

MACGUFFIN

José Fiol

De monstruo a fantasma

1

El drama del monstruo es saberse hecho de trozos de cientos de cadáveres, sus órganos fueron órganos de otros, por eso a su cuerpo no puede atribuírsele un solo ADN. Pero también, por esa razón, cualquiera puede imaginar un monstruo despiezado, separado en sus partes. El caso del fantasma es exactamente el contrario: nadie puede imaginar un fantasma troceado, nadie puede si quiera imaginar cómo serían los trozos de un fantasma, masa móvil que aún siendo neta, aún teniendo un cuerpo bien delimitado, cobra la apariencia de humo, de flujo que nadie podrá fijar. Si la naturaleza del monstruo era corpuscular, la del fantasma es la del fluido. Y ¿cómo es posible trocear, cortar o ensamblar partes de un fluido? Parece imposible. Pero no respondamos tan rápido.

2

Por centrar el tema: ¿qué es un Macguffin? Aunque es sobradamente popular, recordemos que se trata de un concepto acuñado por Alfred Hitchcock para referirse a un elemento que hace avanzar el argumento de una historia, con la particularidad de que ese elemento quedará finalmente oculto, jamás conoceremos su verdadera naturaleza, de modo que era una mera excusa para construir la trama de la película aunque su presencia haya sido indispensable para que tal peripecia fílmica haya existido. El caso arquetípico es el de un maletín que contiene documentos secretos, en torno al cual se creará una trama de suspense, de idas y venidas del maletín, que irá pasando de mano en mano mientras la verdadera historia que se nos quiere contar se desarrolla por otro lado.

La exposición Macguffin, del artista José Fiol, en la galería Fran Reus, y consistente en pinturas que son detalles de películas, es decir, fragmentos de fotogramas originalmente mucho más amplios, podemos considerarla una interpretación de ese mecanismo narrativo llevado al terreno de la pintura. La apropiación y posterior resignificación llevada a cabo por el artista es sutil: los fotogramas originales son la excusa que provocó que estas pinturas que ahora vemos existieran, son los disparadores que José Fiol utilizó para contarnos lo que nos quería contar, fotogramas que, aun estando ahí, como Macguffins permanecerán ocultos a nuestros ojos. En este sentido, los cuadros de Fiol, siendo netamente figurativos se adentran de cabeza en la mecánica de lo conceptual.

Lo que en otra capa de significados viene a decirnos aquí el creador, es algo que siempre ha estado ahí pero que necesitaba de su mirada para ser desvelado: la historia de la pintura, y con independencia de su época, escuela o tendencia, es también la historia del Macguffin. En efecto, Velázquez organiza una escena en vivo – pongamos sus paradigmáticas meninas y los cortesanos presentes–, y tal teatralización será después transformada –traducida– al conocido lienzo que atiende al nombre de Las meninas. A la vista de lo que nos propone Fiol, qué duda cabe de que aquel escenario cortesano no fue otra cosa que la materia viva de la que se sirvió el pintor para hacer avanzar la trama de la historia que quería mostrarnos, aquel escenario fue materia viva que, usada como Macguffin, una vez finalizado el cuadro, desapareció para siempre.

MACGUFFIN

José Fiol

Pero la mayoría de la pintura contemporánea toma como modelo no escenas en vivo sino otras imágenes que le preceden. Desde la obra *Inocencio X*, de Bacon –de la que se sabe que ni tan siquiera le vino inspirada por el original de Velázquez sino por una postal de tienda de souvenir–, a las recientes obras digitales –y con independencia de que éstas se hallen sujetas o no a la unicidad NFT–, lo que parece claro es que ninguna de esas obras pictóricas podrían existir sin predecesores modelos gráficos realmente existentes, a los que imitar. Y ello cambia de algún modo la naturaleza de esos objetos–excusa, de esos Macguffin que las generaciones actuales están utilizando, ya que –y he aquí el verdadero cambio de época– el referente, la obra original que pone en marcha el proceso creativo todavía está ahí, hay un registro al que acudir y poder comparar. No podemos viajar a la escena original que sirvió de Macguffin a Manet para pintar *Picnic en la hierba*, tal escena ya no existe, pero sí podemos ir a las latas de sopa Campbell, o a la película *El pueblo de los malditos* que dio lugar a una serie de cuadros de Luc Tuymans.

Este hecho, aparentemente inocente pero que lo cambia todo, y que obviamente tiene su clave en la reproductibilidad en cadena tal como la teorizó Benjamin a principios del siglo XX, no sólo cobra hoy, que todo está fotografiado, un estatuto de *modus operandi* absoluto –qué es Google Earth sino el imposible y antiguo sueño de crear un espejo a escala 1:1 de la Tierra–, sino que además nos obliga a entrar de lleno en otra construcción de la realidad, realidad que es a la que está apelando José Fiol: lo que nos importa e interpela ya nada tiene que ver con la emulación de algo desaparecido, sino con el modo en que introducimos una modificación –un “error positivo”–, en una imagen ya existente y que de un modo más o menos arbitrario consideramos como original. Dicho de otro modo, utilizar la imagen original de manera que la obra final pueda considerarse lo suficientemente independiente como para que diga cosas por sí misma, constituya una verdadera descontextualización sin perder las trazas de su origen.

En tal mecanismo, típicamente apropiacionista e inscrito en la actual tendencia de reciclaje de residuos culturales –el Macguffin como residuo cultural activo–, se debate hoy la legitimidad o no de una determinada pintura, la pertinencia o no de una determinada obra, y ello con independencia de que ésta sea considerada figurativa o no –cabe preguntarse si toda la pintura, y por muy abstracta que sea, no es finalmente siempre figurativa ya que, si no lo fuera, el cerebro no podría ni tan siquiera reconocerla–. Pero avancemos.

4

Hay una figura jurídica, tan potente como desconocida, *terra nullius*, término latino que designa aquello que no tiene dueño, carece de propiedad, aquello que –literalmente– es tierra de nadie. En el planeta tan sólo se conocen dos territorios con esa peculiaridad. Uno se encuentra –cómo no– en la Antártida, y el otro es una amplia zona llamada *Bir Tawil*, situada entre Egipto y Sudán que, paradójicamente, aunque sea apta para la vida humana no pertenece a país alguno, ni –aparte de experimentos político/artísticos tales como las micronaciones– por nadie es reclamada.

MACGUFFIN

José Fiol

Cómo es posible la existencia de un trozo de tierra que no tenga dueño, ni público ni privado. Cómo es posible por lo tanto una tierra cuya frontera sólo conste de un lado; la traspasas y más allá de esa línea encuentras la nada jurídica y social, la nada humana; a efectos prácticos se trata de un territorio extraterrestre. Sólo pensarlo produce el escalofrío de lo fantasmal. No obstante, terra nullius puede ser también materia prima de cierta técnica artística. Nos referimos de nuevo al apropiacionismo, que a fin de resignificar la realidad se vale de las cosas ya existentes como si éstas fueran verdaderas tierras de nadie. En efecto, en esta exposición José Fiol se fija en un detalle, en el subterritorio aparentemente residual de un fotograma fílmico, detalle que desde el punto de vista semántico y semiótico no tiene dueño, detalle que dentro del "planeta película" carece de entidad propia, es terra nullius, y lo pinta separadamente para que exprese algo por sí mismo, cobre valor emocional y artístico. Lo que era un simple trozo de carne de celuloide o de carne de píxel, ha mutado en un cuerpo neto. El monstruo se ha transformado en fantasma.

Porque vemos ahora el modo en que estas pinturas de José Fiol representan la sutil dinámica –que es técnica al mismo tiempo que conceptual– mediante la cual lo que en principio era un detalle perdido, detalle susceptible de ser pensado como el fragmento de algo que lo supera, detalle que es resultado de la dramática separación de una imagen en sus partes, detalle que, en definitiva, tiene el estatuto de monstruo, en sus lienzos se convierte en imagen autónoma, en identidad diferenciada, en un fantasma por derecho propio.

Y es el momento de recordar que fantasma procede de la voz griega **φάντασμα**, la cual significa "aparición desde lo ignoto para advertirnos de algo". Aquello de lo que estas pinturas de José Fiol nos advierte, queda a consideración de cada cual.

–Agustín Fernández Mallo, noviembre 2022–

G A L E R I A F R A N R E U S



MACGUFFIN

José Fiol

From monster to ghost

1.

The drama of the monster is knowing that it is made of pieces of hundreds of corpses. Its organs were the organs of others, which is why a single DNA cannot be attributed to its body. But also, and probably for that very reason, anyone can imagine a carved up monster, separated into parts. The case of the ghost is exactly the opposite as no one can imagine a carved up ghost. No one can even imagine what the pieces of a ghost would be like; a mobile mass which, even though it is clear and has a well-defined body, takes on the appearance of smoke, of a flow that no one can hold on to. If the nature of the monster was corpuscular, that of the ghost is fluid. And how is it possible to chop up, cut or assemble parts of a fluid? It seems impossible, but let's not be so quick to answer.

2.

To centre the topic: what is a Macguffin? Although it is extremely popular, we should remember that it is a concept coined by Alfred Hitchcock to refer to an element that advances the plot of a story, with the peculiarity that this element will ultimately be hidden. We will never know its true nature as it was a mere excuse to build the plot of the film, although its presence was essential for such a cinematic incident to have existed. The archetypal case is that of a briefcase containing secret documents, around which a plot of suspense will be created; of comings and goings of the briefcase, which will pass from hand to hand while the true story that we want to tell unfolds somewhere else.

The Macguffin exhibition, by the artist José Fiol, at the Fran Reus gallery, consists of paintings that are details of films. In other words, fragments of frames that were originally much larger and can be considered an interpretation of that narrative mechanism taken to the field of painting. The appropriation and subsequent redefinition carried out by the artist is subtle: the original frames are the excuse that caused these paintings that we now see to exist. They are the triggers that José Fiol used to tell us what he wanted to tell us. Frames that, even being there, like Macguffins they will remain hidden from our eyes. In this sense, Fiol's paintings, being clearly figurative, delve headlong into the mechanics of the conceptual.

3.

What the creator comes to tell us here, in another layer of meanings, is something that has always been there but that needed his gaze to be revealed: the history of painting, and regardless of its time, school or trend, is also The story of the Macguffin. Indeed, Velázquez organizes a live scene – take his paradigmatic meninas and the courtiers present – and such theatrical performance will later be transformed or translated into the well-known canvas that goes by the name of Las Meninas. In view of what Fiol proposes to us, there is no doubt that the court scene was nothing more than the living matter that the painter used to advance the plot of the story he wanted to show us. That scenario was living matter that, used as Macguffin and once the painting was finished, disappeared forever.

MACGUFFIN

José Fiol

But most contemporary painting takes as its model not live scenes but other images that precede it. From the work *Innocent X* by Bacon (of which it is known that it was not even inspired by the original by Velázquez but by a postcard from a souvenir shop) to the recent digital works, and regardless of whether they are or not subject to NFT uniqueness, what seems clear is that none of these pictorial works could exist without really existing graphic model predecessors to imitate. And this somehow changes the nature of those excuse-objects, of those Macguffins that current generations are using, since –and this is the true change of time– the referent, the original work that sets the creative process in motion is still there; there is a registry to go to and be able to compare. We cannot travel to the original scene that Macguffin used for Manet to paint *Picnic on the Grass* as such a scene no longer exists. But we can go to the Campbell's soup cans, or to the film *The Village of the Damned* that gave rise to a series of paintings by Luc Tuymans.

This fact, apparently innocent but that changes everything, and which obviously has its key in chain reproducibility as Benjamin theorized at the beginning of the 20th century, not only takes today, where everything is photographed, a status of absolute *modus operandi* – (what is Google Earth if not the impossible and ancient dream of creating a 1:1 scale mirror of the Earth), but it also forces us to enter fully into another construction of reality, a reality to which José Fiol is appealing : what matters to us and challenges us has nothing to do with the emulation of something that has disappeared, but with the way in which we introduce a modification or "positive error" in an already existing image and that in a more or less arbitrary way we consider as original. In other words, using the original image in such a way that the final work can be considered independent enough to say things for itself constitutes a true decontextualization without losing traces of its origin.

In such a mechanism, typically appropriationist and inscribed in the current trend of recycling cultural residues –the Macguffin as active cultural residue–, the legitimacy or not of a certain painting, the relevance or not of a certain work, is debated today. And this regardless of whether it is considered figurative or not – one wonders if all painting, no matter how abstract it may be, is not finally always figurative, since if it were not, the brain would not even be able to recognize it. But let's move on.

4.

There is a legal figure, as powerful as it is unknown, called *terra nullius*: a Latin term that designates that which has no owner, lacks property and is literally a no man's land. Only two territories with this peculiarity are known on the planet. One is, of course, in Antarctica, and the other is a large area called *Bir Tawil*, located between Egypt and Sudan which, paradoxically, although it is suitable for human life, does not belong to any country, nor is it claimed by anyone, apart from political/artistic experiments such as micronations.

MACGUFFIN

José Fiol

How is the existence of a piece of land that has no owner, neither public nor private, possible? How is it possible, therefore a land whose border only consists of one side; you cross it and beyond that line you find legal and social nothingness, human nothingness; for practical purposes it is an extraterrestrial territory. Just thinking about it produces a ghostly shiver. However, terra nullius can also be the raw material for a certain artistic technique. We refer again to appropriationism, which in order to give new meaning to reality uses already existing things as if they were a true no man's land. In effect, in this exhibition José Fiol focuses on a detail, on the apparently residual subterritory of a film frame, a detail that from a semantic and semiotic point of view has no owner, a detail that within the "film planet" lacks its own entity, is terra nullius, and he paints it separately so that it expresses something by itself, gaining emotional and artistic value. What was a simple piece of celluloid meat or pixel meat has mutated into a net body. The monster has turned into a ghost.

Because now we see the way in which these paintings by José Fiol represent the subtle dynamics –which are technical as well as conceptual– through which what was originally a lost detail, a detail that can be thought of as the fragment of something that it surpasses, a detail that is the result of the dramatic separation of an image into its parts, a detail that ultimately has the status of a monster, on his canvases becomes an autonomous image, a differentiated identity, a ghost in its own right.

And it is time to remember that ghost comes from the Greek word φάντασμα, which means "appearance from the unknown to warn us of something". What these paintings by José Fiol warn us about is left to the consideration of each individual.

Text written by Agustín Fernández Mallo.
Original text in Spanish

G A L E R I A F R A N R E U S

