

**C R E O  
P O R Q U E  
E S A B S U R D O**

R E F L E X I O N E S  
S O B R E L A  
F O T O G R A F Í A  
E N 2 0 1 2

R E F L E C T I O N S  
O N P H O T O G R A P H Y  
I N 2 0 1 2

**M I Q U E L M O N T**

Hace tres años escribí un texto para el catálogo de una exposición titulada *Les autres œuvres*, un proyecto de Miguel Ángel Molina<sup>1</sup> en el que trataba de poner en relación ciertas diferencias entre fotografía y pintura que como prácticas creadoras de imagen me habían acompañado desde que empecé a trabajar a mediados de los años ochenta. Dicho texto me costó un considerable esfuerzo, en gran parte por ser la primera vez en la que trataba de expresar la enorme importancia que la fotografía tenía en toda mi experiencia artística: como aprendizaje del *ver*, de la mirada, así como en la constitución de una actitud artística que pretendía pintar en un mundo totalmente modificado por su presencia. Empezaba constatando que *l'Autre* de la pintura era la fotografía, un poco de la misma manera que *l'Autre* de la escultura sería el cine, la imagen en movimiento. Como si la relación entre materia e imagen se asemejase a aquella que articula la del espacio y tiempo, cada uno forzando al otro en una tensión elástica, en una dimensión distinta. Traté de hacer hincapié también en la complejidad de la relación que entretiene con la representación, con los objetos, así como con el tiempo. No tanto el tiempo al que remite como acto o inscripción, como en la teoría de la fotografía en la que se contempla como traza de un evento físico, de un instante vivido, sino en el tiempo necesario para su percepción, en la lentitud indispensable para circular entre los compuestos y múltiples niveles de sentido de una fotografía, un tiempo específico y dilatado.

Quería o buscaba en ese momento poner de relieve esas diferencias entre dos prácticas productoras de *lo visible*, de imágenes, una mecánica, o supuestamente presentada como tal, un dispositivo que capta la luz y la fija en imágenes y otra fabricada, construida manualmente, a base de capas sucesivas de un material, la pintura, cercano a nuestro universo humano de fluidos corporales. En realidad trataba de entender más bien, en un reflejo a la Walter Benjamin, cómo ese paradigma de la fotografía modificaba nuestra percepción, nuestra concepción de las imágenes, y, por extensión, cómo abordar en ese contexto la construcción de su visibilidad, de su circulación. Salir así del *impasse* de tener que definir la fotografía o la pintura como categorías en las que clasificar determinados objetos para más bien contemplarlas como algo cercano a la noción de dispositivo de Foucault<sup>2</sup>, un conjunto heterogéneo en el que coexisten discursos e instituciones, y que es *el resultado de las relaciones entre los elementos que lo componen*. Esta ineptitud a definir

y, por extensión, a diferenciar categorías y *médiums*, que tratara de entender así cómo funciona hoy ese régimen de producción de visibles, sería también una de las principales razones para continuar las reflexiones empezadas entonces. Y si finalizaba dicho texto presentando las distintas series en las que la fotografía era parte central o constituyente de la propuesta de trabajo<sup>3</sup>, hoy me gustaría más bien volver sobre algunas de las ideas propuestas en él ya que en realidad la fotografía condiciona, sustenta, articula, la totalidad de mi posicionamiento plástico.

Podríamos empezar teniendo en cuenta que gran parte de mi trabajo se ha construido contra una determinada noción de imagen, contra lo que quiere decir imagen cuando pensamos en las revistas, en el cine o la televisión. Opuesto a lo que las imágenes transforman, eluden o modifican de la presencia física de un objeto, de una pintura, como la escala, el color o la tactilidad. Construir un trabajo pictórico contra dicha noción de imagen no quiere decir en absoluto plantearlo contra la fotografía sino más bien integrarla como otro medio técnico que permite hablar en clave distinta, mirar la pintura con una actitud diferente. Facilita por ejemplo pensar la pintura fuera de categorías obsoletas como figuración-abstracción, puesto que nuestra relación con la representación, creo que se ha convertido hoy día, paradójicamente, en una compleja operación de acumulación de abstracciones. Por supuesto que dicha noción de imagen engloba una multiplicidad de niveles de sentido, desde los que se refieren a imagen como una representación de los objetos, del mundo, a partir de criterios de semejanza, hasta los que tienen más bien que ver con el considerar las imágenes el resultado de una compleja operación mental: una serie de relaciones establecidas subjetivamente, en el que se invocan el aparato de la visión y la elaboración intelectual ligada a nuestro contexto cultural. Implica también contemplarlas como la experiencia de la inevitable reificación de todo objeto artístico consecuencia de su condición posmoderna de artefacto cultural. Recurrentemente se ha presentado la fotografía como aquello que ha destruido nuestra manera de estar conectados con el mundo material propio de nuestra herencia moderna. La proliferación de imágenes de todas partes de nuestro entorno que es capaz de proporcionarnos ha generado numerosos comentarios (desde la apocalíptica de Wendell Holmes en 1859<sup>4</sup>, a las de Sigfried Kracauer o Roland Barthes por citar sólo tres particularmente influyentes) haciendo hincapié en el cambio que impli-

**Three years ago I wrote an essay for the catalogue of the exhibition titled *Les autres œuvres*, a project by Miguel Ángel Molina<sup>1</sup> in which I aimed to relate certain differences between photography and painting that, as practices of image creation, had accompanied me since I started working in the mid 1980s. The essay required considerable effort on my part, mainly because it was the first time I had ever attempted to express how tremendously important photography was in my whole artistic experience: in learning to *see*, to look, and in the constitution of an artistic attitude as I set out to paint in a world that was totally modified by its presence. I began by asserting that for painting *l'Autre* was photography, much as for sculpture *l'Autre* would be film, moving pictures, as if the relation between material and image resembled the interplay of space and time, each forcing the other in an elastic tension, in a different dimension. I also tried to underscore the complexity of photography's relationship with representation, with objects, and with time. Not so much the time to which it refers as act or inscription, as in the theory of photography in which it is contemplated as the trace of a physical event, of a lived instant, but rather in the time necessary for its perception, in the slowness that is essential for circulating amid the composite and multiple levels of a photograph's meaning, a specific extended time.**

**At that time I wanted or sought to highlight those differences between two practices that are producers of *the visible*, of images, one mechanical, or supposedly presented as such, a device that captures light and fixes it in images, and another that is manufactured, handmade, with successive layers of a material, paint, which resembles our human universe of bodily fluids. I was actually trying to understand, in a reflection after Walter Benjamin, how that paradigm of photography was modifying our perception, our conception of images, and, by extension, how, in that context, to approach the construction of its visibility, its circulation. To thus transcend the impasse of having to define photography or painting as categories through which to classify certain objects in order to contemplate them as something similar to the notion of Foucault's<sup>2</sup> device, a heterogeneous whole wherein discourses and institutions coexist, and that is *the result of the relations between the elements that compose it*. This ineptness at defining and, by extension, at differentiating categories and media, in an attempt to thus understand how**

ca su existencia y circulación para nuestra percepción de los seres, objetos y lugares del mundo así como en la del tiempo y por ende, la relación con el espacio-tiempo en el que vivimos, el *punctum*, la pulsión de muerte. Sintuéndome muy lejano de tales ideas y sin ser en absoluto esencialista o nostálgico de una época anterior a la fotografía, no puedo dejar de constatar, que la naturaleza de esta transformación en la cual la fotografía evoluciona es, en realidad, relativamente constante. Y ello a pesar de los continuos cambios tecnológicos que han acompañado su existencia. El paso reciente a la tecnología digital y la explosión de distintos aparatos que se nos han impuesto en nuestra vida cotidiana, capaces de fotografiar y de visionar al mismo tiempo, han exacerbado esa multiplicidad de su presencia hasta extremos nunca antes alcanzados. Constante es también la demolición soterrada de nuestro concepto tradicional de materialidad, en el que podríamos discernir dos significados, dos vertientes: una ligada a ese aspecto físico y

material de los objetos que han representado históricamente el mundo, y otra al cambio o traducción de esa materialidad en un complejo entramado unido a los soportes de difusión y visualización de las imágenes, lo cual ha proporcionado, entre otras cosas, una enorme elasticidad al término fotografía actualmente. Internet y las redes sociales, por ejemplo, han creado una manera distinta de hacer existir y circular las imágenes y los acontecimientos de la recientes revoluciones árabes en Túnez, Libia o Egipto son una buena prueba de ello. Baste comparar las diferencias entre cómo se han difundido las terribles imágenes de la muerte de Saddam Hussein y las de Muammar Gaddafi a pesar de poseer ambas el mismo objetivo político. También se ha acelerado el que al mismo tiempo, las imágenes, ahora una sucesión de datos, un fichero informático, se deslicen de soporte en soporte, de pantalla en pantalla, de teléfono a ordenador o tableta. Su materialidad está ahora constituida de una mezcla de diseño de la *interface* y la

**that regime of the production of visible things works today, is also one of the main reasons to continue the reflections that I began then. And whereas I finished that essay by presenting the different series in which photography was a central or constitutive part of the project<sup>3</sup>, today I would like to return to some of the ideas proposed then, since photography actually conditions, sustains and articulates the entirety of my artistic approach.**

**We could begin by taking into account the fact that much of my work has been constructed counter to a certain notion of image, counter to our conception of image when we think of magazines, film or television. It runs counter to what images transform, elude or modify of the physical presence of an object, of a painting, such as scale, colour and tactility. Constructing a pictorial work in opposition to this notion of image by no means signifies pitting it against photography, but integrating it as another technical medium that enables expressing in a different way, looking at painting with a different attitude. It facilitates, for example, thinking about painting outside obsolete categories such as figuration or abstraction, because I believe that our relationship with representation has paradoxically become a complex operation of accumulation of abstractions. Of course this notion of image encompasses a multiplicity of levels of meaning, from those that refer to image as a representation of objects, of the world, based on criteria of likeness, to those that have more to do with considering images to be the result of a complex mental operation: a series of subjectively established relations in which the vision apparatus and intellectual elaboration linked to our cultural context are invoked. It also implies contemplating them as the experience of the inevitable reification of every artistic object as a consequence of its post-modern condition as cultural artefact. Photography has recurrently been presented as what has destroyed our way of being connected to the material world pertaining to our modern heritage. The proliferation of images from everywhere, with which our environment is capable of providing us, has generated numerous commentaries (from Wendell Holmes' apocalyptic observation in 1859<sup>4</sup>, to those of Sigfried Kracauer and Roland Barthes, to cite just three particularly influential ones) emphasizing the change implicit in its existence and circulation in our perception of beings, objects and places in the world, as well as in time, and therefore in the space-time relation in which we live, the *punctum*,**



Miquel Mont  
Creo porque es absurdo, 2012  
Courtesy the artist



## EL TIEMPO DE LA IMAGEN ES UN TIEMPO ESTÁTICO, ÚNICO

Miquel Mont  
*El tiempo de la imagen es un tiempo estático, único*, 2012  
Courtesy the artist

luminosidad de la pantalla, sin que lleguen a fijarse excepto cuando se reproducen en la prensa. Se suceden en un flujo continuo y su carácter de *evidencia*, central en ese debate rutinario desde la aparición de la fotografía, lo que aparentemente vemos en ella, está ahora sometido a sus condiciones de visibilidad, al espacio en el que circula. Todo evento debe entonces circular para ser visto y existir, el que esté asociado a un suceso real se verifica más en el metalenguaje, en el código informático, en su capacidad para incidir en esa realidad por su visibilidad. Tal visibilidad existe sometida en un mercado y en una economía donde la desmaterialización de los objetos se desplaza hacia los servicios y la información. La reciente compra en abril pasado por Facebook de la aplicación Instagram, que permite editar y compartir fotografías, por la vertiginosa suma de un billón de dólares, constituye también otra prueba del formidable peso económico en el que se ha convertido el mercado de esa circulación de imágenes, de sus funciones sociales que no dejan de evolucionar.

En 2005 presenté en Barcelona una instalación titulada *El Mercado de las Visibilidades*, compuesta de estanterías metálicas industriales, metacrilatos transparentes y de color, una pintura mural de bandas horizontales alternadas que recorría todo el espacio y tres papeles. La instalación carecía de punto focal fijo y las estanterías vacías funcionaban como estructuras *encuadrando* la pintura situada detrás, en el muro, poniéndolo a distancia con los reflejos y el filtro del metacrilato. La instalación presentaba una carencia de imagen para ver y al mismo tiempo la convertía en objeto, como en una vitrina comercial. Mi punto de partida al realizarla fue el de pensar cómo afectaba nuestra

concepción y percepción de la pintura esa transformación en imagen de todo objeto, de toda experiencia y al mismo tiempo en cómo se podía “desmaterializar”, distanciar, alejar de esa tactilidad tan asociada a lo pictórico. Se inspiraba igualmente en el hecho de que en esa desmaterialización contemporánea las imágenes ya no representan los objetos como depositarios del deseo, con esa parte de fantasmagoría añadida que confería Marx a las mercancías. Sino muy posiblemente el deseo en estado puro, un puro deseo de imagen.

Otro aspecto a abordar sería el de la relación particular con la representación. En general, todo lo que me interesa de una pintura, figurativa o abstracta, no suele aparecer en una reproducción por las razones que todos conocemos: distorsión de la escala, aplanamiento de las texturas, alteración del color, modificación de la luminosidad,... No consigo elucidar si una pintura (y en general también cualquier propuesta artística) me parece buena si no he podido verla en directo, físicamente. Ello me ha llevado en ocasiones a decidir de una manera un tanto radical el no mostrar imágenes en el marco de una presentación pública o de privilegiar un modo particular de utilizarlas en publicaciones. Cuando se presentó en Nantes en un acto público el libro *Vitamin P<sup>5</sup>*, no hubo *power-point* ni proyección de ninguna imagen para hablar de mi trabajo sino que expliqué las razones que me habían llevado a crear piezas como las pinturas emparedadas o las intervenciones murales *in-situ* u otras obras presentes en la publicación. Hablé de la imposibilidad de poder transmitir la experiencia que procuraban dichas piezas e instalaciones con las fotografías, por buenas y atractivas que resultasen. Para la edición de mi primera

the compulsion of death. Feeling no affinity with such ideas and not being in the least an essentialist or at all nostalgic about an era predating photography, I cannot help but notice that the nature of this transformation in which photography evolves is, in reality, relatively constant, and this despite the continual technological changes that have accompanied its existence. The recent migration to digital technology and the onslaught of different apparatuses that have been imposed upon us in our everyday lives, which are capable of photographing and displaying at the same time, have exacerbated that multiplicity of its presence to heretofore-unknown extremes. Also constant is the obscured demolition of our traditional concept of materiality, in which we could discern two meanings, two facets: one linked to that physical and material aspect of objects that have historically represented the world, and another to the change or translation of that materiality in a complex framework connected to the means of dissemination and viewing of images, which has currently conferred, among other things, an enormous amount of elasticity on the term photography. The Internet and social networks, for example, have created a different way of rendering and circulating the images and events of the recent Arab revolutions in Tunisia, Libya and Egypt and they are, in turn, a good testimony of it. It suffices to compare the differences in the ways in which the terrible images of the deaths of Saddam Hussein and Muammar Gaddafi were disseminated, despite the fact that the political objectives were the same in both cases. Simultaneously, the methods of transferring images, now a succession of data, computer files, from one format to another, from screen to screen, from telephone to computer to tablet, have also been accelerated. Their materiality now consists in a blend of interface design and screen luminosity, and they are never fixed except when they are reproduced in the printed press. They succeed each other in a continual flux and their nature as *evidence*, which is central in the customary debate raging since the dawn of photography, what we apparently see in it, is now subjected to its conditions of visibility, to the space in which it circulates. So every event must circulate in order to be seen and to exist. That it is associated with a real event is verified more in the meta-language, in the computer code, in its capacity to affect that reality due to its visibility. Such visibility exists subjected to a market and an economy where the de-materialization of objects is shifting toward services and information. Face-



Miquel Mont  
*Mono-tones*, Chapelle  
 Locmaria, Séglien, 2011  
 Courtesy the artist

monografía <sup>6</sup> pensamos conjuntamente con el editor, Roger Willems, en utilizar el espacio del libro (encuadrado a la japonesa) y el ritmo de la paginación, como un espacio en sí mismo en el que las reproducciones podían deslizarse. Así recurrimos masivamente al blanco y negro para reproducir pinturas murales e instalaciones en el espacio, progresivamente desincronizándose del marco de la página, y reservar las escasas reproducciones en color para una pieza de cada serie distinta. Por otro lado, en otros ejercicios de mediación como las conferencias, procuro combinar distintos modos tradicionales de presentar las imágenes incluyendo diapositivas, un auténtico gesto de arqueólogo hoy día. Suelo privilegiar la proyección de vídeo con films que muestran las exposiciones junto con catálogos y publicaciones de todo tipo (tarjetas, *flyers*, etc...) con el fin de mostrar cómo en cada caso particular la materialización de la imagen es distinta e implica una mirada diferente. Tal actitud de rechazo de la utilización de la imagen privilegiando una cierta seducción, me ha costado en ocasiones problemas de difusión, conocimiento y visibilidad de mi trabajo, cuando no de confusiones sobre una supuesta iconoclastia que la provocaría, o el de considerarla fruto de un purismo idealista, un minimalismo esencialista del que en realidad me siento muy lejano. Pero me parece importante mantenerla, en parte como postura ética, puesto que remite a la imposibilidad de reproducir lo propio de la experiencia pictórica subjetiva en cuanto a su percepción física, delante de los objetos, cuadros e instalaciones que la generan. No para afirmar que sólo esa experiencia es la única posible y verdadera (o pertinente) para hablar de pintura,

book's purchase in April of the Instagram application, which enables editing and sharing photographs, for the dizzying sum of a billion dollars, also demonstrates the formidable economic weight taken on by the market of that circulation of images, and their unceasingly evolving social functions.

In 2005 in Barcelona I presented an installation titled *El Mercado de las Visibilidades* consisting in metallic industrial shelves, transparent and coloured Plexiglas, a mural painting of alternate horizontal bands that ran throughout the space, and three papers. The installation lacked a fixed focal point and the empty shelves worked like structures framing the painting behind them, on the wall, putting it into the distance with the reflections and the filter of the Plexiglas. The installation presented a lack of an image to look at and at the same time converted it into an object, as in a commercial display case. For this production my departure point was thinking about how our conception and perception of painting is affected by the transformation of the image of every object, of every experience, and at the same time how it could be "dematerialized", set apart, removed from that tactility so associated with the pictorial quality. It was likewise inspired in the fact that in that contemporary dematerialization images no longer represent objects as repositories of desire, with that part of added phantasmagoria that Marx conferred on merchandise, but very likely desire in its pure state, a pure desire of image.

Another aspect to address is that of the particular relation to representation. In general nothing that interests me about a figurative or abstract painting appears in a reproduction, for the reasons we all know: distortion of scale, flattening of textures, alteration of colour, modification of luminosity... I cannot elucidate whether I think a painting (and in general any artistic project) is good if I have not been able to see it directly, in person. This has occasionally led me to make the rather radical decision of not showing images in the framework of a public presentation or to favour a particular way of using them in publications. When the book *Vitamin P*<sup>5</sup> was launched in Nantes in a public ceremony, there was no power-point presentation or projection of any images to illustrate my work. Instead I explained why I created the pieces such as the sandwiched paintings or the in-situ mural pieces or other works featured in the publication. I spoke about how it was impossible to transmit with photographs the experience that

Miquel Mont  
*Mercado de Visibilidades*,  
 exhibition view, 2005  
 Courtesy the artist



sino para subrayar su especificidad, de lugar, de tiempo, de situación. Implica un espectador particularmente activo, que participe con sus gestos, actitudes, desplazamientos, palabras y sonidos en su construcción de sentido, propone con ella una forma distinta a la de considerarlo como un consumidor pasivo. Esta especificidad es porosa y evoluciona con nosotros, baste como prueba el que dicha experiencia se encuentre hoy día considerablemente ampliada fuera de su cauce histórico de los cuadros y pinturas. No sólo podemos hablar hoy día de lo pictórico, de pintura, citando films, fotografías, esculturas, espectáculos de danza, performances, etc., sino que todos ellos se han convertido en parte integrante de nuestra concepción de lo que categoriza la pintura, de lo que mentalmente consideramos como tal.

Un conocido texto del filósofo Kendall L. Walton sobre el realismo y el mecanismo de la semejanza en la fotografía definía ésta como transparente gracias a su poderosa capacidad de reproducción y de permitirnos ver el mundo a su través. “Las fotografías no son imágenes más exactas que las otras, sino simplemente más transparentes”<sup>7</sup>. Por supuesto que dicha transparencia no es homogénea ni tampoco significa invisibilidad, pero estaría indefectiblemente opuesta a la opacidad de las imágenes realizadas manualmente como los dibujos o las pinturas. Tal opacidad resuena con definiciones modernas del *médium* como la de Maurice Denis<sup>8</sup> o más cerca de nosotros con la de Per Kirkeby<sup>9</sup> definiendo la pintura como

acumulación de capa sobre capa y no admitiendo casi excepción a ello. Walter Benjamin consideraba las imágenes como una película emanada de los objetos<sup>10</sup>, en cierto sentido, pura superficie. Pura superficie que estaría también del lado de la transparencia y nos permitiría salir del agotado y exhausto problema de qué representan las fotografías, de la fantasía de una supuesta transcendencia, para considerarla como un lenguaje más, extraordinariamente híbrido y complejo, continuamente reinventando sus convenciones. Hacer evidente la superficie ha sido también un objetivo a alcanzar dentro de la teleología modernista inclinada a mostrar las convenciones del medio iniciada por Clement Greenberg y que culminó por un lado en los cuadros objetos de Jasper Johns (qué hay más plano que una diana o una bandera) o Andy Warhol (qué hay más plano, más abstracto que la imagen de una personalidad, de un producto), o en los monocromos blancos o negros de Rauschenberg (quizás los monocromos más fotográficos que conozco), todos ellos artistas finalmente muy poco apreciados por el crítico. Permitirnos también salir de los *impasses* y las aporías de un cierto postmodernismo podría ser el objetivo de considerar los problemas formales como problemas políticos. Para mí la superficie no tiene nada de *pura*, es informe y dependiente de la materia. En trabajos como los collages, utilizo esa tensión entre la transparencia de la imagen fotográfica y la opacidad del papel de periódico pintado, en la que se añade la inscripción del texto, creando una circulación entre los tres



Miquel Mont  
Metro-pinturas, 2011  
Courtesy the artist

these pieces and installations afforded, however good and attractive the photographs may be. For the publication of my first monograph<sup>6</sup>, in conjunction with the publisher Roger Williams, we thought of using the space of the book (bound in Japanese style) and the rhythm of the pagination, as a space in itself wherein the reproductions could unfold. We therefore employed massive amounts of black and white to reproduce mural paintings and installations in the space, progressively de-synchronizing them from the frame of the page, and reserving the few colour reproductions for one piece from each of the different series. On the other hand, in other exercises of mediation such as conferences, I strive to combine different traditional ways of presenting images, including slides, a full-fledged archaeological gesture nowadays. I usually favour video projections with films that show exhibitions, along with catalogues and all sorts of publications (cards, flyers, etc.) in order to show how in each particular case the materialization of image is different and involves a different sort of viewing. This attitude of rejecting the use of a certain kind of seductive imagery has occasionally caused me problems with regard to the dissemination and visibility of my work, as well as confusion about a supposed iconoclasm that is thought to provoke it, or it being misconstrued as fruit of an idealist purism, an essentialist minimalism for which I actually feel no affinity. But it seems to me important to maintain this stance, in part as an ethical one, since it embraces the impossibility of reproducing the uniqueness of the subjective pictorial experience, its physical perception in front of the objects, paintings and installations that generate it. With this I do not intend to assert that that experience is the only possible and true (or pertinent) one for speaking about painting, but to stress its specificity, of place, time and situation. It involves particularly active spectators, who participate with their gestures, attitudes, movements, words and sounds in its construction of meaning, considering it differently than they would as passive consumers. This specificity is porous and evolves with us. The proof of this is that this experience is now considerably expanded outside its historical context of pictures and paintings. Nowadays, when we speak of the pictorial, of painting, we may also be referring to film, photography, sculpture, dance and other performances, because all these forms of expression have become an integral part of our conception of what painting means, of what we consider it to be.

A well-known text by the philosopher



elementos, confirmando a la imagen otra materialidad. Con el tiempo me doy cuenta de que mi utilización de la fotografía participa de esta voluntad de conferir una materialidad a las imágenes, de fijarlas en un soporte en el que participen de una relación compleja con el entorno en el que se encuentran. Es por ello que se encuentra casi siempre en situaciones heterogéneas de collage, en contigüidad con otros elementos, articuladas con planos de color, con textos, inmersas en un contexto específico. Mi interés por la materialidad y la experiencia que he podido percibir en distintos medios me ha llevado a considerar curiosamente esas diferencias entre ellos como bastante menos importantes de lo que pensaba, o al menos que debía de dejar de pensarse en términos de oposición. Existe una noción de imagen propuesta por Jean-Philippe Antoine que la define como el producto de una serie de operaciones independientes de la naturaleza de las técnicas que la producen. Así, un objeto por sí mismo no constituye automáticamente *imagen*, cualesquiera que sea el medio empleado (pintura, fotografía, escultura...) sino que necesita para ello dirigirse al espectador e implicarlo activamente en un conjunto de relaciones verbales, sonoras y visuales indispensables para que la imagen se realice. No puede existir si no encuentra las circunstancias propicias que acepten percibirla, alojarla, construirla, el “Ce sont les regardeurs qui font les tableaux” de Marcel Duchamp. Tampoco puede aparecer únicamente como el resultado de un aparato o dispositivo puramente visual. Requiere para aprehenderla además palabras, sonidos, afirmaciones, recuerdos,

otras imágenes. Pensar así la imagen cesa de oponer los distintos medios, técnicas o lenguajes, obviar las categorías heredadas del sistema de bellas artes que los definirían, para contemplarlos como múltiples maneras de construirlas. Desligarse del medio que me ha llevado a utilizar recientemente un espacio de trabajo en Internet<sup>11</sup> en el que se mezclan documentos de diversa índole, en una especie de “trabajo en proceso” sin finalidad última. Las obras en curso, los proyectos, las notas, las reflexiones... coexisten en la pantalla y es la materialidad de la red la que les atribuye la presencia, que permite su recepción. En ese sentido se puede afirmar que no produzco imágenes, sino que dispongo los medios para que sea posible construirlas.

En verano de 2011 tuve la ocasión de exponer varios *Mono-Tonos* en una capilla en Bretaña<sup>12</sup>. El contexto religioso del edificio así como la ruralidad del entorno me llevaron a escoger dicha serie por varias razones: las referencias a la arquitectura y a lo urbano, por los materiales industriales que los componen (metacrilatos, contraplacado, aluminio,..), por las imágenes que utilizan, el carácter gráfico de los planos de color que los acompañan, la multiplicidad de planos y su disociación espacial. Todo ello subrayaba el estatuto movetizado de la percepción: el de la fotografía, presentada en copias en blanco y negro sobre papel vegetal, y el de los supuestos soportes de la imagen (el papel, el muro, el volumen) que al mismo tiempo la encuadran y delimitan. Recordaba asimismo los dispositivos de comprensión de las pinturas, de lo que denominamos

Kendall L. Walton about realism and the mechanism of likeness in photography defined it as transparent because of its powerful capacity for reproduction and enabling us to see the world through it. “Photographs are generally more accurate (or less misleading), despite occasional lapses.”<sup>7</sup> Of course neither is this transparency homogeneous nor does it entail invisibility, but it would be invariably opposed to the opaqueness of the pictures made manually such as drawings or paintings. Such opaqueness echoes with modern definitions of the medium such as that of Maurice Denis<sup>8</sup> or more recently with that of Per Kirkeby<sup>9</sup> defining painting as accumulation of layer over layer and admitting almost no exception to this. Walter Benjamin considered images to be a film emanated from objects<sup>10</sup>, in a certain sense, pure surface. Pure surface that would also be on the side of transparency and would allow us to get past the spent and exhausted problem of what photographs represent, of the fantasy of a supposed transcendence, to consider it yet another language, an extraordinarily hybrid and complex one, which is continually reinventing its conventions. Making the surface evident has also been an objective within the modernist teleology initiated by Clement Greenberg that was inclined to show the conventions of the medium and that culminated on the one hand in the object paintings by Jasper Johns (What is flatter than a target or a flag?) or Andy Warhol (What is flatter, more abstract than the image of a celebrity, of a product?), or in the black and white monochromes by Rauschenberg (perhaps the most photographic monochromes I know of), all of whom were artists ultimately scarcely appreciated by the critics. Also permitting us to get past the *impasses* and aporias of a certain post-modernism could be the objective of considering formal problems as political problems. To me the surface is in no way *pure*, but formless and dependent on matter. In works such as collages, I use that tension between the transparency of the photographic image and the opaqueness of painted newspaper, to which I add text, thus creating a circulation between the three elements, conferring another materiality on the image. Over time I realize that my use of photography involves that will to confer materiality on the images, to fix them in a medium in which they share a complex relation with the environment in which they are found. This is why it is almost always in heterogeneous situations of collage, contiguous with other elements, developed with planes of colour, with texts, immersed in a specific context. My



Miquel Mont. *Deseo de ser*, 2012  
Courtesy the artist

“cuadro”, así como a sus formas históricas, los retablos y tallas presentes en la capilla, entablando un diálogo entre distintas épocas, actitudes y articulaciones. Me acordé en tal ocasión de una frase de San Agustín aprendida en mi binaria educación religiosa, católica y protestante, que me convirtió de por vida en un ateo recalcitrante, y que muy posiblemente exprese nuestro sentimiento cara al régimen de visibilidad de las imágenes en el que estamos inmersos: creo porque es absurdo.

1. *Las otras obras, la pintura y sus imágenes*, Les éditions du provisoire, Montreuil, 2010. Y en <http://xn--shaga-gta.net/spip.php?rubrique8> en la plataforma shagai.net
2. “J’appelle dispositif tout ce qui a, d’une manière ou d’une autre, la capacité de capturer, d’orienter, de déterminer, d’intercepter, de modeler, de contrôler et d’assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants”, Michel Foucault, *Dit et écrits*, Gallimard, Paris, 1977.
3. Los “carnets”, “figures d’atelier”, “vœux”, “collages idéologiques”, “collages murales” y “mono-tonos”.
4. “Give us a few negatives of a thing worth seeing, taken from different points of view, and that is all we want of it. Pull it down or burn it up, if you please”, Oliver Wendell Holmes, “The Stereoscope and the Stereographe”, en *The Atlantic Monthly*, 1859, vol. 3.
5. *Vitamin P*, Phaidon, Londres, 2002.
6. *Miquel Mont*, Roma Publications, Ámsterdam, 2004. Existe una versión digital con aplicación gratuita para iPad e iPhone en: <http://www.artbookmagazine.com/catalogue>
7. “Transparent Pictures: On the Nature of photographic realism”, en Kendall L. Walton, *Marvellous Images: On values and the Arts*, Oxford University Press, Oxford, 2008, pp. 79-116.
8. “Un tableau est, avant d’être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées” publicado en la época en su tratado *Définition du Néo-Traditionalisme*, 1890.
9. “La peinture est posée couche par couche. C’est une chose fondamentale qui n’admet pratiquement pas d’exception”, Per Kirkeby, *Bravura*, ENSBA, Paris, 1998.
10. Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproducción técnica*, Taurus, Madrid, 1973.
11. <http://xn--shaga-gta.net/spip.php?rubrique8> en la plataforma shagai.net
12. Chapelle Locmaria, Séglien, Art dans les Chapelles, 2011, catálogo. [www.artchapelles.com](http://www.artchapelles.com)

---

**Miquel Mont** (1963) vive y trabaja en París desde 1988. Su trabajo puede verse regularmente en España en las galerías Distrito4 (Madrid) y Trinta (Santiago de Compostela) y, en Francia, en Aline Vidal (París). Su obra forma parte de numerosas colecciones públicas y privadas como las de La Caixa, Banco de España, Fundación Barrié, ARTIUM, Ludwig Museum, FNAC, FRAC (Alsace, Bretagne, Picardie, Corse), Belgacom Fondation... Ha expuesto igualmente en La Panera, CRAC de Sète, FRAC Alsace, Ville du Parc, *La Force de l’Art* (I Trienal de París). Recientemente ha podido verse su trabajo en la galería Trinta (*Cooperaciones*, 2012), Altzerri (*Acumulación flexible*, 2011), Distrito4 (*No puedes perder lo que nunca has tenido*, 2011) o *Art dans les chapelles* (Chapelle Locmaria, 2011) así como en la plataforma shagai (shagai.net).

interest in the materiality and the experience that I have been able to perceive in different media has led me to curiously consider those differences between them as significantly less important than I had thought, or at least that I should cease to think in terms of opposition. There is a notion of image proposed by Jean-Philippe Antoine who defines it as the product of a series of operations independent of the nature of the techniques that produce it. Thus, an object in itself does not automatically constitute *image*, whatever media is employed (painting, photography sculpture...) but needs for this to address the viewer and actively engage him in a set of verbal, auditory and visual relations that are essential for the realization of the image. It cannot exist if it does not encounter the favourable circumstances that accept perceiving it, housing it, constructing it, Marcel Duchamp’s “*Ce sont les regardeurs qui font les tableaux*”. Neither can it appear only as the result of a purely visual apparatus or device. Its apprehension requires words, sounds, assertions, remembrances and other images in addition. Thinking of image this way ceases to oppose the different media, techniques and languages, avoiding the categories inherited from the fine arts system that defined them, to contemplate them as multiple ways of constructing them. Dissociating myself from the medium has recently led me to use an online workspace in a variety of documents, in a species of work-in-progress with no ultimate end. The works in progress, the projects, notes, reflections...coexist on the screen and it is the materiality of the Internet<sup>11</sup> that attributes them presence, which enables their reception. In this sense it can be asserted that I do not produce images, but I have at my disposal the means for making it possible to construct them.

In the summer of 2011 I had the opportunity to show several *Mono-Tones* in a chapel in Brittany<sup>12</sup>. The religious context of the building as well as the rural quality of the setting led me to choose this series for several reasons: the references to architecture and to urbanity, because of the industrial materials that composed them (Plexiglas, plywood, aluminium...), because of the images used, the graphic nature of the planes of colour that accompany them, the multiplicity of planes and their spatial dislocation. All this underscored the shifting status of perception: that of photography, presented in black and white prints on tracing paper, and that of the supposed media of image (paper, the wall, volume) that at the same time frame it and delimit it.

It was also reminiscent of the devices of comprehension of paintings, of what we call “paintings” or “pictures”, as well as their historical forms, the altarpieces and carvings present in the chapel, engaging in a dialogue among different eras, attitudes and expressions. I was reminded on that occasion of a saying by St. Augustine that I learned during my binary catholic and protestant religious education, which converted me for life into a recalcitrant atheist, and that quite possibly expresses our feeling with regard to the regime of visibility of images in which we are immersed: *Creo porque es absurdo*<sup>13</sup>.

1. *The other works, painting and its images*, Les éditions du provisoire, Montreuil, 2010. And at <http://xn--shaga-gta.net/spip.php?rubrique8> on the site shagai.net
2. “J’appelle dispositif tout ce qui a, d’une manière ou d’une autre, la capacité de capturer, d’orienter, de déterminer, d’intercepter, de modeler, de contrôler et d’assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants”, Michel Foucault, *Dit et écrits*, Gallimard, Paris, 1977.
3. The “carnets”, “figures d’atelier”, “vœux”, “collages idéologiques”, “collages murales” and “mono-tonos”.
4. “Give us a few negatives of a thing worth seeing, taken from different points of view, and that is all we want of it. Pull it down or burn it up, if you please”, Oliver Wendell Holmes, “The Stereoscope and the Stereographe”, in *The Atlantic Monthly*, 1859, vol. 3.
5. *Vitamin P*, Phaidon, London, 2002.
6. *Miquel Mont*, Roma Publications, Amsterdam, 2004. There is a digital version with a free application for iPad and iPhone at: <http://www.artbookmagazine.com/catalogue>
7. “Transparent Pictures: On the Nature of photographic realism”, in Kendall L. Walton, *Marvellous Images: On values and the Arts*, Oxford University Press, Oxford, 2008.
8. “Un tableau est, avant d’être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées” published during the period of his treatise *Définition du Néo-Traditionalisme*, 1890.
9. “La peinture est posée couche par couche. C’est une chose fondamentale qui n’admet pratiquement pas d’exception”, Per Kirkeby, *Bravura*, ENSBA, Paris, 1998.
10. Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, 1936.
11. <http://xn--shaga-gta.net/spip.php?rubrique8> en la plataforma shagai.net
12. Chapelle Locmaria, Séglien, Art dans les Chapelles, 2011, catalogue. [www.artchapelles.com](http://www.artchapelles.com)
13. TN: In the Spanish *Creo porque es absurdo*, may mean either I believe because it’s absurd, or I create because it’s absurd. St. Augustine almost certainly referred to the former, whereas the author is using this quote to refer to the latter as well.

---

**Miquel Mont** (1963) has been living and working in Paris since 1988. His work can regularly be seen in Spain at the Distrito4 (Madrid) and Trinta (Santiago de Compostela) galleries and in France at Aline Vidal (Paris). Artworks of his have been acquired by numerous public and private collections, such as La Caixa, Banco de España, Fundación Barrié, ARTIUM, Ludwig Museum, FNAC, FRAC (Alsace, Bretagne, Picardie, Corse), Belgacom Fondation... He has had exhibitions at La Panera, CRAC de Sète, FRAC Alsace, Ville du Parc, *La Force de l’Art* (I Paris Triennial)... His work has recently been shown at Trinta (*Cooperaciones*, 2012), Altzerri (*Acumulación flexible*, 2011), Distrito4 (*No puedes perder lo que nunca has tenido*, 2011) and *Art dans les Chapelles* (Chapelle Locmaria, 2011) as well as on the shagai platform (shagai.net).