

Ugo Rondinone.
3. Juni 2006,
2006.
Cortesía Almine
Rech Gallery,
Bruselas y París,
y Galerie Eva
Presenhuber,
Zúrich

Sin ilusiones, sin autores, sin propietarios

Miquel Mont

ARTISTA, PARÍS

Resulta a veces extremadamente difícil tentar de definir lo que podría ser específico del hecho de pintar, del "pintar" hoy y aquí, cuando las distinciones entre las categorías clásicas de las Bellas Artes se han diluido hasta convertirse casi en definiciones lacónicas. Y también, cuando el "hoy" y el "aquí" resulta harto difícil de cerner. A la ausencia de historia que conlleva el Mercado, a la amnesia recurrente que nos impone el presente con su hiper-abundancia de todo tipo de trabajos se le añade la dificultad de establecer una noción de lugar en una escena artística globalizada. Y es que la pintura además no posee esa sugestiva definición modernista de la escultura: "aquello contra lo que tropiezas cuando retrocedes para ver mejor una pintura", lo que da buena idea del régimen privilegiado de su tratamiento histórico. Menos mal que, continuando con la derrisión modernista, la conquista del espacio a través de la literalización del plano pictórico prometida por el discurso formalista llegó a

un punto crítico cuando Rothko cerró la ventana, Barnett Newman tiró las cortinas y Ad Reinhardt apagó la luz. La pintura se convirtió en un objeto "específico", así como todos los elementos que la componen: el bastidor, la tela (el soporte), sus límites, la pintura, la textura, la materia,... Y tal evolución reveló un camino hacia esas aporías aparentemente insolubles (los monocromos como estadio supremo, el fin de la pintura, el *collage*, la hibridación...) de las que curiosamente ha podido salir apoyándose en nociones de movimientos dejados de lado por dicho formalismo.

El arte conceptual fue, en este sentido, una salida del *impasse*, marcando el fin del periodo moderno y el pasaje a un cierto posmodernismo. La crítica de la autonomía del objeto, el desmantelamiento de sus pretensiones estéticas y formalistas tuvieron entre otros resultados el de hacernos un poco más modestos y un tanto menos pretenciosos en nuestras aspiraciones. También abrió la puerta a revisiones de todo tipo, como cuestionar la construcción de su historia, la constitución del sujeto (qué es el público, por ejemplo), el sexis-

mo subyacente al discurso modernista o la conciencia de la exclusión de la alteridad implícita en ese discurso. Ni tampoco es inocente el momento en que ocurrió, la década de los 60, con el *boom* económico de casi todo el planeta, y los profundos cambios sociales que supusieron.

Cuatro décadas más tarde, el mismo planeta está al borde de la catástrofe por un sistema que ha penetrado todas y cada una de las esferas y territorios de la existencia humana. En medio de una de las más graves crisis provocada por el sector financiero y de la que para salir, nos dicen, la solución es... ¡consumir más! "Nunca desaproveches una buena crisis", declaraba no hace mucho tiempo Hillary Clinton de visita en Europa, lo cual, además de ser un buen título de exposición probablemente signifique bastante más de lo que querría decir en su momento. Una respuesta de la pintura a este estado de cosas podría ser *Your Pretty Face is Going to Hell*, como el título de la canción de The Stooges de 1972 y que me parece no necesita traducción. De hecho, tal respuesta pareció ser la planteada a muchas de las ilusiones de la pintura y del arte moderno durante un largo periodo. Y no especialmente de una manera nihilista, como cabría esperar. Pero es obsceno mostrarse inocente y es cándido mostrarse obsceno, como apunta Juan Luis Moraza', especialmente cuando se habla de la herencia del proyecto moderno. El problema es que hoy la inocencia y la candidez forman parte de la etiqueta que acompaña el producto, y están impresos en letra muy pequeña comparada con el precio, con el que sólo comparten la tipografía. La originalidad, la subjetividad, la transcendencia,... se suelen encontrar también presentes en

mundo regido por la omnipresencia obsesiva de las imágenes. En el mercado capitalista, en el cual hoy en día todo debe ser considerado, es la imagen la que circula, genera e intercambia el valor. La reificación y el fetichismo de la mercancía existen a través de la imagen, que ha sustituido al objeto, que ha suplantado la realidad. La reproducción fotográfica no es más que uno de esos aspectos. El mundo es hoy una inmensa acumulación de imágenes, de espectáculos. Esas imágenes nos separan definitivamente de la realidad impidiéndonos tener una relación directa con ella. Toda pintura, toda producción artística está sometida a dicho régimen de existencia, que cambia fundamentalmente su naturaleza material. Toda pintura, desde el momento en que se concibe, conlleva en su fuero interno la condición de ser un *ready-made*, una imagen de una pintura. La originalidad no existe, y todo deseo es ya copia de un deseo ajeno. Toda pintura ya no puede traernos imágenes del mundo exterior sino que se percibe como una imagen de sí misma. Y no en el sentido modernista de una autorrepresentación de determinados aspectos de la obra, sino en el de un posmodernismo en el que las obras son ante todo artefactos culturales. Todas las pinturas desde el momento de ser pensadas están predestinadas a ser una mercancía más a poner en la estantería con el resto de las otras. Y una imagen de pintura ya no es simplemente, como en la pintura pintada, una pintura acerca de la Pintura o de otras pinturas, como lo eran el cielo enrollado de Giotto o *Las Meninas*. Picasso es ahora una marca y un modelo de automóvil, Miró hace tiempo un logotipo de caja de ahorros y Bauhaus



Katharina Grosse.
Faux Rocks, 2006.
Cortesía Galería
Helga de Alvear,
Madrid

el envoltorio, aunque depende de la marca, pero lo tiramos después a la papelera de reciclaje?

Hace ya mucho tiempo que el arte integró la industria de la cultura y se convirtió en una imagen, en un producto. Cuando empecé a exponer, en la víspera de la Primera Guerra del Golfo, hace casi 20 años (1990-1991), ese producto estaba ya totalmente transustanciado por su devenir imagen. El aura había desaparecido mucho antes, o mejor dicho, se transformó cuando se desarrolló el uso industrial de las imágenes. Por supuesto que lo que llamamos imagen es distinto de lo que se entiende comúnmente por una imagen. No tiene nada que ver con la fotografía en sí misma sino con la manera en que ésta ha modificado nuestra relación con el mundo, un

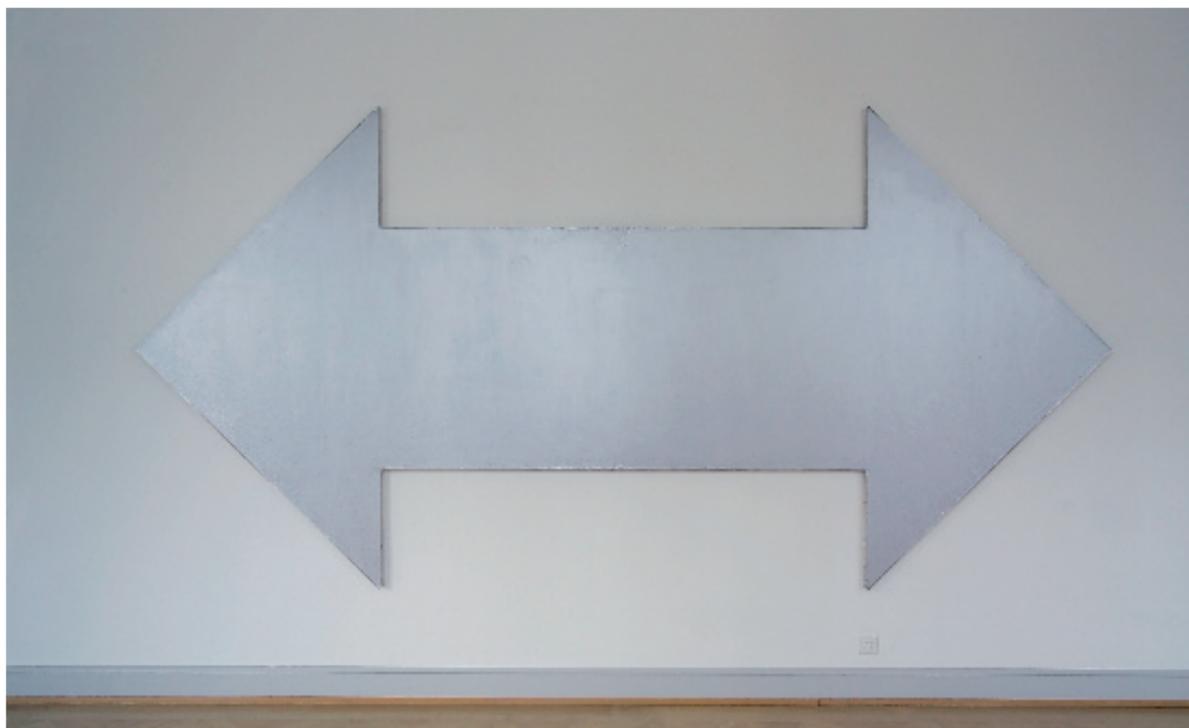
cadena de tiendas de bricolaje, por citar ejemplos del modernismo histórico, de una época en la que ser moderno era ser abstracto.

Ser abstracto, históricamente, significaba ser portador de un cambio. La abstracción era entonces un lenguaje que implicaba la creación de formas emparentadas con un proyecto de sociedad, y se oponía en cierto modo a la figuración, considerada menos portadora de modernidad por estar sometida a los mecanismos de la representación. Picabia fue el primero en mostrar lo absurdo de tal pretensión con el humor y el ingenio que le caracterizan. En el contexto en que las imágenes hoy día se producen y presentan, la abstracción, si significa algo todavía, podría ser más bien el vocabulario específico de la pintura, las abstracciones de la pintura y sus relaciones con el mundo real.

Tales abstracciones son las mismas en un cuadro abstracto o figurativo. Representar en pintura remite doblemente a su condición de signo, *Ceci n'est pas une pipe*. Las figuras son hoy signos, aunque resuenen con la extensa y profusa historia de la representación en la pintura.

Por supuesto todo esto es un tanto más complejo de lo que intento explicar aquí y necesitaría más tiempo y espacio para poder desarrollar y abordar sus múltiples aspectos. La relación que establece hoy la pintura con lo visible es un buen ejemplo. Y no a causa de una retórica de la representación de lo pintado, sino más bien por ese estatuto de imagen, de su codificación de lo visible, y su funcionamiento dentro de ese *mercado de visibilidades* en el que estamos inmersos. Muchos artistas trabajan dentro de esa problemática del representar lo que queda de la pintura abstracta, remitiendo a todo el vocabulario de gestos y acciones que la realizan. Un ejemplo relativamente reciente de uno de ellos es Bernard Frize, que articula procedimiento y distancia para escapar de la imagen del gesto pictórico. Otros artistas la abordan a partir de sus meta-representaciones, representaciones de imá-

muebles de Ikea y de pósters de Rothko o Tàpies. Sin olvidar que tal situación es la responsable de que las fronteras entre los distintos medios se hayan disuelto definitivamente y hayan perdido capacidad operativa. No es que no exista ya la pintura, la fotografía, la escultura o las imágenes en movimiento como medios, y que puedan ser percibidas como tales. Es más bien que ya no pueden explicar por sí mismas la lógica de trabajo que anima a los artistas que las utilizan. Sin olvidar que esas definiciones están ligadas a procesos de jerarquización económica como en las profesiones liberales. Hace treinta años definió como fotógrafo o cineasta experimental implicaba una escasísima y a veces inexistente valoración de la obra por el mercado. Posicionarse hoy como artista que realiza films posibilita *de facto* esa valoración por el mercado. ¿Podríamos considerar a Mike Kelley un escultor, o un videoartista?, ¿y Gerwald Rockenschau?, ¿qué es Tino Sehgal?, ¿definiríamos a Ugo Rondinone como pintor por sus cuadros de dianas borrosas o sus paneles de bandas lacadas a lo Kenneth Noland? Sin embargo, la cuestión es: ¿nos ayuda a entender su trabajo el definirlos así? Una respuesta



Olivier Mosset.
Rustoleum, 1992.
Cortesía
Kunstmuseum
St. Gallen, St. Gallen

nes, de fotografías, de la televisión, o de la propia historia de la pintura. Habría muchos que citar, y su trabajo resulta la mayor parte del tiempo incomprensible en las reproducciones. Thomas Huber consiste en un interesante caso atípico, desde una perspectiva de representación del trabajo del pintor, de las imágenes que produce y de su relación con el mundo al que remite, así como a los objetos que lo simbolizan, en una especie de metaficción de la pintura. Las conferencias-*performances* que acompañan sus exposiciones son en este sentido ejemplares por la manera de circular entre el contexto (la exposición), el discurso, los cuadros, los objetos reales y pintados, y la ironía de las aspiraciones de la pintura.

Llegados aquí podríamos apuntar que, de forma general, los trabajos que resultan interesantes para una sensibilidad contemporánea son los que se han planteado y tenido en cuenta esta relación de la pintura con la imagen y los cambios que tal relación han implicado. Parece extremadamente difícil pretender ignorar tales cambios viviendo como estamos rodeados de

correcta diría no pero también existen unas cuantas respuestas coherentes que no son correctas. Lo propio de la pintura relativiza y emborrona dicha corrección aparte de plantear la embarazosa pregunta de a qué distancia deben contemplarse. Lo específico de la pintura y sus 35.000 años de imágenes posibilitan ver en esas dianas la planitud astigmática del formalismo, pero sus bandas remitirían a que la pintura del *tunning* automovilístico es hoy *color field painting*, lo cual es sensiblemente distinto de lo que puede comprenderse cuando están expuestas con otros objetos. Toda la historia de formas y actitudes de la pintura modernista persiste como un fondo que se desvanece cuando cambiamos de prisma. Nada es simple y desde que el modernismo envejeció el contexto se convirtió en el contenido, por emplear la expresión de Brian Doherty⁵.

Y si pretendemos visualizar mejor el contexto de algunos trabajos vale la pena intentar establecer unas líneas generales que definan, hoy, en 2009, campos y estrategias de reflexión y de producción. Y ello a pesar de los problemas



Susanna Fritscher. Vista de la exposición *Invitation à l'Atelier*, Musée Zadkine, París, 2003. Cortesía Galerie Serge le Borgne, París

que tengo, como todos los artistas, con las categorías y clasificaciones, a las cuales solemos preferir el hojalde de nuestra experiencia. Campos y actitudes que se atraviesan y se superponen en la variedad de producciones, que rara vez se delimitan claramente pero que resultan a la vez, en parte, por su recurrencia, sorprendentemente identificables.

Un primer campo cubriría todas aquellas propuestas en las que hay una oposición de partida contra el régimen icónico y un abandono de todo tipo de representación. Dar la espalda a la figuración pasa por procedimientos y protocolos conceptuales que distancian y disocian el objeto y su proceso de realización. La filiación viene desde los constructivistas rusos y su noción de *"faktura"* a Morris Louis, Ryman o Martin Barré. Obras empezadas en los 60, como la de los integrantes del efímero grupo BMPT (Buren, Parmentier, Toroni y Mosset) han cobrado especial relevancia con el tiempo por, entre otras cosas, su distinción entre el adoptar el contexto, el *in situ*, como tema y punto de partida (Buren), o prestar un semblante de autonomía al objeto pintura (Parmentier y Mosset). Su deconstrucción radical del vocabulario de la pintura hasta reducirlo a nivel cero y la reducción materialista aplicada, se encuentra en la base de lo que significa hoy día repetir y rehacer gestos de la pintura abstracta. Pintar un monocromo "sin cualidades", sin *"pathos"* ni "afectos", arrancarlo violentamente del bastidor y volverlo a montar dejando los pliegues y las marcas, como hacía el malogrado Steven Parrino, es una manera de mostrar en lo que se ha convertido dicha autonomía modernista.

Dentro de esa línea radical de empujar la pintura fuera de los límites de la representación hasta llevarla a terrenos a priori bastante alejados, una muy interesante alternativa es la de Bernard Brunon. Desde 1989, en que Brunon creó la empresa de pintura *That's Painting Productions*, su trabajo consiste en pensar y considerar su actividad de pintor de brocha gorda, de pintor de paredes, como su plena actividad artística. Con todo lo que ello implica de convertirse y funcionar como una empresa. No hay objetos, la recepción como obra reposa enteramente en el receptor, no hay contexto que la sacralice, su actividad de artista y empresario son una sola y la misma cosa, etc.,... Sus realizaciones son las que le encargan sus clientes para pintar los interiores o las fachadas de las casas y los apartamentos que ocupan. Y ocasionalmente centros de arte o museos. Precios competitivos y un trabajo profesional caracterizan sus prestaciones que cuestionan singularmente la posición del objeto en la producción artística a la par que complejizan su recepción⁶.

Volviendo al objeto y a la pared, al muro, Blinky Palermo podría entrar también en esta

filiación por su influencia en artistas como Imi Knoebel o Christophe Cuzin. Bernard Piffaretti, Cécile Bart, Pascal Pinaud y Dominique Figarella son otros ejemplos de cómo tratar bajo el prisma de la abstracción temas tan diversos como la repetición, el plano-pantalla, la utilización de *ready-made*, o la reflexión sobre el hacerse de la pintura, respectivamente. También aquí habría muchos que citar, y no hay espacio para todos pero, aun así me gustaría destacar por su gran fuerza e inteligencia la obra de Marthe Wéry, con su singular reflexión empírica sobre el color y su percepción en la pintura, así como por su tratamiento de los soportes.

Un segundo campo se situaría en la ampliación, hasta el desbordamiento, del concepto "pintura" fuera de su soporte tradicional. No tanto por la incorporación de hibridaciones y objetos sino por su expansión semántica al espacio. No existe un objeto único sino una experiencia de lo pictórico que se declina en distintos espacios y contextos, lo cual responde a esa crítica moderna del objeto. Aquí también los ejemplos abundan y en estos últimos tiempos bastantes exposiciones han tentado de establecer filiaciones, grupos, categorías, definiciones y reflexiones sobre el contexto. El número de artistas que se podrían citar es de nuevo considerable, y depende en parte de cómo se contemple esa expansión. Me contentaré con citar sólo algunos, no olvidemos que esto de la pintura tiene bastante que ver con la frustración, y estos artistas sitúan su trabajo a partir de un análisis material de lo pictórico: Katharina Grosse, con sus envolventes instalaciones pictóricas en las que el color está literalmente pulverizado en sucesivas capas sobre todos los soportes y elementos de la arquitectura (muro, suelo, techo, moldura, enchufe,...) sin jerarquía alguna respecto a las coordenadas del espacio; las ácidas pinturas murales de Renée Levi, en diálogo y enfrentamiento con el espacio que las acoge; las pinturas, instalaciones y objetos visuales de Emmanuelle Villard; las perfectamente integradas intervenciones arquitectónicas de Susanna Fritscher.

El tercer y último campo vendría a ser el que emplea el vocabulario de la abstracción reificada como materia prima, como un trasfondo al que tratar de conferir nuevos significados. Los neo-geos y los apropiacionistas como Sherrie Levine, Richard Prince o Haim Steinbach prepararon el terreno, y John Armleder y la solución planteada con sus *Furniture Sculptures* merece especial atención, a la vista de su influencia posterior. Un mueble pintado parcialmente (u objetos heteróclitos, como taburetes o instrumentos musicales) asociado a la pintura abstracta colgada en la pared supone una gran hallazgo con respecto a la manera de mirar la pintura después del periodo moderno, aparte de convertirse en una prueba de la pérdida de su autonomía. Otra vez los nombres y obras que podríamos citar son muy numerosos. Sin salir de Suiza, Stéphane Dafflon, Francis Baudevin o Philippe Decrauzat, tratan de, cada uno a su manera y con diversos métodos, continuar una cierta abstracción de la pintura en la época de la desmaterialización de las imágenes mediante el empleo masivo de los ordenadores y la digitalización, de la generalización de los programas de diseño gráfico por ordenador y de un *easy-listening* comparable a nuestra manera de circular entre las imágenes⁷. Continuando fuera del espacio de Schengen, estaría la obra del británi-

co Mick Finch (que también podría englobarse en el primer campo) con su manipulación de motivos (*patterns*) aplicados a una deconstrucción-reconstrucción del cuadro. O la mezcla de diseño y *Op-art* que practica el neoyorquino John Tremblay y sus pinturas de dianas deformadas o sus cuadros-objeto a escala monumental como en *Curved Air*. O incluso las singulares variaciones sobre la trama y el *all-over* de Dan Walsh.

Para acabar nos quedaría mencionar todos aquellos trabajos que se desplazan a través de dichos campos sin fijarse o detenerse realmente en ninguno de ellos, o que los abordan temporalmente. Esculturas que investigan la tactilidad y lo pictórico, films que desarrollan la remanencia del color, derivas urbanas focalizadas en decretar zonas pictóricas, etc,... La lista es larga y mostraría las fallas y la imposibilidad de poder englobar este abanico de propuestas mediante clasificación⁸.

En 1989, la película *Batman* de Tim Burton mostraba en una escena al Joker, interpretado por un histriónico Jack Nicholson, vandalizando y pintando por encima de todas las obras de arte del museo de la ciudad, en el que había entrado clandestinamente después de neutralizar las alarmas. Tallas del renacimiento, obras neoclásicas, pinturas de grandes maestros de la Historia del Arte, nada escapaba a la acción devastadora del enemigo del superhéroe. La única obra que escapaba a su acción iconoclasta consistía en una



Steven Parrino.
The Self Mutilation Bootleg 2
(*The Open Grave*),
1988-2003.
Cortesía Gagosian Gallery,
Nueva York

pintura al estilo de Francis Bacon, de la que decía con una mueca histórica "*No, that is art!*". La alta cultura representada así dentro de un producto cultural de masas tomaba visos de broma de iniciados (*private joke*) desde nuestra perspectiva, a pesar del cliché sobre el expresionismo recurrente con la imagen del artista en los *mass-media* y de lo que nos pudo enseñar Adorno sobre el funcionamiento de esa industria de la cultura. El presupuesto del film ascendió aproximadamente a 48 millones de dólares. Las recaudaciones de taquilla sobrepasaron los 400 millones sin contar las ventas de los productos derivados. En la semana en que escribo estas líneas la compañía Dis-



Bernard Brunon.
That's Painting
Productions
pintando de blanco
el restaurante
Eat del Palais
de Tokyo, París,
2003

ney anunció la materialización de su OPA y su oferta de compra del catálogo de Marvel⁹ en acciones y en efectivo por alrededor de 4.000 millones de dólares. El patrón de Marvel, Ike Perlmutter, declaraba, en un estilo del que no hubiese renegado Lounatcharsky¹⁰ después de las primeras purgas, que: "Disney es la compañía perfecta para nuestros héroes, porque ha probado su capacidad para desarrollar la creación y el negocio de las licencias". Una compañía perfecta para nuestros héroes podría ser también un muy buen título de exposición retrospectiva del arte de los últimos cincuenta años.

¿Y entonces? ¿Continuar pintando? En 2003, como respuesta a esta pregunta, Olivier Mosset contestaba "*bon qu'à ça*" –bueno, solamente para escribir–, como ya expresó Beckett en referencia a su actividad como escritor. "Newman pretendía que uno pintaba contra el catálogo", contra la idea de su catalogación, pero el propio Mosset iba más lejos, "pinto contra el hecho de no poder pintar"¹¹.

Y a todo esto, ¿dónde hostias desapareció el *Capitán Trueno*?

Notas

- Juan Luis Moraza. *Ornamento y Ley*. CENDEAC, Murcia, 2007
- He tratado de evocar algunos de estos aspectos de la herencia del modernismo en la conversación con Glòria Picazo publicada en el catálogo acompañando la exposición que organizamos juntos bajo el título de *Afinitats electives/Afinidades electivas* (Centre d'Art La Panera, Lleida, 2008). Me remito a este catálogo, así como a los textos de Jean-Marc Huitorel y Javier San Martín para esclarecer aspectos y estrategias de la expansión de la pintura en estos últimos tiempos.
- Generalmente, nos referimos a la Primera Guerra del Golfo como aquella producida entre los años 1990-1991 tras la invasión de Kuwait por parte de Irak y la respuesta de una coalición internacional, obviando de este modo la que fue la verdadera Primera Guerra del Golfo, es decir, la que enfrentó a Irán e Irak entre 1980 y 1988. En la actualidad se utiliza indistintamente el mismo término para referirnos a ambos acontecimientos.
- Tomo prestado el concepto usado por Marie-José Mondzain en *Homo Spectator* (Bayard, París, 2007).
- Para una percepción más detallada del trabajo de Bernard Brunon a fin de aprehender la complejidad y las sutilezas de las consecuencias de su existencia como empresa comercial ver la publicación *That's Painting* (Roma Publications, Ámsterdam, 2008).
- Brian O'Doherty. *White cube, l'espace de la galerie et son idéologie*. JRP/Ringier,

Zúrich, 2009.

- La tendencia de la música electrónica "easy listening" de planear alrededor de la recepción musical ha inspirado conceptualmente el "easy painting".
- He planteado la referencias del artículo desde una perspectiva internacional de forma voluntaria, en parte por mi condición de expatriado, y en parte por relacionarlo también con la internacionalización del discurso dominante del posmodernismo. Creo que la situación de un país como España merecería por sí sola un análisis más detallado de lo que mi parcial conocimiento me impide realizar. Me permito de todos modos citar la pertinencia de trabajos como los de Ignasi Aballí, Ángela de la Cruz, Perejaume, Berta Cáccamo, o alguien de otra generación como Maida López.
- Marvel posee los derechos de un gran número de superhéroes como *Los 4 fantásticos*, *Hulk*, *Spiderman*, etc.,... pero no de *Batman*, propiedad de Warner.
- Anatoli Vassiliévitch Lounatcharski, Comisario del Pueblo para la Cultura y consejero muy próximo a Lenin en la Unión Soviética de 1917 a 1929, fue obligado a dimitir y sustituido por el estalinista Andrei Djanov, que promovió el realismo socialista.
- Olivier Mosset. *Deux ou trois choses que je sais d'elle, écrits et entretiens 1966-2003*. Éditions du Mamco, Ginebra, 2005, p. 315.