

**LUIS  
J. FERNÁNDEZ**

**LA PIEL  
VERTICAL**



**VERÓNICAS  
MURCIA**









El interior de la iglesia desacralizada de Verónicas, lugar elegido para la exposición "La piel vertical" del gran pintor de Blanca Luis J. Fernández, desde ciertas perspectivas y bajo determinada luz, se convierte en uno de esos espacios arquitectónicos cambiantes que muy bien podrían figurar en uno de sus cuadros. Al atardecer, en Verónicas, si miramos fijamente con la suficiente paciencia, los arcos del interior parecen combarse aún más, los ángulos se reblandecen, y la iglesia parece como si se contemplase a sí misma desde todos los rincones al mismo tiempo, como una de esas construcciones superpuestas que Fernández acumula en algunas de sus obras más conocidas.

Ahora el artista ha ido más allá de esas construcciones, y dedica su nueva exposición a indagar sobre el origen de todo. En la exposición "La piel vertical" uno no sabría decir si asistimos a un "big bang" expansivo del cosmos o más bien a una implosión que nos haga ver el origen del Universo desde una mirada completamente diferente, algo que siempre ha preocupado a este artista y que ha sido recurrente en su carrera.

En este sentido, es difícil encontrar un artista más idóneo para una sala de exposiciones que siempre ha sido muy singular, y que con frecuencia ha apostado por el arte más conceptual, reflexivo y misterioso. Dentro de los absorbentes cuadros del blanqueño diríase que hay siempre algo de esa materia invisible pero detectable de la que está compuesto la mayor parte del Universo, según los científicos. Este artista, que se define como neobarroco, es un maestro en el arte de plasmar en sus cuadros las once o más dimensiones del Universo que muchos físicos aceptan en la actualidad, de manera que edificios, espacios y objetos identificables parecen plegarse, como si estuviesen siendo observados al mismo tiempo desde todos los sitios y a la vez desde ninguno.

El efecto que produce todo esto es poderoso. Se hace difícil dejar de mirar un cuadro de Luis J. Fernández. Alguien ha escrito que en sus obras vemos las cosas a la vez desde su interior y desde el exterior. Desde una opinión de simple aficionado, yo diría algo más: en sus cuadros vemos la realidad desde una especie de "multiverso", es decir, ese universo múltiple que reúne todas las perspectivas, todos los espacios y todos los tiempos. Más que onírica o ensoñada, la visión del pintor blanqueño es la de una realidad múltiple.

Sin duda, no podría haber un espacio más indicado para exponer estas obras que el interior de la antigua iglesia de Verónicas y su cambiante luz. Un espacio expositivo privilegiado y único en nuestra Región siempre abierto a las nuevas tendencias del arte contemporáneo nacional e internacional y a los creadores murcianos, y donde el visitante podrá adentrarse en esta ocasión en el universo de uno de los artistas más destacados de nuestra tierra.

**Javier Celdrán Lorente**  
Consejero de Turismo, Cultura y Medio Ambiente  
Región de Murcia

From certain perspectives and in a particular light, the interior of the deconsecrated church of the Verónicas, the place chosen for the exhibition *La piel vertical* (The Vertical Skin) by the great painter from Blanca, Luis J. Fernández, turns into one of those mutating architectural spaces that might very well figure in one of his paintings. At dusk, in Verónicas, if we keep looking and are patient enough, the arches inside seem to become even more curved, the angles are softened, and the church looks as though it were gazing at itself from every corner at once, like one of those superimposed buildings Fernández includes in some of his best-known works.

Now he has moved beyond those buildings and is devoting his latest show to exploring the origin of everything. In *The Vertical Skin* it is hard to say whether we are in the presence of an expansive “big bang” of the cosmos or an implosion that makes us see the origin of the universe with completely different eyes, a recurrent concern of this painter during his career.

In this respect it would be difficult to find a more appropriate artist for an exhibition space that has always been highly distinctive and has frequently favoured a more conceptual, meditative and mysterious kind of art. His absorbing pictures seem to contain some of that invisible but detectable matter of which, scientists tell us, most of the universe is composed. Fernández, who describes himself as Neo-Baroque, is a master of the art of capturing in his paintings the eleven or more dimensions of the universe currently accepted by many physicists, so that identifiable buildings, spaces and objects seem to bend, as if they were being observed simultaneously from everywhere and from nowhere.

The effect produced by all this is powerful. It is difficult to stop looking at a painting by Luis J. Fernández. Someone wrote that in his works we see things from the inside and the outside at the same time. As a mere amateur, I would go further: in his pictures we see reality as a kind of “multiverse”, that multiple universe in which all perspectives, all spaces and all times are brought together. Rather than being oneiric or dreamlike, his vision is that of a multiple reality.

There could certainly be no more suitable setting in which to exhibit these works than the interior of the former church of the Verónicas, with its ever-changing light. In this remarkable exhibition space, unique in our Region and always open to new trends in Spanish and international contemporary art and to Murcian artists, visitors on this occasion can enter the universe of one of the most outstanding creative figures from our homeland.









Handwritten text in a cursive script, likely a signature or name, written in dark ink on a light-colored background.

Rotis









INSTANT SPAN



INSTANT SPAN



























SEPTIEMBRE / NOVIEMBRE - 2017



**LA PIEL  
VERTICAL**  
**LUIS  
J. FERNÁNDEZ**

**VERÓNICAS  
MURCIA**

## LUIS J. FERNÁNDEZ: DESNUDAMIENTO Y OLVIDO DEL ORIGEN

PEDRO A. CRUZ SÁNCHEZ

Si se trazara una amplia panorámica que abarcara la obra entera de Luis J. Fernández, la caracterización esencial que se podría hacer de ella visualizaría una línea de progresión tan nítida como siempre inacabada: desmontar el paisaje urbano. Sus características vistas de ciudades, construidas a partir del rigor de la lógica perspectiva y del dibujo preciso, han ido desmembrándose poco a poco hasta llegar a un momento –el actual– en el que lo que el autor entrega es un *ensamblaje mental* conformado por restos y ruinas de diversas realidades. Ya no se trata de observar directamente un objeto cualquiera, ni siquiera de transponer con mayor o menor libertad lo que la memoria recuerda. Los diferentes motivos que conviven en cada cuadro no hilvanan ningún relato preciso ni reflejan una experiencia única y aislable en el tiempo; la representación ya no se puede entender como un único cuerpo que organiza, bajo un sentido hegemónico, la miríada de flashes que se disparan en la mente del artista. Los múltiples fragmentos convergen azarosamente, por una suerte de automatismo mental que acumula “escombros” de antiguas unidades. Y sorprende, en este sentido, que, en ningún momento, Luis J. Fernández idee “líneas de costura” que disimulen los desgarrones, la piel rota de cada una de sus pinturas.

Asevera Susan Buck-Morss que, en el mundo contemporáneo, “las ruinas desfasadas del pasado reciente aparecen como residuos de un ensueño”<sup>1</sup>. Y, ciertamente, cuando se analizan las obras últimas de Luis J. Fernández, la primera sensación que transmiten es la de una *fantasmagoría* imposible de referir a un tiempo y un espacio concretos. Recuerda Buck-Morss que el punto sin retorno al que ha llevado el relato moderno y su posterior crisis ha sido a que el ojo, bombardeado por miles de impresiones fragmentarias, ya no sirva de escudo de protección y se abra a la enormidad de lo visible. Ve demasiado pero no registra nada. Y así,

1 BUCK-MORSS, S. “The City as Dreamworld and Catastrophe”, *October*, Vol. 73 (Summer, 1995), p. 4.

## LUIS J. FERNÁNDEZ: LAYING BARE AND FORGETTING THE ORIGIN

If we were to draw a broad panorama containing Luis J. Fernández's entire output, we could capture its essence by visualising a line of progression that is both distinct and always unfinished: dismantling the urban landscape. His characteristic views of cities, constructed with rigorously logical perspective and precise draughtsmanship, have gradually been breaking up, until reaching a point — now — at which what he gives us is a *mental assemblage* formed from remains and ruins of different realities. It is no longer a matter of directly observing any particular object, nor of more or less freely transposing something recalled from memory. The various motifs that coexist in each picture do not string together any precise narrative, nor do they reflect a single experience that can be isolated in time; representation can no longer be understood as a single body organising the countless flashes sparked off in the artist's mind under an dominant, overarching meaning. The multiple fragments converge randomly, by a kind of mental automatism that accumulates "debris" of former unities. And it is surprising, in this respect, that Fernández never devises "seams" to conceal the tears in the fabric, the broken skin of each of his paintings.

Susan Buck-Morss argues that in the contemporary world "the out-of-date ruins of the recent past appear as residues of a dreamworld".<sup>1</sup> And certainly, when we analyse Luis J. Fernández's latest works, the first impression they convey is of a phantasmagoria impossible to relate to a specific time and place. Buck-Morss recalls that the point of no return to which the modern story and its subsequent crisis have led is that the eye, bombarded by thousands of fragmentary impressions, no longer serves as a protective shield and opens up to the enormity of the visible. It sees too much, and registers nothing. And thus, as a result

---

1 BUCK-MORSS, S. "The City as Dreamworld and Catastrophe", *October*, Vol. 73 (Summer 1995), p. 4.

consecuencia de esta simultaneidad de sobreestimulaciones, lo sensible adquiere la forma de una “*anaestésica*”<sup>2</sup>. La vinculación de lo “*fantasmagórico*” con lo “*anaestésico*” en la obra de Luis J. Fernández cae por su propio peso: ambos conceptos implican una desubicación, una falta de organicidad que otorguen estatuto de realidad a aquello que observamos. Cada uno de los cuadros de Fernández presenta lo real como a medio deglutir, en una suerte de limbo o tierra de nadie en el que ni siquiera los fragmentos de lo visible han terminado de asentarse como testigos mensurables de otro tiempo. Pareciera como si cada uno de los elementos participantes en la composición no tuviera un grado de realidad suficiente para bastarse a sí mismo y articularse como imagen autónoma, pero tampoco mostrara un mínimo de transitividad como para dialogar con el resto de motivos y robustecerse en la interacción.

### **Del paisaje a la naturaleza muerta: el caos alegórico**

Nunca ha existido ningún problema en calificar a Luis J. Fernández como un pintor paisajista. Los códigos del género, urdidos a lo largo de la historia, permitían el empleo de esta categoría con absoluta naturalidad. Pero ¿se pueden todavía clasificar estos últimos trabajos como paisajes o, por el contrario, la desarticulación de la vista urbana conlleva la pérdida de los compartimentos lingüísticos estancos como contextos incontestables en los que enjuiciarlos? Si se repasa el registro de motivos empleado por el autor en esta colección, sobresalen –por su repetición continua- elementos arquitectónicos como las cúpulas, elementos geométricos como las esferas, los círculos, las espirales, motivos vegetales como los árboles o sugerentes masas expansivas que recuerdan a los corales, cráneos, iconos religiosos, marcas de producto de consumo y palabras y textos de diversa índole. Indudablemente, una primera respuesta ante tales composiciones es continuar considerándolas como paisajes; la amplia producción pretérita que Luis J. Fernández atesora dentro de este género artístico parece comprometer inconscientemente cualquier interpretación del espectador en este sentido. Además, muchas de las composiciones priorizan un punto de vista elevado que inevitablemente conduce a pensar en una “*vista aérea*”; una perspectiva que, por otro lado, encaja perfectamente en el marco de estas “*fantasmagorías*”. No en vano, J. B. Jackson, uno de los principales estudiosos del paisaje, asegura que “*el vuelo nos ha dado unos nuevos ojos, los cuales estamos usando para descubrir un nuevo orden de espacios y de paisajes allí donde miremos*”<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> *Ibidem*. p. 8.

<sup>3</sup> Citado por CZERNIAK, J. “Challenging the Pictorial: Recent Landscape Practice”, *Assemblage*, nº 34 (Dec., 1997), p. 112.

of this simultaneity of overstimulations, the sensorium takes on the form of *anaesthetics*.<sup>2</sup> The link between the phantasmagorical and the *anaesthetic* in Luis J. Fernández's work is self-evident: both concepts involve a dislocation, a lack of organised cohesion such as to endow what we see with the status of reality. Each of Fernández's paintings presents the real as something half swallowed, in a kind of limbo or no-man's land where not even the fragments of the visible have fully settled in place as measurable markers of another time. It is as though each of the elements participating in the composition lacked a sufficient degree of reality to be self-sufficient and articulate itself as an independent image, but also failed to show a modicum of transitivity that would enable it to enter into a dialogue with the other motifs and grow stronger through that interaction.

### **From landscape to still life: allegorical chaos**

There has never been any problem in describing Luis J. Fernández as a landscape painter. The codes of the genre, elaborated over history, made it perfectly natural to invoke this category. But can these latest works still be classified as landscapes, or conversely, does the disintegration of the urban view bring with it the loss of watertight linguistic compartments as indisputable contexts in which to judge them? If we review the catalogue of motifs the artist uses in this collection, those that stand out — through constant repetition — are architectural elements such as domes, geometric elements such as spheres, circles and spirals, plant motifs such as trees, or intriguing expansive masses reminiscent of corals, skulls, religious icons, brands of consumer products and words and texts of various kinds. One's first response, faced with these compositions, is undoubtedly to continue regarding them as landscapes; the extensive body of past work that Luis J. Fernández has accumulated in this genre seems unconsciously to predetermine any interpretation the viewer may form in this respect. In addition, many of these compositions favour an elevated viewpoint which inevitably leads us to think of an "aerial view", a perspective, moreover, that fits perfectly in the context of these "phantasmagorias". Not for nothing does J. B. Jackson, one of the leading specialists in landscape, maintain that "flight has given us new eyes, and we are using them to discover a new order of space, new landscapes wherever we look".<sup>3</sup>

However, this first impression has to be immediately put into abeyance, to the extent that only by forcing the issue can one continue to describe Luis J. Fernández's recent works as

---

<sup>2</sup> Ibid., p. 8.

<sup>3</sup> Quoted by CZERNIAK, J. "Challenging the Pictorial: Recent Landscape Practice", *Assemblage*, no. 34 (Dec. 1997), p. 112.

No obstante, esta primera impresión ha de ser puesta inmediatamente entre paréntesis, en la medida en que, solo forzando los conceptos, se puede mantener la calificación de “paisajes” para las obras recientes de Luis J. Fernández. De hecho, de la misma manera que el plano de representación se halla fisurado por diferentes puntos, así el punto de vista – pese a que se favorezca el plano elevado- suele quebrarse en numerosas “micromiradas”: perspectiva nadir, plano frontal, escorzo... Casi como si de una pervivencia del bodegón cubista se tratase, la representación se articula a través de un sistema poliperspectivo que, desde luego, la aleja de los códigos tradicionales del paisaje. Más que en el ámbito de influencia del paisaje, las últimas pinturas de Luis J. Fernández requieren ser situadas en la órbita semántica –que no visual o estilística- de la *naturaleza muerta*. Este matiz, que decanta la clave de las naturalezas muertas de Fernández hacia la vertiente de la semántica y no de la estética, se explica precisamente por el hecho de que su abandono del paisaje no supone su deslizamiento hacia otro género como el del bodegón. Cuando, en este contexto, se habla de “naturaleza muerta” es para subrayar el carácter de “ruina” de cada uno de los elementos representados: tanto los orgánicos como los inorgánicos, los naturales como los artificiales. Una bóveda, un elemento geométrico, un árbol frutal o un texto comparten entre sí su condición de realidades descontextualizadas, arrancadas del “contexto vital” en el que encuentran su pleno y verdadero sentido. Su definición como “naturalezas muertas” responde a la circunstancia de su final como realidades absolutas y poseedoras de sentido. Si por algo destacan las recientes pinturas de Luis J. Fernández es por la *movilidad* que demuestran cada uno de los elementos representados. A pesar de que, tradicionalmente, el movimiento se relaciona con la vida, solo el fragmento, la parte desgajada del todo, el escombros, pueden ser desplazados de un lugar a otro con extrema facilidad. Paradójicamente, *el nomadismo pertenece a la esfera de la muerte*; todo aquello que no está sujeto a un único contexto de sentido –que lo alumbra pero limita al mismo tiempo, que le otorga vida pero lo fija a un único lugar para siempre- se torna flexible y transportable, pierde su “gravedad discursiva” y se desplaza ingrávido hacia ámbitos que no son el suyo “de origen”. El miembro que se aleja del cuerpo es el que más lejos viaja: sus posibilidades de extrañamiento son infinitas e imprevisibles.

No es casual, a este respecto, que la calavera –imagen por excelencia de la muerte, de la *vanitas*- constituya uno de los recursos iconográficos que han adquirido un protagonismo creciente en las obras de Luis J. Fernández. Sus explícitas connotaciones se hallan

“landscapes”. Indeed, just as the plane of representation is fractured at various points, so the point of view — despite the preference for an elevated plane — tends to be broken up into multiple “micro-views”: nadir perspective, frontal plane, foreshortening, and so on. Almost as if it were a hangover from Cubist still life, the representation is structured through a multi-perspective system which certainly sets it apart from the traditional codes of landscape painting. Rather than being seen in the sphere of influence of landscape, Luis J. Fernández’s latest paintings need to be situated in the *semantic* — not visual or stylistic — *orbit of still life*. This nuance, which inclines the tenor of Fernández’s still lifes towards the semantic and not the aesthetic dimension, is explained precisely by the fact that his abandonment of landscape does not mean that he has slid towards another genre such as classical still life. When we speak of “still life”, in the sense of *nature morte*, it is to underline the fact that each of the elements represented, the organic and the inorganic, the natural as well as the artificial, is a “ruin”. A vault, a geometric element, a fruit tree or a text share with each other their status as decontextualised realities, torn out of the “living context” in which they find their full, true meaning. Describing them as “still lifes” reflects the fact that they are ultimately absolute realities possessing meaning. If there is one thing for which Luis J. Fernández’s recent paintings are remarkable it is the *mobility* displayed by each of the elements represented. Although movement is traditionally associated with life, only the fragment, the part torn out of the whole, the debris, can be very easily moved from one place to another. Paradoxically, *nomadism belongs to the sphere of death*; everything that is not subject to a single context of meaning — which illuminates it but at the same time limits it, endowing it with life but fixing it in one place for ever — becomes flexible and transportable, loses its “discursive weight” and moves weightlessly to spheres that are not its own place “of origin”. The limb that parts company with the body is the one that travels furthest: its potential for estrangement is infinite and unpredictable.

It is no coincidence, in this respect, that the skull — the quintessential image of death, of *vanitas* — is one of the iconographic devices that have become increasingly prominent in Luis J. Fernández’s works. Its explicit connotations are reinforced by the symbolism implicit in the sphere, the circle and the spiral. In terms very similar to the way these figures were used by the American Abstract Expressionists, the circle, the most harmonious form of all, represents chaos, whereas the spiral, traditionally associated with fertility, can be read as a



reforzadas con el simbolismo implícito en la esfera, el círculo y la espiral. En unos términos muy parecidos a cómo eran empleadas estas figuras por los expresionistas abstractos norteamericanos, el círculo –la forma más armoniosa de todas- representa el caos, mientras que la espiral –asociada tradicionalmente con la fertilidad- puede ser leída como un símbolo de involución y muerte<sup>4</sup>. El caos y la muerte participan en las pinturas de Luis J. Fernández como las dos caras de una misma moneda: los fragmentos por sí mismos no se sirven para reconstruir el orden de la totalidad, y sin la referencia de los absolutos –la ciudad, la naturaleza, el texto íntegro-, las formas solo saben desestabilizar, petrificar, funcionar como simples significantes vaciados de significado.

Indudablemente, esta subdivisión de las pinturas de Fernández en una serie de fragmentos que cortocircuitan la posibilidad del relato posee una genealogía precisa y reconocible: las transparencias de Picabia y los montajes de diversos planos de Robert Rauschenberg y de David Salle. A diferencia de estos dos últimos autores, Luis J. Fernández no separa mediante marcos internos o viñetas las diferentes realidades de la composición, por cuanto la sensación de caos y de parasintaxis aumenta exponencialmente. Este “paradigma del caos” sobre el que asienta cada uno de sus cuadros conduce inexorablemente a uno de los principios rectores del arte contemporáneo y poscontemporáneo: la alegoría. En su célebre y mil veces antologado artículo “The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism”, Craig Owens identifica la estructura alegórica como aquella en la cual un texto es leído *a través* del otro, estableciendo un marco de interpretación fragmentario, intermitente y caótico<sup>5</sup>. En sus propias palabras, “la alegoría está constantemente atraída por lo fragmentario, lo imperfecto, lo incompleto (...) En ella las obras del hombre son reabsorbidas por el paisaje; las ruinas representan la historia como un irreversible proceso de disolución y decadencia, un progresivo distanciamiento del origen”<sup>6</sup>. La clave que permite adentrarse en el universo alegórico de Luis J. Fernández reside precisamente en esta condición de la ruina: los fragmentos de arquitectura, de geometría, de naturaleza, de lenguaje se leen unos a través de otros, pero en este proceso de “lectura mediada” sus realidades originales jamás son invocadas y la resultante es un círculo cerrado, ensimismado, que nunca deja desvelar ninguna verdad.

4 KEPINSKA, A. & LEE, P. “Chaos as a Value in the Mythological Background of Action Painting”, *Artibus et Historiae*, Vol. 7, nº 14 (1986), pp. 111 y 115.

5 OWENS, C. “The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism”, *October*, Vol. 12 (Spring, 1980), p. 69.

6 *Ibidem*. P. 71.

symbol of involution and death.<sup>4</sup> Chaos and death participate in Luis J. Fernández's paintings as two sides of the same coin: the fragments in themselves do not enable us to reconstruct the order of the whole, and without the absolutes — the city, nature, the complete text — as points of reference, all the forms can do is destabilise, petrify, function as mere signifiers void of meaning.

This subdivision of Fernández's paintings into a series of fragments which short-circuit the possibility of a narrative undoubtedly has a precise and recognisable ancestry: Picabia's transparencies and Robert Rauschenberg's and David Salle's montages of different planes. Unlike the latter two artists, Luis J. Fernández does not separate the different realities in the composition with internal frames or panels, and the feeling of chaos and parasyntax thereby increases exponentially. This "paradigm of chaos" on which he bases each of his pictures leads inexorably to one of the guiding principles of contemporary and post-contemporary art: allegory. In his famous and endlessly anthologised article "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism", Craig Owens identifies allegorical structure as that in which one text is read *through* another, establishing a fragmentary, intermittent and chaotic frame of interpretation.<sup>5</sup> In his own words, "allegory is consistently attracted to the fragmentary, the imperfect, the incomplete [...] Here the works of man are reabsorbed into the landscape; ruins thus stand for history as an irreversible process of dissolution and decay, a progressive distancing from origin".<sup>6</sup> The key that allows us to enter Luis J. Fernández's allegorical world lies precisely in this property of ruins: the fragments of architecture, geometry, nature and language are read through each other, but in this process of "mediated reading" their original realities are never invoked, and the result is a closed, self-absorbed circle that never lets us discern any truth.

### **Stratified skin**

According to Craig Owens, every allegorical work behaves like a palimpsest.<sup>7</sup> The idea of an ancient manuscript that preserves traces of earlier writing provides a valuable analytical tool when it comes to dissecting Luis J. Fernández's recent paintings. His way of working, in this respect, offers some revealing similarities with the palimpsest technique: his method of painting in layers does not necessarily mean that more recent

---

4 KEPINSKA, A. & LEE, P. "Chaos as a Value in the Mythological Background of Action Painting", *Artibus et Historiae*, Vol. 7, no. 14 (1986), pp. 111 and 115.

5 OWENS, C. "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism", *October*, Vol. 12 (Spring 1980), p. 69.

6 *Ibid.*, p. 71.

7 *Ibid.*, p. 69.

## La piel estratificada

Según Craig Owens, toda obra alegórica se comporta como un palimpsesto <sup>7</sup>. La idea de ese manuscrito antiguo que conserva huellas de una escritura anterior confiere un instrumento de análisis valioso a la hora de diseccionar la pintura última de Luis J. Fernández. Su técnica de trabajo aporta, en este sentido, algunas reveladoras similitudes con la técnica del palimpsesto: su pintura por capas no implica necesariamente que la más reciente oculte a la anterior. Pese a que, a simple vista, las obras de Luis J. Fernández parecen subsumidas, en su totalidad, en un único plano, el estudio detallado revela que prácticamente todos los estadios de la pintura están representados en la factura final. Cada cuadro se halla limitado, en su nivel inferior, por la “cota cero” del proceso pictórico, y, en su nivel superior, por la pincelada de mayor grosor. Esta estrategia de transparentar los múltiples estratos de la “piel pictórica” sigue un procedimiento de trabajo diferente al utilizado por realistas como Antonio López: valiéndose de un material como la cinta de carroceros, Luis J. Fernández construye, trozo a trozo, y en una labor lenta, algunas de las figuras centrales de sus cuadros. En unas ocasiones, el autor pinta directamente sobre la superficie de la cinta, pero, en otras, estos pedazos son levantados, descubriendo así lo que quedaba oculto por ellas.

La consecuencia principal de este *modus operandi* es una transformación del mismo proceso técnico en el verdadero significado de las obras. Para Luis J. Fernández, añadir no equivale a revestir, a tapar, a ocultar el desnudo. En un momento determinado, casi mágico, el nivel superior desvela la huella del inferior. Y la manera en que la anterioridad emerge es en la forma del negativo de lo real. Afirmo Anne Dufourmantelle que la desnudez requiere de un velo: “la desnudez –precisa- no defiende nada, no cubre ni oculta nada, sin embargo ella es secreto. Quizás se trata de una de las esencias del secreto” <sup>8</sup>. De alguna manera, la realidad, rota en fragmentos, desmembrada de su cuerpo original, posee la facultad de arrastrar consigo la sombra, el fantasma. Y el fantasma –como sentencia Dufourmantelle- “es la vida secreto de lo imaginario” <sup>9</sup>. Remitiendo esta reflexión a cuanto ha sido expuesto con anterioridad, se podría afirmar que, al mostrar el negativo de la realidad representada, Luis J. Fernández trae su “origen” al primer plano, a la superficie de la pintura. La piel ya no oculta nada, y el negativo, el “secreto”, se encuentra impreso en ella como si de un tatuaje

---

7 *Ibidem.* p. 69.

8 DUFOURMANTELLE, A. *Défense du secret*. Paris: Payot & Rivages. 2015. p. 71.

9 *Ibidem.* p. 73.

layers conceal earlier ones. Although Luis J. Fernández's works seem, at first sight, to be subsumed in their entirety in a single plane, detailed study reveals that practically all the stages of the painting are represented in the final execution. Each picture is delimited at its lowest by the "zero level" of the painting process and at its highest by thicker brushstrokes. This strategy of laying bare the multiple strata of the "painterly skin" follows a different working procedure from that used by realists such as Antonio López: using a material like masking tape, Luis J. Fernández slowly and laboriously constructs some of the central figures of his paintings piece by piece. He sometimes paints directly on the surface of the tape, but at other times these pieces are removed, revealing what was hidden by them.

The main consequence of this *modus operandi* is that the technical process itself becomes the true meaning of the works. To Luis J. Fernández, adding is not equivalent to clothing, covering up, concealing nakedness. At a certain almost magical moment the higher level reveals the trace of the lower. And the way in which anteriority emerges is in the form of a negative of the real. Anne Dufourmantelle argues that nakedness requires a veil: "nakedness", she explains, "does not defend anything, does not cover or conceal anything, and yet it is secret. Perhaps this is one of the essences of secrecy".<sup>8</sup> Reality, broken up into fragments, dismembered from its original body, somehow possesses the power to carry the shadow, the ghost, along with it. And the ghost, as Dufourmantelle declares in a lapidary phrase, "is the secret life of the imaginary".<sup>9</sup> Relating this thought to all that has been stated so far, we could say that in showing the negative of the reality represented Luis J. Fernández brings its "origin" to the foreground, to the surface of the painting. The skin no longer hides anything, and the negative, the "secret", is imprinted on it as if it were a tattoo. It is well known that the key to the "original", the hidden essence, is invisibility. When the invisible is shown, it ceases to represent an "other" reality, separate from what exists in immanence. Hence in speaking of a "loss of the origin" in each of the fragments of reality shown by Luis J. Fernández, the idea referred to was simply that it is completely laid bare: a nakedness that conceals nothing, because it brings with it its own secret, its shadow, its negative, its deepest, most unfathomable stratum.

---

8 DUFOURMANTELLE, A. *Défense du secret*. Paris: Payot & Rivages. 2015. p. 71.

9 Ibid., p. 73.

se tratara. Conocido es que la clave de lo "original", de la esencia oculta, es la invisibilidad. Cuando lo invisible se muestra, deja de suponer una realidad "otra", al margen de lo que existe en la inmanencia. De ahí que, cuando se hablaba de una "pérdida del origen" en cada uno de los fragmentos de realidad mostrados por Luis J. Fernández, no se barajara otra idea que la de su entero desnudamiento; una desnudez que no oculta nada porque trae consigo su propio secreto, su sombra, su negativo, su estrato más abismal.

### **Una estética neobarroca**

Forma parte de cualquier primera lectura de la obra de Luis J. Fernández la certeza de un *horror vacui* que opera mediante la saturación de la superficie pictórica. La yuxtaposición de imágenes busca dinamitar la idea de una composición centralizada, para otorgar preferencia a otra que disemina la polarización en múltiples constelaciones. No existe una estructura jerarquizada en sus obras. Como si se tratara de una traducción literal y perfecta de la experiencia escópica vivida por cada individuo en su cotidianeidad, la información se bifurca en una multitud de canales que no son asumibles por la mirada. Cada obra de Luis J. Fernández representa el colapso de la visión contemporánea, la imposibilidad del *silencio retiniano*. En un intento por instalar su pintura dentro de algunas de las grandes corrientes actuales, quizás la vinculación con la estética neobarroca constituya el ejercicio de filiación más pertinente.

Obviamente, no se trata de forzar, mediante esta tentativa de clasificación, un parentesco con alguno de los más relevantes ejemplos de neobarroco latinoamericano alumbrados durante las últimas tres décadas. La realidad de Luis J. Fernández es otra muy diferente y, por tanto, la declinación que él realiza del concepto de neobarroco solo puede valorarse de acuerdo a la experiencia particular que su obra singulariza. Aunque cierto es que, en términos generales, esa tendencia del neobarroco a comentar un determinado marco ideológico más que a comportarse como un espécimen de él resulta perfectamente aplicable a su pintura<sup>10</sup>. En rigor, uno de los rasgos más significativos de la obra de Luis J. Fernández que lo vincula con el universo del neobarroco es la combinación de imagen y texto<sup>11</sup>. El empleo de frases y palabras sueltas en un contexto eminentemente visual constituye, en efecto, uno de los rasgos más desconcertantes de sus últimos trabajos; y no tanto por la propia interferencia de lo textual en el tejido de imágenes cuanto por el hecho de que las palabras no enuncian mensaje alguno ni poseen ningún carácter descriptivo.

10 GREENE, R. "Baroque and Neobaroque: Making Thisstory", *PMLA*, Vol. 124, nº 1 (Jan., 2009), p. 152.

11 NDALIANIS, A. "From Neo-Baroque to Neo-Baroques?", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 33, nº 1 (Otoño 2008), p. 267.

## A Neo-Baroque aesthetic

Part of any first reading of the work of Luis J. Fernández is the certainty of a *horror vacui* which operates through saturation of the painting surface. The juxtaposition of images seeks to explode the idea of centralised composition, in favour of a different approach that disseminates polarisation into numerous constellations. There is no hierarchical structure in his works. The information diverges into a mass of channels that cannot be taken in by our gaze, as if it were a literal, perfect translation of the visual experience of each individual in their everyday life. Every one of Luis J. Fernández's works represents the collapse of contemporary vision, the impossibility of *retinal silence*. If we attempt to fit his painting into some of the main current movements, the most pertinent exercise in affiliation is perhaps the link with the Neo-Baroque aesthetic.

The object of this attempt at classification is obviously not to establish a forced kinship with any of the most important examples of Latin American Neo-Baroque that have come into being in the last three decades. The reality of Luis J. Fernández is very different, and his articulation of the concept of the Neo-Baroque can only be assessed in terms of the particular experience his work singles out, though it is true that in general terms the Neo-Baroque tendency to comment on a particular ideological framework rather than behaving like a specimen of it is perfectly applicable to his painting.<sup>10</sup> To be precise, one of the most significant features of Luis J. Fernández's work that links him with the world of the Neo-Baroque is the combination of image and text.<sup>11</sup> The use of individual words and phrases in an eminently visual context is indeed one of the most disconcerting aspects of his most recent work, not so much because of the interference of the textual in the fabric of images in itself as the fact that the words express no message and have no descriptive function.

"Pictorial words" of this kind, devoid of any discursive content, were first used by Duchamp in a piece such as *Rendezvous of Sunday* (1916), in which he typed meaningless phrases, uncoordinated syntactically or semantically, on four postcards. Later, during the return of painting in the 1980s, artists like Julian Schnabel popularised the use of decontextualised words in their pictures, in an attempt to turn them into visual elements just like any other sign. Currently, the Colombian artist Óscar Murillo, one of the leading representatives of gestural abstraction, is one of the main continuers of this *pictorialisation of text*. In the case

10 GREENE, R. "Baroque and Neobaroque: Making Thistory", *PMLA*, Vol. 124, no. 1 (Jan. 2009), p. 152.

11 NDALIANIS, A. "From Neo-Baroque to Neo-Baroques?", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 33, no. 1 (Fall 2008), p. 267.

Este tipo de “palabras pictóricas”, vaciadas de cualquier contenido discursivo, fueron empleadas primeramente por Duchamp en una pieza como *Rendez-vous du dimanche* (1916), en la que mecanografió frases sin sentido ni coordinación sintáctica y semántica sobre cuatro tarjetas postales. Más tarde, durante el retorno de la pintura en los 80, autores como Julian Schnabel popularizaron el empleo de palabras descontextualizadas en sus cuadros, en un intento por convertirlas en elementos plásticos idénticos a cualquier otro signo visual. En la actualidad, el colombiano Óscar Murillo –uno de los mayores representantes de la abstracción gestual- constituye uno de los principales continuadores de esta *pictoralización del texto*. En el caso de Luis J. Fernández, las palabras no se comportan de manera diferente a como lo hacen el conjunto de imágenes que participan en cada uno de sus trabajos: mediante un olvido de su sentido y significado original. Esta circunstancia se halla, además, reforzada por el hecho de que, desde el punto de vista de la disposición espacial de imágenes y texto, no existe diferencia de tratamiento entre ambos. Según Kibédi Varga, la cohabitación de sendos lenguajes –el visual y el textual- se puede realizar de acuerdo a dos criterios básicos: la “identificación” –palabra e imagen se confunden completamente- y la “separación” –las dos formas de expresión delimitan dimensiones distintas<sup>12</sup>. Es indudable que, en la praxis ofrecida por la pintura de Luis J. Fernández, el paradigma de convivencia que prevalece es el de la “identificación”, de manera que las palabras seleccionadas para cada cuadro solo pueden ser descritas desde esa lógica de la ruina que cubre la totalidad de su reciente producción. El texto, desprovisto de cualquier dimensión de sentido, pretende articularse como una experiencia fundamentalmente estética y sensorial. Las palabras se dirigen directamente a la piel, de suerte que la experiencia vivida por el espectador ante cada cuadro solo se puede ilustrar mediante esta sugerente imagen de dos pieles que se encuentran.

---

12 VARGA, K. “Criteria for Describing Word-and-Image Relations”, *Poetics Today*, Vol. 10, nº 1 (Spring, 1989), p. 37.



of Luis J. Fernández, words behave no differently from the images as a whole included in each of his works: their original sense and meaning are forgotten. This point is reinforced, moreover, by the fact that there is no difference in treatment between images and text from the point of view of their spatial arrangement. According to Kibédi Varga, the cohabitation of the two types of language — the visual and the textual — can be conducted according to two basic criteria: “identification” (word and image are completely merged) and “separation” (the two forms of expression define different dimensions).<sup>12</sup> There is no doubt that in the praxis presented in Luis J. Fernández’s paintings, the prevailing paradigm of cohabitation is identification, so that the words selected for each picture can only be described in terms of that principle of ruins which covers the whole of his recent output. The text, stripped of any dimension of meaning, seeks to articulate itself as an essentially aesthetic and sensory experience. The words are addressed directly to the skin, so that the experience the viewer undergoes in the presence of each picture can only be illustrated by that stimulating image of two skins meeting.

---

<sup>12</sup> VARGA, K. “Criteria for Describing Word-and-Image Relations”, *Poetics Today*, Vol. 10, no. 1 (Spring 1989), p. 37.

**Espiral G20 A 26V 23**

---

Acrílico sobre papel

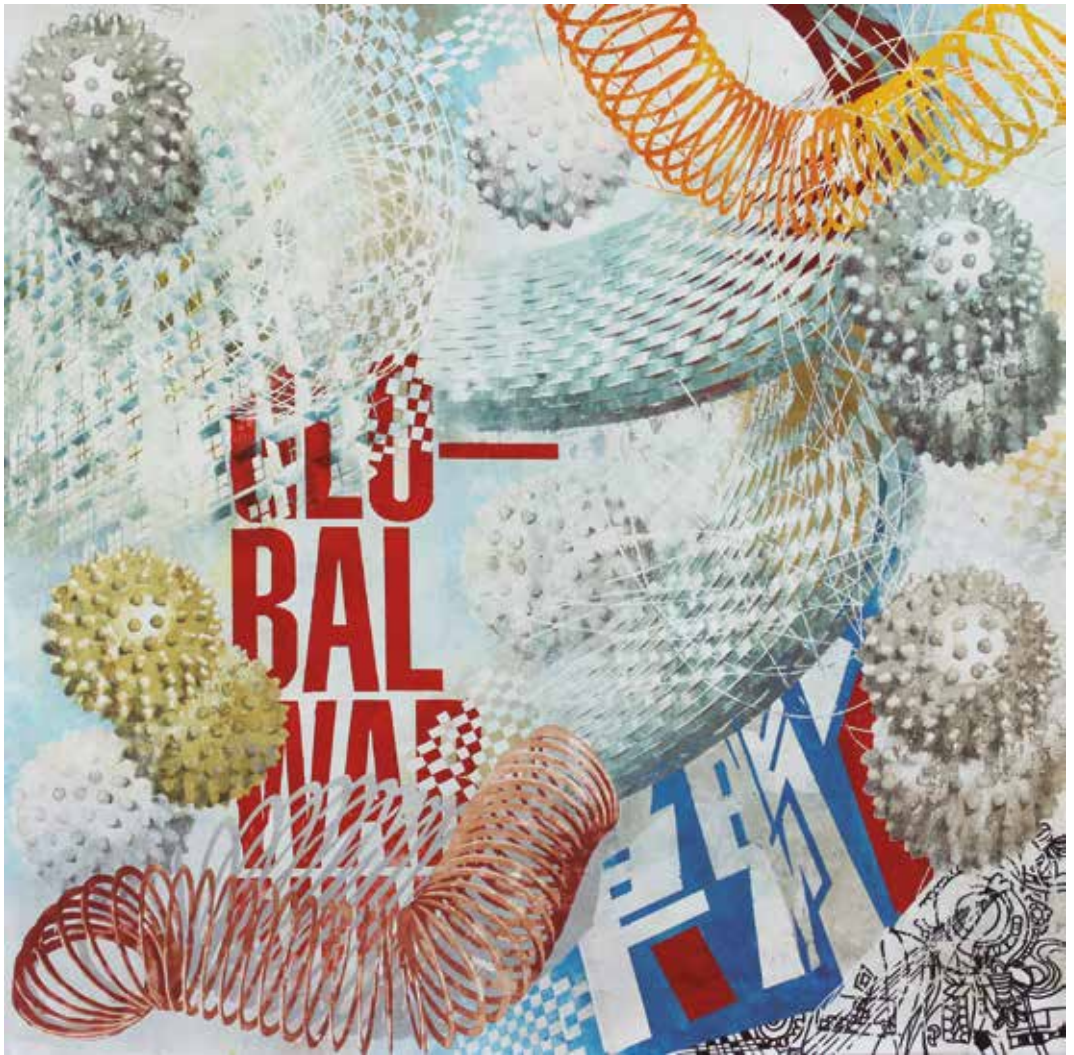
---

75 x 75 cm

---

2015

---



**Código G20 N 230 21**

---

Acrílico sobre papel

---

75 x 75 cm

---

2015

---



**Advertencia G20 H 91P 19**

---

Acrílico sobre papel

---

75 x 75 cm

---

2015

---





### **Creación G20 Q 12A 18**

---

Acrílico sobre papel

---

75 x 75 cm

---

2015

---

### **Temptation G20 X 28P 42**

---

Acrílico sobre papel encolado a tela

---

89 x 130 cm

---

2017

---















Widia

crea onic  
tas fi  
co  
crea

win 1000  
1000

board  
emas  
solu

los en

6

**Bougainvillea G20 V 22B 3**

---

Acrílico sobre papel

---

100 x 152 cm

---

2016

---



INVESTIGACIÓN



Identidad  
una entidad  
cuestión de  
cuestión de

INVESTIGACIÓN

INVERSIÓN

**Conversación II G20 B 32H 54**

---

Acrílico sobre papel encolado a tela

---

150 x 150 cm

---

2017

---





**Desconocido G20 X 50C 6**

---

Acrílico sobre papel encolado a tela

---

150 x 150 cm

---

2015

---





**Edén G20 J 75L 2**

---

Acrílico sobre papel encolado a tela

---

150 x 150 cm

---

2015

---





**Círculo G20 P 05E 8**

---

Acrílico sobre papel encolado a tela

---

150 x 150 cm

---

2015

---

**Conversación G20 A 35C 4**

---

Acrílico sobre papel encolado a tela

---

100 x 152 cm

---

2016

---









THE  
IRON  
MADE  
WISH

noos  
enes

*Snell Row*  
*Snell Row*

ANTI





que

es un  
que la  
la

sésual  
phical  
noos

4

2  
xtend

un

erlisse

U IN  
THE  
WRONG  
TYPE  
RIGHT





**Warning G20 R 54T 23**

---

Acrílico sobre papel encolado a tela

---

81 x 221 cm

---

2016

---





THE COCA-COLA AND MONSIEUR MOUTON FUNDS IN OUR EFFORT TO PROTECT THE POLAR BEAR'S HOME

### Referencias al Génesis

Acrílico sobre papel encolado a tela

245 x 270 cm

2016







**Verbum G20 A 33J 4**

---

Acrílico sobre papel encolado a tela

---

194 x 99,5 cm

---

2017

---





**Anti-type G20 P 39M 9**

---

Acrílico sobre papel encolado a tela

---

226 x 106 cm

---

2017

---

---





**Grafismos G20 P 06J 3**

---

Acrílico sobre papel encolado a tela

---

150 x 150 cm

---

2017

---





**El Ro G20 G 10L 1**

---

Acrílico sobre papel encolado a tela

---

150 x 150 cm

---

2016

---





**Curiositie G20 M 08J 2**

---

Acrílico sobre papel encolado a tela

---

150 x 150 cm

---

2016

---





**Vera Icon**

---

Acrílico sobre papel encolado a tela

---

514 x 150 cm

---

2017

---







1190x

xperi

UN  
BAL  
WAP



## Luis J. Fernández, Blanca (Murcia) 1974

### Exposiciones individuales (selección)

#### Solo exhibitions (selection)

1995. POLICROMIAS. Sala de exposiciones de Blanca. Murcia. España.
1996. POLICROMIAS II. Galería Detrás del Rollo. Murcia. España.
1996. LABERINTO DE IMÁGENES. Universidad Popular de Mazarrón. Murcia. España.
1998. VIAJE A MARRUECOS. Galería Detrás del Rollo. Murcia. España.
1998. VIAJE A MARRUECOS. Universidad de Alcalá de Henares. Madrid. España.
1998. VIAJE A MARRUECOS. Galería 3ART.BCN. Barcelona. España.
1999. NORIAS DE MURCIA. Museo Hidráulico de Murcia. España.
1999. ACUARELAS. Galería de Art Vincent. Barcelona. España.
2000. CAJAS. Galería Gema Lazcano. Madrid. España.
2001. CAJAS. Galería Clave. Murcia. España.
2003. EL SOSTRE DE BARCELONA. Departamento de Cultura. Barcelona. España.
2003. PINTURAS 1994/2003. Fundación Caja Murcia. Madrid. España.
2004. URBANIA. Casa Ametllé. Barcelona. España.
2006. URBANIA. Galería Tornabuoni. Firenze. Italia.
2007. URBAN LIFE. Galería Bastejs. Riga. Letonia.
2008. ART DUBAI. Dubai. Emiratos Árabes
2010. ESPACIO TOPOLOGICO. Galería 21ARSPACE. Zaragoza. España.
2010. ESPACIO TOPOLOGICO. Casa de Vacas. Madrid. España.
2011. ESPACIO TOPOLOGICO. Museu Diocesá de Barcelona. España.
2011. ESPACIO TOPOLOGICO. Oscar Palies ESPAI / TEMPS PER L'ART. Barcelona. España.
2012. LA MIRADA MÚLTIPLE. Museo Regional

de Arte Moderno. MURAM. Cartagena. Murcia. España.

2012. LA MIRADA MÚLTIPLE. Museo Teatro Romano. Cartagena. Murcia. España.
2013. VARIACIONES DEL ESPACIO SOMETIDO. Sala de Exposiciones de las Francesas. Valladolid. España.
2015. VARIACIONES DEL ESPACIO SOMETIDO. Galería Eduma. Linares. Jaén. España.
2015. GÉNESIS \_01. Galería EFE Serrano. Cieza. Murcia. España.
2016. GÉNESIS \_02. Fundación Cajamurcia. Madrid. España.
2017. REFERENCIAS COLATERALES AL PAISAJE Y AL ORIGEN. Fundación Pedro Cano. Blanca. Murcia. España.
2017. STREET VIEW. Galería RvB Art. Roma. Italia.

### Exposiciones colectivas (selección)

#### Group exhibitions (selection)

- 1992-1996. Muestra Internacional Artístico-literario-Artesanal. Blanca. Murcia. España.
1997. HOMENAJE A PARRAGA. Palacio Almudí. Murcia. España.
1997. REALIDADES. Palacio Almudí. Murcia. España.
1997. ARTISTAS MURCIANOS. Galería Detrás del Rollo. Murcia. España.
1997. I PREMIO DE PINTURA J. M<sup>a</sup> PARRAGA. Palacio de San Esteban. Murcia.
1997. SEIS REALISTAS. Logroño. La Rioja. España.
1997. ARTESANTANDER. Santander. España.
1998. ARTESANTANDER. Santander. España.
1998. REGALAAARTE. Galería Pedro Flores. Murcia. España.
1999. XXIII CERTAMEN NACIONAL DE ACUARELA CAJAMADRID. Itinerante.
1999. II BIENAL DE ARTE CONTEMPORÁNEO. Firenze. Italia.

2000. PAISAJES DE MADRID. Galería Gema Lazcano. Madrid. España.  
2000. LA ÚLTIMA FRONTERA. Galería Clave. Murcia. España.  
2001. MEDITERRANEO. Museo de la Ciudad. Murcia. España.  
2002. FERIA DE ARTE DE BOLOGNA. Stand Galería Forni. Bologna. Italia.  
2002. FERIA DE ARTE DE BARCELONA "ARTEXPO". Barcelona. España.  
2006. BIENNALE D´AUTOMNE DE PARIS. Paris. Francia.  
2010. MARBART 2010. Marbella. Málaga. España.  
2012. THE NATIONAL ART CENTER. Tokyo. Japón.  
2012. KYOTO MUNICIPAL MUSEUM OF ART. Kyoto. Japón  
2012. HIROSHIMA PREFECTURAL ART MUSEUM. Hiroshima. Japón.  
2013. ENCUENTROS EN EL MUBAM. Museo de Bellas Artes de Murcia. España.  
2016. SHANGHAI ART FAIR. Stand D&L Gallery. Shanghai, China.

#### Trabajos

##### Works

1998. Cartel Festival Internacional de Tunas. Murcia. España.  
1999. Paño de la Verónica de Salzillo que procesionará Viernes Santo de este año. Murcia. España.  
2000. Cartel del Encierro de Blanca. Murcia. España.  
2000. Cartel del V Festival de Bandas Villa de Abarán. Murcia. España.  
2002. Cartel Fiestas Patronales de Abarán. Murcia. España.  
2004. Cartel Procesión del Santísimo Cristo Yacente de Murcia. España.  
2005. Mural de 800X200cm. para el Hospital Reina Sofía de Murcia. España.

2005. Cartel Fiestas de Primavera de Murcia. España.  
2005. Cartel del VI Encuentro de Gigantes y Cabezudos de Abarán. Murcia. España.  
2005. Cartel Año Jubilar del Valle de Ricote. Murcia. España.  
2006. Cartel del X Festival de Bandas Villa de Abarán. Murcia. España.  
2008. Cartel de Turismo Valle de Ricote. Murcia. España.  
2008. Cartel Premios Juventud de la Asociación Cultural Valle de Ricote. Abarán. Murcia. España.  
2009. Cartel Premios Juventud de la Asociación Cultural Valle de Ricote. Abarán. Murcia. España.  
2009. Edición de una litografía con motivo del 20 aniversario de la Fundación FAES. Madrid. España.  
2009. Cartel Corrida de toros conmemorativa del 10º aniversario de la Plaza de Toros de Abarán. Murcia. España.  
2009. El 28 de octubre es presentado por D. Ramón Luis Valcárcel Siso, Presidente de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, el libro Luis J. Fernández, Espacio Topológico, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. España.  
2010. Cartel Semana Santa de Ricote. Murcia. España.  
2011. Cartel VI Centenario de la Real, Muy Ilustre, Venerable y Antiquísima Archicofradía de la Preciosísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo. Murcia. España.  
2012. Cartel Semana Santa de Murcia. España.  
2012. Cartel de la Semana Internacional de la Huerta y el Mar. Los Alcázares. Murcia. España.



**COMUNIDAD AUTÓNOMA DE LA REGIÓN DE MURCIA**

**AUTONOMOUS REGION OF MURCIA**

**Fernando López Miras**

**Presidente de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia**

**President of the Autonomous Community of the Region of Murcia**



**Javier Celdrán Lorente**

**Consejero de Turismo, Cultura y Medio Ambiente**

**Regional Minister of Tourism, Culture and the Environment**

**Marta López-Briones**

**Directora General del Instituto de las Industrias Culturales y las Artes**

**General Director of the Institute for Cultural Industries and the Arts**

**EXPOSICIÓN / EXHIBITION**

**MURCIA**

**SALA VERÓNICAS**

**Rosa Miñano**

Responsable Sala Verónicas

Head of Sala Verónicas

**Mari Carmen Ros**

Coordinación

Coordination

**Juan Pérez**

**Expomed S.L.**

Montaje

Installation

**Axa Art**

Seguros

Insurance

**Expomed S.L.**

Transporte

Transport

**CATÁLOGO / CATALOGUE**

**Pedro Alberto Cruz**

**Sánchez**

Texto

Text

**Charles Davis**

Traducción

Translation

**Sebastián Guillamón**

**José Luis Montero**

Fotografía

Photography

**José Luis Montero**

Diseño

Design

**Tipografía San Francisco**

Impresión

Printing

**Jaime Escribano**

Comunicación

Communication

DL: MU -1083-2017

ISBN: 978-84-15556-40-4

Fotografías © los autores

Textos © los autores.



E

eam

por

miento y





