

En defensa de la diversidad

Fernando Castro Flórez

En la contemporaneidad se ha llegado a convertir en patetismo retórico lo que Timothy Clark llamó prácticas de negación, esto es, aquel “travestimiento” del proceso creativo en el que se llegaba a una defensa de la torpeza deliberada y, por supuesto, a una celebración de lo insignificante; una “ironía debilitada” convierte a la experiencia artística en un como sí que elude cualquier responsabilidad: finalmente aunque la obra sea una chapuza vergonzante existe la justificación de que eso se hizo así a propósito.

Comienza a ser una obligación moral llamar a las cosas por su nombre y, de esa manera, tenemos que comprender que muchas de las especulaciones creativas que nos rodean reflejan, sin más, la impotencia, eso si camuflada con una habilidad extraordinaria. Si, en términos generales, el arte está embarcado en un raro funeral sin cadáver, eso es, en una labor de disuasión, algo así como un exorcismo del imaginario, en el caso de la pintura se produce una acelerada desaparición, junto a la conciencia de que el cuadro es el espacio de la lentitud y, lo peor, de una actividad psicopatizada. No exagero cuando advierto que lo normativo es, actualmente, el onanismo del absurdo, la pulsión patética que lleva a ofrecer la subjetividad al terreno tenso del ridículo. En última instancia, la estrategia de la obscenidad no solo ha convertido a lo banal en monumento, sino que la pulsión fetichista, el mal de archivo, han llevado, valga la paradoja, a la obesidad y la anorexia “estéticas”. Sobra y falta de todo, precisamente cuando la aceleración de las exposiciones y la superconexión telemática permiten que cualquier cosa sea. Entre el (neo)panoptismo (es disciplina de la vigilancia abismal) y el culto al patetismo catódico, cimentado en la lobotomización de la crítica y la institucionalización de la subversión, el gesto artístico deriva en vomitiva gesticulación.

He señalado, en distintas ocasiones, que la regresión infantil del imaginario contemporáneo ha producido una suerte de estilo de la transgresión pactada, resumido en la pronunciación del “caca, culo, pedo, pis” que, en vez de ser aplastada o censurada por la autoridad paterna, consigue una “permisividad blanda”, lo que de suyo supone un desmantelamiento de lo prohibido. En buena medida, la ya nombrada obscenidad es una consecuencia de la profunda penetración de las estrategias pop que supusieron la disolución de las vanguardias programáticas junto a una imposición de una tonalidad vital al mismo tiempo lúdica y marcada por la más rara melancolía.

Ciertamente la banalidad es la retaguardia (cínica y cobarde) de un juego de escaramuzas estéticas que tienen plena conciencia de que ya no se puede ir a ninguna parte. Lo banal aumenta su escala, el nuevo banderín de enganche promete entretenimiento y, por supuesto, la pintura, con su pausa y sus pretensiones contemplativas, no parece encajar en el modelo espectacular-integrado. Pero, precisamente cuando la transgresión está completamente retoricada, es necesario encontrar nuevos intersticios, superar los tópicos que de una forma maniquea o pseudo-evolutiva piensan que ciertos lenguajes, como el de la pintura, están periclitados.

Puede que sea la pintura misma ese último refugio del mito estético de la individualidad, una herramienta válida para reconstruir o, mejor, desmantelar, las ilusiones del presente: “Puesto que la pintura –apunta Thomas Lawson- está íntimamente vinculada a la ilusión, ¿qué mejor vehículo puede haber para la

subversión?”

No cabe duda de que, frente al complot de las estéticas (neo)camp, hay un número considerable de artistas que no están dispuestos a pactar con la pura y completa epidemia de la tontería. Me refiero a creadores que apuestan por lo singular, que atienden a sus obsesiones (la auténtica materia del arte) y que, sin quedar presos de la paranoia de las modas, imponen, con honestidad, su tono expresivo. Ana Serratosa, con su característico buen gusto, ha seleccionado a una serie de artistas que, no cabe duda, son verdaderamente referenciales para montar una exposición colectiva en la que el único “criterio” es el de la intensidad y calidad de sus propuestas específicas. Porque Julião Sarmiento, Kara Walter, Jorge Pardo, Juan Uslé, Cristina Iglesias, Miquel Navarro y José María Sicilia no comparten planteamientos (dogmáticos) estilísticos ni podíamos, en ningún caso, considerarles representativos de algo así como una “tendencia”.

Son artistas de distintas generaciones y contextos, entregados a planteamientos muy diversos, desde la construcción de impresionantes ciudades por parte de Miquel Navarro a los juegos de sombras de Kara Walter, de los lujos cromáticos de Uslé al reduccionismo de Sicilia. Estoy seguro de que, aunque no están en idénticos dominios estéticos, las obras de estos creadores pueden dialogar perfectamente entre sí, esto es, entregarán, en el juego de fricciones de sus visualidades, inesperados efectos de sentidos sobre los que se entreguen a una paciente contemplación.

Ana Serratosa monta, por tanto, un “gabinete de coleccionista” que es una modesta aproximación a su particular visión del zeitgeist, vale decir, el marco que configura su gusto. Me parece que en todos los artistas que “aproxima” se encuentra un rasgo de elegancia e incluso una sobriedad que, si incluye lo barroquizante se contrapesa con una voluntad, de estilo que huye de lo innecesario. En muchas de estas obras encontraremos también una especie de elogio de la sombra, la revelación de que ahí puede encontrarse un rastro de la verdad y, por supuesto, de lo más urgente: la poesía.

Es importante recordar la consideración de Claude Lévi-Strauss de que el genio del pintor consiste en unir un conocimiento interno y externo (a mitad de camino siempre entre esquema y la anécdota), “un ser y un devenir; un producir, con un pincel, un objeto que no existe, como objeto y que, sin embargo, sabe crearlo sobre su tela: síntesis exactamente equilibrada de una o de varias estructuras artificiales y naturales y de uno de varios acontecimientos, naturales y sociales. La emoción estética proviene de esta unión instituida en el seno de una cosa creada por el hombre, y por tanto, también, virtualmente por el espectador, que descubre su posibilidad a través de la obra de arte, entre el orden de la estructura y la orden del acontecimiento”.

Constatamos que la pintura que se consolida a finales de siglo XX predomina la hibridación frente al formalismo de lo sublime (aquella sensación preconceptual de que ocurre algo y no más bien la nada) o la estética del vacío (instaurada, en algunos casos, como cifra mística o lugar sin coordenadas para lo absoluto). En los artistas que ha seleccionado Ana Serratosa para su excelente colectiva no domina tanto una hibridación postmoderna, en la corriente del bricolage expandido, sino una madura revisión de los planteamientos formales del modernismo para intentar ofrecer nuevas operaciones metafóricas. Las obras de Julião Sarmiento, Kara Walter, Jorge Pardo, Juan Uslé, Cristina Iglesias, Miquel Navarro y José María Sicilia componen un territorio

artístico contemporáneo de la máxima calidad.

Tengo la certeza de que, con su potencia plástica, atraparán las miradas de aquellos que aún esperan del arte algo diferente del mero entretenimiento o la más banal de las anécdotas. La multiplicidad y diversidad de estas obras es una fiesta para los sentidos y una defensa de la experiencia estética inteligente.

Revisión de la tradición

Miguel Cereceda

Es posible que la pintura haya establecido el paradigma vanguardista del arte contemporáneo no sólo a través de sus sucesivas transformaciones a partir del impresionismo, sino sobre todo a partir de una lúcida autocrítica, que la ha llevado con cierta frecuencia a lo largo del s. XX al borde mismo de su aniquilación. Desde el momento en que la pintura llegó a la convicción de que, “un cuadro, antes de ser un caballo de batalla, una mujer desnuda o una anécdota cualquiera, es esencialmente una superficie plana cubierta de colores reunidos con cierto orden” – como decía Maurice Denis en 1890–, esta convicción, que afirmaba radicalmente su propia autonomía, fue también el principio de su autodestrucción.

Apenas veinticinco años más tarde esta autodestrucción comenzaba a precipitarse, tanto en la obra de Marcel Duchamp, sobre todo con la ejecución de su Gran vidrio (comenzado en 1915 y abandonado en 1923), como en el Cuadrado negro de Kasimir Malevich, también de 1915. “Se perdió todo lo que habíamos amado – escribió la crítica al respecto–. ¡Estamos en un desierto! ¡Lo que tenemos ante nosotros no es más que un cuadrado negro sobre fondo blanco!”. Las señales que anunciaban la muerte o la autodisolución de la pintura se hicieron a partir de entonces más evidentes, y una de ellas fue el autoproclamado “silencio de Duchamp” y su retirada aparente del mundo del arte.

Hubo sin embargo que esperar al final de la Segunda Guerra Mundial para que estas señales empezasen a ejercer un verdadero efecto sobre el arte contemporáneo. Cuando en 1957 Ad Reinhardt publicó sus “Doce reglas para una nueva Academia”, su manifiesto antiexpresionista que desembocaría en sus Pinturas negras de los años sesenta, otros pintores europeos como Yves Klein o como Piero Manzoni ya estaban igualmente trabajando en experiencias acromáticas o monocromáticas, que terminarían conduciendo a la pintura hacia la nada o hacia el vacío. Fue Pierre Restany, hablando del trabajo de los “nuevos realistas”, quien en 1960 decretó por primera vez la “muerte de la pintura”. Los desarrollos posteriores de la pintura (lo que Clement Greenberg denominó la “abstracción pospictórica”), con la aparición del Minimal y del Conceptual, no harían más que confirmar esta tendencia hacia una pintura de la desaparición o incluso hacia una desaparición de la pintura.

Sin embargo, después, los intentos de rehabilitación de la pintura, pasaron por una afirmación desprejuiciada del placer de pintar o por un rechazo obstinado de las aportaciones de la vanguardia y por la condena generalizada de sus compromisos (tanto formalistas como políticos). Fue la época dorada del retorno a la pintura de los años ochenta que, como si nada hubiera pasado, reafirmaba incluso las formas más tradicionales de la figuración y el retorno a los viejos canales de distribución, el museo y la galería. Fue la época de la Transvanguardia italiana, de la Figuración madrileña o de los Nuevos Salvajes alemanes, movimientos artísticos que en general repudiaban la tradición conceptual y abominaban de la herencia de Duchamp. Otras dos tendencias se abrieron sin embargo ajenas a esta reacción, tratando de establecer las líneas de una pintura posible. Unas fueron las experiencias pospictóricas de Daniel Buren y otras, las experimentaciones de la “pintura sin pintura”

De los tres pintores escogidos por Ana Serratos, podríamos decir que todos ellos han tratado de enfrentarse al problema de la supervivencia y de la continuidad de la pintura, intentando buscar al respecto sus soluciones específicas. El primero de ellos, **Jonathan Lasker**, con un procedimiento que podríamos denominar “sistemático”, con el que trata de articular una posibilidad conceptual para la pintura, hasta el punto de que podríamos considerarle como una especie

Nacido en 1948 en Nueva Jersey, Jonathan Lasker estudió en la Escuela de Artes Visuales de Nueva York y luego se trasladó al Instituto de las Artes de Valencia (California). Desde su primera exposición en la galería Landmark, en Nueva York en 1981, atrajo una atención considerable por lo atípico de su orientación, en un momento en que retornaba con fuerza la figuración más desprejuiciada. Como entonces escribió un crítico de la época “sus cuadros fueron vistos por muchos como la obra de un reaccionario, un tradicionalista o un inadaptado, ignorante de las problemáticas de la pintura, que obstinadamente nadaba en contra de la corriente, que en aquel momento llevaba irremediablemente hacia la representación, la narrativa y el pastiche”. Sin embargo, aquel trabajo fue poco alcanzando su reconocimiento a lo largo de los años ochenta y por eso, a principios de los noventa, empezó a tener ya grandes exposiciones en importantes museos y centros de arte internacionales. Jonathan Lasker ha expuesto así en el ICA de la Universidad de Pennsylvania, en el Witte de Witt de Rotterdam, en el Stedelijk Museum de Amsterdam y en 2003 en el Reina Sofía de Madrid.

En una entrevista concedida a Santi Olmo para la revista *Lápiz*, afirmaba el propio artista que “el ambiente de hostilidad hacia la pintura, dominante durante su paso por la escuela de Arte de California, había sido la experiencia más reafirmante de sus propósitos artísticos, posibilitando un lugar muy interesante para empezar a ser pintor” .

Sin duda la hostilidad manifiesta hacia un determinado tipo de arte era un buen motivo para asumir la defensa y la renovación de dicha arte. Pero también es cierto que, en esta defensa y en este intento de renovación, Jonathan Lasker no se encontraba solo. Por el contrario, toda la historia contemporánea de la pintura es de algún modo un intento reiterado de defenderla. De hecho, eso fue lo que sucedió con el Pop-Art en los años sesenta, frente a las tendencias nihilistas del expresionismo abstracto. Fue también lo que volvió a suceder cuando apareció *Supports/Surfaces*, a mediados de los setenta. Y desde luego fue también lo que intentaron por todos los medios tanto la Transvanguardia italiana, como los Nuevos Salvajes alemanes, así como la Nueva Figuración madrileña, en los años ochenta.

Pero también hay que señalar que, salvo el intento de *Supports/Surfaces*, todas las otras rehabilitaciones de la pintura no sólo fueron maniobras mercantiles hábilmente diseñadas, que volvieron a legitimar los viejos canales de difusión del arte (el museo y la galería), sino que renunciaron además abiertamente a todos los compromisos políticos y emancipatorios adquiridos por el arte de vanguardia, reafirmando simplemente el placer de la pintura y condenando sin más al arte conceptual y a las otras prácticas vanguardistas, como si se tratase de una especie de patochadas que habían llevado al arte a un callejón sin salida.

Por eso Jonathan Lasker asume sobre sí los problemas de la tradición de la pintura y los de la vanguardia conceptual, tratando de darles una solución nueva, que no sea un mero paso atrás a la figuración ilusionista ni tampoco un abandono de las exigencias conceptuales. Lasker sin embargo no es un artista conceptual.

Su trabajo no está interesado en el problema de la representación sensible de la idea. Por el contrario, se centra exclusivamente en las condiciones de posibilidad de la pintura, después del agotamiento de la pintura misma. Por eso su obra es tan sólo en este sentido conceptual. Por cuanto asume como esencial para la pintura básicamente tres elementos, a los que se atiene de un modo escrupuloso. Estos tres elementos, puramente pictóricos, a los que se remite desde hace ya más de veinte años, son: el fondo, la trama y el dibujo. Así articulados, sus cuadros en general parecen sencillas composiciones geométricas, sobre las que ocasionalmente se introduce una distorsión cromática, buscando siempre fuertes contrastes de color, entre colores complementarios. De este modo todos sus cuadros tienen siempre la apariencia de tres superficies superpuestas o de tres niveles de lectura, con los que reaparece sorprendentemente todo el ilusionismo pictórico de la vieja relación fondo/figura, reaparece un cierto movimiento visual e incluso una cierta perspectiva.

Aunque la pintura de **Bernard Frize** puede presentar ciertas analogías formales con la de Jonathan Lasker, sobre todo en lo relativo a la reiteración y a la persistencia de sus esquemas y de sus patrones, sin embargo su procedimiento es radicalmente diferente. De hecho —a pesar de sus bellísimos y fascinantes acabados— Bernard Frize está más interesado en los procesos creativos que en los resultados plásticos o estéticos. Para él es tan importante el proceso creativo, que establece una especie de reglas compositivas para sus cuadros, que luego los ejecutantes tienen que seguir, como si se tratase de una especie de ballet mecánico de la pintura. Algunos cuadros de Frize están pintados de modo que tienen que ser ejecutados a cuatro manos, por cuatro participantes diferentes (normalmente el pintor y otros tres ayudantes), que siguen unas reglas compositivas determinadas. En ocasiones, el trazo se despliega sobre el lienzo no con cuatro manos, sino con cuatro y a veces hasta siete pinceles, cada uno con un color diferente, agarrados en ramillete y arrastrados por el lienzo, hasta que el pigmento se desvanece por completo.

Bernard Frize nació en 1949 en Saint-Mandé y vive y trabaja entre París y Berlín. Además de en las mejores galerías europeas, ha expuesto en el Gemeentemuseum de La Haya, en el Stedelijk Museum de Amsterdam, en la Kunstverein St. Gallen, en Suiza y en el Musée d'Art Contemporain de Nîmes, en Francia.

En tercer lugar, **Katharina Grosse**, la más joven de los tres pintores, nació en 1961 en Friburgo y vive y trabaja entre Düsseldorf y Berlín, ciudad esta última en la que actualmente es profesora de arte en la Kunsthochschule del Weissensee. A pesar de que su trabajo se inserta perfectamente dentro de esta tradición postpictórica de la pintura —tradición con la que podría vinculársela con sus colegas varones, tales como Bernard Frize, Jonathan Lasker, Juan Uslé y sobre todo con el gran maestro de la post-pintura, Daniel Buren—, sin embargo su pintura se presenta además no sólo como una expansión de la pintura a terrenos más allá del cuadro, sino sobre todo como una especie de protesta airada contra la pureza inmaculada de los museos, contra la caja blanca y el contenedor perfecto. Contenedor al que en último término la pintura le resbala. Tal como su propio trabajo demuestra contundentemente. Ella mancha, ensucia, contamina todo de pintura, produciendo una explosión abrumadora de color y de pigmentos, de tierras y de superficies arrojadas sobre la

sala del museo. Superficies que a veces son lienzos, a veces son grandes esferas, como grandes globos colgados del techo, saturados de pura pintura. Y sin embargo, como suele suceder en los museos, cuando la exposición termina, todo se pinta de nuevo. Adquiriendo de este modo el museo su fascinante cualidad de contenedor immaculado, ajeno a cualquier tipo de contenido, tanto del que lo afirma como del que lo niega. Por eso, la pintura de Katharina Grosse presenta esa apariencia agresiva, violenta y poco respetuosa con el espacio tradicional. Su pintura mancha, pero mancha con exceso. Se apodera de suelos, techos, paredes y escaleras y lo impregna todo de su color, recordándonos que, hasta hace muy poco, el museo era el espacio sagrado de la pintura. Por eso, a diferencia del estilo comedido y respetuoso de sus compañeros, la pintura de Katharina Grosse tiene también la apariencia de una profanación.

Si algo podemos decir que es común a estos tres artistas es el hecho de que presentan una persistencia en la pintura que trata de escapar a lo que podríamos denominar el paradigma lingüístico. Es decir, las suyas no son pinturas narrativas, en el sentido de la vieja pintura figurativa, pero tampoco son ilustración de ideas. Es decir, tampoco son pinturas conceptuales. Sin lugar a dudas, tienen muy en cuenta la tradición minimalista y conceptual, aceptan sus exigencias, pero no se limitan a reiterar sus resultados. Por eso suponen un paso más, dentro de esa búsqueda contemporánea de una pintura posible.

A pesar de que la escultura contemporánea no ha sufrido las reiteradas crisis de la pintura, tal vez debido a que ella no encarnaba precisamente el paradigma de la objetualización fetichizada del arte y el objeto privilegiado del consumo del mercado y de las galerías, tampoco sus caminos y sus problemas contemporáneos son radicalmente diferentes. De hecho, este camino paralelo, como de artes hermanadas en un destino común, lo ejemplifica aquí chistosamente uno de los mejores y más interesantes escultores contemporáneos, **Erwin Wurm**, en su cuadro con jersey, titulado *Mental Green* (2007), que siendo como es una escultura, tiene sin embargo toda la apariencia de un cuadro.

Pero, aunque la escultura no estaba sometida a una crisis de legitimación semejante a la de la pintura, sin embargo de algún modo también la ofensiva del Arte Conceptual afectó radicalmente a su línea de flotación. Por cuanto también la escultura se vio en la obligación de poner en cuestión su pasado objetual y de repensar radicalmente sus condiciones de posibilidad y su concepto. En este sentido Erwin Wurm es posiblemente uno de los artistas más interesantes y más renovadores del panorama internacional de la escultura contemporánea. Nacido en Austria en 1954, se formó en la Academia de Bellas Artes de Viena, ciudad en la que vive y trabaja. Ha expuesto en las Deichtorhallen de Hamburgo, en el Kunstmuseum de St. Gallen, en Suiza y en el Musée d'Art Contemporain de Lyon.

Renunciando al carácter meramente objetual y puramente decorativo de la mayor parte de la vieja escultura, Wurm ha desarrollado un trabajo de interacción entre los objetos y el cuerpo humano tal, que permite articularlos mutuamente como esculturas temporales. Algunas de sus piezas, denominadas "Esculturas para un minuto" consisten por ejemplo en disponer el propio cuerpo (el del espectador, el del artista o el de un performer) en posiciones absurdas o disparatadas, en relación con determinados objetos cotidianos, y permanecer en dicha posición durante un minuto, realizando de este modo una escultura viviente. En su serie de "Habitaciones de hoteles", el artista apilaba los muebles de las distintas habitaciones de hoteles en las que se alojaba, creando así pequeñas instalaciones museográficas privadas, que luego fotografiaba. Muchas de las piezas de Wurm invitan al espectador a realizar por sí mismo una serie de sencillas instrucciones, devolviendo de este modo el arte a la vida y transgrediendo el habitualmente infranqueable límite entre la obra (que ha de ser contemplada) y el espectador (como sujeto pasivo de la contemplación). De este modo, su escultura se inserta perfectamente dentro de lo que, sin ningún género de dudas, podríamos denominar "postescultura".

Y esto es también algo que podríamos decir del alemán **Stephan Balkenhol**. Nacido en Fritzlar (Alemania) en 1957, Balkenhol estudió en la Escuela de Bellas Artes de Hamburgo, tutelado por Ulrich Rückriem, con el que, a partir de 1980, trabajó como ayudante en su estudio. Balkenhol ha sido profesor en la Escuela de Arte de Hamburgo y en la de Fráncfort. En 1987 participó en el Proyecto de Escultura de Münster, lo que le dio a conocer internacionalmente. En 1992 ganó la Cátedra de la Academia de Bellas Artes de Karlsruhe, ciudad en la que tiene su estudio, además de en la ciudad francesa de Meisenthal, de "héroe de la resistencia" de la pintura.

Si Balkenhol se inserta en la tradición de la postescultura es tan sólo por lo en serio que se ha tomado la tradición minimalista y su estricta reflexión sobre lo que es la escultura. Lejos de ser su trabajo un retorno a la figuración clásica, con la que sólo comparte la apariencia figurativa de sus muñecos, en tanto en cuanto estos parecen representaciones de personajes de la vida cotidiana, las imágenes de Balkenhol carecen de trascendencia, carecen de historia, no relatan nada ni pretenden nada, sino que, al igual que los cuadros de la tradición minimalista, simplemente están ahí.

Como afirmaba Frank Stella de sus cuadros: “Todo lo que yo quiero decir está ahí representado. El cuadro es la idea y la idea es el cuadro”. En un sentido semejante, las esculturas de Balkenhol son autosuficientes, no remiten a ninguna cosa fuera de sí mismas. Son –como quería Joseph Kosuth de las obras de arte– tautológicas. Pero, siendo tautológicas y proclamando abiertamente aquello que toda obra de arte proclama (esto es, básicamente la afirmación de que “yo soy una obra de arte”), las esculturas de Stephan Balkenhol se remiten sin embargo también de un modo específico a la propia tradición de la escultura. Por eso, lo primero que estas reivindican abiertamente es justamente aquello que la escultura contemporánea había perdido en su tránsito hacia la Modernidad. Es decir: el pedestal. Las esculturas de Balkenhol son antes que nada obras sobre pedestal o incluso, aún más, son pedestales a los que, a modo de excrecencia, les ha surgido una figura, como les podían haber brotado ramas o flores. Las esculturas de Balkenhol recuerdan la obra de los expresionistas alemanes de principios de siglo, el estilo tosco y áspero de un Kirchner o de un Erich Heckel. Y es cierto que sus tallas en madera pueden tener algo de aquella estética, de su brutalismo e incluso de su colorido. Pero también es cierto que sus esculturas son, como se ha dicho, “expresionismo alemán, pero sin expresión”, porque en rigor –y esto es algo en lo que al parecer el propio artista ha insistido mucho– no quieren decir nada. No tienen historia.

Sin ser tampoco un artista conceptual, **Jaume Plensa** ha continuado de algún modo una tradición que podríamos denominar conceptual, al servirse básicamente de la palabra como material constructivo de muchas de sus obras. Y así, lo mismo que Joseph Kosuth y Art and Language pintaban sus cuadros enmarcando textos, haciendo del propio texto o del concepto una obra de arte, del mismo modo Jaume Plensa construye algunas de sus esculturas con palabras. Hace cuerpos con palabras, habitaciones con palabras y cortinas de palabras. Insistiendo con ello en esa verdad filosófica de la construcción lingüística de la realidad. Pero si sus obra de tipo textual tienen bastante interés para la escultura reciente, sin embargo, donde el artista ha demostrado su magisterio, ha sido en la transformación del viejo concepto de la escultura monumental que, desde los años sesenta, había sufrido un cierto ocaso, como consecuencia de su autocrítica. Como con rotundidad afirmaba a finales de la Segunda Guerra Mundial Gregor Paulsson: “La sociedad totalitaria siempre ha utilizado los monumentos para extender su poder sobre la gente; por ese motivo, la sociedad democrática es anti-monumental por naturaleza”. Plensa, que es uno de los grandes escultores españoles contemporáneos, nacido en Barcelona en 1955 y que ha trabajado en géneros muy diversos de la escultura, creando por ejemplo escenografías para La fura dels Baus, ha alcanzado sin embargo una gran proyección internacional con su obra más importante, la Crown Fountain (2004) para el Millenium Park de Chicago, obra monumental que viene a transformar considerablemente los conceptos tradicionales de la escultura monumental, al quitarle por un lado su carácter totalitario tratando de abrir la idea del monumento hacia la sociedad y la cultura democrática, y al introducir como recurso expresivo, por otro lado, nuevas técnicas, como el vídeo y la proyección de imágenes en una gigantesca pantalla de leds. Así, su escultura, en realidad una gigantesca doble fuente erigida sobre un estanque, se convierte en una nueva conciencia ciudadana, pues en ella aparecen reproducidos los rostros de más de mil habitantes de Chicago, fotografiados por el artista. Presentando así sobre la fuente la imagen de una sociedad que se refleja y se reconoce a sí misma. Ocasionalmente, de la boca de estos rostros gigantescos brota un gran chorro de agua, lo que los convierte en una especie de gárgolas contemporáneas, para una nueva estética monumental democrática.

Elogio de la obsesión

Santiago Olmo

La diversidad del arte actual, fruto de las obsesiones personales del artista, permite hablar de singularidades irreductibles. Sin embargo, la historia se ha desplegado como una diversidad de movimientos y de grupos.

El individualismo que ha impregnado nuestro tiempo, ha ido resituando la individualidad como centro, abriendo a una diversidad polédrica, en la que se reflejan todas las culturas y geografías, en una imagen del mundo entre diferencia y unidad. En el arco entre el siglo XIX y el XX, movimientos e -ismos articularon las discusiones entre una vanguardia rupturista y tendencias de retorno al orden, como una polémica pendular de polos antagónicos y complementarios, a la vez.

En los años 80 del siglo XX, la reivindicación de la individualidad se opera desde movimientos y grupos como la Transvanguardia italiana y el neo-expresionismo alemán que, más que un estilo definido, propugnan una metodología abierta de itinerarios personales singularizados desde la diversidad, persiguiendo una obsesión propia. Plantean, desde una sensibilidad postmoderna, otro marco para el debate artístico: liberación de dogmas y libre recurso a las referencias y a las tradiciones singulares (*Genius loci*), superación del concepto de vanguardia, y exaltación de la creatividad individual. También en los años 80 surgen el pensamiento postcolonial y una mirada multicultural, propiciando un arte contemporáneo mundial, que aunque asentado en la tradición europea-occidental se enriquece con la participación actualizada de otras líneas culturales, que quedaban hasta ese momento excluidas de la imagen global.

Aunque en los años 90 se replantean nuevos -ismos con un cierto tono de revival (neo-conceptual, neo-geo), la individualidad asume definitivamente un rigor propio que se sustenta en el análisis crítico de conceptos artísticos (fotografía, imagen en movimiento o pintura), en una utilización estilística de las herramientas técnicas (eliminación de jerarquías entre disciplinas y su uso específico) o en la ampliación del ámbito perceptivo (inserción de nuevas tecnologías y tradiciones visuales que no pertenecen al canon occidental).

El panorama artístico actual aparece como un laberinto diverso y divergente, en el que domina la obsesión individual como un agente melancólico, que interviene de manera activa en la representación de los problemas del presente.

Esta exposición establecen un recorrido por el proceso de fragmentación del concepto de vanguardia y sutilmente sugiere las formas en las que se han producido síntesis de corrientes artísticas más amplias, a través de la afirmación de obsesiones individuales, subjetivas y personales.

Uno de los artista más estrechamente vinculados con la eclosión de la sensibilidad postmoderna de los años 80 es **Ferran García Sevilla** (Palma de Mallorca, 1947). Iniciando su trayectoria desde posiciones conceptuales, desarrolla en los años 80 una pintura de libre asociación, integrando desde pautas neo-expresionistas elementos del graffiti y un dibujo que nace ya pintado.

La abstracción se va a desarrollar como una evolución de formas dibujadas y gestos automáticos, creando espacios de luminosidad mediante trazos y líneas, sin apenas utilizar materia pictórica. La continuidad de una mirada pop aparece en la obra de **Julian Opie** (Londres, 1958) bajo la forma de una profunda renovación para el retrato contemporáneo, utilizando referencias de la ilustración como la “línea clara” de Hergé, las estampas japonesas o la estilización de la señalética urbana. En su obra, que incluye pintura, escultura, animación y proyección en pantallas de led, combina la especificidad individual del rostro con un dibujo esquemático del cuerpo que conecta pintura, diseño, semiótica y nuevas tecnologías.

Jean Marc Bustamente (Toulouse, 1952) sintetiza en su obra los debates formales entre fotografía y pintura de finales de los 70 y los 80. A partir de sus primeros trabajos fotográficos presentados como obras únicas y titulados *Tableaux* (Cuadros) para establecer una equivalencia entre pintura y fotografía, contribuye decisivamente a la inserción de la fotografía en el ámbito artístico en los 80. Por otra parte, sus pinturas realizadas sobre metacrilatos plantean nuevas lecturas de matices, luces, sombras y profundidad a través de la transparencia del soporte, en la que lo pictórico parece flotar en la mirada como imagen y signo plástico.

La transformación de la escultura en un ámbito de experiencias perceptivas y relacionales, creando atmósferas y espacios donde lo arquitectónico, la luz, el texto y el sonido son elementos esenciales, precisa las intenciones del trabajo de **Jaume Plensa** (Barcelona, 1955). Desde los años 90, Plensa ha convertido el volumen escultórico en un espacio de experiencia interior. El uso de materiales transparentes y translúcidos establece un clima de ensueño irreal donde una sensación de futuro conecta con las tradiciones clásicas.

La consolidación del multiculturalismo ha permitido el establecimiento de miradas críticas de ida y vuelta, propiciando una visión en diálogo con el otro. **Ghada Amer** (El Cairo, 1963) que trabaja, desde Francia, en escultura, instalación, performance y dibujo, establece puntos de encuentro y fricción entre occidente y el mundo árabe. En sus obras sobre papel superpone dibujos de diversos colores que crean una sugerente escenografía de paisajes y cuerpos donde la memoria habla de los deseos (también eróticos) y aspiraciones de la mujer, con la intención de poner de relieve las condiciones de opresión en las que se desarrolla su vida doméstica en muchas culturas.

El encuentro entre oriente y occidente puede rastrearse en la obra de **Ki Bong Rhee** (Seúl, 1957) que combinando nuevas tecnologías y pintura, actualiza para la mirada actual la tradición oriental del paisaje, donde meditación y tensión espiritual, recrean espacios de ensoñación. En instalaciones con agua, luz y proyección, así como en pinturas-paisajes de árboles y plantas, confluye tanto lo inquietante como la serenidad, recuperando el sublime romántico desde el tamiz de la sensibilidad oriental.

Aunque **Barthi Kher** (Londres, 1969) retorna de manera sutil a sus raíces hindúes, sin rastros demasiado literales. Lo hace estableciendo deslizamientos de significados, trasladando iconografías o elementos de la tradición popular y religiosa. Recupera así el bindi, ese elemento decorativo que se colocan las mujeres en la frente, en el lugar donde se sitúa el sexto chakra

definido como “hogar de la sabiduría oculta”, para construir sutiles imágenes de frutas o animales en una formalización que conecta con un cierto minimalismo barroquizado.

Visto desde sus procesos internos, ese aparentemente caótico laberinto de individualidades empieza a ordenarse en una estructura donde la diversidad de propuestas y obsesiones singulares responde a un análisis muy preciso y pormenorizado de formas: proyectos en los que la obsesión dota de rigor.

Figuras de lo visible

Francisco Jarauta

La metáfora usada por Adorno como aproximación al arte moderno: "El fragmento es la presa que hace la muerte en la obra de arte. Al destruirla le quita también la mancha de su apariencia", remite tanto a las condiciones culturales en las que surge el arte del siglo XX, cuanto a los límites que circunscriben todo intento interpretativo del mismo. Si ya al inicio de su *Teoría Estética* afirmaba que "al perder las categorías su evidencia *a priori*, también la perdieron los materiales artísticos, como las palabras en la poesía" – reconociendo en la *Chandosbrief* de Hofmannstahl su más enérgico testimonio –, más adelante y como desarrollo de los mismos supuestos precisará que todo el arte del siglo XX debe entenderse como un problema de lenguaje, fundado en la crisis que inaugura el nihilismo, interpretado éste como el abandono de una ilusión fundamental, que había regido las estrategias de la cultura del clasicismo y que no es otra que la simetría del orden del lenguaje y el orden del mundo.

Nadie sabe a ciencia cierta si la pintura, el arte, es ya el rostro del mundo o tan sólo el esfuerzo por nombrar el infinito orden de las cosas; si éstas son tan sólo esa apariencia visual que las arrastra hacia el exterior o si se ocultan, más allá de la apariencia, enigmáticos e inabarcables secretos. Unas veces, este orden mediado se nos da en su materia plástica y son los sentidos quienes lo elevan en su complejidad; otras, es la acción de la mirada la que lo escruta, analiza y compone, recreando así un orden que se cita con el tiempo, el necesario tiempo de la naturaleza, ese tiempo o que inquietaba tanto al Goethe del viaje a Silesia hasta el punto de hacerle dudar sobre qué era más real: los suaves paisajes del otoño o las oxidadas gangas de los derribos mineros.

Y es de la mano del arte que se hace materia plástica ese complejo orden del mundo, hecho representación en el espacio de la obra artística. En ella irrumpe, unas veces, el limpio, transparente cristal, el fondo en el que se halla inmersa toda latencia y aquella espuma primigenia que identificara Paracelso; otras, será aquella zona pantanosa, lugar confuso, en el que habitan mil formas en descomposición, el que se apoderará del discurso del arte hasta turbar su rostro. Aquí, es la escena misma la que arrastra la memoria de los tiempos; allí, el paisaje se fragmenta, los fondos de color y materia se interrumpen, el magma del que estaban hechas todas las cosas se ve cursado por la quilla de formas inacabadas, laberintos suspendidos que sugieren otros abismos. Una y otra vez, más que llevarnos a la búsqueda de la prehistoria de lo visible, nos acerca al tiempo de las cosas que, en tanto tiempo de los hombres, se apropia de la huella de un habitar compartido.

Le es dado al arte el privilegio de poder representar poéticamente aquellos contenidos de la experiencia que se resisten a su expresión conceptual. Esta tesis de clara inspiración romántica, bastaría volver a leer las páginas del *Bruno* de Schelling, atraviesa toda la cultura moderna que, sabedora de las dificultades de un ideal regulador de la experiencia, es decir, un orden cultural, un sistema de formas que exprese y represente los contenidos todos de la vida, confía al arte la tarea de hacer al menos verosímil aquel juego de posibles. Es así que en el arte, tras una aparente historia de gustos, preferencias o ideales, está presente otra historia: la tensión que recorre la experiencia de los hombres, atentos a dar una forma al discurrir de la vida y del tiempo, siempre distinto a sí mismo. Era Paul Klee quien escribía en su diario de 1914: "Cuanto más espantoso es el mundo, tanto más abstracto es el arte, mientras que un mundo feliz crearía un arte terrenal". No se refería a otra experiencia que la que define y organiza el programa del arte moderno. Una contumaz renuncia a ciertas evidencias no tendría otro fundamento moral y estético que el del reconocimiento de la pérdida de la transparencia del mundo, que en el ideal clasicista sirvió para hacer plausible aquella forma de pertenencia que nos permitiría reconocernos simplemente naturales. Si en algo se reconoce la fuerza de las vanguardias artísticas del siglo XX es justamente en su decidida renuncia a esta ilusión, iniciando un proceso de búsqueda de nuevos lenguajes, capaces de expresar la experiencia fragmentaria del hombre moderno. Desde entonces, el programa del arte se orienta hacia un experimento sin fin que recorrer, como el paseante de Robert Walser las interminables horas de la tarde.

Este viaje inacabado del arte moderno hace suya la propuesta que Klee ya asume en su *Schöpferische Konfession*, en 1920, en la que afirma que **"el arte no reproduce lo visible, sino que hace visible"**, es decir, que al viejo concepto del arte, regulado por la idea de correspondencia y adecuación, la clásica teoría de la mimesis entre el lenguaje y el mundo —simetría que haría posible aquella amada transparencia, lograda desde la eficacia del nombrar y del conocer—, le sucede ahora esa inversión del programa del arte, convirtiéndolo en una especie de máquina de proyectar modernos estados de conciencia, con toda la complicidad, disociación y capacidad constructora que rigen el nuevo sistema de percepción.

Se consuma así la inversión del programa anunciada por Klee. **El arte no debe imitar el mundo, debe inventarlo.** Y para ello inicia un camino provisional e hipotético de conocimiento del mundo, asumiendo como criterio epistemológico el principio general de que ningún discurso, ninguna forma, ningún nombre, pretenderá ser el discurso, forma o nombre, sino apenas un nombre entre los mil nombres posibles. Este límite riguroso, escrito en el corazón mismo del arte moderno, se convertirá en el verdadero horizonte de todos aquellos modos de expresar y narrar los contenidos de la experiencia.

Atrás queda, abandonada, la supuesta evidencia del naturalismo, aquella evidencia mediante la que se nos daban las cosas y se nos imponían en su presencia inequívoca. De ella surgía un orden del mundo que se reconocía como natural y habitable. Ahora, aquel orden se transforma, se derrumba. Ya Goethe había advertido esta metamorfosis de la mirada, esta dificultad, esta condición del hombre moderno. En las páginas sobre el siglo de Winckelmann anotaba: "Mientras el hombre moderno, casi en todos sus pasos, se lanza hacia el infinito, para después regresar, cuando lo consigue, a un punto determinado; los antiguos se sentían, sin más dificultades, a gusto dentro de los confines gozosos del mundo". Este disímil estar en el mundo, propio del sujeto moderno, se convierte en nostalgia de aquel otro habitar antiguo, que reconocía el mundo, la tierra como casa. Esta idea del clasicismo, entendido como nostalgia de la casa, del habitar conciliados en la bella morada terrestre, es ahora abandonada. Goethe sabe bien que lo moderno es *Umweg*: su condición es viajar, merodear, ir de un sitio a otro, errar. **El hombre moderno es viajero, viandante, vagabundo, su andar es oblicuo. Esta errancia no consigue borrar la nostalgia de la casa y por medios varios intentará al menos reformar, restaurar aquel lugar, aquella ilusión.** Y es justamente este propósito —el de la *Dichtung und Wahrheit* goethianas— el que ahora naufraga. Se ha desvanecido aquel orden, regido por la

"profunda, íntima, verdadera forma" que penetra, ordena y eleva la materia, expresando su verdad. Es ahora esta verdad, la de la apariencia perceptible, la que resulta insuficiente; en su lugar, otro orden, otro tiempo, otro discurso.

La mirada orientase de nuevo hacia la naturaleza, pero desde la distancia que nace de la pérdida de aquel lenguaje o forma capaz de nombrar el mundo. Se pierde ahora el artista en el orden de las hipótesis, de los juegos lingüísticos, que proyectan sobre el infinito orden del mundo el provisional sistema de formas, gestos, proposiciones, sabiendo que ninguna de ellas es su medida, su *metron*, su verdad.

Es esta provisionalidad radical la que hace necesaria una nueva experiencia artística, que convertirá al arte en el discurso de la posibilidad y de los infinitos juegos y combinaciones. El espacio blanco mallarmiano se ve atravesado ahora por el fluir de una materia inédita, sistema de afinidades y relaciones impensadas, que se instala en él ofreciéndonos, como si de iluminación rimbaudiana se tratara, aquella extraña luz procedente de un espacio intransitable. El nuevo lenguaje es entendido como un estado de condensación de la materia y en su hermetismo protege el enigma de los tiempos primeros y el movimiento que los arrastra a su destino. Unas veces será la secuencia infinita de planos y superficies de grafismo luminoso y transparente, espacios heridos, cifras inacabadas, los que anuncien desde el logaritmo de su construcción el juego de la presencia u ocultamiento de la naturaleza. Otras, cada forma se convertirá en entidad orgánica que aletea, vibra, llevada por el registro pulsional de lo inerte. En ambos casos, domina la complicidad de los extremos que convierte al arte en el lugar por excelencia de la manifestación o representación del mundo.

De Cézanne a Picasso, de Kandinsky a Pollock... qué insistente trabajo y voluntad por recorrer el espacio blanco mallarmiano, verdadera alegoría del mundo. Sobre él, una contumaz voluntad de intervención. En plena experiencia bauhausiana, Klee se hacía testigo de excepción de esta voluntad al hablar de la necesidad de construir nuevos entes, nuevos gestos, nuevos proyectos, dejándolos abandonados al instante de su tiempo, al automatismo de su caducidad.. El hecho de que nada es definitivamente dado, que no pueda ser considerado como un horizonte cerrado, como *natura dissecata*, comporta una modificación radical de nuestra mirada sobre el mundo, abriéndola a nuevos órdenes posibles, cuya secuencia ningún lenguaje podrá establecer. Sólo queda, dirá Klee, "dejarse

llevar hacia ese océano vivificante ya sea por grandes ríos ya por arroyos llenos de hechizos, como los aforismos del campo gráfico con sus múltiples ramificaciones".

Un juego de presencias, de paisajes abstractos e interiores, de morfologías reconocibles, resueltos mediante una combinatoria de elementos formales alusivos, nos lleva, arrastra hacia un supuesto origen, que nadie se atreve a nombrar. Tras ellos, el enigma restaurado. Una especie de cosmogonía, que sólo el mito puede narrar, se desplaza aquí sobre muros y bóveda del antiguo templo para hacer visible el relato de una historia custodiada.

Esta obsesión narrativa se traza siguiendo claras estrategias alegóricas que bien puede interpretarse como próximas al barroco. En efecto, la alegoría es como el alma inaccesible de las cosas y rige la estrategia discursiva de lo moderno. "Tout pour moi devient allégorie", escribe Baudelaire más allá de toda retórica. Si el Barroco naturaliza la historia y artificializa la naturaleza, es conociendo que todo saber se ve sometido a la misma dificultad, la dificultad del nombrar, de un nombre que nos remita a la esencia de las cosas. De ahí la deriva tanto epistemológica como estética hacia una poderosa voluntad de forma, el *Kunstwollen* que Alois Riegl reconociera como inquietante y eficaz voluntad artística de la época. De ahí, esa fuga y pasión representativas, ese gesto, delirio, invención de formas infinitas, laberínticas, retorizadas, de proporciones excesivas, efectistas, que, en su conjunto constituyen una unidad ante la que la mirada se extravía como en los juegos ópticos del Barroco. Sólo que aquí se contrasta con el aparente hilo rojo de una narración que sólo el mito puede ayudarnos a entender.

De nuevo el mito abraza el mundo con un velo de niebla y luz, restituyéndole las memoria del origen. Y al invocar el origen, lo recrea en su visibilidad, en el momento en que las cosas se muestran. La intensidad cromática asiste al momento de esta revelación. Vuelve así a mostrarse en toda su grandeza una historia cuyo relato había sido suspendido. "¿Acaso sólo hay sombra?", se preguntaba T. S. Elliot. Cada signo se comporta como momento o parte de una genealogía que procede del origen de los tiempos. La pintura hace de nuevo presente lo otro, la diferencia radical, la tensión del tiempo de las cosas. Tras la historia pintada se anuncia ese otro absoluto en el que germina el azaroso orden del mundo. Pasado y presente, lugar y no lugar en su tensión devienen todos los tiempos: absoluto y ente, nacimiento y muerte, afirmación y pérdida. Ninguna tarea resulta más

ardua que la de nombrar este precipitarse de las cosas en el abismo del tiempo. Si una vez irrumpían como epifanía en el tejido del cuadro, otras se arruinan y pierden en el abismo de la nada, convirtiendo la pintura en metáfora de su silencio. Es este eterno retorno lo que sorprende al lenguaje, impidiéndole toda pretensión de eternidad.

El espacio blanco del cuadro no puede ser entendido como el lugar de revelación de la palabra, sino del fugitivo manifestarse del mundo. Es así que el lenguaje se configura como una especie de alquimia que guarda los secretos del azar del mundo. En sus redes y tramas se anclan los mil y uno viajes de la multiplicidad de lo natural, ese zigzag en el que se resuelve el sistema de la materia. Más que buscar un método para su comprensión, lo que importa es imaginar supuestos órdenes, composiciones que recreen los hipotéticos modos de ser. **Si el artista es un creador lo es en la medida en que es capaz de mirar con otros ojos la naturaleza. Ésta se nos ofrece como el lugar de la posibilidad, de los infinitos juegos y combinaciones.** "Cada porción de materia puede ser representada como un jardín lleno de peces. Y la rama de una planta, el miembro de un animal, son también aquel jardín y aquel estanque". Es Leibniz, pero podría ser Klee. Más que fijar un código, un saber establecido, importa disociarlo. A la destrucción de una sintaxis fija, le sucede la emergencia de otros lenguajes que en su provisionalidad se convierten en el verdadero discurso sobre el mundo. Son estructuras en fuga que renuncian a la transparencia de un orden ideal, para aceptar perderse en el esfuerzo de los nuevos nombres.

Georges Bataille descubría en los trazos del hombre de Lascaux, en las primitivas formas que con su gesto abrían el tiempo de una nueva época humana, el momento inaugural que permitirá al hombre construir modelos representativos de su mundo por elementales que nos puedan parecer. Eran las pinturas de Lascaux el momento en el que el hombre dibujaba ante sus ojos las formas de los seres vivos como también la de los espectros que habitaban ya sus sueños. Ese poder de representar resultaba ser decisivo como lo será también el momento en el que se inauguren las escrituras y los relatos que más tarde les acompañarán. Se abría así un largo viaje en el que arte, una y otra vez, desde concepciones y perspectivas distintas volverá a recrear un orden del mundo, ya sea a través del dibujo marcado por las caligrafías chinas, ya por los dibujos que marcarán al inicio de la época moderna desde las bases de una nueva perspectiva. En uno y otro caso,

se cumple el destino inaugurado por el hombre de Lascaux y que permitirá que mundo y lenguaje se encuentren. "Comme le rêve, le dessin!".

Un difícil viaje que el arte moderno explora desde escenarios diversos. Unas veces, construyendo aquellas dramaturgias que como en el caso de **Bernardí Roig** o **Fabián Marcaccio** expresan una nueva lectura del límite de la condición humana, transfigurada en la forma de la existencia humana o de sus símbolos. Otras veces, desde la alegoría de la fiesta barroca, sometiendo la obra a la profusión ornamental, al juego de espejos que todo sueño recrea, para más tarde en una suerte de combinatoria artificiosa, recrear el orden del mundo en el instante de su caducidad, tal como ocurre con **Joana Vasconcellos**. **Gary Hume** se decide por recorrer ese umbral de apariencias que sutilmente afirma en un juego de presencias casi ausentes. La idea zen detiene el aparecer natural, lo suspende para permitir sólo su sombra o aquí su dibujo, tintado con la luz del estanque oriental. O **Kiki Smith** en un escenario claramente alegórico, transformado en una especie de juego especular, nos mostrará la anomalía de lo evidente pensada como hipérbole del gesto, en la secuencia de aquel orden natural ahora expuesto a las irregularidades de los actos fallidos. Y finalmente **Helena Almeida** seguirá el rastro de una distancia marcada por el abandono o pérdida que sólo su gesto puede interpretar. La fotografía nos sitúa mejor que otro discurso frente a la verdad que inscribe la mirada sobre los límites del mundo, que como escribía Wittgenstein coincide con los límites de nuestro lenguaje.

Son todos momentos de un viaje por el arte contemporáneo que Ana Serratosa nos propone en esta cuarta sesión y última parte de su proyecto visión del arte contemporáneo.