”¹ como él mismo afirma, de los que sin embargo se intuyen universos mucho más complejos donde se imbrican emociones, imaginarios y representaciones con giros, siempre sorprendentes en el desarrollo de su carrera artística, con los que se escurre de definiciones certeras, sin dejarse cazar y removiendo al espectador desde lo visceral antes de cualquier reflexión racional.

Desde sus primeras exposiciones, aborda temas monográficos en relación a la expresión del cuerpo y especialmente de la cara. Primero con la suya embadurnada en espuma de afeitar, lo que le ofrecía un aspecto de untado ya de por sí pictórico y le ocultaba su identidad, a la vez que le enfatizaba las muecas que gesticula sobre pasiones y vulnerabilidades. Los enormes rostros que pintaría con fuertes, dinámicos y chorreantes brochazos interrumpidos con violencia en contrastados blancos y negros, adquirirían la contundencia de

¹ El Estado Mental, “Santiago Ydáñez, expresionismo y fútbol”, en *El Estado Mental*. Madrid. 19 diciembre 2014.

lo sublime y lo certero, lo intenso y trascendental. Sin embargo, el hecho de partir desde el juego y la teatralización del gesto, confunde en la autenticidad de lo representado, sin poder cerciorarnos si la máscara de espuma es símbolo que oculta su identidad o medio por el que desvela verdades internas, cuando no ambas cosas a la vez, por lo que plantea ya desde el principio de su carrera la dicotomía entre el gesto como pose o liberación, ya sea expresión auténtica, entendida como innata y perteneciente al mundo natural, o aprendida de lo cultural y socializado.

Ambas nociones, naturales y culturales, se perciben en sus pinturas; liberaciones del imaginario propio y social. La brutalidad descarnada y animal presente en el humano se exorciza tanto en el espectador como en el pintor contra la contención y lo correcto, a la par que incluye el gesto trágico, siniestro y vulnerable, ya sea actuado o influido por lo circundante, proveniente de la alta cultura como la Historia del Arte, la iconografía religiosa o el mundo de internet. Estos gestos parecen ser asimilados y repetidos por los individuos, interrogándonos sobre si conforman nuestra existencia y las interpretaciones de lo que nos rodea. Cabría pensar si otro universo de expresiones a nuestro alrededor hubiese constituido otras emociones y percepción de lo humano.

Esta herencia desgarradora de la que Ydáñez se nutre y revierte en su corpus artístico, proviene de su infancia en el pueblo, Puente de Génave (Jaén). Como comenta, es “un sentimiento que tengo desde siempre, una visión un poco derrotista o pesimista del mundo y del ser humano. Me gusta reírme, pero tanto en los libros como en el cine me ha interesado siempre la gente trágica, la que roza el misticismo”². Un universo de pasión, crueldad, dolor, entretenimiento y drama, dónde el exceso a veces puede resultar cómico e irreverente, pero al fin y al cabo, un espacio de primeras imágenes que configuraron la forma de comprender y enfrentarse al mundo: la fascinación de su padre por la caza y la cotidianeidad de las cabezas de animales muertos y disecados colgadas de las paredes como esculturas decorativas, la convivencia con esculturas religiosas talladas en madera de dramáticas dolorosas siendo monaguillo e intensas partidas de fútbolín.

² *Ibidem*.

Esta potente visión de lucha y dominación, Ydáñez la irá mostrando mediante la alteridad entre lo humano y los animales ya sea mostrando la mirada humana del animal, tanto en las cabezas de venado como en la serie de retratos de amigos con máscaras de cerdo, oveja y perro; o inversamente, mostrando la animalidad humana, los instintos salvajes que muestra en el autorretrato, para él “una forma de locura, de animalidad, desde el rostro humano, pero sin entrar en la locura patológica sino aquella que está al límite de la enfermedad, sin poder catalogarla como tal; digamos una locura de andar por casa”³. A este imaginario le añadiría ya en el 2006 representaciones religiosas barrocas algunas presentes en esta exposición.



001

Santiago Ydáñez: *Juego y silencio*. (Exposición). Hospital Santiago. Úbeda, Jaén. 2013.
© Santiago Ydáñez. <http://santiagoydanez.com/exhibitions/?lang=es>
Captura de imagen: 30 de agosto 2017



002

Santiago Ydáñez. (Exposición). Fundación Rodríguez Acosta. Granada 2010.
© Santiago Ydáñez. <http://santiagoydanez.com/exhibitions/?lang=es>
Captura de imagen: 30 de agosto 2017

A partir de este año dejará de realizar exposiciones monográficas y comienza a mezclar series aparentemente inconexas, para ir construyendo su propio universo heterogéneo, paralelo y discontinuo donde la combinación de las imágenes, que pueden tanto repetirse como combinarse de forma diferente de una a otra exposición, crea diversos vínculos, narratividades e interpretaciones, que rompen la hasta entonces progresión lineal de la serie y el orden cronológico de creación, como sucede en Sin Sueño.

³ Fundación Marcelino Botín. *Itinerarios 1998-1999: VI Becas de Artes Plásticas*. Fundación Marcelino Botín. Santander. 1999. p.122.



003

Santiago Ydáñez: *El corazón manda*. (Exposición). CAC Málaga, 2017.

© Santiago Ydáñez. <http://santiagoydanez.com/exhibitions/?lang=es>
Captura de imagen: 30 de agosto 2017



004

Santiago Ydáñez: *Marenostrum*. (Exposición). Castillo de Santa Bárbara. Alicante 2010.

© Santiago Ydáñez. <http://santiagoydanez.com/exhibitions/?lang=es>
Captura de imagen: 30 de agosto 2017

Este planteamiento guarda semejanzas con el Atlas de Mnémosyne de Aby Warburg. Un corpus archivístico y fragmentado, en el caso de Ydáñez con imágenes ya de por sí fragmentadas, que salta y revisa la memoria propia, espejo de sus vivencias en el pueblo, pues como él mismo comenta “Mi niñez ha sido una fuente constante de imaginación a todo lo largo de mi carrera y por supuesto de sentimientos”⁴, pero también es reflejo de la sociedad española, mediterránea, europea⁵ y universal, al abordarlas finalmente sobre las expresiones humanas y la dominación.

En su colección de imágenes los nombres, referentes y contextos están descontextualizados, lo que a veces puede convertir las pinturas en arquetipos. El espectador a veces identifica el origen y otras no, pero aun así, la imagen arrastra una memoria que intuimos, nos remite a un eco reconocible que no ha permanecido completo. Perdida de su historia, desdibujada, hace que se centre la atención en la expresión humana de cada cual, más allá de lo que

⁴ R. Rus, (dir.) “Criados Cuesta Arriba: Santiago Ydáñez”, [reportaje: *Sumisa*]. Onda Jaén: Jaén. 2012. 25:48 min. 16:05”.

⁵ J. Bermúdez Pérez desarrolla cómo varias versiones de las representaciones expuestas en “Santiago Ydáñez. El corazón manda” transmiten diferencias y semejanzas culturales presentes en la actual y en la antigua Europa. J. Bermúdez Pérez, “Cartografías huidizas: Cuatro consideraciones acerca de la pintura de Santiago Ydáñez”, en *Santiago Ydáñez. El corazón manda*. Málaga. C.A.C. 2017.

representa. La falta de pertenencia que contextualice el porqué de esa expresión conduce lo representado a la melancolía del desarraigo, la desubicidad geográfica y temporal de la imagen, reflejo de la posmodernidad y globalización en la que vivimos, una mirada que alterna con la tradición que contiene el lenguaje de la pintura como medio.

De la tradición pictórica retoma las temáticas clásicas como el retrato, los bodegones, paisajes, temas mitológicos y reinterpretaciones de la Historia del Arte, sin embargo su enfoque cambia la perspectiva de lo representado. Ese enfoque también altera las corrientes pictóricas con las que se le ha relacionado, como el Barroco⁶ del que Fernando Castro definiría mejor de “estética neobarroca” por lo que tiene de retomar la “teatralización de la existencia” y donde “el concepto deviene narrativo y el sujeto, punto de vista, foco de enunciación”⁷. Así como el carácter referencial, se podría añadir, ya que gran parte de las revisiones que realiza parten de bodegones, esculturas religiosas y últimamente pinturas como las de Caravaggio.

Otras de las corrientes pictóricas con las que se le ha relacionado ha sido el romanticismo⁸ y el expresionismo de los que dista en términos puros, en tanto que en ambos se distancia de la idea de expresión de la misma en la obra, así como de la idea de “genio” creador, comprendiendo su “expresionismo como objetivo”; un “estudio de los estados emocionales”, coincidiendo con la definición de Enrique Juncosa recogida por Iván de la Torre⁹.

Precisamente es esa objetividad la que cambia, en gran parte, el enfoque de su mirada, pues desarma las preconcepciones que el espectador cree ver y reconocer en la pintura, cuestionando los fundamentos históricos, culturales y psicológicos del espectador a la par que mantiene e intensifica las interpretaciones tradicionales.

⁶ S. D'Acosta, “Santiago Ydáñez: Nihil Obstat”, en *Ego te absolvo. Santiago Ydáñez*. Huelva. Consejería de Cultura, Junta de Andalucía. 2007. pp. 22-23.

⁷ F. Castro Flórez, “Miradas burlonas. Reconsideraciones sobre la pintura de Santiago Ydáñez”, en *Santiago Ydáñez*. Granada. Diputación de Granada. 2001. p. 21.

⁸ S. D'Acosta, *Op. cit.*, pp. 22-23.

⁹ I. de la Torre Amerighi, “Santiago Ydáñez. La imagen abolida”, en *Santiago Ydáñez. La imagen abolida*. Sevilla. Centro de las Artes de Sevilla. 2013. p. 9.

Así cuando Ydáñez representa a un ave desnucada recuerda al concepto de vanitas de los bodegones barrocos donde se simboliza la inutilidad de los placeres mundanos frente a la certeza de la muerte. Sin embargo, la forma de pintarlo implica belleza, uno de los placeres mundanos, lo que altera el significado de la vanitas aludiendo al erotismo de la muerte.

El contraste del fondo negro y la figura blanca de limpias y sosegadas pinceladas difuminadas (y no su habitual trazo violento), a la par que la caída sutil, casi flotante, del cuerpo y la forma delicada en que se abren las alas, junto con las sinuosas curvas del animal, crean una bella y sensual composición, lo que genera un conflicto de conceptos. Sin embargo, esta contradicción a su vez también podría estar presente en el cuadro de Bernardo Strozzi conocido como *La Cocinera*, con el que guarda gran parecido compositivo.

En esta escena aparentemente cotidiana, una mujer despluma a un ave semejante. Sin embargo, no es una escena habitual como se presiente al observar el cuadro, y es que las mujeres tenían vetadas estas labores en la cocina. La sonrisa satisfecha y mirada fija hacia el espectador crea una tensión contenida que parece desafiarle. El jarrón de plata nos indica que se trata de una mujer aristocrática por lo tanto poderosa y el fuego en su crepitar ardiente parece alertar de las numerosas aves que ya ha desnucado, y que de los que descarnadamente flácidos cuelgan sus cuellos, quizás símbolos de falos vencidos.



005
Santiago Ydáñez: Sin título, 2008.
Acrílico sobre lienzo y óleo, 200 x 200 cm.
© Santiago Ydáñez. <http://santiagoydanez.com/works/2008.html?lang=es>
Captura de imagen: 30 de agosto 2017



006
Bernardo Strozzi detto il Cappuccino
(Genova, 1581/1582 - Venezia, 1644)
Óleo sobre lienzo, 176 x 185 cm.
© Musei di Strada Nuova, Genova. <http://www.museidigenova.it/it/content/la-cuoca-circa-1625>
Captura de imagen: 30 de agosto 2017

Todo gira en torno al ganso que parece desdoblarse en el cuadro de Ydáñez, ahora protagonista aislado de cualquier otro elemento. La soledad de su figura desdibuja la percepción de pieza de caza a la de cadáver. Ya no es caza, ya no es ganso comestible, ahora es cadáver de cisne. El pico rojizo y la larga longitud de su cuello lo ha convertido en el animal de las transformaciones, de patito feo al más bello ave; de Zeus a cisne, pues, volviendo al cuadro de Strozzi, en la semejanza compositiva entre ambas pinturas, es inevitable ver a un Zeus desplumado por Leda¹⁰.

El cisne, el animal de la transformación divina y de la fugacidad de la belleza, es aquí quizás la representación de la pérdida de la belleza y sensualidad de esa muerte. Y si sensual es esta muerte, nos plantea indirectamente que también puede serlo otras composiciones suyas previas donde aparecen cadáveres, y teniendo en cuenta que el animal tiende a ser un desdoblamiento de lo humano y viceversa, puede producirse un diálogo con la pintura de la mujer degollada de 2006.

Ambas composiciones presentan un ser vivo sin vida y erótico, en el caso de la mujer con posturas que se repiten en imágenes eróticas y pornográficas contemporáneas. El cuerpo descansa sosegadamente sobre una colcha de flores, mientras la mano se posa cerca de la abertura del pubis, en tonos oscuros, próxima a otra abertura mayor, un apuñalamiento que le atraviesa el torso. Oscuros son también la boca, pelo y pezones en contraste con la misma blancura pura de la piel que tenía el cisne, asimilando en este cambio de mirada el cruel asesinato con el bodegón, o al contrario, la vulnerabilidad del ser vivo, lo que refuerza finalmente el concepto de vanitas. Podría extenderse así, esa hipotética alegoría a la hipocresía en el cuadro de Strozzi, donde la cocinera parece hacernos cómplices de un “asesinato” en esa muerte del cisne en la que está desvelando la parte negra de su carne, la oscuridad que se esconde bajo la aparente pureza del plumaje.

¹⁰ Según la mitología griega Zeus se metamorfoseaba siempre para llegar a una mortal: en toro para acceder a lo o en forma de lluvia de oro para Dánae, además del blanco cisne (signo de pureza) para Leda, aunque paradójicamente la carne del cisne es negra, por lo que también se interpretó este tema como símbolo de la hipocresía. Al quitar, la protagonista del cuadro, ese hermoso plumaje es posible que Strozzi quiera lanzarnos este aviso moralizante tan del gusto del Barroco.



007

Santiago Ydáñez: Sin título, 2006.

Acrílico sobre lienzo, 160 x180 cm.

© Santiago Ydáñez



008

Santiago Ydáñez: Sin título, 2009.

Acrílico sobre lienzo, 200 x300 cm.

© Santiago Ydáñez. <http://santiagoydanez.com/works/2009.html?lang=es>

Captura de imagen: 30 de agosto 2017

La percepción erótica de la mujer resulta depravada en nuestros códigos éticos, pero tan solo está revelando realidades que ya existen en la cotidianidad de las noticias informativas o de series y películas de ficción. Ydáñez libera el inconsciente, se apropia de imaginarios que existen y hace que el espectador no siga evadiendo su relación con la imagen, lo enfrenta y lo hace consciente del deseo que surge de lo prohibido y lo éticamente rechazable; de la fascinación por lo terrorífico como es la muerte violeta, que genera un consumismo mórbido. El espectador desea querer ver esa atrocidad, temática que otros pintores ya abordaron, como Warhol, con serigrafías de fotografías de prensa sobre accidentes de coches o sillas eléctricas repetidos hasta la saciedad.

Retomando esta relación entre lo humano y los animales que retrata en aumento (ciervos, cabritos, pescados, cisnes, conejos, pájaros, reptiles, caballos, gatos y perros) parecen convertirse en el alter ego de retratos contenidos de humanos, aparentemente inexpresivos, con los que se compaginan, como es el caso del óleo de una niña con rasgos arios, y un pastor alemán blanco.



009
Santiago Ydáñez: Sin título, 2015.
Óleo sobre madera, 62 x 43 cm.
© Santiago Ydáñez



010
Santiago Ydáñez: Sin título, 2014.
Óleo sobre madera, 65 x 44 cm.
© Santiago Ydáñez



011
Santiago Ydáñez: Sin título, 2016.
Acrílico sobre lienzo, 170 x 130 cm.
© Santiago Ydáñez. <http://santiagoydanez.com/works/2016.html?lang=es>
Captura de imagen: 30 de agosto 2017

Los referentes de estas imágenes, otra vez descontextualizadas, apuntan sin duda al contexto geográfico y social en el que se instaló: Berlín, trayendo a colación las trágicas luchas humanas por ideas de superioridad entre ciudadanos del mismo país como sucedió en Alemania, España y previamente en la Antigüedad, como parecen aludir otras composiciones de la exposición.

Ella es bella, aparentemente delicada y vulnerable pero su mirada nos hace intuirle fría, distante y firme, sin dilaciones. El perro, de iguales tonos, también tiene una apariencia adorable pero sabemos que el animal es feroz en el ataque. Como en el cisne, la mujer degollada o los paisajes nevados, el blanco es un aviso de violencia contenida, belleza y frialdad.

El rostro ario femenino vuelve a transmitir un arquetipo, que en el contexto de la obra de Ydáñez rezuma a imaginario nazi, en el que de nuevo plantea la contradicción. La blancura de ambos hace referencia a ideas eugenésicas del Tercer Reich, pero mientras en la piel implica perfección y supremacía, en el pelo del animal denota fallo genético, tal como se interpretó en la búsqueda de la raza pura en torno a los años 30 (ambas ideas hoy rechazadas). Tanto por la simbología como por el color, el blanco es el verdadero protagonista en estas composiciones. Razón por la que Ydáñez utiliza en este caso el óleo, menos habitual en sus obras. El óleo le aporta fuerza, brillo y variedad de tonos, frente a la densidad y secado lento que merma el trazo fluido y de ejecución rápida del acrílico.



012
Santiago Ydáñez: Sin título, 2012.
Acrílico sobre lienzo, 200 x 300 cm. © Santiago Ydáñez. <http://santiago-ydanez.com/works/2014.html?lang=es>
Captura de imagen: 18 de agosto 2017



013
Santiago Ydáñez: Sin título, 2012.
Acrílico sobre lienzo, 200 x 300 cm.
© Santiago Ydáñez

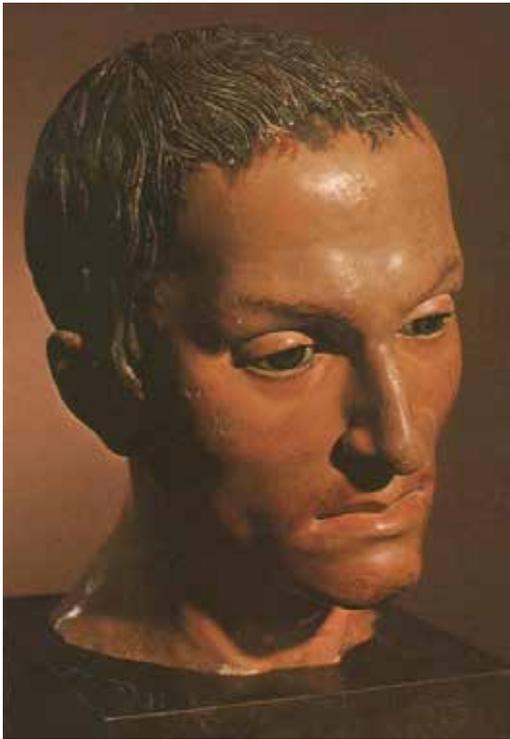
No obstante, Ydáñez no sólo interpreta imágenes externas, mayormente fotográficas, también versiona pinturas suyas previas construyendo imágenes icónicas de su obra. No se trata de originales y copias, ya que no hay imagen certera o auténtica, modifica el significado y la expresión alterando el lenguaje del medio pictórico (tamaños, tipo de pintura y soporte, forma de la pincelada, relación fondo-figura y variedad de fondos, y con la obra contigua con la que se exponga). Aunque nunca las exhibe contiguas, el espectador puede confundirlas o recordarlas; en cualquier caso, identificarlas como una imagen tipo que puede llegar a convertirse en icónica. La iconicidad, a su vez, puede desembocar en el fetiche y su consiguiente deseo de posesión. Un fenómeno del funcionamiento interno de la imagen que se repite, no sólo en su trabajo,

también en situaciones tan dispares como la devoción cristiana a figuras religiosas (abordado en su obra), el deseo de objetos de marcas comerciales o el terror en atentados como el 11-S, donde la imagen llama a un estado extremo del humano.

La repetición constante del choque de los aviones en las Torres Gemelas, de un logotipo o de tallas barrocas de Dolorosas, generan una imagen modelo que en su forma más sintetizada es capaz de ser reconocible por el espectador. Su simbología es tan intensa que nubla la imagen per se y despierta en el individuo esa emoción descarnada de la que el objeto es vehículo.

Gracias a la repetición y el reconocimiento se genera una vinculación emocional de lo representado que le aporta un estado místico y único a la imagen, en cuya multiplicidad recae este encantamiento. Este sistema interno de la imagen que agita al sentimiento vinculado a esa ideología puede desencadenar relaciones de deseo y fanatismo, que suceden también en el mercado del arte, y sobre el que Ydáñez puede estar reflexionando, pues la mayor parte de las pinturas de Sin Sueño las ha vuelto a versionar en diferentes formatos y técnicas a lo largo de los años.

Esta idolatría se acentúa en su obra al reinterpretar temáticas ya veneradas, ya sea desde una perspectiva religiosa como los santos y Dolorosas, o desde una exaltación de lo artístico con pinturas clásicas y violentas de la Historia del Arte como los cuadros de Caravaggio de David con la cabeza de Goliat (1609-1610) y Judith cortando la cabeza de Holofernes (1598-1599). Por lo que sus obras actúan como obra mística, atento a la temática que aborda, conforme a la lectura tradicional. Sin embargo, en el cambio de perspectiva, también deconstruye, como sucede en la obra religiosa, donde indaga en lo visible otras posibles lecturas imperceptibles a la mirada del espectador, que sufre inconscientemente filtros culturales con los que interpreta las esculturas y pinturas en las que se basan sus cuadros. De esta manera enfrenta a este con sus códigos visuales asimilados y lo hace consciente de lo que percibía sin ver, mostrando los recursos propios de la imagen utilizados para embaucar, a la par que el carácter humano de estas figuras. Por eso su obra a veces se encuentra en un terreno confuso entre lo místico y lo cómico, porque sacraliza y desarma la imagen para volver a convertirla en sagrada pero no sólo en el contexto religioso, sino también en el entramado artístico.



014
Postal de San Juan de Dios del Museo de Bellas
Artes de Granada
© Museo de Bellas Artes de Granada



015
Santiago Ydáñez: Sin título.
180 x 180 cm.
© Santiago Ydáñez

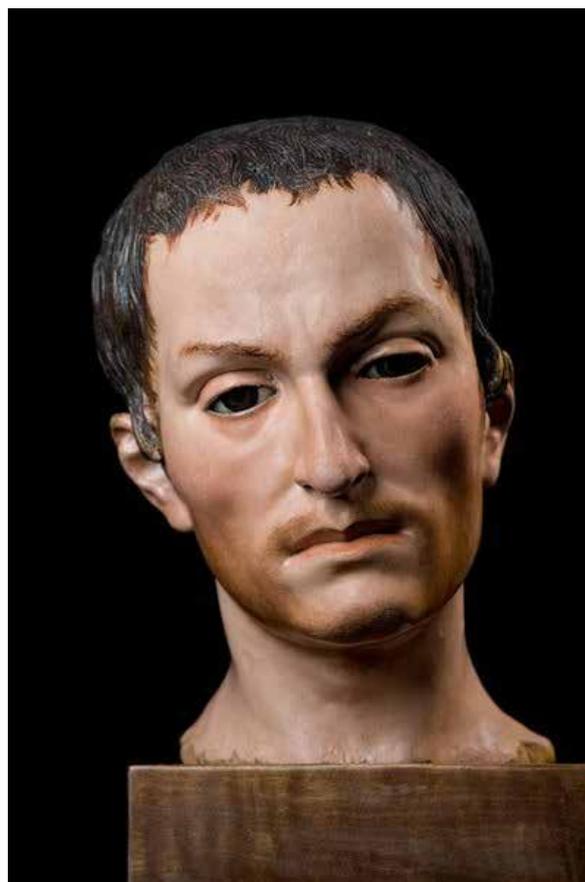
Sus pinturas no versionan esculturas barrocas, sino reproducciones fotográficas de las esculturas, ya sean realizadas por él o por otros, como es el caso de la postal de San Juan de Dios del Museo de Bellas Artes de Granada, posible boceto del cuadro de esta exposición. A su vez, reencuadra la postal para intensificar el gesto humano, acercarnos a la persona que la escultura representa con un corte de plano cercano al lenguaje del cine y la fotografía, actualmente el medio más utilizado para transmitir las imágenes y la realidad. No solo crea así cercanía, sino que además deja fuera de plano la peana. De esta forma la escultura se hace humana y la imagen creada en el pasado retoma la fuerza que en sí contenía, pero desde los códigos culturales actuales.

Posteriormente, en 2013, vuelve a reproducir esta escultura utilizando como referentes otras fotografías fácilmente encontradas en internet, produciéndose una concatenación de interpretaciones de diversos medios hasta llegar a su cuadro. La historia es interpretada y escrita en la literatura hagiográfica que después es personificada en un modelo. El escultor interpreta la pose actuada del modelo, el fotógrafo interpreta a la escultura e Ydáñez a la fotografía.

Para transmitir la visión de la escultura, los fotógrafos lo reproducen con diferentes fondos: rojo degradado, negro y violáceo plano; distintas fuentes e intensidades de luz y planos frontales o de perfil y en picados, recursos que Ydáñez evidencia en la pintura.



016
Santiago Ydáñez: Sin título, 2013.
Acrílico sobre lienzo, 40 x 30 cm.
© Santiago Ydáñez. <http://santiagoydanez.com/works/2013.html?lang=es>
Captura de imagen: 30 de agosto 2017



017
Alonso Cano: *Cabeza de San Juan de Dios*, c. 1660-65.
Fotógrafo desconocido.
Museo de Bellas Artes de Granada, España
© Museo de Bellas Artes de Granada. <http://spanishbaroqueart.tumblr.com/post/98247770959/alonso-cano-head-of-saint-john-of-god-c>
Captura de imagen: 30 de agosto 2017



018

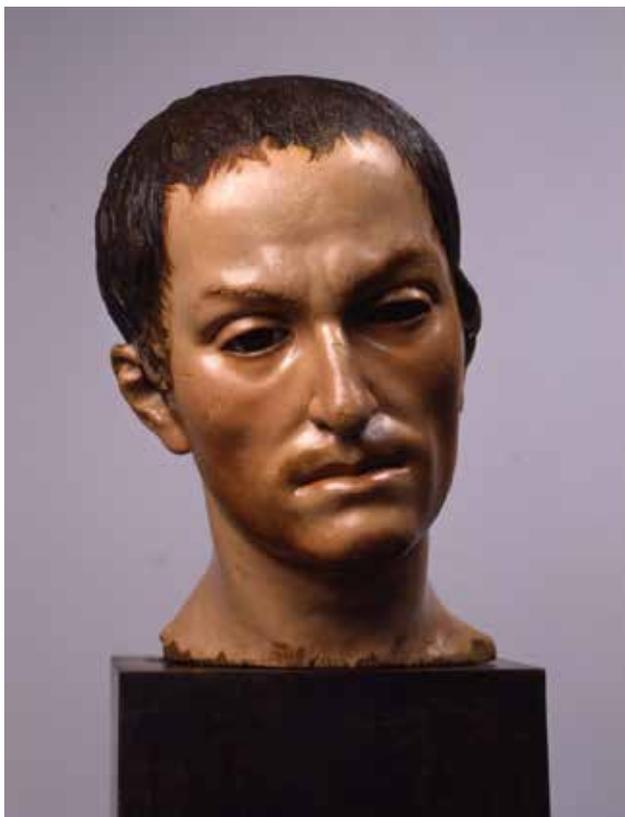
Santiago Ydáñez: Sin título, 2013.

Acrílico sobre lienzo, 40 x 30 cm.

© Santiago Ydáñez. <http://santiagoydanez.com/works/2013.html?lang=es>

g=es

Captura de imagen: 30 de agosto 2017



019

Alonso Cano: *Cabeza de San Juan de Dios*, c. 1660-65.

Fotógrafo desconocido.

Museo de Bellas Artes de Granada, España

© Museo de Bellas Artes de Granada. http://www.juntadeandalucia.es/cultura/imgdomus/MBAGR_IMAGENES/fondos_real/MBAGRFC0153_R.JPG

Captura de imagen: 30 de agosto 2017

Para el cuadro de fondo negro y luz dramática vuelve a cerrar el plano dejando fuera la peana y utilizando una pincelada suelta, que de nuevo parece representar al hombre que hacía de modelo, y para el fondo violáceo no fragmenta el rostro e incluye la peana, con pinceladas más recortadas, que definen volúmenes y brillos más propios de la superficie de una escultura que de la carnosidad de la piel.

En la comparación de los cuadros, donde varias representaciones son percibidas como de hombre, la aparición con peana se transfigura en una lectura violenta que oscila entre cabeza degollada y apoyada en un pedestal o la visión clásica de escultura de bulto redondo sobre basamento. Si el encuadre fotográfico y del video fragmenta la visión y cosifica el cuerpo humano, Ydáñez evidencia, como también sucedía anteriormente con los bustos en la escultura, pero los filtros culturales del espectador le impiden la lectura que pudiera resultar más evidente.

Por lo tanto aunque sean tres versiones de la misma pieza son obras diferentes que terminan deconstruyendo los recursos escultóricos y desconciertan al espectador ante su asimilación previa de la imagen. Ydáñez invita al espectador a mirar más allá de lo aprendido.

A su vez, la visión seguida de los tres cuadros produciría una secuencia en movimiento, con lo cual, no sólo está integrando a la pintura el lenguaje de la escultura y la fotografía, sino también el del cine. Efecto presente ya en sus primeros retratos, donde creaba secuencias al colocar varias composiciones que extraía de la acción performática de gesticular ante la cámara fotográfica y de video. Al sintetizar con unos pocos gestos, congelaba el culmen de la expresión al instante decisivo al que se refería André Breton y dilatava en imágenes congeladas los momentos que de forma consciente no son visibles en la rapidez del gesto.



020

Santiago Ydáñez: Sin título, 2001.

Acrílico sobre lienzo.

© Santiago Ydáñez

Por lo tanto, Ydáñez deconstruye la acción en imágenes claves e independientes con las que posteriormente reconstruye el movimiento al situar los cuadros consecutivos. Mediante el movimiento, ya sea de los ojos o del espectador al andar, crea la nueva secuencia con una cadencia temporal diferente a la inicial mediante la elipse y la dilatación de fotogramas-cuadro. El ritmo de la acción es rápido y abrupto, semejante al efecto stop-motion o GIF animado¹¹. El movimiento le aporta vida al gesto antes congelado, haciendo que las pinturas sean más vivas. Noción y recurso que comparte posteriormente con las esculturas barrocas que representará.

Al abordar la secuencia de las imágenes religiosas a veces situaba retratos de lo que parecía una repetición, sin embargo producía expresiones diferentes por los ligeros cambios de ángulo de cámara que influía en la forma en que la luz arrojaba sombras y volúmenes sobre las tallas. Esos ligeros cambios acentúan y dan movimiento a los gestos, tal como el escultor ideó al tallar la escultura, imaginando el efecto en el creyente que la observa mientras se desplaza por la iglesia.



021

022

023

José Val del Omar: *Fuego de Castilla*, 20 minutos, 1960.

Secuencia de fotogramas de la escultura policromada *San Sebastián* de Alonso Berruguete

© Filмотeca Española y Filмотeca de Andalucía

Esta cualidad de la estatuaria religiosa también le fascinó a José Val del Omar en *Fuego de Castilla* (1960) un video de 35mm y 20 min que culmina con un Sin fin. Un trabajo con el que parece dialogar Ydáñez. Como éste, también

¹¹ Stop motion y GIF (Graphics Interchange Format) animado son dos técnicas para crear movimiento entrecortado mediante la consecución de imágenes fijas y secuenciales. El Stop motion es una animación realizada foto a foto y tiende a utilizarse para desarrollar historias en formato audiovisual por lo que la duración puede ser breve o extensa, sin embargo los gif animados se utilizan para crear acciones breves que se repiten en bucle. El número de fotogramas utilizados suelen oscilar entre los dos y los diez y se trata de un formato digital de poca resolución ideado para el uso en internet.

aquel encuadra esculturas barrocas concretamente de Alonso Berruguete y Juan de Juni pertenecientes al Museo Nacional de Escultura de Valladolid¹². Durante tres años las graba y anima variando el ángulo y la iluminación con los que crea secuencias donde el gesto cobra vida y entrecorta, otra coincidencia con Ydáñez, con otras imágenes que dramatizan la escena¹³ para representar el “drama inherente al catolicismo (...) epopeya del éxtasis y del terror, de la elevación y de la sensualidad. Filmando estatuas. Interrogando lo permanente mediante el cambio perpetuo”¹⁴.

Otra variación que realiza Ydáñez para la creación de secuencias imaginarias es reproducir la misma imagen en distinta orientación del lienzo o situar contiguamente composiciones que continúan el gesto a partir de diferentes modelos. Tal es el caso de sus Dolorosas, tan semejantes que parecen ser la misma, con lo que acentúa la noción de imagen tipo. En cualquier caso, generando el movimiento que cobra vida.



024
Santiago Ydáñez: Sin título, 2007.
Acrílico sobre lienzo, 200 x 200 cm.
© Santiago Ydáñez



025
Santiago Ydáñez: Sin título, 2016.
Acrílico sobre lienzo, 200 x 300cm
© Santiago Ydáñez. <http://santiagoydanez.com/works/2016.html?lang=en>
Captura de imagen: 30 de agosto 2017

¹² Ydáñez también coincide como Val del Omar en la fascinación por los museos religiosos, de Bellas artes u objetos, momias o historia natural, para él a veces más inspiradores que los de arte contemporáneo.

¹³ En su caso, además proyecta imágenes geométricas en movimiento, intensifica el sonido, música de Vicente Escudero realizada con zapateos y rasgado de uñas sobre la guitarra, y crea distorsiones de lentes. E. A. Russo, “Conjeturas sobre José Val del Omar. El que ama, arde”, en Jorge La Ferla (ed.) *De la pantalla al arte transgénico*. Universidad de Buenos Aires, Libros del Rojas. Buenos Aires. 2000, p. 7.

¹⁴ *Íbidem*, p. 8.

En este sentido, lo que realiza es una readaptación de los recursos de la escultura que contrasta con reproducciones literales al medio pictórico perdiendo su sentido originario, como sucede con la introducción de la peana o la reproducción de tallas ideadas para retablos, que eran deformadas para corregir la perspectiva desde la visión del suelo.



026
Santiago Ydáñez: Sin título, 2010
Acrílico sobre lienzo, 200 x 300 cm.
© Santiago Ydáñez



027
Santiago Ydáñez: Sin título, 2010
Acrílico sobre lienzo, 100 x 100 cm.
© Santiago Ydáñez
Catálogo de la exposición en el Crucero del Hospital Real. Granada. 2011



028
Santiago Ydáñez: Sin título, 2011.
Acrílico sobre lienzo y óleo, 100 x 70 cm.
© Santiago Ydáñez. <http://santiagoydanez.com/works/2011.html?lang=es>
Captura de imagen: 1 de agosto 2017

No solo reproduce la figura estirada y ladeada, también deja el ojo sin iris, tal como se hace en la escultura para simular con la sombra del párpado los tonos claros del ojo. Esta traducción literal, e incluso exagerada, pintándolos con azul blanquecino, crea la mirada vuelta, símbolo del éxtasis. La tez también contiene su referencia escultórica, más evidente si lo comparamos con retratos basados en cuadros cuya factura es más plana. Refuerza las sombras a partir de grisallas, al modo antiguo, y sobre ellas aplica el color, como si estuviera cromando una talla con brillos que iluminan y simulan superficies pulidas hasta culminar con la simulación de una lágrima de vidrio, pero no acuosa, que sería más fluida, permeable al rostro y más sencilla de reproducir pictóricamente.

De esta forma Ydáñez pone en crisis el lenguaje de la escultura originaria y crea otra representación diferente y más inquietante, que en cierta forma la contenía.



029
Santiago Ydáñez: Sin título, 2007
Acrílico sobre lienzo, 200 x 300 cm.
© Santiago Ydáñez



030
Santiago Ydáñez: Sin título, 2011
Acrílico sobre papel, 90 x 120 cm.
© Santiago Ydáñez. <http://martinmertens.com/kuenstler/santiago-ydanez/>
Captura de imagen: 30 de agosto 2017

Esculturas sin vida que parecen revivir, rodeadas de un corpus artístico de muerte contenida en paisajes y rostros anónimos que anteceden a la masacre; en cuerpos ya arrebatados de la vida, animales muertos, mujeres degolladas, esqueletos, calaveras y cuerpos momificados, entre lo fenecido y lo inerte, que resucitan en sus cuadros en una agonía trágica ante la existencia entre la vida y la muerte y la vida tras la muerte, que ofrece la religión y el arte.

Porque como señala el crítico Omar Pascual¹⁵, Ydáñez conoce bien la capacidad sacralizadora de la pintura y ser representado es permanecer y existir, al menos para el que sigue mirando.

Sin embargo, hasta la propia imagen, único reducto de existencia, la arrastra hasta al abismo más destructor repitiéndola hasta ser icono, ser fetiche y ser exceso. Mirándola en su deriva a ver si llega a romperse, las composiciones van perdiendo armonía, proporción y perspectivas entre sus formas, las pinceladas de violentas y grandilocuentes se vuelven chillonas y repetitivas; el gesto se reitera y crea capas de pintura acumulada; el color se desordena y se

¹⁵ O. Pascual Castillo, "Ver para creer...o pintar en lo que se cree según Santiago Ydáñez " en *Tránsito. Santiago Ydáñez*, en Catálogo de la exposición en el Crucero del Hospital Real de Granada. Granada: Editorial Universidad de Granada. 2011. p.11.

vuelve feísta, sucio, y aun así la imagen sigue siendo inquietantemente viva, ¿podrá llegar la imagen a desquiciarse, perder su poder y su sentido?, ¿podrá por fin anestesiarnos, ser inmunes ante su terror?



031
Santiago Ydáñez: Sin título, 2016
Acrílico sobre lienzo, 220 x 300 cm.
© Santiago Ydáñez. <http://santiagoydanez.com/works/2016.html?lang=es>
Captura de imagen: 30 de agosto 2017



032
Santiago Ydáñez: Sin título, 2015
Óleo sobre dibón, 200 x 300 cm.
Fotografía realizada de la exposición El corazón manda, CAC, Málaga.



033
Santiago Ydáñez en colaboración con Carlos León: Sin título, 2015
Óleo sobre dibón, 200 x 300 cm.
© Santiago Ydáñez. <http://santiagoydanez.com/works/2015.html?lang=es>
Captura de imagen: 30 de agosto 2017

Ydáñez deconstruye la imagen por medio de la pintura desde diversos medios, la escultura, la pintura, el performance, fotografía, video e incluso la instalación, entrelazando la tradición en la continuación de lo actual tanto en temática como en la forma. Consciente de que lo “nuevo ensombrece lo antiguo” de que “cuando nace una nueva disciplina la que más sufre es la más clásica, la que estaba antes, porque tiene que compartir protagonismo (...) pero cuando se asume el juguete, se convierte un elemento más con el que crear”¹⁶.

Y “la pintura no está solapada por nada. Lo único que pasa es que ahora no está sola.” Y ahí está Ydáñez para reconstruirla, en una secuencia Sin Fin.

¹⁶ El Estado Mental. *Op. cit.*

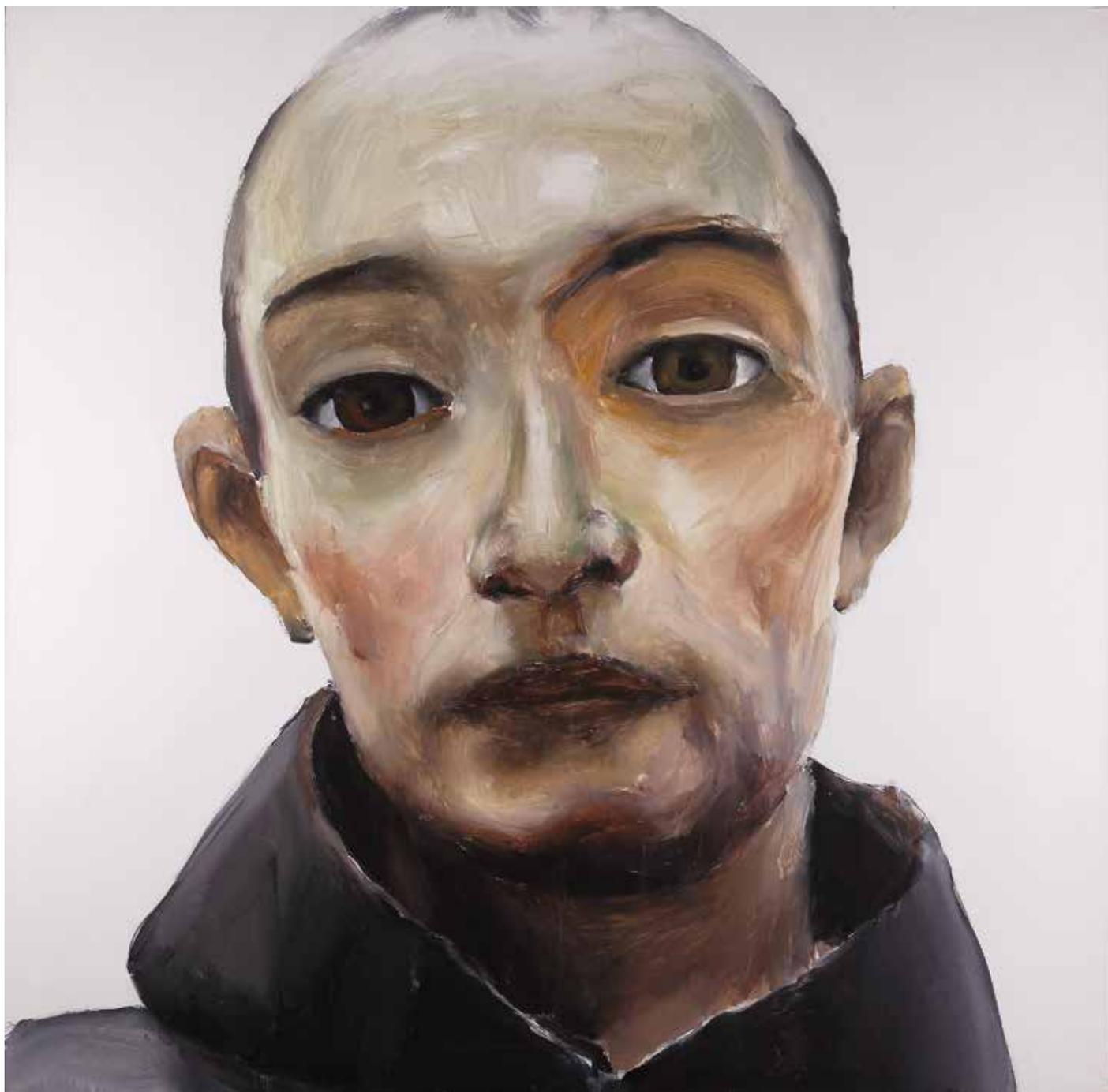
CATÁLOGO



Sin título, 2008
Acrílico / tela, 75 x 100 cm









Sin título, 2007
Acrílico / tela, 200 x 300 cm





Sin título, 2012
Acrílico / tela, 60 x 90 cm









Sin título, 2016
Acrílico / tela, 130 x 170 cm







Sin título, 2006
Acrílico / tela, 180 x 160 cm







Sin título, 2017
Acrílico / tela, 210 x 220 cm

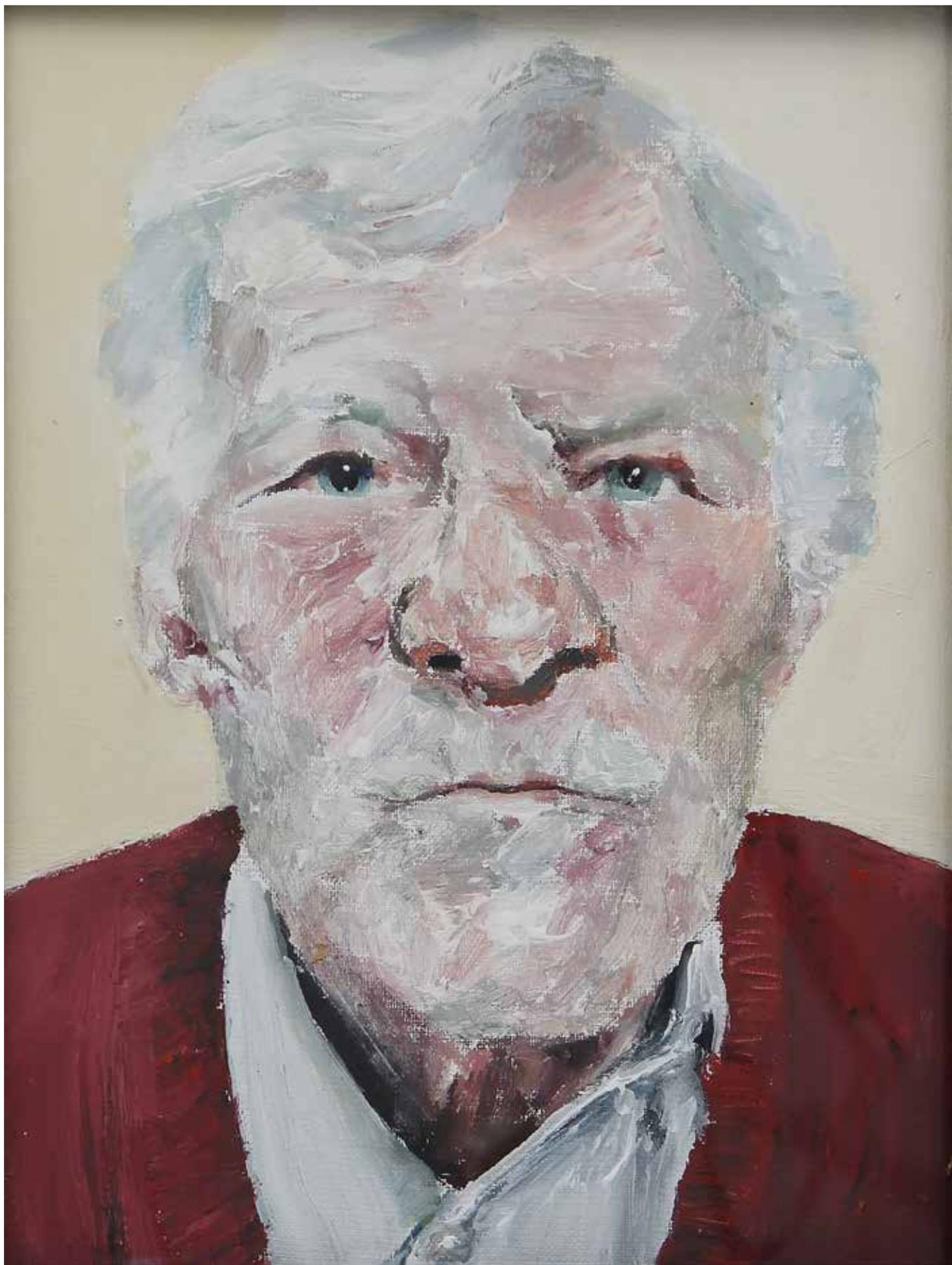






Sin título, 2012
Acrílico / tela, 200 x 300 cm





Sin título, 2014
Acrílico / madera, 49,5 x 60,5 cm



















CURRÍCULUM. SANTIAGO YDÁÑEZ

Puente de Génave, 1967

FORMACIÓN

Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Granada, España

Talleres con Juan Genovés, Alfonso Albacete, Nacho Criado, Fernando Castro Flórez y Mitsuo Miura

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

2017

1950 AÑOS DEL MARTIRIO DE LOS SANTOS PEDRO Y PABLO. HOMENAJE A SANTIAGO YDÁÑEZ, Real Academia de España en Roma, Roma, Italia

PAINTING AS ARCHEOLOGY, Whitebox Art Center, Beijing, China

EL CORAZÓN MANDA, Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, Málaga, España

PARAÍSO PERDIDO, GE Galería, Nuevo León, México

CROSSINGS, Mario Mauroner Contemporary Art, Viena, Austria

2016

LODAZAL, Sala La Vicaría, Puente de Génave, Jaén, España

SANTIAGO YDÁÑEZ, Galería T20, Murcia, España

PROJECT ROOMS, Arte Santander, Nova Invaliden Galerie, Santander, España

REINTERPRETADA II. LAS CENIZAS DEL RUISEÑOR, comisariada por Rafael Doctor, Museo Lázaro Galdiano, Madrid, España

BIRDS, Dillon Gallery, Nueva York, EE.UU.

2015

DE REOJO, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, España

MY SELF & OTHERS, Dillon Gallery, Nueva York, EE.UU

GUARDAMI, Ricardo Constantini, Turín, Italia

S.T., Juan Silió, Santander, España

EL OSO Y EL ROBLE, La New Gallery, Madrid, España

2014

Tart Gallery, Zúrich, Suiza

AMEN, La Vicaría, Puente de Génave, Jaén, España

2013

SCHMUTZINGER SCHNEE, Invaliden1 Galerie, Berlín, Alemania

SOLINGEN, Galería Mecánica, Sevilla, España

LA IMAGEN ABOLIDA, Centro de las Artes de Sevilla (ICAS), Sevilla, España

SANTIAGO YDAÑEZ, Hospital de Santiago, Úbeda, Jaén, España

NIEVE SUCIA, New Gallery, Madrid, España

2012

Galería Ghetta, Bolzano, Italia

SOFT, G.E Gallery, Monterrey, México

EL HUERTO DE CRISPÍN, Galería Yusto/Giner, Marbella, Málaga, España

GRACIAS POR TODO, Invaliden1 Galerie, Berlín, Alemania

LAMARADAS, Galería Marco Rossi, Milán, Italia

Galería Mecánica, Sevilla, España

2011

Galería Fernando Santos, Oporto, Portugal

Á CENT MÉTRES DU CENTRE DU MONDE, Centre d'Art Contemporain de Perpignan, Perpiñán, Francia

Galería Martin Mertens, Múnich, Alemania

Galería S.E, Bergen, Noruega

Hospital Real, Granada, España

GELIFRACTIONES, Galería Marco Rossi, Milán, Italia

Galería Manuel Ojeda, Las Palmas de Gran Canaria, España

2010

Centro de Arte Contemporánea Graça Morais, Braganza, Portugal

Galería Sandunga, Granada, España

Invaliden1 Galerie, Berlín, Alemania

SANTIAGO YDÁÑEZ, Universidad Popular de Jaén, Jaén, España

Galería Sicart, Vila Franca del Penedes, España

Fundação Chirivella Soriano, Valencia, España

Castillo de Santa Bárbara, Alicante, España

Galería Martin Mertens, Múnich, Alemania

Just Mad - Art Fair, Madrid, España

2009

SNOWSCAPES, Artcore Gallery, Toronto, Canadá

Ge Galería, Monterrey, México

Fundación Rodríguez Acosta, Granada, España

Galería Sandunga, Granada, España

Seven Contemporary Art, La Haya, BASF Center, Ludwigshafen, Alemania

Invaliden 1, Berlín

Maco, GE Galería, Monterrey, México

2008

Galería Isabel Hurley, Málaga, España

Martin Mertens Gallery, Berlín, Alemania

ASINCRONÍAS, Museo de Bellas Artes de Murcia, Murcia, España

2007

Galería Invaliden 1, Berlín, Alemania

Galería Milagros Delicado, Cádiz, España

Museo de Huelva, Huelva, España

2006

Galería Luis Adelantado, Valencia, España

Galería Fernando Santos, Oporto/Lisboa, Portugal

Galería Lipange Puntin, Trieste, Italia

2005

Artcore Galería, Toronto, Canadá

CAJA INMACULADA, Sala Luzán, Zaragoza, España

2004

Galería Lluçia Homs, Barcelona, España

Galería T20, Murcia, España

2003

Galería Luis Adelantado, Valencia, España

Sala Rivadavia, Diputación de Cádiz, Cádiz, España

Galería la Fábrica, Madrid, España

Galería Punto y línea, Oaxaca, México

Muestra 2, Galería Luis Adelantado, México DF, México

Galería Fernando Santos, Oporto, Portugal

Chiado 8 Arte Contemporánea, Lisboa, Portugal

2002

Lipanje Puntin Arte Contemporanea, Trieste, Italia

Galería Ramis Barquet, Monterrey, México

Galería Horrach Moyà, Palma de Mallorca, España

Capilla de Fonseca, Universidad de Salamanca, Salamanca, España

Garage Regium Arte, Madrid, España

2001

Galería Luis Adelantado, Valencia, España

Galería T20, Murcia, España

Galería Palma Dotze, Vilafranca del Penedés, Barcelona, España

Palacio Condes de Gabia, Diputación de Granada, Granada, España

2000

Galería Luis Adelantado, Valencia, España

Galería Baró Senna, São Paulo, Brasil

Studio d'Arte Cannaviello, Milán, Italia

FIAC'00 Art Fair, Galería Luis Adelantado, París, Francia

1999

Palácio de Villadompardo, Diputación de Jaén, España

Galería Luis Adelantado, Valencia, España

Galería Antonio de Barnola, Barcelona, España

1998

Centro de Lenguas Modernas, Universidad de Granada, España

1995

Palacio Condes de Gabia, Diputación de Granada, España

1994

Diputación de Albacete, Centro Cultural, Albacete, España

EXPOSICIONES COLECTIVAS

2016

AL ROJO VIVO, Fundación Canaria para el Desarrollo de la Pintura, Las Palmas de Gran Canaria, España

DESTINISIA, Stephen Romano Gallery, Nueva York, EE.UU.

TROQUEL, La Panera, Lleida, España

2015

MADE IN SPAIN, CAC Málaga, España

PAISAJE, CONTEMPLACIÓN, MEMORIA Y ACTIVISMO, CAAC Sevilla, España

2014

NEIGHBOURS II, CAC, Málaga, España

LA IMAGEN FANTÁSTICA, Kursaal, San Sebastián, España

SIND WIR BERLINER?, Galería Riccardo Costantini Contemporary, Turín, Italia

PARÁFRASIS. LA RECEPCIÓN DE EL GRECO EN EL NEOBARROCO ACTUAL, Museo de Albacete, Albacete, España

2013

LOVE TRIANGLE, Goethe Institut/Instituto Cervantes, Estocolmo, Suecia

GROTESCO, Fundacion Chivella, Valencia, España

Galería Isabelle Serrano, México

ON PAINTING, CAAM, Las Palmas, España

2012

FLYING, Künstlerhaus Bethanien, Berlín

MM Projects, Martin Mertens Galerie, Kalsruhe, Alemania

2011

Zink Gallerie, Berlín, Alemania

EL HUÉSPED Y EL PESCADO, TAF, Atenas, Grecia

2010

Galería Carlos Carvalho, Lisboa, Portugal

Invaliden1, Berlín, Alemania

1000 WAYS TO KEEP ONE LOVE, Galería S.E, Bergen, Noruega

Palacio de los Condes de Gabia, Granada, España

PRESENTE PERFECTO, MEMORIA DE ANDALUCÍA, Caja Granada, Granada, España

MACO: México Arte Contemporáneo, Galería GE, Monterrey, México

2009

ARE YOU FAMOUS, Invaliden1 Gallery, Berlín, Alemania

T20, Murcia, España

Kunsthalle Kiel, Kiel, Alemania

Premios ABC, España

Instituto Cervantes, Nueva York, EE.UU.

Colección Chirivella Soriano, Valencia, España

Museu de Belas Artes, Castellón, España

Bienal Internacional de Arte Cerveira, Vila Nova de Cerveira, Portugal

ARCO 2009, Galería Fernando Santos, Madrid, España

Hot Art BASEL, Galería GE, Basel, Suiza

Hot Art BASEL, Galería Isabel Hurley, Suiza

Toronto Art Fair, Art Core Gallery, Toronto, Canadá

Feria de Torino, Galería Lipanjepuntin, Milán, Italia

2008

MIART, Galería Lipanjepuntin, Milán, Italia

Arco 2008, Galería Fernando Santos, Madrid

Feria de Torino, Galería Lipanjepuntin, Italia

EVIL CHRISTMAS, Wonderland Art Space, Copenague, Dinamarca

Art Verona, Lipanjepuntin, Italia

Bienal de Sevilla, CORE GALLERY, España

Ars fundum, España

CAC Málaga, Colección Permanente, España

Espai Dart Contemporani, Castellón, España

Colección Chirivella Soriano, Valencia, España

2007

ICH HAVE KEINE IDEA, Kunst Halle, Bergen, Noruega

ESCENAS DEL SUR, Carré d'art contemporaine, Nimes, Francia

ARCO'07, Galería Luis Adelantado, Madrid, España

Ars Fundum, Madrid, España

Feria de Turín, Galería Lipanje Puntin, Milán, Italia

Art forum, Invaliden1 Galerie, Berlín, Alemania

Feria de Bolonia, Galería Lipanje Puntin, Milán, Italia

Feria de Toronto, Art Core Gallery, Toronto, Canadá

Arte Lisboa, Galeria Fernando Santos, Lisboa, Portugal

2006

Art Basel Miami Beach, Galería Luis Adelantado, Miami, EE.UU.

ARTissima, Galerías Luis Adelantado, Palma 12, Lipanje Puntin, Turín, Italia

FIAC'06, Stand Galería Luis Adelantado, París, Francia

Art Chicago, Stand Galería Luis Adelantado, Chicago, EE.UU.

Miart 2006, Stand Galería Lipanje Puntin, Milán, Italia

Muestra 001 Art Fair, Galería Luis Adelantado, Monterrey, México

ARCO'06 Art Fair, Galería Luis Adelantado, Madrid, España

Art Miami 2006, Galería Luis Adelantado, Miami, EE.UU.

2005

Art Basel Miami Beach, Galería Luis Adelantado, Miami, EE.UU.

Art Chicago, Stand Galería Luis Adelantado, Chicago, EE.UU.

Miart 2005 Art Fair, Galería Lipanje Puntin, Milán, Italia

ARCO'05 Art Fair, Galería Luis Adelantado, Madrid

Art Miami 2005, Galería Luis Adelantado, Miami, EE.UU.

MACO: México Arte Contemporáneo, Galería Luis Adelantado, Maco, México

2004

Art Basel Miami Beach, Galería Luis Adelantado, Miami, EE.UU.

ARTissima, Galerías Luis Adelantado, Palma 12, Lipanje Puntin, Turín, Italia

FIAC'04, Galería Luis Adelantado, París, Francia

Art Chicago, Galería Luis Adelantado, Chicago, EE.UU.

Miart 2004, Galería Lipanje Puntin, Milán, Italia

ARCO'04, Galería Luis Adelantado, Madrid, España

Art Miami 2004, Galería Luis Adelantado, Miami, EE.UU.

2003

Art Basel Miami Beach, Galería Luis Adelantado, Miami, EE.UU.

ARTissima, Galería Luis Adelantado, Turín, Italia

FIAC'03, Galería Luis Adelantado, París, Francia

Galería Palma XII, Vilafranca del Penedés, Barcelona, España

MiArt, Galería Luis Adelantado, Milán, Italia

NIÑOS, CASA, Centro de Arte de Salamanca, Salamanca, España

ARCO'03, Galería Luis Adelantado, Madrid, España

2002

Art Basel Miami Beach, Galería Luis Adelantado, Miami, EE.UU.

ARTissima, Galerías Luis Adelantado, Palma 12, Lipanje Puntin, Turín, Italia

FIAC'02, Galería Luis Adelantado, París, Francia

GENERACIÓN 2002, Premios y Becas de Arte Caja Madrid, Madrid, España

ITINERANTE, Colección L'Oréal Arte Contemporáneo, Fundación Laxeiro, Vigo, España

Art Chicago, Galería Luis Adelantado, Chicago, EE.UU.

Miart 2002, Galería Lipanje Puntin, Milán, Italia

Muestra 001, Galería Luis Adelantado, Monterrey, México

ARCO'02, Galería Luis Adelantado, Madrid, España

Art Miami 2002, Galería Luis Adelantado, Miami, EE.UU.

2001

XXI Bienal Internacional de Alejandría, Ministerio de Asuntos Exteriores, Egipto

Colección Premio de Pintura L'Oréal, Centro Cultural Gran Capitán, Granada,

Estaña Artissima, Galería Luis Adelantado, Turín, Italia

FIAC 2001, Galería Luis Adelantado, París, Francia

Art Miami 2001, Galería Luis Adelantado, Miami, EE.UU.

ARCO'01, Galería Luis Adelantado, Madrid, España

ITINERARIOS 1993/2000. UN CAMINO COMPARTIDO, Fundación Marcelino Botín, Santander, España

Instituto Cervantes y Academia de España de Roma, Roma, Italia

GENERACIÓN 2001, Itinerante, Premios y Becas de Arte Caja Madrid, Madrid, España

FORO SUR, Galería Luis Adelantado, Cáceres, España

Art Chicago 2001, Galería Luis Adelantado, Chicago, EE.UU.

FIGURAÇÕES, Galería Mário Sequeira, Braga, Portugal

2000

Colección Premio de Pintura L'Oréal, Sociedad Económica Amigos del País, Málaga, España

ARCO'00, Galería Luis Adelantado, Madrid, España

Art Chicago 2000, Galería Luis Adelantado, Chicago, EE.UU.

FIA'00, Galería Luis Adelantado, Caracas, Venezuela

ATTRAVERSO I'IMMAGINE, Omaggio a Enzo Cannaviello, Fonte dei Marmi, Toscana, Italia

Artissima, Galería Luis Adelantado, Turín, Italia

IX Bienal Nacional de Arte Ciudad de Oviedo, Oviedo, España

1999

Selección Muestra de Arte Joven, Madrid, Argentina, Chile, Ecuador y Perú

ITINERARIOS 1998/99, Sextas becas de Artes Plásticas, Fundación Marcelino Botín, Santander, España

ARCO'99, Galería Luis Adelantado, Madrid, España

Art Chicago 1999, Galería Luis Adelantado, Chicago, EE.UU.

FIA'99, Galería Luis Adelantado, Caracas, Venezuela

XV Premio de Pintura L'Oréal, Centro Cultural Conde Duque, Madrid, España

1998

LORCA Y LA MÚSICA, Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, Sevilla, España

O GUARDADOR DE REBANHOS, Galería Por Amor á Arte, Oporto, Portugal

ARCO'98, Galería Luis Adelantado, Madrid, España

Art Chicago 1998, Galería Luis Adelantado, Chicago, EE.UU.

FIA'98, Galería Luis Adelantado, Caracas, Venezuela

XIV Muestra de Arte Joven, Sala Julio González, Ministerio de Educación y Cultura, Madrid, España

1997

INTOLERANCIA, Palacio de la Madraza, Granada, España

LORCA Y LA MÚSICA, Centro Artístico La General, Granada, España

1996

Galería Sandunga, Granada, España

1995

Palacio Villardompardo, Jaén, España

HOMENAJE A RIVERA, Facultad de Filosofía, Granada, España

NUEVAS MIRADAS, Fundación Rodríguez-Acosta, Granada, España

1993

Jóvenes Artistas Andaluces, Málaga, España

PREMIOS Y BECAS

2016

Residencia beca de la Academia de España en Roma, Roma

2015

Residencia Casa Wabi, Puerto escondido, México

2002

Primer Premio ABC de Pintura, España

Primer Premio de Pintura Generación 2002, Caja Madrid, España

2001

Bolsa del Colegio de España en París, Ministerio de Cultura

1998

Fundación Marcelino Botín, Santander, España

1997

Bolsa de Mojácar, España

LODAZAL, Sala La Vicaría Puente de Génave, Jaén, España

OBRA EN COLECCIONES PÚBLICAS

Diputación de Jaén, España

Diputación de Segovia, España

Diputación de Albacete, España

Museo de Mojácar, Almería, España

Museo de Zabaleta, España

Fundación Marcelino Botín, España

Instituto de Estudios Jiennenses, España

Facultad de Bellas Artes de Granada, España

Universidad de Jaén, España

Junta Castilla-León, Contemporáneo. España

Coleção Arte Contemporânea, España

Real Academia de España en Roma, Italia

Catedral de Jaén, España

Caja Rural de Jaén, España

Colegio de España en París, Francia

Museo Sofía Ímber, Caracas, Venezuela

Colección L'Oréal, Madrid

Museo Municipal de Madrid

Fundación Martínez-Guerricabeitia, Valencia, España

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Colección ABC, Madrid

Colección Caja Madrid, Madrid

Colección CAM Colección DKC, CAC Málaga, España

Centro Atlántico Museo de Arte Contemporáneo de Las Palmas, España

Colección de la Comunidad de Murcia, España

Fundación Chirivella Soriano, España







Universidad de Jaén