

# LA VIDA PRIVADA COLECCIÓN JOSEP M<sup>a</sup> CIVIT

## REPRESENTACIONES DE LA TRAGEDIA Y LA BANALIDAD CONTEMPORÁNEAS

MENENE GRAS BALAGUER

### 0.

Esta exposición muestra una selección de las obras de una colección de arte contemporáneo internacional, en base a un discurso que articula lo trágico y lo banal desde la perspectiva de una dualidad y un “duelo” entre opuestos, que, no obstante, se complementan y se convierten en una característica común a las adquisiciones hechas por el coleccionista. El título *La vida privada* hace alusión a la *vida privada* de los objetos, en los que se hace sensible una determinada producción artística, pero también a la vida y los hechos a los que estos se asocian. Y, recíprocamente, a la *experiencia interior* del propio coleccionista, que es quien ha hecho la primera selección de las obras que componen esta colección, donde las afinidades electivas constituyen la razón de ser de una elección y un *compromiso*. Coleccionar remite, en este caso, a una acción privada e individual, pero que a la vez supone establecer un *sistema relacional* entre los objetos y las cosas desde el propio sujeto que la ejecuta. “Yo no colecciono obras, sino formas de pensar” –subraya estratégicamente Josep Maria Civit (Montblanc, 1947), insistiendo en que se limita a citar a Anton Herbert, cuya colección fue expuesta en el MACBA el año pasado–. El fundador de **Taula de Disseny** (1974) fue una figura clave del diseño español en la Transición, cuya influencia en la transformación y modernización del país fue decisiva. Autor del diseño de la identidad de grandes corporaciones españolas, Civit ha ido ampliando y diversificando las aplicaciones del diseño implicándose incluso en el diseño de ciudades, que ya no son imágenes provisionales para el futuro sino modelos cuya actualidad está plenamente vigente. La cita inicial es un aviso acerca de lo que ha *movido* al coleccionista a hacer determinadas apropiaciones, y para que esta diferenciación sea tenida en cuenta: las “formas de pensar” que reemplazan la materialidad de las obras, por así decir, equivalen a “camino del pensar”, según la expresión heideggeriana, por los que se propone circular optando libremente por el sentido y la orientación, a modo de ejercicio conceptual. Se trata de una colección particular que, por primera vez, se hace pública mediante la *presentación* que hace el CDAN iniciando una serie de exposiciones, que, de ahora en adelante, estarán destinadas a promover el coleccionismo. El conjunto de obras que se exponen constituyen únicamente una parte de los fondos, pese a ser altamente representativas de los géneros y soportes (pintura, escultura, instalación y vídeo) del inventario de la totalidad de obras que los integran. Estas dan visibilidad a imágenes de la modernidad y de la posmodernidad a través del relato fragmentado y aparentemente huérfano, que

fabrica las representaciones de lo trágico y de lo banal de un mundo que sucumbe al peso de la historia y de su pasado inmediato, y a la *inflación de lo real*. Lo trágico y lo banal no se describen, sino que se indican y se significan en estas obras exhibiéndose perversamente, ya que pese a su antagonismo pueden llegar a confundirse, planteando incluso la banalización de la tragedia y lo trágico o la tragedia de lo banal y la banalidad contemporáneas. Los síntomas más evidentes que se detectan en esta colección fluctúan incesantemente entre lo trágico y lo banal –los escombros de las grandes catástrofes naturales o provocadas y la ilusión de una falsa felicidad– de nuestra frágil *existencia* y de sus reproducciones en un arte posthumano, que la velocidad de los medios en la sociedad de la información y de la comunicación han hecho paradójicamente aún más vulnerable.

## 1.

Es la primera vez que se reúnen las obras de la colección de Josep M<sup>a</sup> Civit para hacer su presentación pública, y esto se lleva a cabo con una propuesta específica que trasciende el poder exclusivo de unas adquisiciones y el carácter más externo de las mismas en función de la singularidad del sujeto que ha hecho su elección. La intención subyacente ha sido promover la multiplicidad de lecturas que solo podía derivar del **sistema de relaciones**, que se ponía en juego a partir del momento en que se pretendía establecer *itinerarios* que conducían de una obra a otra obra, a modo de “camino del pensar”, en el sentido heideggeriano del término. Por este sistema, cabe entender no solo la relatividad en sí misma de todo lo que existe, y las aplicaciones específicas que se le atribuyan en cada lugar, sino también la red de conexiones, dependencias o afectos existentes entre las obras de la colección. Se ha querido evitar la exhibición de una acumulación de objetos, como se da en la mayoría de casos en los que el *coleccionismo* es tema único de una exposición, para poner de relieve estrictamente el hecho particular de *coleccionar*. Las propias obras que integran la **Colección Civit** parecían rechazar esta opción, por empobrecer considerablemente su significado, y a la vez exigir una “puesta en relación” para informar acerca del correspondiente ejercicio hermenéutico al que se prestan, potenciando su capacidad de significar. La *colección* es un hecho que no se puede obviar, por estar en el origen de este proyecto de exposición, pero sí supeditar a otros aspectos que por último resultan más pertinentes, como interrogar las conexiones que se pueden establecer entre unas y otras obras a partir del momento en que se destinan a ser mostradas. Al igual que si se tratara de los instrumentos o útiles para elaborar el lenguaje de signos correspondiente, cada uno de ellos se desdobra y multiplica sus significados según las combinaciones a las que se le somete. Estos aparecen en cuanto se opera la transformación que impone su organización, distribución y disposición en un conjunto, pese a no renunciar a su individualidad. Se ha desechado imponer el criterio cronológico tanto en lo relativo a la adquisición de las obras como a las obras mismas, o a la pertenencia generacional de sus autores, siendo no solo un procedimiento obsoleto y que obstaculiza cualquier comprensión de estas producciones. Idéntica postura se ha adoptado con respecto a la agrupación generacional, por la que, si bien se podría ubicar a sus autores y proceder a la contextualización

respectiva, la precariedad de los resultados impondría limitaciones innecesarias. Tampoco se ha forzado la clasificación por soportes, por considerarse un procedimiento carente en este caso de interés, entendiendo que aquello que la expresión formal proporciona es accidental pese a la información que aporta, absolutamente necesaria. La estructura compositiva y los elementos que la integran *dicen* y contribuyen a la construcción del sentido, pero no son suficientes. El inventario exhaustivo de autores y obras ha sido previo a la construcción de la *composición* mediante la que se crean rutas y sistemas de circulación, aunque la información sobre las “existencias” solo es una medida para organizarlas y distribuirlas. La agrupación de obras se ha hecho en base al concepto de *archipiélago*, procediendo a las asociaciones que las afinidades electivas sugerían, a sabiendas de que lo que une sus partes es lo mismo que aquello que puede separarlas. No se han fijado normas de circulación para las actuaciones que se puedan derivar de los criterios empleados para la disposición, ubicación y organización de las obras en el espacio expositivo, para evitar la rigidez del paradigma histórico-crítico de la cronología. En su lugar, se ha empleado el método narrativo, para facilitar la creación de “micro-narraciones”, por oposición a una narratividad lineal, que se identifica mejor con el complejo discurso expositivo al que se ha recurrido por el carácter poliédrico de los materiales que acoge. No obstante, en ningún caso se ha renunciado a la información que es indispensable para acceder a un discurso hermenéutico que propicie la reflexión sobre el **significar**, atribuido a estas formas sensibles, percibidas como “sombras de las cosas”, que reemplazan a las cosas mismas, al igual que los ingredientes susceptibles de fabricar enunciados, mediante los cuales se registra lo que Gilles Deleuze llamaba *el privilegio absoluto* del arte.

## 2.

¿Tiene el arte un privilegio? ¿Acaso es cierto que los seres humanos no son verdaderamente humanos sin la experiencia estética, como asegura Donald Kuspit? ¿En qué medida se puede pensar que el arte es una *excepción* en la actualidad, cuando sus producciones se confunden con los objetos utilitarios de la vida real? ¿Qué *dice* el arte? Y si dice algo, ¿cómo lo dice? A propósito del supuesto valor que se atribuye al arte y a las prácticas que lo hacen posible, Gilles Deleuze aludía al hecho de que la materia, cualquiera que fuera, para hacer sensible el concepto o la idea que precede a cualquier forma de arte, en este campo o dominio, se espiritualiza, entendiendo por *espiritualización* su desmaterialización pese a los medios empleados para su formulación sensible. La *representación* del arte y su capacidad de transmisión y comunicación se atribuye a su esencia simbólica. El procedimiento para detectar cuándo existe el arte o cuándo se produce el *hecho* arte requiere para Deleuze una definición que se elabora básicamente en tres fases sucesivas, a modo de secuencias complementarias: 1. La obra de arte es un mundo de signos, aunque estos signos sean inmateriales y carezcan de opacidad, opuestos a la materialidad, que es una condición necesaria de su comunicabilidad. 2. “El sentido de estos signos es una esencia que se afirma en toda su potencia”, extremando el poder de la significación de cualquier forma sensible.

3. El signo y el sentido se confunden y se unen, a la par que la esencia y la materia “transmutada” se unen u asocian en una adecuación perfecta; de ahí la dificultad para descifrarlos. Pero los interrogantes no cesan, si la idealización del arte que Deleuze parece invocar se confronta con lo que Baudrillard llama *duelo estético* en la actualidad, al hacer insistencia en el hecho de que el arte solo parece sobrevivir reciclando su historia y sus vestigios, encontrándonos según él emplazados en la evocación infinita de lo que nos ha precedido, como ocurre con la pintura que en lugar de experimentar la innovación que supuestamente corresponde a las formas del arte parece desplazarse continuamente hacia el pasado. El diagnóstico de Baudrillard no está exento del pesimismo que anuncia el desenlace de la historia del arte, asociada a la desilusión radical de su declive: “es como si el arte creara su propia basura y buscara ‘su’ redención en sus desechos”. El reciclaje crónico de sus propias formas está en el origen de la ironía que estas adoptan convirtiéndose en una parodia del arte mismo y de la cultura, en un mundo en el que la imagen ha reemplazado a la realidad, porque es la realidad. Vivimos, así, en un universo que ha devorado a su doble y que, por lo tanto, “se ha vuelto espectral, transparente; ha perdido su sombra y la ironía de este doble incorporado estalla a cada instante en cada fragmento de nuestros signos, de nuestros objetos, de nuestras imágenes y de nuestros modelos”. Estos pronósticos de Baudrillard caracterizan la producción artística contemporánea introduciendo elementos de reflexión acerca de la naturaleza de las prácticas artísticas actuales y el *sentido* o los sentidos del arte que cuestiona su finalidad a la vez que asiste a su “fin”.

### 3.

Si “el arte es la finalidad del mundo”, sea o no conveniente fomentar las analogías en este caso con lo que se aventura como su propio “fin”, lo cual parece contradictorio con lo descrito anteriormente, su consideración indica la necesidad de explicar bajo estas circunstancias el valor del arte en términos universales y particulares. Lo que no puede hacerse sin contar con la *incredulidad* derivada de la desilusión propiciada por la saturación de imágenes y la intoxicación por exceso que caracteriza la sociedad de consumo. Cuando el arte se propone como la finalidad del mundo se hace más bien referencia a lo que se entiende por *religión* del arte y la *muerte* de las representaciones que la identificaban en el mismo proceso de secularización de la conciencia que se asocia con la aparición de la estética a mediados del siglo XVIII, ceñida inicialmente a ser una teoría de la sensibilidad. Si la identificación del arte como finalidad y “destino” del mundo se reemplaza por la de “el arte es el fin del mundo” sucede que el mecanismo asociativo se dispara aumentando la polivalencia de una casuística donde lo probable altera cualquier significado más o menos estable. El arte podría ser el fin del mundo si fuera la finalidad del mundo: la palabra *fin* introduce, no obstante, una connotación negativa –la desaparición del mundo–. Lo cual hace incompatibles las dos opciones, a pesar de la proximidad de estos dos términos aparentemente contiguos. El fin de algo presupone tanto la finalidad u objetivo como el término, cierre o *clausura* de este mismo algo. Pero el arte parece asimilar ambas determinaciones, sea cual sea su vitalismo:

vida y muerte aparecen unidas, como se anuncia explícitamente en ocasiones. De ahí el carácter abismal de algunas producciones, cuya profundidad oculta la banalidad de su apariencia formal. El arte solo tiene la apariencia externa para mostrarse y a través del sistema formal de signos que esta logra establecer se alcanza a intuir los contenidos, lo cual obstaculiza su percepción por estar mediatizada por elementos que parecen ajenos a las formas visibles. En los tiempos de oscuridad en que vivimos, las formas del arte no pueden ser insensibles a los genocidios ni a cataclismos y devastaciones naturales o provocados, que se individualizan en la herida incurable, el sufrimiento y la muerte para el sujeto de la experiencia. Nelly Sachs escribe a Paul Celan desde el manicomio, después de haber padecido el mayor éxodo de la historia del siglo XX, durante la IIGM, y recuperándose de las últimas sesiones de electrochoque que se le habían suministrado: “la vida nos rompe” y ya no podemos volver atrás. **João Onofre** (Lisboa, 1976), en 2005, recuerda un episodio que tiene que ver con este dramático éxodo compartido por tantos millones de seres humanos, y con todos los éxodos del mundo, en *Life in Auschwitz. A narration by Eliazer Hauser Shineani*. El artista descubre la carta escrita por esta víctima anónima de uno de los mayores campos de concentración nazi, pero lo hace de tal manera que su lectura resulta imposible. Está escrita en braille; por consiguiente, solo se puede tener conocimiento del contenido a través del tacto y sabiendo descifrar las impresiones obtenidas al practicarlo. Pero la lectura es negada tanto a videntes como a invidentes, porque el cristal protector colocado encima impide hacer circular los dedos por el papel. El obstáculo que se interpone entre la escritura del texto y la lectura es un requerimiento de esta obra, cuya perversidad imita la de los verdugos que durante tanto tiempo torturaron y asesinaron impunemente a millones de víctimas inocentes. El artista recurre a este artificio colocando las dos hojas de papel en las que se escribe la citada carta en una especie de hornacina, recurriendo al formato cuadro, para ser mirada, pero reclamando la atención acerca del hecho de la imposibilidad de comunicación entre la víctima, sujeto de la escritura, y el lector complaciente. La invitación a la lectura es un atropello para quien se confía en el ofrecimiento que se nos brinda, porque no encontrará el modo de superar el obstáculo que se interpone entre él y lo escrito. Esta obra de Onofre se remonta a mediados del siglo XX, a la IIGM y a la posguerra, la última gran tragedia de la historia europea, que en ningún caso debiera repetirse. De hecho, se puede considerar como el punto de partida de esta exposición, pese a que esta función se haya adjudicado a *La Última Cena* de **Damien Hirst**, como si se empezara por el final, entendiendo que el presente es un tiempo de apocalipsis y saturación de la información; y, recíprocamente, porque anuncia la tragedia de un mundo herido de muerte, aunque menos sangrienta, más enmascarada, del siglo que acaba de empezar. No obstante, el relato de la “vida en Auschwitz” está en el origen de esta exposición a modo de prólogo o introducción que sirve de clave de acceso para emprender el recorrido que se ha diseñado, pese a las múltiples ramificaciones y relaciones que se pueden establecer simultáneamente, como las que se producen en la actividad del sueño de vigilia.

#### 4.

Teniendo en cuenta la rentabilidad del **sistema relacional** propuesto por una estética y una lingüística postestructuralistas, es necesario aprovechar las aplicaciones que inducen a establecer un orden que no economiza datos para poner en práctica la disposición de los elementos susceptibles de convertirse en instrumentos lingüísticos, que “dicen” en la medida en que se organizan en lenguaje. Mientras, en estado latente o de somnolencia, estos dejan de significar y carecen de utilidad. La propuesta de organización por conjuntos de obras a modo de archipiélagos, como se ha mencionado previamente, se ha hecho para demostrar el poder significativo de ciertas producciones al organizarse para constituir la “frase” o unidad lingüística correspondiente. Si bien entendiendo siempre que su pertenencia responde a un único sistema por el que se facilita la lectura o las lecturas que se pueden hacer en base a cada una de las obras que se exponen y explorando las diferentes combinaciones posibles, a partir de las yuxtaposiciones, subordinaciones y composiciones sintácticas que suscitan las analogías y cualquier “gramática comparada”. El espacio en blanco de la página es una reproducción del desierto a la espera de que se fabrique la escritura, al igual que el espacio del museo o cualquier espacio expositivo antes de que se proceda a la colocación de las obras. Antes de formular cualquier disposición en el espacio expositivo, se ha tratado de establecer un inventario de existencias para su disposición formando constelaciones que rechazan la clasificación por soportes, técnicas o movimientos y tendencias. No obstante, en ningún caso se supone una renuncia tácita a contemplar cómo la mayoría de movimientos y tendencias desde los años sesenta hasta la actualidad quedan representados –expresionismo, informalismo, minimalismo, arte povera, arte conceptual, pop, body art, neopop, las diferentes neovanguardias y sus revisionismos– en las obras que se exhiben, de igual modo que se verifica la vinculación de cada una y por conjuntos con la historia del arte del siglo XX. En algunos casos, explícita; en otros, simplemente actuando como referente, la relación puede concebirse con un movimiento o tendencia, o identificarse con los nombres de sus representantes, de Monet a Cézanne, de Malevich a Mondrian y a Andy Warhol, sin que esto predetermine la circulación de una obra a otra, por haberse evitado desde el principio la reproducción de un sistema jerárquico, prefiriendo un sistema asociativo más próximo a un discurso narrativo, como es característico del género trágico desde la antigüedad, donde no existe una narración única, sino que esta adopta múltiples desviaciones que por último se reencuentran siempre en el origen del *conflicto* expuesto al inicio. Los itinerarios para recorrer la exposición se diversifican proponiendo opciones y alternativas cuya validez no se cuestiona, porque siempre se acaba en el mismo punto de partida. La mayoría de los artistas de la colección son, no obstante, auténticos “exploradores del abismo”, antes que representantes de un movimiento o una tendencia, de su abismo interior y de los abismos del mundo, pudiendo adoptar diferentes formas para la comunicación de esta experiencia del “vértigo” que compartimos siempre en un momento u otro de nuestras vidas.

## 5.

Para prefigurar el recorrido de la exposición, hace falta establecer un punto de partida y otro de llegada, aunque no necesariamente esto se haya de limitar a una o varias obras que parecen cumplir con las condiciones que esta asignación puede implicar. Sean cuales sean las “composiciones” o ensamblajes que se hagan dependiendo de los elementos que las integren. Si en el espacio expositivo se busca la proximidad de ciertos elementos significativos susceptibles de dar sentido al concepto de lo trágico y de lo banal, un escenario posible es, como ya se ha probado experimentalmente en el CDAN, reunir *La interpretación de los sueños* de **Emma Kay**, la *Carta a Milena* de **Antoni Llena**, *Clutter*, de **Ángela de la Cruz**, la escultura de **Javier Pérez** representando una figura humana sentada contra el muro sin manos ni cabeza, la pintura al óleo de **João Louro**, donde se lee “United killers of Sarajevo”, los lápices de labios de **Ana Laura Aláez**, la escultura hinchable de **Jeff Koons** y la pintura eléctrica de **Ann Veronica Janssens**. Y rodeando este espacio, en las inmediaciones, *La verdad es una excusa*, de **Eugenio Ampudia**, videoinstalación en la que se proyectan imágenes del exilio de la Guerra Civil española, *La Última Cena* de **Damien Hirst**, y el retablo de **Jannis Kounellis**, homenaje fúnebre a los soldados muertos en la IIGM, *El matadero* de **Per Barclay**, junto con la carta ya citada de **Joao Onofre**, *Der Modell der moderne Mann* de **MK Kaehne**, la mesa y el taburete encima del cilindro de yeso de **José Pedro Croft** y la *Top Model* de **Joana Vasconcellos**, que mira a su alrededor indiferente como el espectador al que la información acerca de las víctimas de los conflictos y de las guerras actuales ya no causa ningún efecto. Guerra Civil, IIGM, guerra de los Balcanes, atentados terroristas, la repetición de las diásporas y migraciones forzadas por el hambre y la miseria, las guerras localizadas y la plaga de enfermedades del siglo, que anuncia Hirst celebrando la última cena del mundo y el apocalipsis del presente, ante nuestra mirada negligente que la velocidad del suceso, sea cual sea el impacto o la repercusión, impide asimilar y hacer consciente. La mención de estas obras y de sus autores es suficiente para dar contenido a los dos términos antagónicos, aunque solo en apariencia –lo trágico y lo banal–, que se activan en esta exposición, enfrentándose y complementándose. A partir de aquí, se pueden establecer conexiones y divisiones, mediante las cuales se acortan o suprimen ciertas distancias, a la vez que se crean otras alejando o separando elementos que se contradicen pese a potenciar cruzamientos útiles para su comprensión. A los artistas nombrados se pueden ir vinculando todos los demás como si se tratara de familias con claros parentescos de unión entre sus miembros próximos o lejanos. **Sol LeWitt**, **Robert Motherwell**, **Dan Flavin**, **Mark Luytens**, **Imi Knoebel**, **Franz West**, **Frank Thiel**, **Candida Höfer**, **Stéphane Couturier**, **John Armleder**, **Gerwald Rockenschaub**, **Liliana Porter**, **Enrique Marty**, **Bleda y Rosa**, **Lluís Hortalá**, **Lawrence Carroll**, **Ford Beckman**, **Linda Bessemer**, **Miquel Mont**, **Adrian Schiess** y todos los que se suman a esta larga lista de artistas que supera el centenar, entre los que se ha hecho la selección de obra que se expone.

## 6.

*La Última Cena* (1999) de **Damien Hirst** (Bristol, 1965) inicia y cierra el itinerario de la exposición, por considerarse el principio de un final, identificado simbólicamente con el episodio evangélico que reúne a Cristo y a los doce apóstoles antes de la Crucifixión. No obstante, las imágenes que diseña el artista corresponden a la *secularización* del desenlace trágico desencadenado por la traición de Judas, anunciando el desgarramiento que se produce después de la despedida. Imitando la gráfica común a los envoltorios de ciertos medicamentos al uso, Hirst parodia por un lado la escenificación de esta secuencia sirviéndose de la ironía, mientras, por otro, intensifica el sentido trágico de la existencia, pese a aplicarse a su representación conceptual, sin precedentes. El artista se limita a manipular estos envoltorios conservando su apariencia original y pareciendo proponer un juego, cuyo enigma ha de descifrar el espectador. Partiendo de la escena tradicional tal como se representa en la historia de la pintura desde el Renacimiento hasta el Barroco, Hirst opta por la sustitución de cada figura por un envoltorio diseñado a este efecto, como si partiera del modelo de *La Última Cena* de Leonardo para Santa Maria delle Grazie de Milán o la de Tintoretto para San Trovaso (Venecia), casi un siglo posterior. Los medicamentos de referencia contienen sustancias químicas, cuyos componentes reparadores se suministran a pacientes con hipertensión arterial, arritmias cardíacas, la malaria o la depresión, pero también a enfermos terminales de sida o que padecen cardiopatías u otras patologías incurables. En determinadas dosis, estos mismos medicamentos se pueden convertir en sucedáneos letales para suicidas, o en causa de muerte, pese a que en toda decisión clínica a propósito de un tratamiento se valore el equilibrio coste/riesgo/beneficio. La polivalencia del título que agrupa los trece grabados admite significados cruzados que proponen diferentes versiones acerca de la estructura conceptual de este trabajo. Aquél celebra la última cena de Cristo con los doce apóstoles, pero también por analogía la *última cena de un moribundo*, sean cuales sean las causas de defunción, y la última cena del mundo. La proximidad del fin del mundo se hace visible en cada muerte individual y en cada “desastre” o catástrofe, entre ruinas y alambradas, hornos crematorios, bombas, minas, las grandes guerras de aniquilación masiva las acciones terroristas, el hambre y la pobreza que matan a millones de seres humanos, y las grandes plagas como el sida o la malaria, la tuberculosis, la “peste blanca”, compañera del sida, de la miseria y más repartida, que forman parte de nuestra vida cotidiana. La colección de medicamentos que reúne Hirst se convierte en un grupo de iconos de una sociedad que se ha rendido a la “enfermedad de la muerte”. El misterio de la Apocalipsis se revela en las descripciones de estas cápsulas que están contenidas en los enunciados de sus respectivos títulos: *Steak and Kidney* (1), *Omelette* (2), *Mushroom* (3), *Beans/Chips* (4), *Liver Bacon Onions* (5), *Salad Tablets* (6), *Dumpling* (7), *Sausages* (8), *Sándwich* (9), *Cornish Pasty + Peas* (10), *Meatballs* (11), *Cornedbeef* (12), *Chicken* (13). Junto a cada uno de estos nombres que remiten a alimentos convencionales, añade un número de registro variable, aunque no siempre, la cantidad de sustancia envasada y la de unidades por tabletas, el nombre del laboratorio –Damien , HirstDamien, Damián & Hirst, HSD, Hirst, Damien Hirst, Hirst, Hirst Products Limited–, salvo en la n. 10 donde no hay nombre de fabricante. Los componentes químicos se añaden al nombre de los alimentos mencionados: etambutol,



ondansetron, lactosa y almidón de maíz, primetamina, lamivudina, lisinopril, saquinavir, rifampicina, moglobemida, amiodarona y morfina. La descripción de estas sustancias y las prescripciones que se les asocian aporta una información a tener en cuenta para el conocimiento de la obra.

## 7.

Por consiguiente, parece aconsejable disponer de un pequeño vademécum con la información que se debe conocer antes de ingerir alguno de estos medicamentos. Pese a que no ser el objeto principal de este texto, ni la definición, ni el mecanismo de acción, ni las indicaciones y contraindicaciones o la posología, modos de administración y dosis, interacciones y reacciones adversas o efectos secundarios, es indispensable disponer de ciertos datos para poder identificar los venenos con los que se identifican los respectivos productos químicos que forman parte de este inventario. La mayoría son medicamentos agresivos, pese a sus beneficios y propiedades curativas, y suelen ingerirse bajo estrecha vigilancia médica, aunque sea con la aceptación de los propios pacientes. El *etambutol* elimina ciertas bacterias causantes de la tuberculosis, pero puede afectar al estómago y a los riñones, provocando innumerables molestias relacionadas con el picor, los vómitos o problemas de visión, aunque no se puede olvidar que este medicamento salva vidas, porque la tuberculosis mata. El *ondansetrón*, forma parte de un nuevo grupo de antieméticos, utilizado para pacientes antes de recibir un tratamiento de “quimio” o de radioterapia, aunque se ha de administrar con precaución, pese a su gran eficacia para evitar vómitos y náuseas y favorecer la tolerancia al tratamiento agresivo de la quimioterapia en particular. Sobre todo, en casos sobre todo en los casos de insuficiencia hepática, porque entre el 10 y el 50% experimentan efectos secundarios como el aumento de transaminasas, como ocurre en muchos tratamientos comunes como la amoxicilina. La mezcla compuesta de lactosa y almidón de maíz, excipientes que se usan para dar consistencia o rellenar el fármaco activo que es el ondansetron, en este caso, hace referencia a tratamientos de hipertensión y edemas, aunque hayan de tenerse en cuenta los efectos secundarios. El almidón de maíz también suele dar forma a otras mezclas de composiciones farmacéuticas que contienen limidazol, en una de las cuales por su alto porcentaje se diría que actúa con eficacia en el tratamiento de los problemas de colon, la movilidad del tracto intestinal y otros síntomas asociados; la pirimetamina se utiliza en pacientes con infecciones protozoales, malaria (tratamiento y prevención) e inmunodeficiencia como la de los seropositivos, pese a sus efectos secundarios –arritmias, problemas pulmonares y otras reacciones, si bien es su eficacia para combatir ciertos síntomas la que la hace aconsejable. El *lamivudine*, por otra parte, se destina al tratamiento de la hepatitis B y para el síndrome de inmunodeficiencia derivado de la infección por el VIH. El uso prolongado conduce a la aparición de un virus resistente de hepatitis B mutante. Pese a haberse descubierto en 1989, su uso no fue autorizado hasta 1995, lográndose cronificar la enfermedad y evitar su mortífero perfil, aunque las grandes epidemias se den en los países pobres donde no existen los medios para combatirlos; el *lisinopril* es un medicamento introducido en el mercado a principios de los 90, que se utiliza para la hipertensión, la insuficiencia cardíaca,

los ataques cardíacos, y las complicaciones renales y retinales de la diabetes; el *saquinavir* es el primer inhibidor de la proteasa, aprobado en 1995, para el tratamiento de la infección por el VIH, pese a que la investigación no ha cesado desde entonces, y quedan por determinar efectos secundarios en pacientes con enfermedades hepáticas y renales, aunque ya se conocen las más comunes como las erupciones cutáneas, cefaleas, anemia, náuseas, astenia, neuropatía periférica, entre las más habituales; la *rifampicina* es un antibiótico bactericida típicamente utilizado en infecciones como la tuberculosis, la lepra y como terapia profiláctica contra la meningitis, con efectos adversos derivados de la hepatotoxicidad provocando fiebre, problemas gastrointestinales y reacciones inmunológicas, pese a su eficacia; la moglobemida es una droga utilizada en psiquiatría para el tratamiento de la ansiedad y de la depresión, que no puede simultanearse con otros antidepresivos y que dependiendo de las dosis puede desarrollar una toxicidad aguda en pacientes a largo plazo, como se ha probado en ratas y ratones, vértigos, urticaria, vómitos, insomnio, exacerbación de la esquizofrenia, confusión, entre otros menos frecuentes; la amiodarona se destina para la profilaxis y el tratamiento de arritmias, aunque se ha comprobado que mejora a largo plazo la supervivencia del paciente. Entre los efectos secundarios, se notifica la aparición de adenomas foliculares de la tiroides, pero de nuevo el suministro siempre se hace valorando la relación riesgo/beneficio. Y, por último la *morfina*, considerada un potente agonista de los receptores opiáceos y el alcaloide más importante obtenido de las semillas de planta del opio, usado para el tratamiento del dolor asociado al infarto de miocardio y al cáncer, aunque con frecuencia también en el parto, generando en dosis prolongadas una dependencia y el consiguiente síndrome de abstinencia, que requiere un nuevo tratamiento, con independencia de otros efectos relacionados con la paralización o depresión respiratoria, distrofia, insomnio, retención urinaria y oliguria, por mencionar algunos. Si bien en casos extremos, resulta imprescindible suministrar morfina para controlar el dolor y para evitar daños peores como el propio suicidio ante la impotencia para superarlo. En algunos casos, se advierte mantener el medicamento alejado de los niños o la necesidad de utilizar el medicamento según indica su prescripción médica para evitar la ingesta de una dosis inadecuada. Cada componente químico nombrado sirve para combatir una enfermedad específica que afecta a un órgano del cuerpo humano. La enfermedad se demoniza: está asociada a la muerte y a la precariedad de la existencia. La muerte del sujeto y la *muerte* del mundo es el gran tema en la obra de este artista, que recurre a representaciones simbólicas de lo trágico a través de la canalización de las formas de aparición del arte, recurriendo a objetos de uso común, cuya rápida caducidad se opone a su conservación. La administración oral, parenteral, epidural, intratecal, rectal e intramuscular de las sustancias químicas mencionadas está destinada al tratamiento de enfermedades graves, curables o incurables, con el fin de aliviar los síntomas, sin que en algunos casos se puedan producir daños colaterales irreversibles o llegar a las máximas dosis tolerables sin poder vencer las resistencias que oponen ciertos síntomas o enfermedades. Así, la enfermedad y la muerte aparecen en el límite de un arte confundido con la realidad y lo real, como en el presente caso.

## 8.

*The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (La imposibilidad física de la muerte en la mente de cualquier ser vivo), que Hirst presentó en 1991, sumergiendo un tiburón en una solución formaldehida, dentro de una gran vitrina, se anticipa anecdóticamente a las escenas de la muerte que se enuncian gráficamente en los envoltorios de los medicamentos que constituyen “estaciones” de la muerte en *La Última Cena*. El tiburón había sido pescado en Australia a petición del artista, cuya *escritura* se construye con imágenes muy obvias, aunque poco comunes, configurando un lenguaje propio. *The Wrath of God* (La ira de Dios) es la nueva versión que hizo de esta obra en 2005, insistiendo en la iconografía del animal enjaulado en una vitrina de cristal. *A Thousand Years* (Mil años) es una obra del mismo período, en la que el *tiempo* sigue siendo la razón de ser de una producción al fin y al cabo muy literaria, pero a la vez esencialmente pictórica, sean cuales sean los elementos compositivos de que se trate. La víctima en este caso es una vaca degollada cuya cabeza se representa a modo de *vanitas* o naturaleza muerta, en el interior de una vitrina, y es devorada por unos gusanos que se van convirtiendo en moscas para ser a continuación electrocutadas. Después del banquete, las moscas reciben su merecido. En estas dos obras tan representativas de su producción artística, los animales reemplazan a la figura humana, representándola y dotándola de connotaciones cuyo simbolismo enlaza con la especie que habita en el zoo humano de Peter Sloterdijk. Pero esta sustitución se puede operar a raíz de la comparación entre el comportamiento de animales y humanos, cuyas equivalencias se demuestran en gran parte de sus reacciones sensibles. La barbarie que aproxima a hombres y animales, dejando ver insospechadas afinidades que niegan la superioridad del primero, amenaza con la extinción de la humanidad, como se ostenta en *Mother and Child divided* (1993), con una vaca y su cría cortadas en secciones y mostradas en diferentes vitrinas. Antes, en 1991, había presentado *Forms without Life* (1991), una instalación que comprende estanterías en las que dispone conchas marinas procedentes de Tailandia, como si se tratara de valiosos objetos de colección, o puestos a la venta para ser contemplados. El artista a propósito afirmaba: “la belleza visual de esta obra exige matar el organismo para permitir que las conchas vaciadas sean lavadas, pulidas y transportadas miles de millas”.

## 9.

Si, por una parte, estas obras evocan el sentido de la vida y la fragilidad de la existencia biológica, por otra anuncian la barbarie que se apodera del presente y que se hace visible no solo en las dos guerras mundiales del siglo XX, el Holocausto, los campos de concentración, el hambre y la pobreza, sino también en las grandes diásporas y los terrorismos de los siglos XX y XXI. Casi medio siglo antes de que Hirst celebre *La Última Cena*, Barnett Newman (1905-1990), en su condición de artista judío, dedicó a las víctimas del Holocausto su vía crucis, *The Stations of the Cross*, que realizó entre 1958 y 1964, denunciando la mayor tragedia del siglo XX hasta la fecha, como hizo constar en sus escritos, donde se refiere con insistencia a la determinación que impone lo trágico tanto circunstancial como objetivamente. Por una

parte, haciendo alusión a los efectos de la violencia practicada en la IIGM, durante la cual, según él, “la trágica percepción de la brutalidad de la vida y la ferocidad de la naturaleza recuperaron su actualidad esencial sobre el fondo de las atrocidades cometidas”; por otra, desvelando que el hombre es un ser trágico y que la esencia de esta tragedia es el problema metafórico entre parte y todo: “esta dicotomía de nuestra naturaleza, de la cual nunca podremos escapar y que, a causa de su naturaleza, nos impulsa inútilmente a tratar de resolverlo, nos motiva a luchar por la perfección y sella nuestra inevitable perdición”. La soledad del hombre funda el conflicto que origina la mayor tragedia de la humanidad. No obstante, pese al tiempo transcurrido desde que Newman hiciera estas declaraciones, asistimos de nuevo al surgimiento de la barbarie, esta vez disfrazada de un humanismo falsamente cándido que promueve una felicidad diseñada por la publicidad, cuyos peligros se vislumbran en la intolerancia y la aparición de este hombre *inhumano* contemporáneo. En la respuesta que Sloterdijk elabora a la carta de Heidegger sobre el humanismo, describe la comunidad humana como un parque zoológico y como un parque temático, comparando lo que se entiende por *reflexión política* con una declaración de principios sobre las normas para la gestión empresarial de parques humanos. Para él, los hombres crean a su alrededor parques urbanos, parques nacionales, parques cantonales y parques ecológicos en todas partes. La pregunta sobre el futuro de la humanidad tropieza con la incertidumbre que la barbarie, al imponerse brutalmente o de forma invisible, extendiéndose en el mundo entero, expande sin encontrar obstáculo alguno en su avance. Sloterdijk cuestiona si será posible “tomar bajo control” la tendencia al dominio del hombre por su semejante. “Los retornos al estado salvaje –dice– acostumbra a desencadenarse en situaciones de alto desarrollo del poder, bien sea directamente como atrocidad imperialista o bélica, bien como embrutecimiento cotidiano de los hombres en los medios destinados a la diversión desinhibida”. La escalada de la deshumanización en el “parque humano” es alarmante, porque se confunde con una bestialidad sin precedentes, lo cual hace que se interrogue acerca de lo que podría suceder si fracasara el humanismo como escuela de domesticación para amansar al ser humano.

## 10.

El hombre y Dios aparecen mencionados en los títulos de varias de sus obras, identificados con figuras que desvían el significado original atribuido a estos términos, para proceder a una nueva secularización consistente en vaciar las palabras de las cosas que representan y cualquier signo, de aquello a lo que hacen alusión. Con este movimiento, Hirst procede a la deconstrucción del lenguaje y de la imagen, estableciendo nuevas combinaciones y relaciones entre la palabra y las formas físicas que las interpretan. Dios es el objeto principal de esta secularización por la cual se ve representado por productos farmacéuticos *God*, o por un tiburón (*The Wrath of God* / La ira de Dios), al igual que es reemplazado por el hombre en *The Death of God* (La muerte de Dios) (2006), pintura en la que es identificado con una calavera, un cuchillo, monedas y conchas marinas. Esta obra, que se considera el inicio del supuesto período mexicano del artista, se asocia con *For the Love of God* (Por

el amor de Dios), una calavera del siglo XVIII recubierta con 8601 diamantes, cuya presentación se hizo en junio de 2007. Lo divino se humaniza, pero este nuevo humanismo se caracteriza por su *bestialidad*: Hirst nombra la muerte de Dios y la aparición del sujeto, al que no obstante deshumaniza, como si a la muerte de Dios sucediera la muerte del hombre, en el proceso de fragmentación y pérdida de unidad del sujeto de la experiencia, que coincide con el embrutecimiento progresivo de la especie. La muerte inunda gran parte de su producción asociándose a la reivindicación del pensamiento trágico tal como se da en el nihilismo europeo del siglo XX y en la obra de autores como Cioran o Clément Rosset, que llega a decir que todo está muerto a su alrededor: “Todo lo que conozco o amo y todo lo que me puede sobrevivir está destinado a la muerte y al olvido”. Aunque, para él, la verdadera pregunta es cómo se puede vivir con la conciencia de este saber sin experimentar el terror que suscita su proximidad. A estas palabras se pueden agregar las de Newman diciendo que “toda vida está llena de terror”, para referirse a la necesidad de hacer frente al mismo como una condición para la salvación, “en el sentido de una batalla de interrogantes, para darse cuenta realmente del trágico sentido de la vida”.

## 11.

La reconstrucción de la memoria histórica se propone en las imágenes adulteradas que componen la reciente videoinstalación de **Eugenio Ampudia** *La verdad es una excusa* (2007), donde se recuperan los trágicos acontecimientos de la Guerra Civil que causaron el éxodo de los perdedores. El vacío sigue al horror de las masas de refugiados que quieren salir de España y llegar a la frontera con Francia en 1938 y 1939: niños, adolescentes, jóvenes y ancianos hambrientos, con escasa ropa de abrigo y sus propiedades sobre los hombros huían a pie, soportando las inclemencias del tiempo. Lo único que los mantenía con vida era el deseo de no morir, aunque todos parecieran ancianos, hasta los niños que llevaban en brazos o de la mano madres desnutridas. El éxodo más trágico y más triste de España; los que se marchaban ignoraban la suerte que les esperaba, pero todo se ha olvidado. Invierno y muerte. La recuperación de estos acontecimientos a través de imágenes de archivo nos dice que esta es nuestra historia, aunque nos cueste o no nos guste creerlo, aunque tratemos de borrar los sangrientos episodios que están en el origen de esta larga marcha, que hoy se repite en tantos lugares del mundo y que ha hecho que nuestro país sea paradójicamente uno de los más amenazados en la actualidad por las diásporas procedentes del continente africano, América o Asia. Retroceder hacia atrás, hacia nuestro pasado histórico, el más trágico, del que aún quedan supervivientes, cuyo recuerdo será cada vez más valioso, es un ejercicio que a la vista de estas imágenes se impone como algo necesario para comprender no solo nuestro pasado, sino también el presente, en un marco territorial mucho más amplio que el de entonces, pese a los organismos internacionales creados después de la IIGM para evitar o mediar en conflictos que conducen a situaciones como las mencionadas sin atisbos de solución pacífica. Ampudia convierte en demostración la necesidad de *recordar*, aplicando

la manipulación de los acontecimientos, por la que hace posible convertir el avance, es decir, el desarrollo de los acontecimientos en sentido progresivo, en retroceso. En lugar de ir hacia delante, la acción se repliega, como cuando la imaginación sirviéndose de sus propios mecanismos va hacia delante y hacia atrás continuamente narrándose una misma historia desde diferentes perspectivas, agregando o excluyendo datos, hasta comprobar cómo puede cambiar la verdad según las circunstancias en las que se efectúa la percepción de lo dado. La verdad cambia, nunca es la misma, en la medida en que fluctúa como su percepción. El trabajo de Ampudia consiste en invertir el sentido de la proyección cinematográfica, como si rebobinara la cinta y las imágenes retrocedieran hasta el principio, reculando sin cesar. Las figuras que veíamos avanzar hacia la frontera para salir del país no hacen más que retroceder sin poder llegar nunca a su destino. El sentido de la marcha se invierte en idéntica medida y se piensa en una situación de hecho, en la que es imposible que se salven. Quedan apresadas en un retroceso que las inmoviliza y les impide la fuga. Se parte del supuesto de que el regreso se impone sin que estos expatriados puedan hacer nada para evitarlo: los cojos andan hacia atrás, hombres, mujeres, niños retroceden sin esperanza, vencidos, al igual que vehículos y animales. La videoinstalación se completa con unos artefactos robóticos que circulan por el suelo topando con las paredes, a medio camino entre artilugios mecánicos y armas de fuego, en cuya parte superior llevan unas bandas luminosas donde se escriben automáticamente fragmentos de un poema del *Hiperyon* de Hölderlin sobre la guerra: “Las olas del corazón no estallarían en tan bellas espumas, ni se convertirían en espíritu, si no chocaran con el destino, esa vieja roca muda”. Estos versos se podrían completar con los que forman parte del poema *Todnauberg* de Paul Celan, donde se contempla cómo “pared a pared del corazón / se acumulan las hojas”, devorado por la melancolía que se instala en este paisaje interior donde el tiempo se detiene como un simulacro de la muerte siempre al acecho. Sorprendentemente, la obra de **Robert Motherwell** (Washington, 1915-1991) *Samurai*, una figura con forma de falo en formato de litografía en blanco y negro que se presenta en la exposición, está realizada en 1971, el mismo año que el artista pintó la serie de *Elegies to the Spanish Republic*, considerada el proyecto más significativo de su trayectoria, contribuyendo a la construcción de esta memoria que nos hace falta ante la experiencia de pérdida del pasado, que es la más común entre el género humano. Motherwell, uno de los más jóvenes de la Escuela de Nueva York, estudió filosofía y después historia y arte, con Meyer Shapiro, y esta formación interdisciplinaria es probablemente lo que contribuyó a hacer de él también no solo un pintor prolífico sino el autor de varios ensayos sobre arte no representacional y la nueva abstracción. Su incorporación a la exposición se debe atribuir a su representatividad en el arte del siglo XX, en un momento de cambio crucial tanto en EEUU como en Europa tras el período de recuperación que siguió a la IIGM. Creo interesante destacar la coincidencia en el tiempo de estas dos obras que podrían parecer más bien antagónicas, las *Elegies* y *Samurai*, por ser más bien complementarias e integrarse perfectamente en su dilatada trayectoria formando una unidad.

## 12.

La ambigua dualidad entre lo *trágico* y lo *banal* se proyecta sobre toda la colección y por tal motivo trata de hacerse visible al abordarse, no tanto como dos adjetivaciones que se contraponen clasificando las obras reunidas en dos grupos que se contradicen entre sí negándose y afirmándose respectivamente, sino por su complementariedad. El antagonismo radical que enfrenta a ambos conceptos es alterado por la relativización a la que se supeditan, en el encuentro y desencuentro que se propicia entre las obras de la mencionada colección. Parece como si la invocación de la tragedia contemporánea no pudiera hacerse sin la inclusión de la banalidad de sus formas de expresión, y sin que esta a su vez participe de lo trágico, aunque sea desde el lado opuesto. De algún modo, se produce un movimiento de ósmosis entre lo trágico y lo banal, que revela la incapacidad del sujeto de la experiencia para desviar la fatalidad del destino. Este sujeto es “el hombre sin atributos” de Robert Musil y el “hombre sin contenidos” de Giorgio Agamben, que ha perdido su unidad, a causa del desgarramiento de la conciencia del “hombre solo”, para el que Stockhausen compone una sinfonía electroacústica en 1966. La figura humana está paradójicamente presente a través de su ausencia en la mayoría de obras de esta exposición, e incluso aquella se potencia dependiendo de los elementos que se utilizan para nombrarla. La instalación de **Jannis Kounellis** (*El Pireo*, 1936) *S. T.* (2002) ocupa también un lugar preferente en esta exposición, comparable al de *La Última Cena* de Damien Hirst, en la identificación de la tragedia contemporánea. A su carácter emblemático se agregan tanto el formato y los elementos de que se compone la obra como el impacto visual que causa en el espectador. Se trata de una de estas pinturas antipictóricas del artista, el cual dice pintar siempre, pese a que esta acción no se reconozca a primera vista, por no utilizar ninguno de los elementos convencionales al uso. No obstante, parece reunir características de una tabla gótica sustituyendo la madera por el hierro, y atravesando la verticalidad de las planchas de hierro que configuran el díptico con dos estanterías que superpone horizontalmente, pese a ser una pintura barroca por cuanto a la estructura compositiva y el claroscuro representado oportunamente mediante la disposición de la carga que coloca encima. Se trata de los materiales que deposita introduciendo la posibilidad de significar: en el estante superior, deposita tres abrigo negro colgados de ganchos análogos a los que se utilizan en las carnicerías, dejándolos caer, al igual que Ángela de la Cruz deja caer sus lienzos después de destruirlos; y, en el inferior, dos abrigo acostados. Es ropa usada, que ha cubierto cuerpos muertos por asfixia en las cámaras de gas o que el hambre, la miseria y la enfermedad han extinguido en las trincheras. La desaparición se hace explícita en la ausencia y se intensifica con la melancolía que los abrigo vaciados estimulan a modo de sudarios evocando el mal de la muerte y la existencia trágica contemporánea. La composición recupera aspectos de la imaginería renacentista y barroca, típicas de la pintura religiosa, queriendo representar la idea del dolor y de la muerte, como se desprende de las comparaciones que surgen entre esta instalación y las representaciones del descenso de la Cruz, por citar un ejemplo. La imagen laica que el artista auspicia conserva, no obstante, el carácter dramático y el eje compositivo de las escenografías clásicas, por medio de las cuales el dolor de la muerte produce conmoción. Los abrigo han envuelto, a modo de sudarios, los cadáveres de las guerras del siglo XX, de los grandes holocaustos y de las graves

epidemias que han caracterizado y caracterizan nuestro tiempo, asociando la muerte a su oscuridad; son la imagen nocturna de la vida, “noche” de los tiempos que nunca más se transforma en día. La ropa vaciada del cuerpo que envolvía es una ilusión de la figura ausente. Ante el hecho que Remo Godei describe acerca de los peligros que acechan a la memoria del sujeto y por los cuales aquella está natural o artificialmente expuesta al desvanecimiento o a la mutilación, Kounellis fuerza la evocación para que el dolor no se borre y para que se pueda experimentar lo que aquel llama *melancolía solidaria*, “que invade a quien contempla la ruina de los recuerdos”. Esta obra de Kounellis es representativa de todo el proceso del artista, desde la exposición *L’Alfabeto*, que hizo en 1960, donde promovía la asociación entre materias inertes y materias vivas para la creación de su propio lenguaje artístico. Su reivindicación de la pintura consiste en la sustitución del papel o el lienzo por la plancha de hierro que utiliza a modo de soporte, y la de la pintura por elementos como tierra, carbón, tejido de lana, plantas y animales vivos o muertos, como las reses colgando de las planchas de hierro que conformaron el proyecto para inaugurar el Espai Poble Nou de Barcelona, en 1989. Estas extrañas pinturas evocan *La carnicería* (1555) de Anibal Carracci y más aún *El buey desollado* (1655) de Rembrandt, obra que cuestiona en su época el concepto de “naturaleza muerta”, al incluir las entrañas de un animal como objeto de representación. La incorporación de *The Slaughter House* (1996), imagen de un matadero inundado de sangre, de **Per Barclay** (Oslo, 1955), en la exposición también obliga a su mención, por tratarse de la reproducción de una escena cotidiana en un lugar donde “dar muerte” es la actividad que introduce el sentido. Si la instalación que el artista hizo en el Palacio de Cristal de Madrid en 2004 se comparó con un homenaje a Caravaggio, el registro fotográfico de esta escena asociada a la matanza, que se reproduce a diario en todas partes, actúa a modo de síntesis de un trabajo en el que el artista atribuye el sentido dramático a la influencia de Edward Munch, y que ha recurrido a la pintura, la fotografía y la instalación sucesiva y alternativamente. Lugar donde se da muerte, donde la sangre de los animales se puede sustituir fácilmente por la imagen sangrienta de las víctimas humanas almacenadas entre los escombros de las bombas, carne que devora la muerte insensiblemente, en todas las guerras del mundo. Es fácil sustituir por un instante a los animales que son ejecutados por los seres humanos que se asesina a diario, víctimas de los abusos practicados del hombre por el hombre. Barclay no renuncia a intensificar el dramatismo con la iluminación blanca y fría, indiferente a la tragedia humana a la que la matanza de las reses hace alusión simbólica. La proximidad entre este artista y Kounellis no se produce únicamente porque Barclay entra en contacto directo con los representantes del arte povera en Turín después de haber realizado parte de su formación en Bolonia y Roma, sino por el sangriento dramatismo que asume su percepción de la belleza de lo trágico.



### 13.

La obra de Kounnellis conserva un profundo vínculo con la tradición pictórica desde el Renacimiento hasta nuestros días. Algunos de los artistas más abstractos de la colección también se identifican con esta representación de lo trágico en la oscuridad de lienzos impenetrables debido a su opacidad. Las cuatro pinturas de **Ángela de la Cruz** (La Coruña, 1965) que se unen a la colección en esta exposición son así representativas no solo de las formas convencionales de la pintura, sino también de los interrogantes que amenazan al arte y su validez. En la manera de preguntar qué es el arte y dónde se emplaza su origen, al igual que en la consideración de que el sentido de la obra se informa desde el interior de la cosa o cuerpo sensible parece deber encontrarse la respuesta. Esto supone que la pregunta se ha de transformar y *destruir* en su forma, como dice Jacques Derrida, para poder dar con respuestas que justifiquen el hecho *arte* y el concepto mismo de *obra de arte*. Los lienzos de Ángela de la Cruz no son tales lienzos, a no ser porque el material proporciona esta información: el término *clutter* (desorden) la completa. La artista lo utiliza con frecuencia para nombrar sus pinturas, que, si bien proceden de la tradición de la pintura abstracta y monocroma, son más bien instalaciones donde el soporte asume el protagonismo, por su disposición en el espacio y la ocupación que hace, a modo de residuo y desecho. Tanto *Dislocated Painting III / Orange* (2001) como *Clutter Pink* (2003) y *Super Clutter V / Pink, White* (2004) son lienzos que arruga y cuelga de un extremo, dejando caer el resto negligentemente, para que adopten la forma del declive y decadencia de la pintura misma; o deposita premeditadamente en el suelo, como si fueran cuerpos humanos enfermos o cadáveres anónimos. Todas las pinturas de la artista son producto de una “caída”, que interviene tanto en la estructura compositiva como en el procedimiento empleado para “significar”. El desorden se impone, por crear otro orden diferente del que supuestamente debería hacer estas pinturas reconocibles. Ella pinta el lienzo, para a continuación destruirlo y transformar la propia pintura, cuya deconstrucción entiende como el único procedimiento útil para que la pintura no se extinga ante el avance de las nuevas tecnologías y la transformación obligada del arte por la técnica, cuya asociación, sin embargo, está lejos de resolver el problema del arte. El pliegue y la arruga actúan agresivamente sobre la pintura, cuya materialidad la hace concebible solo tridimensionalmente y como un volumen aislado, que adopta forma de cuerpo herido agonizante. *Nada* es una palabra que también le sirve a modo de enunciado para alguno de los títulos de sus obras, como *Nothing VII*, identificada con un lienzo depositado en el suelo, que podría cubrir un muerto, imitando la muerte de la pintura. Nada es una afirmación de la negación, el vacío y la muerte. En las obras que se reúnen en esta exposición, se puede percibir la exploración que hace la artista del espacio pictórico a través de sus *Everyday Paintings* (pinturas cotidianas), las que denomina *Site-Specific Paintings* (pinturas para espacios concretos), las *Commodity Paintings* (pintura en serie, pintura-mercancía), las *Recycled Paintings* (pinturas recicladas) y las *Still-Life Paintings* (naturalezas muertas), en las que se incorporan objetos varios. La pintura aparece aquí como un medio para la experimentación y la investigación de los interrogantes más frecuentes que se repiten sin cesar ante la necesidad de dar respuestas a la validez y el sentido del arte en el presente.

## 14.

La experimentación con la pintura a la que se hace adoptar forma matérica solidificando el color adopta en la obra de **Imi Knoebel** (antes Wolf Knoebel, Dessau, 1940) características singulares, fundando preguntas que cuestionan el ser de la pintura y su “límite”. En los cuatro pequeños formatos que se exponen (*Ody VIII*, *Odyshape XVIII*, *Face 43* y *Tafel CMXII*), realizadas entre 1995 y 2004, se percibe la voluntad de deconstrucción de la pintura. El artista procede a su descodificación, desestructurando los elementos compositivos del “cuadro” y desintegrando su unidad. No obstante, a este movimiento sucede el de volver a establecer los principios de una composición nueva por medio de la atribución de volúmenes al color que es supuestamente materia inmaterial, que no ocupa volumen si no es adjetivando una forma. El color es para Knoebel la sustancia sobre la que centra su investigación para superar las limitaciones intrínsecas del lienzo, que suplanta por la superficie de aluminio representando el color con forma y volumen. La obra de Knoebel es una meditación sobre la pintura desde su elemento fundador, el color, como forma de la luz. Para pensar la pintura, en base a su propuesta, resulta eficaz remontarse hasta la teoría de Goethe sobre los colores, precedido de la perspectiva científica de Newton y de Wittgenstein, el cual escribe sus *Observaciones sobre los colores* desde una perspectiva lógico-conceptual sin precedentes, hasta dos días antes de su muerte, el 29 de abril de 1951. Según él, no estaba en su intención establecer ninguna teoría del color, sino más bien la lógica de los conceptos de color. En la proposición 254, “Parece haber lo que se llama colores de sustancias y lo que se puede llamar colores de superficie”, Wittgenstein trata de abordar no solo la clase de imagen visual de los colores, sino también diferenciar lo que ambas tipologías, el color matérico o que parece formar parte intrínseca de la materia y el color de una superficie, suponen. La reflexión que añade en la proposición siguiente (255) aclara esta distinción ampliándola: “Nuestros conceptos de color se refieren a veces a sustancias (la nieve blanca), a veces a superficies (esta mesa es café), a veces a la iluminación (en la rojiza luz crepuscular), a veces a los cuerpos transparentes”, pero los interrogantes acerca de la percepción sensible del color “puro”, sin extensión, se multiplican cuando se trata de darles respuesta, como se traduce en la forma de interrogarse: “¿No puedo decir: ‘Allí veo blanco’ (y tal vez pintarlo), aun si no puedo de ninguna manera dar una interpretación espacial de la imagen visual?”. La pintura de Imi Knoebel oculta en parte esta reflexión sobre el color mediante el tipo de representación visual al que somete el color como una forma sensible por sí mismo, mostrando la contradicción entre lo que podría enunciarse en tanto que color por sí mismo y su naturaleza, y el color como parte visible de las cosas o aquello que nos hace perceptible su imagen visual. Es como si se propusiera cerrar los ojos para poder pintar, sin ceder a ninguna otra percepción que no fuera interna.

## 15.

Todo lo que es arte es o puede considerarse pintura, si esta se libera de las convenciones y los prejuicios que la hacen ser exclusivamente color para trascender su ser forma de otra cosa en lugar de serlo de sí mismo. El intento de Imi Knoebel resume la historia de la pintura hasta la negación de la representación, a través de la exploración de la naturaleza del color y su sustancialización, haciéndole adoptar geometrías sólidas, a modo de planchas rectangulares de diferente tamaño, al igual que los ingredientes de una frase gramatical. Lo hacen también otros artistas reunidos en esta exposición, introduciendo la posibilidad de abordar sus aproximaciones a modo de “casos”, cuyo planteamiento y análisis muestran la variedad de interpretaciones a que pueden dar lugar. **Ann Veronica Janssens** (Folkstone, GB, 1956), que trabaja sobre la relación entre luz y color, pintando sin utilizar la materia pictórica, como en la “escultura” que se expone, *Light, Yellow, Green* (2005), consistente en una lámpara halógena que abarca una superficie de seis metros al proyectarse. El artista se sirve estrictamente de la luz para pintar grandes superficies aprovechando su inmaterialidad, y gracias a la ausencia de la intervención de otros elementos que caracterizan a la pintura convencional. “El uso que hago de la luz para infiltrar materia y arquitectura es para provocar una experiencia perceptiva allí donde esta materialidad es inestable y se disuelve”. La imagen del color en la obra de esta artista hace aparición efímera, por cuanto su duración es controlable, y su fuente de energía es la electricidad. Pero lo que cabe atribuirle es la recuperación de la relación entre la luz y el ver, como si al faltar la primera dejara de existir la posibilidad de una percepción sensible del mundo. Su finalidad consiste en escapar de la tiranía de los objetos, rebasar los límites de la percepción ordinaria haciendo visible lo invisible, para emplear sus propios términos, dando a entender que la experiencia sensible en este caso equivale a pasar de una realidad a otra: “es una cuestión de umbrales entre dos estados de percepción –afirma– entre oscuridad y lo definido e indefinido, silencio y explosión”. El resultado es lo más cercano a la representación de la inmaterialidad del color y a la imagen del color sin atributos, mediante arquitecturas “desmaterializadas”, despojadas de su funcionalidad. Próximo a su investigación de la luz, “basada en hechos técnicos y científicos”, **Dan Flavin** (Jamaica, 1933-1996) secuestra la luz reduciendo la aparente falta de límite en fragmentos de color que caben en sus fluorescentes, dispuestos en las combinaciones que articulan sus composiciones, concebidas a modo de instalaciones. La producción de este artista se orienta en esta dirección antes de los sesenta, y las primeras obras que incorporaron la luz eléctrica fueron sus *icons*, series a modo de cajas cuadradas construidas por el artista con lámparas fluorescentes y bombillas incandescentes. *To Charlotte* (1987), pese a los veinte años transcurridos desde su realización, esta pintura/instalación consistente en cinco fluorescentes, rosa, rojo, amarillo, azul y verde, mantiene su plena vigencia. El minimalismo que tipifica el conjunto de su obra encuentra también aquí una representación visual que hace del fluorescente un material evanescente, insensible al tacto (la luz no se puede tocar), pero en cambio esencial para el órgano de la visión. La experimentación con la materia pictórica se aplica a la permuta de los componentes habituales de la pintura convencional. La exploración de los ingredientes elementales de la pintura, antes de concebir el modelo u objeto de representación, lleva a la necesidad de pensar su transformación. *Componer* equivale para Flavin a hacer “localizaciones” en un espacio

vaciado y distribuir los diferentes elementos para organizar la correspondiente arquitectura aislada, en torno a la cual se hace girar la posibilidad del significante. **Bernardí Roig** (Palma de Mallorca, 1965) incorpora el fluorescente en su trabajo como elemento que denota o indica la vinculación en su obra, particularmente escultórica, con el mundo de las palabras traducidas en pintura o materia de color. En la mayoría de obras, donde la figura humana hace aparición, se trata del sujeto dramático que arrastra el peso de la existencia hasta la muerte, como un ser devorado por la Nada invisible, que sin embargo existe más que todo aquello que vemos u oímos. Bernardí Roig representa a este sujeto consciente del destino trágico que Claudio Magris atribuye al hombre que no podrá recobrar la unidad perdida, destino individual que afecta a la comunidad humana al final del “progreso” y cuando parece que vivimos en un mundo definitivamente amenazado por su condición y su temporalidad. Sus instalaciones se caracterizan por la teatralidad de sus puestas en escena, donde la luz desempeña un papel central para elaborar la composición. El resultado suele ser paradójicamente una pintura, después de sacar del “cuadro” los elementos que la configurarían de no haber intervenido. La *forma narrativa* aparece identificada con la figura humana concebida como sujeto de la acción, que narra y es a la vez narrado por todo lo que le circunda –los objetos “dicen”, pero rehúsan cualquier intento ajeno a ellos de imponer significados estables–. *Colour Light Exercises* (2003), escultura recientemente incorporada a la colección, representa un hombre de tamaño natural en resina de pasta que lleva sobre la espalda trece tubos fluorescentes de colores y cuyo peso oscila alrededor de los cien kilos. Representación moderna del mito de Sísifo, el artista ha sustituido la piedra que aquel está condenado a arrastrar a causa de su ambición por las luces de neón de las que la mencionada figura no puede desprenderse. Aislada e incomunicada, no logra deshacerse del peso de la vida, dejando ver el sentido trágico de la existencia que se impone en la expresión corporal y en el rostro, demasiado humano, a pesar del aspecto pictórico que invocan las luces con las que se identifica el color contrastando con la piel blanca e impenetrable susceptible de percibirse también como el desierto del lienzo antes de que se produzca la intervención del color que lo modifica.

## 16.

*Lines in all directions* (1993), de **Sol LeWitt** (1928-2007), consigue plantear el problema del arte actual a través de la acumulación de líneas que se disparan en todas direcciones multiplicando las opciones significantes y dando pie a un enigmático jeroglífico, en el que no caben soluciones. El mundo aparece como un espacio donde las líneas de tiempo son líneas de fuga que se entrecruzan engendrando densas redes de información a imagen de las que las nuevas tecnologías han establecido en la vida real. *¿Adónde ir?* La pregunta se reencuentra sin cesar, aunque menos explícitamente, en la mayoría de obras reunidas en esta exposición. La pregunta se puede convertir fácilmente en una afirmación de interrogantes acuciantes que trascienden el mero registro de la imagen obtenida, y al hacerlo la necesidad de respuesta se desvanece. Así que la incertidumbre puede adquirir las connotaciones expresivas de lo trágico, pese a la vaguedad y la duda que ilusoriamente la caracterizan por oposición al determinismo que se cierne sobre la tragedia. Esta exposición a su manera

también presenta múltiples opciones y alternativas, a modo de caminos por recorrer, mostrando, como decía en el encabezamiento del texto, diferentes opciones análogas a las que adopta el arte desde los años sesenta hasta la actualidad. LeWitt, más que pintar, aquí, dibuja y diseña estratégicamente *caminos de la confusión*, líneas de fuerza que se entremezclan a la velocidad de la luz constituyendo aglomeraciones de intensidad variable. Los trazos de color no acaban en ninguna parte ni tampoco empiezan; ante la memoria huida, solo queda un presente sin pasado ni futuro, negando el ser y el existir, que son sustituidos por un “estar” precario ignorante de su origen y de su finalidad. Se trata de *formas no desarrolladas del lenguaje* que, bajo esta condición, se prestan a múltiples usos y combinaciones, antes de organizarse bajo la normativa de la sintaxis que se requiera para la formulación del sentido. Benjamin Buchloh se remonta a las *Estructuras* que LeWitt realizó entre 1961 y 1962, donde el artista describía mediante una inscripción el contenido de sus pinturas –*CUADRADO ROJO*, por ejemplo– para hacer alusión al conflicto que se establecía entre la proposición lingüística y la imagen visual de este color mismo, situando al espectador ante la dualidad de una experiencia que por último se disolvía en las múltiples opciones que aquella proponía. El título de la pintura que se presenta actúa a modo de descripción indicativa de lo que el artista quiere que sea visto. Si bien Buchloh reitera que la obra de LeWitt insiste en forzar las contradicciones entre la esfera de la experiencia perceptiva y la de la experiencia lingüística, induciéndole “a establecer una relación dialéctica con el legado positivista”. Apoyan estos argumentos la *Sentence on Conceptual Art* que aquel menciona por considerar que la diferencia entre la lógica de la producción científica y la de la experiencia estética quedan establecidas, partiendo de las siguientes proposiciones: “los juicios racionales repiten juicios racionales”, mientras que “los juicios irracionales conducen a nuevas experiencias”. ¿Se entiende así que estos últimos son los que corresponden a la experiencia estética o preceden a cualquier formación estética? La inestabilidad derivada de la inestabilidad de lo no formado resulta incorregible, como muestra a su vez **João Onofre** en *Something will Come Out of This* (Algo saldrá de esto), de 2007, donde la saturación pictórica es una representación de la ceguera del vidente. Sobre un fondo negro de materia impenetrable escribe en su oscuridad “algo saldrá de esto”, anunciando que basta prestar atención y mirar fijamente este fondo para acabar descubriendo algo que antes no formaba parte de la experiencia del sujeto. La razón de que esto ocurra es que, como apunta Donald Kuspit, “el arte no expresa un pensamiento, sino que más bien resuelve la diferencia entre una idea y su expresión integrándolas sin fisura en la experiencia estética”. El escepticismo de Onofre no es oclusivo a pesar de las apariencias, y pretende propiciar la potencialidad del sinsentido, estimulando la curiosidad y la posibilidad de una aparición, aunque sea aislando el desierto de cada sujeto. En *Pink Running Dry* (2005), el artista, no obstante, se muestra menos tolerante: la pintura se seca y queda inacabada. Se escribe sobre la superficie, para que el espectador siga las instrucciones contenidas en este enunciado, concebido a modo de inscripción, y pinte él mismo lo que se “dice”. Aunque este se acabe encontrando en un laberinto sin salida ante la contradicción irresoluble con la que tropieza al tratar de completar la obra inacabada como se le propone. La alusión al “fin” de la pintura es también al fin del progreso y de la civilización, tal como se percibe en esta pintura que “se seca” y con la que ya no se puede pintar. Es una pintura de sus propias ruinas, consciente de su declive, que se desdobra entre su ser materia seminal y su objeto de fijación.

## 17.

El impacto de la técnica en las artes plásticas y visuales ha alterado sustancialmente las prácticas artísticas en detrimento del progreso indefinido de las artes convencionales y sus respectivos géneros. La explosión estética que ha favorecido tanto la ruptura con el pasado de las artes y la imposibilidad de una evolución sin fisuras como la implantación global del diseño ha impulsado el desarrollo que aquellas han experimentado desde las primeras vanguardias históricas del siglo XX y de nuevo desde los años setenta hasta hoy. La variedad de oportunidades que la pintura se ha dado coinciden en el hecho de que su transformación es inevitable a menos de incurrir en un peligroso anacronismo que podría invalidar todos los esfuerzos hechos hasta un cierto momento, en que la pintura empieza a repetirse. Entre las obras seleccionadas, hay mucha pintura: esta convive sin conflicto con la fotografía, la escultura y la instalación, porque todo es pintura al fin y al cabo. Sobre todo la que se ha reunido aquí. Además de las obras que se han mencionado, hay otras tantas que se suman a esta demostración, como *The Black Wall* (La pared negra) de **Ford Beckman** (Columbia, Ohio, 1952), pintura monocroma de principios de los noventa, con mezcla de sustancias, acrílico-esmalte-barniz, para representar un muro opaco, que es a la vez la *nada* dilatada semejante a la muerte y un ejemplo de lo que Paul Celan llama “palabra ciega”, palabra que es vista sin ver, y recíprocamente impenetrable, palabra que anda con bastón para no tropezar, palabra que ve internamente dentro de sí, a través de las impresiones que recoge la piel del mundo que toca. La masa pictórica ha sido vomitada sobre el lienzo que se ha llenado como si fuera un recipiente simbólico, pareciendo adoptar formas casuales que se constituyen por sí mismas, como la lava que desprende un volcán. Esta pintura es una de las obras de Beckman más representativas de su trayectoria, desde que se dedica a la representación de la abstracción utilizando exclusivamente el color –amarillo, blanco y negro– sin forzar su definición en formas geométricas. La exploración de la pintura asocia a la mayoría de los pintores que reúne la exposición, como **Peter Zimmermann** (Freiburg, 1956), según pudo comprobarse en la exposición individual que tuvo en el CAC de Málaga, en la primavera de 2006. La obra que se presenta, *Trailer D*, de 2002, pertenece a la etapa que inicia a partir de 1998, cuyos orígenes, no obstante, se han querido ver en *Remix* (1995), donde la mezcla de archivos digitales, por error, dio lugar a un desorden que después imita en obras posteriores deliberadamente. La pintura de gran formato que se expone es representativa de su producción reciente, donde la manipulación informática es la clave del procedimiento por el cual las imágenes gráficas escogidas por el artista, de diversa procedencia, son escaneadas e impresas en acetato o transparencia antes de proyectarse sobre el lienzo. A continuación, se vierte la resina epoxídica, un material sintético compuesto de pigmentos de color. La textura particular que caracteriza estas obras se consigue merced a las sucesivas capas superpuestas de esta resina de aspecto gelatinoso que combina la elasticidad con la transparencia de formas que rehúyen la definición, no pudiendo ceñirse a ningún límite, que siempre desbordan inevitablemente. La pintura no es solo pintura y nada más para Zimmermann, por cuanto lo visible no es todo lo que “aparece”, sino también aquello que no se ve, siendo su actitud ante la pintura idéntica a la que desarrolla ante la vida, para posicionarse ante la conflictividad política y social del mundo actual.

## 18.

La obra de **José Manuel Broto** (Zaragoza, 1949) se inscribe en la llamada *neoabstracción* de los setenta, junto a la de otros artistas catalanes que formaron el grupo Trama, apoyados por Antoni Tàpies, y que básicamente se dieron a conocer a través de su presentación en la galería Maeght de Barcelona, en 1976, y a través de las dos publicaciones que aparecieron este año y el siguiente. Esta neoabstracción se vio influida por el discurso estético y artístico del grupo francés Support(s)-Surface(s). La producción de Broto evoluciona desde una pintura informalista, cuyo minimalismo se centra en las estructuras geométricas que separan los espacios de color monocromos, a una abstracción gestual caracterizada por su poder asociativo y la libertad lingüística para adoptar herramientas de otros lenguajes como la música, la escritura o incluso las matemáticas. Entre las pinturas representativas de la neoabstracción y el minimalismo de la primera etapa, y aquellas en las que se percibe una reacción opuesta, el artista trata de integrar el informalismo inicial con nuevos referentes que propician un lenguaje poético más expresivo unido a la revalorización del color. La exploración de Broto parece centrarse en todos aquellos aspectos que pueden potenciar la reivindicación de la pintura, logrando que esta no solo demuestre su capacidad para la supervivencia, sino también la validez de su universalidad en la medida en que pueda reunir todas las artes. La suma de presencias en su obra, entre las que cabe incluir además de las mencionadas la procedente del expresionismo abstracto unida a la de Cézanne y el cubismo, se transforma en intensidades de diferente grado que chocan entre sí, se superponen o conviven especulando sobre las opciones significantes. La pintura como tal deja de ser un mero soporte para convertirse en expresión aparentemente autónoma con vida propia, que prodiga el diálogo entre la percepción externa y la impresión interna del sujeto de su contemplación. Los indicios de su comunicabilidad se hacen sentir en la traducción, que su reflexión sobre el arte y la vida caduca de los signos alcanza a tener merced al soporte pictórico. Así, la racionalidad de su discurso no escatima la irracionalidad poética, origen de las tensiones entre contrarios. *La Cruz* (1988), en el contexto de esta exposición, no solo no deja de mostrar la transformación que se opera en su pintura en los ochenta, sino que además es una obra altamente representativa de su trayectoria. Suspendida en el espacio, aquella rechaza la gravedad, como si representara el imaginario simbólico asociado a su dramatismo. Los referentes constitutivos de la temporalidad desaparecen en esta pintura a favor de una narratividad esencial que se identifica con el color y las señales que lo formatean. El aislamiento de la cruz –uno de los exponentes más evidentes del dramatismo de la cultura occidental– favorece la experiencia poética de lo trágico mediante las “veladuras” obtenidas con la aplicación de finas capas de pintura que se superponen unas a otras adquiriendo misteriosamente formas casi líquidas que se resisten a su fijación.

## 19.

En la década de los setenta, también cabe situar el inicio de la trayectoria de **Joseph Marioni** (Cincinnati, Ohio, 1943), el cual adopta el minimalismo como norma de su trabajo pictórico, tras una intensa meditación sobre la pintura, el origen del lenguaje pictórico y la dedicación al monocromo. Como si se propusiera investigar el color desde dentro, su anatomía y su vida orgánica, aquello que no se ve, aquello que se nos oculta porque es constitutivo de su naturaleza, Marioni imita la apariencia del color masa con una energía contenida, cuya explosión nunca desborda el marco donde se circunscribe. El concepto deleuziano de *diferencia* en la repetición parece encontrar una aplicación en los reiterados monocromos que suman color al *color* en su obra, optando por una continuidad que se prolonga hasta la actualidad. Considerado como uno de los teóricos más destacados de lo que llama *pintura concreta radical*, el color para él es la expresión de estados emocionales profundos que no pueden describirse, y por lo tanto, por su capacidad de abstracción, es el lenguaje que mejor se adapta a esta condición que le permite expresar y comunicar el sentimiento estético. A imitación de la música, la pintura que retrocede a los fundamentos de su ser esencial se presta a devolvernos al origen de la existencia. En el monocromo, halla la posibilidad de representar la profundidad inmensurable del tiempo y del espacio mediante la representación del color antes de formarse en cosa u objeto. El intento de retroceder al “grado 0” de la pintura parece ser la tentación que induce el comportamiento del artista ante el hecho de la pintura. La mudanza de enseres de un lenguaje a otro permite ciertas aplicaciones en cada disciplina, para la obtención de determinados resultados, que de otro modo no se justificarían. Del grado 0 de la pintura al grado 0 de la música, la mediación es liderada por la teoría de Barthes sobre el grado 0 de la escritura, que obliga a la descomposición de las partes del lenguaje y a la deconstrucción de los elementos que integran una unidad sintáctica. Por otra parte, la fuerza del monocromo ya fue vislumbrada por Malevich, cuya influencia se hace notar a lo largo del siglo XX tanto en la pintura abstracta como en la “no” pintura, que perpetúan un diálogo iniciado casi hace un siglo desde la invención del cubismo. La pintura cubre el lienzo como el abrigo de Kounnellis, su hermetismo reclama una contemplación detenida para llegar a vislumbrar el movimiento que ha precedido la fijación del color en espacio. Angelika Affentranger menciona a alguien que en una ocasión decía que sus ojos querían nadar en las pinturas de Marioni, para explicar su propio deseo de sumergirse y perderse en las profundidades del color que aquel representa. Lo cual no implica desviarse del centro que cada color ocupa, como si se tratara siempre de un solo y mismo color convertido en un *continuum* sin principio ni fin, que no aumenta ni disminuye, y que se limita a permanecer. La pintura que se expone, *Yellow Painting* (2002), es paradigmática del valor que el color alcanza a tener por sí mismo para Marioni, en tanto que materia y forma de sí mismo, y aparentando una integridad que solo se disuelve en la nada sensible de un silencio infinito.



## 20.

El australiano **John Nixon** (Sydney, 1949) se suma a esta exploración generacional de la pintura que busca nuevos medios para representarse y producirse. Las coincidencias entre resultados son inevitables, porque no existen obras aisladas, fuera de un contexto o al margen de la historia, tanto en el pasado como en la actualidad. Los signos externos de sus pinturas actúan a modo de supuestos que hacen *dialogar* conceptualmente pintura y escultura, invirtiendo los papeles de una y otra. La pintura se hace visible gracias a la materialización formal del color por medio de sus estructuras geométricas compactas; la escultura, a través del color. La pintura que se expone es una de las que integran la serie de sus “monocromos naranja”, *Orange Monochrome* (2000), que prolonga durante varios años, sin apenas variaciones. El artista la denomina también *Construcción con 5 colores*, describiendo el soporte y haciendo alusión a la “estructura compositiva” como una construcción de partes posteriormente colocadas en un orden variable, alternando combinaciones como si se tratara de los elementos de cualquier lenguaje, cuya articulación da lugar a diferentes alternativas para su interpretación. La reducción de accesorios innecesarios permite centrar el interés en la pintura misma y en los materiales que se utilizan para configurarla. Su propuesta consiste en agregar las partes sólidas de cada pintura a modo de franjas de madera y plexiglás, unas encima de otras, o de cuerpos geométricos tridimensionales, que cubre de esmalte, para conseguir un tipo de materialidad cuya densidad concentra la luz en un cuerpo inorgánico. **Miquel Mont** (Barcelona, 1963) también investiga las posibilidades de representar la pintura misma sin necesidad de narrar ni hacer intervenir otros elementos que distraerían su atención. Se trata de una pintura conceptual, consecuencia de un proceso de reflexión por el cual el artista trabaja la pintura como si se tratara de un taxidermista que disecciona el lienzo concebido como una piel que recubre una estructura que desaparece debajo, por cuanto la forma es únicamente accidental. Lo que retiene su atención es la textura que él fabrica agujereándola o dibujando encima por medio de cortes o hendiduras simétricas. La tendencia al monocromo que se ha observado hasta aquí en otros casos como el de Beckman o Marioni se comprueba de nuevo en estas pinturas, pese a las diferencias que proceden de su modo de concebir la pintura respectivamente. Los antecedentes de Miquel Mont se pueden encontrar en artistas de su generación y anteriores, aunque también en su particular visión de lo que la pintura ha de hacer para sobrevivir o para “que se siga experimentando con los elementos que tradicionalmente son constitutivos de su integridad”. La pintura concebida como “piel” que cubre, muro que divide o pared que separa y protege es trasplantada sobre el soporte correspondiente, sin alterar su composición química a base de acrílico y gel, que suele aplicarse sobre una superficie de contraplacado como en *Peau XXI2* (2001) o *Peau XVI* (2000), que forman parte de la colección. Es la piel de estos cuerpos anónimos que envuelven los “abrigo” de Kounnellis, en tanto que “piel del mundo” que se regenera sin cesar. O la piel de cuerpos sin vida que han sido devueltos a la nada de la que procedían. La aplicación improvisada del título de una de sus series –pinturas *ready-made*– al procedimiento general utilizado para concebir su trabajo deja ver la imposibilidad de invención, si no es a partir de lo que ya se ha hecho, de la propia historia de la pintura, y de la aceptación de la *repetición* como sistema. Su exploración de la pintura le conduce a estos densos monocromos que parecen “ropa usada” debido a la intensidad que adquiere el “color”,

mediatizado por el dibujo y el gesto. Tres cosas que parecen integrar la pintura de este artista y a la vez contribuir a la producción exclusiva de la pintura por la pintura, como representación de masa y fuerza, que está dotada de energía por sí misma.

## 21.

En la misma orientación, cabe nombrar a **Adrian Schiess** (Zúrich, 1959), para el que el color es la esencia interna de las cosas, y para el que su representación se antepone a la concepción de la forma o “su” forma. Le basta con cerrar los ojos e imaginar los colores flotando en el espacio, transformándose a la velocidad de la luz, y si bien la relación entre forma y color es innegable, la primera es para él secundaria, quedando supeditada a este último. El color es “esencial” para que se produzca la visión, y procede del interior de uno mismo, es decir, que las impresiones de los colores se producen internamente. Ver sin mirar es una cualidad del sueño o estado de vigilia, por medio de la cual nos es posible imaginar la idea de color, sin el límite de la forma, que es, no obstante, la que lo hace accesible a la percepción sensible. Estos principios resumen la pregunta filosófica acerca del “ver” y la ceguera desde Hume hasta Wittgenstein, lo que el artista trata de hacer sensible a través del vertido de materia pictórica sobre las diferentes superficies que selecciona, sin evitar rugosidades, relieves improvisados, bultos tumorales y otras heridas que forman surcos aleatorios, exigiendo un calzado adecuado para la vista. Es, no obstante, una condición que impone la expresividad del color. *Printemps* (2000), el óleo sobre lienzo, de pequeño formato, que se presenta, muestra la extraordinaria concentración de estos impedimentos en un espacio de 30 x 50 centímetros, donde todo puede suceder. Los recorridos que se pueden hacer se multiplican merced a la imposibilidad de sumergirse sobre una superficie plana. El color de la primavera es identificado aquí con el azul claro y su vertido sobre el lienzo acaba por convertir el soporte en una especie de superficie lunar, de capas geológicas por inspeccionar, donde se cuestiona si habrá o no habrá vida, si hay o no movimiento. Este azul es también el color de un mar desvaído, solidificado, cuyas profundidades ofrecerían el aspecto de cráteres inactivos, sin vegetación ni vida marina. A lo largo de su trayectoria, Schiess ha experimentado con todo tipo de materiales y soportes –madera, papel de arroz, papel de seda, cartón, aglomerado, metal, lienzo– y toda clase de productos sintéticos apropiados para pintar. Pinta al óleo, con acrílico, agua, ceras, tinta, tinta china, lápiz de color, pintura industrial, laca, esmalte, pintura metálica, sin poner un límite a su experimentación con todas aquellas sustancias aprovechables. Por otra parte, su pintura no puede dissociarse de su trabajo fotográfico ni de sus vídeos por ampliar extensiva y cualitativamente el intento de responder a las preguntas que se formulan desde la primera, en la medida en que esta centraliza su producción antes de diversificarse en los diferentes soportes mencionados. Con estos antecedentes, Denys Zacharopoulos, en su ensayo sobre Schiess, pone de relieve las cuestiones fundamentales que deciden las actuaciones del artista, como se desprende de estas consideraciones: “Inalterable en su fundamento teórico, el espacio de la obra absorbe el núcleo filosófico, la definición racional, la consciencia histórica, la dimensión analítica, el concepto operacional y la naturaleza propia del arte en una sola instancia capaz de fundar sin complacencia metafísica lo que se puede denominar poéticamente ‘pintura’ o políticamente ‘la pintura misma’”.

## 22.

Las cartas de Kafka a Milena forman parte de la historia de la literatura del siglo XX conjeturando algunos indicios de las grandes crisis incurables de nuestro tiempo. La Europa de entreguerras, caracterizada por la Depresión del 29, al igual que por la debilidad ideológica que la consume, se escribe en esta correspondencia íntima, mientras el nazismo se extiende en Alemania e invade los países centroeuropeos empleando una máquina de guerra sin precedentes. La muerte se presiente ante el crecimiento del fanatismo y de la intolerancia, dejando entrever la tragedia del destino judío. La escritura es prácticamente el único instrumento para restituir la falta de comunicación física y directa entre los dos amantes. Kafka es un hombre enfermo de tuberculosis y enfermo de la enfermedad del mundo del entorno. “Estoy espiritualmente enfermo –dice Kafka a Milena–, y mi tuberculosis no es más que la exteriorización de la enfermedad espiritual que padezco. Mi ser se compone de miedo”. El miedo actúa suplantando el mundo y la realidad, impidiendo vivir en libertad. Es el miedo al miedo, el miedo a sí mismo, el mismo miedo que experimenta Rilke durante su estancia en París, y comunica en los *Cuadernos de Malte Laurids Brigge*. Kafka se identifica con este miedo que paraliza sus actuaciones y que equivale a la Noche del mundo, infinita en su apariencia impenetrable. Noche “enemiga” –dice tembloroso ante el temor que le infunde el insomnio y las apariciones que frecuentan su oscuridad–, comparable para él con la imagen de la “noche eterna”, para emplear sus propios términos. “Ayer te aconsejé no escribirme a diario. Hoy sigo opinando lo mismo; considero que sería beneficioso para ambos. Y vuelvo a decírtelo con mayor insistencia, si cabe. Solo que, por favor, Milena, no sigas mi consejo y escíbeme todos los días. Me basta con unas pocas líneas, no hace falta que sea como la carta de hoy, dos líneas, una palabra, porque sentirme privado de esta palabra me causaría un dolor insoportable”. Kafka tenía 36 años cuando inició una correspondencia con la periodista Milena Jesenská, que mantendría entre 1920 y 1922, cediendo a la imposibilidad de una relación debido a sus estancias en sanatorios y a la decisión de Milena de no abandonar a su marido, el escritor Ernst Polak. **Antoni Llena** (Barcelona, 1942) imprime, sobre un soporte de acero flexible imitando las cintas de las viejas máquinas de escribir, la correspondencia entre Kafka y Milena en base a *una* sola carta que parece un jeroglífico hecho de una tira de acero inoxidable, flexible, que cuelga del techo, a modo de línea que se curva y gira sobre sí misma en la indeterminación. El miedo a la vida y a la muerte, el miedo terrenal a la soledad y al vacío se comunican en esta cuerda enigmática, flotando amenazante en el aire, convirtiéndose en la soga que estrangula la comunicación que a la vez propicia la intimidad de la hoja de papel. Extraída del volumen que contiene toda la correspondencia entre ambos, donde la inquietud de Kafka por la ausencia de reciprocidad o incompreensión mueve la revelación del deseo, la carta que el artista copia data de marzo de 1922. El amante explica la razón de su “silencio”, argumentando que no le gusta escribir cartas, porque equivale a desnudarse ante la mirada de fantasmas parasitarios que “engullen” los besos que se escriben sin llegar nunca a su destino. Para evitar que esto ocurra, agrega que la humanidad ha inventado el tren, el coche, el avión, el telégrafo, el teléfono y la radiotelegrafía, aunque ninguno de estos medios de comunicación haya demostrado su completa eficacia. El desgarramiento se produce porque considera que en su

caso mantiene una relación con fantasmas, “y no precisamente con los fantasmas de sus destinatarios, sino también con el propio fantasma, que se manifiesta entre líneas, en la carta que uno escribe”. Las distancias seguirán existiendo y los fantasmas alimentándose de las carencias que estas originan. En su mar de soledad, Kafka acaricia el fantasma de Milena, la envuelve con las palabras de una escritura que abraza, besa, abriga y protege todos los días, antes de dormirse. La correspondencia es comparable a “un viaje de invierno” –título de otra obra del artista imitando el *Winterreise* de Schubert– en la intemperie, cuyo final nunca se alcanza a vislumbrar. Llena se caracteriza por utilizar materiales efímeros y de desecho con los que hace composiciones, cuyos títulos no son solo enunciados arbitrarios, sino que imponen la voluntad significativa de las mismas mediante la tergiversación poética. La *Carta a Milena* es de 1998, y *Escriure en una llengua que es mor (la meva)*, de 2000: entre las dos obras, el vínculo es la palabra cuyo instrumento procede de la escritura. En la primera, la palabra de la soledad experimentada como la noche de la muerte domina sobre las formas externas; y en la segunda, se presupone la muerte de una lengua, la del artista, cuya identidad se ve amenazada en tanto que sujeto del habla, como la “lengua absuelta” a la que hace referencia en sus *Memorias* Elías Canetti, y las “lenguas cortadas” a las que no se deja hablar y se priva de la palabra impunemente, sea en la vida doméstica, en la vida cotidiana o en los grandes holocaustos. Detenida por la Gestapo y recluida en el campo de concentración de Rawensbruck, Milena contrae una enfermedad renal y fallece el 17 de mayo de 1944, sin haber recuperado su derecho al habla. Sus cenizas fueron arrojadas a un lago de los alrededores del “campo”. Solo quedaba un año para el fin de la guerra, pero entonces parecía muy lejos y no logró resistir.

### 23.

En *United Killers of Sarajevo* (1993), **João Louro** (Lisboa, 1963) sustituye la marca publicitaria más común de United Colors of Benetton por la de “asesinos unidos de Sarajevo” haciendo referencia a la crisis de los Balcanes que recientemente reabrió antiguas heridas, con una brutalidad indiscriminada, reestructurando el mapa europeo del territorio afectado. Las muertes en serie y los derribos a causa de las bombas dejaron ciudades enteras sin luz ni agua ni alimentos. La máquina de guerra solo dejó destrucción y muerte como en la IIGM. Su pintura mantiene un diálogo con la publicidad, considerando que la iconografía dominante en la sociedad actual es suministrada por los dispositivos publicitarios que hacen otra guerra, la económica, para imponer el consumo de un producto en lugar de otro. El giro que él impone al mensaje consiste en reemplazar titulares y en utilizar materiales que nada tienen que ver con la imagen publicitaria, como el óleo, o soportes como el lienzo, sin que estos sean exclusivos. No obstante, parece insistir en la reivindicación de la pintura en la era de la velocidad, pese a que para comunicar el mensaje utilice la palabra escrita asegurando su eficacia. En *Naked Drawing # 3*, el artista escribe “Image is a fact” y a continuación “Image is a pact”, como si se tratara de una proposición lógica, por la cual lo segundo fuera consecuencia de lo anterior. La imagen es un hecho y en cuanto tal es un pacto o supone

un acuerdo con lo que aquella representa. Esto se aplica a todas las imágenes: si la imagen es un hecho, la imagen es “real”, y esta relación da lugar a un pacto por el que la realidad no le niega su verosimilitud. La mención a los asesinos de Sarajevo deja tras sí el recuerdo de la tragedia, de la pérdida de tantos seres humanos, de la destrucción y del dolor. La marca habitual de Benetton conocida en todo el mundo es un soporte infalible para la transmisión de un mensaje poco complaciente, a diferencia de lo que la primera quiere inducir, que se obtiene a partir del nombramiento de quienes cometieron los crímenes de guerra en un territorio históricamente amenazado. En la pintura de Louro, se observa la presencia de elementos reconocibles procedentes de marcas de diseño o de gráfica destinada a la señalización. Le bastan un nombre, una fecha, una vulgar alusión, no solo para desprogramar o descodificar un mensaje dado y aceptado, sino para comunicar un nuevo mensaje. A modo de ejemplo, puede reciclar en *Dead End* la palabra *Paradiso* y debajo escribir “Swiss Made”, lo cual se presta a hacer pensable la negación de lo primero por lo segundo: nadie tiene otra idea del paraíso suizo, sino es como paraíso fiscal para cuentas bancarias; o escribir sobre una señal de tráfico de una autopista “Guérir de la Maladie de Platon” (Curarse de la enfermedad de Platón). Asociando palabras al azar, también se podría interpretar que en el paraíso de Sarajevo los asesinos cometen todos los crímenes de la humanidad, ante la indiferencia de los organismos internacionales comprometidos en el pacto de “no intervención”. Sus pinturas suelen ser monocromáticas o biocromáticas, y se presentan enmarcadas por un contorno negro, que hace las veces de señal indicando que algo ocurre o está ocurriendo, diferente de aquello a lo que estamos acostumbrados a ver ante los mismos signos. La saturación de imágenes en el mundo actual es lo que motiva el procedimiento que emplea Louro haciendo una reinterpretación personal del *ready-made* y atribuyéndole nuevas aplicaciones, sin dejar de utilizar aquellos mismos mensajes que niega con la intención de comunicar una verdad que exige la ironía para garantizar su difusión.

## 24.

La tragedia contemporánea adquiere diferentes connotaciones, pero se repite sin cesar en un territorio unido históricamente como el europeo, adoptando el formato de guerras económicas y políticas, cuyas víctimas inmediatas son los seres humanos, ciudadanos anónimos que sufren individualmente el destino de una nación y de un continente a la deriva. **Emma Kay** (Londres, 1961) idea un sistema para la interpretación de los sueños que se basa en el análisis del lenguaje y la teoría asociativa por la que se descifran los sueños. *The Interpretation of Dreams* (1997), obra que se presenta aquí, contiene 490 objetos por orden de aparición, como indica el subtítulo, aunque no físicamente sino solo mediante su nombramiento. Las palabras que son sus sombras se vierten sobre el soporte colocándose en hilera y sucediéndose sin buscar un sentido que no sea lo que dicen ellas mismas aisladamente. Empleando el procedimiento surrealista de *recoger* palabras que representan objetos y cosas, la artista dispone un inventario sin que la relación entre ellas sea un hecho consumado. El lector puede interactuar como lo crea oportuno, estableciendo vínculos e

hipervínculos inductores de la creación de relaciones sin la limitación de la causalidad que impone la lógica de lo real y de lo posible. La escritura es el fundamento de este trabajo, que tiene una continuidad en obras posteriores como citaré a continuación. Antes, no obstante, quiero señalar que la artista utiliza un título que no le pertenece y cuyo uso solo se justifica a partir de la asociación que hace entre su trabajo y *Die Traumdeutung* (La interpretación de los sueños) de Freud, publicada originalmente en 1900. El listado que reúne los 490 objetos mencionados no es un catálogo razonado de lo que el azar propone al artista; los nombres de las cosas tampoco constituyen ninguna interpretación del mundo en sí mismos. Más bien se prestan a diversos juegos lingüísticos por medio de los cuales se pueden elaborar diferentes interpretaciones siguiendo el modelo freudiano. El uso del término *sueño* induce en este contexto a remontarse hasta su origen etimológico en el vocablo latino *somnum* y por razones de vecindad se puede hacer lo mismo para los términos *onirismo* y *onírico*, cuya raíz semántica se encuentra en el equivalente griego de *onar*, ya que el procedimiento empleado por la artista para la elaboración de los contenidos tiene que ver con la acción del sueño en estado de vigilia. Las palabras se vierten sobre el papel y su mera lectura nos sugiere un mundo de cosas inconexas con las que podemos hacer combinaciones diversas sin necesidad de supeditarse a las normas sintácticas ni morfológicas del discurso. El “sueño” legitima el desorden de la imaginación a la vez que potencia la revelación del sentido oculto de las cosas. La invocación del sueño que hace la artista confirma la necesidad de tomar conciencia de la importancia del inconsciente para la creación, como se ha demostrado en el arte del siglo XX. Aunque el giro hacia dentro que supone el reconocimiento del papel del inconsciente fuera, según Kuspit, “un giro desesperado hacia una nueva fuente de creatividad”. Emma Kay recurre a enunciados que corresponden a obras de la literatura universal, para dar título a sus trabajos. En este caso, no hace una excepción, a sabiendas de lo que suma para desvelar su intencionalidad. Expresiones como *Flower album, illustrated periodicals, embroidery, musical score, guillotine, clothes* se van sucediendo en hileras horizontales como si se tratara de las existencias de un almacén donde las cosas que éstas nombran se guardan. El espectador puede, no obstante, elaborar estructuras lingüísticas, echando mano de este “haber”, del que puede servirse libremente; o tal vez también puede hacer sus propias listas, imitando el ejercicio que hace la artista. En *The Law of the Land* (2002), se invoca explícitamente la libertad de expresión -libertad de la palabra, libertad del habla- con connotaciones que trascienden el juego inofensivo que aparentemente se propone, y en *The World from Memory*, donde dibuja un mapa deformado de Europa, con España en el centro, y el norte de Africa. De las adopciones hechas por la artista para dar sentido a sus trabajos mediante el título, cabe destacar la que hace entre 1997 y 1998 de todo el arsenal de las tragedias de Shakespeare –*Shakespeare from Memory. A Midsummer Night’s Dream*–; manteniendo la primera parte del título, aplica el mismo procedimiento para el resto de obras de este mismo autor: *A Winter’s Tale, All’s Well That End’s Well, Anthony and Cleopatra, Coriolanus, Hamlet, King Lear, Macbeth, Othello*, y *The Merchant of Venice*. Idéntico método emplea con la biblia –*The Bible, 2717 objects in order of appearance* (2000)– y con el *Quijote*, *Don Quixote: 1712 objects in order of appearance* (2005), donde arroja palabras al azar extraídas del libro, cerrando provisionalmente el círculo iniciado con *La interpretación de los sueños*.

## 25.

El *libro* es el soporte físico de toda la obra de **Peter Wütrich** (Berna, 1962), con independencia de que el artista se sirva de otros soportes o modalidades –fotografía, vídeo, escultura o instalación– para asociar con este objeto, cuya mera mención evoca la presencia del texto y la “lectura”. Es el elemento integrador y el que determina la acción de significar. Su presencia es constante en cualquiera de los proyectos del artista. El libro es centro o núcleo de toda la obra, tanto en el aspecto físico como en el simbólico. Toda la historia del mundo está en los libros. Todo puede escribirse, porque todo es escritura. Y esta necesita el libro a modo de contenedor. *Literay Portrait* (Retrato literario), la obra que se muestra en la exposición, consta de nueve libros de pequeño formato que forman un cuadrado de 3 x 3 unidades, en el siguiente orden: azul, amarillo, lila (encima) / rojo, verde, azul gris (centro) / azul claro, morado, marrón (debajo). Libros cerrados de los que solo se pueden ver las cubiertas, sin títulos ni nombres de autor. El retrato literario es una especie de autorretrato, porque el autor entiende su trabajo a base de notas sobre todo lo que es objeto de observación para él, empezando por sí mismo y su mundo, el mundo de todas las cosas. A raíz de la exposición individual que se hizo de su obra en el CGAC (Centro Galego de Arte Contemporáneo) recientemente (abril-junio, 2007), el artista declaraba que el libro era una metáfora y a la vez un objeto muerto que podía actuar de “medio” o mediación para activar el inconsciente. *Literay Portrait* sigue la orientación marcada por *Literarisches Modell* (Modelo literario) de 1998, en el que el libro no es tanto el soporte de un color como en la obra precedente, cuanto material de construcción. El artista apila 10 toneladas de libros que adoptan formas arquitectónicas sin funcionalidad, sin renunciar a su autonomía pese a su fragmentariedad. Respectivamente, en *Literarischer Himmel und seine Planeten*, de 1999, con 3 toneladas de libros representa el paisaje celeste con sus planetas, haciendo bolas de papel compacto con las hojas de libros de Tolstoi, Dickens, Flaubert, por mencionar algunos de los autores, y 70 libros de la literatura universal: *Anna Karenina*, *Oliver Twist*, *Madame Bovary*, entre otros, que se convierten en 70 planetas. En la serie *Imago* dota al libro de movimiento convirtiéndolo en un ser animado que se convierte en perro, pájaro u otro animal en diferentes acciones y actitudes. Wütrich cita *Die Kunst des Lessens* (El arte de leer) y se remonta a otras fuentes, para hacer alusión al libro como objeto mágico o como *espacio de encuentro* entre autor y lector, y entre lectores que no se conocen entre sí. El arte es particularmente narrativo para este artista que estrecha el vínculo entre imagen y texto, imagen y palabra, concibiendo al lector como el sujeto de la hipermodernidad tal como la definen desde Foucault en *Las palabras y las cosas* (1966) hasta Gilles Lipovetsky en *Tiempos hipermodernos* (2004). **Jorge Galindo** (Madrid, 1965) se puede situar en las proximidades de la obra de Wütrich, por el sistema que emplea para elaborar sus pinturas, siguiendo la técnica manual que José Jiménez define categóricamente afirmando que “toda la obra del artista consiste en cortar y pegar”. De hecho, un procedimiento comparable con la actividad literaria de la escritura. El artista procede a hacer combinaciones visuales y verbales, y hace una interpretación del *collage* mediante la mezcla y la superposición de capas de pintura en una serie que entre 1996, fecha que corresponde a la realización de *Cuello de botella*, que forma parte de la exposición, y 1997, denomina *patchwork*. La intensidad cromática y

expresiva se logra mediante la sucesiva aplicación de capas de pintura y el modo en que aplica el “goteo” dejando que el azar cubra también lo que oculta en lugar de hacer evidente. En él, José Jiménez ve una influencia del surrealismo antes que del pop.

## 26.

¿Qué es pintar? ¿Para qué seguir pintando? ¿Por qué pintar, si todo parece haberse pintado? ¿En qué medida la práctica de la pintura es reincidente en lo referente a la problemática que interroga el propio gesto al que se abandona? La pintura “amenazada” se representa en varias de las obras reunidas aquí, como las de **Miguel Ángel Campano** (Madrid, 1948), **José María Sicilia** (Madrid, 1954) u **Otto Zitko** (Linz, 1959), por articular ciertos resultados de una percepción que trata de abarcar en una misma línea una producción, cuya singularidad destaca siempre por encima de lo que pueden manifestar en común. Si se interpretan como “casos” por su ejemplaridad, se puede entender el valor que alcanzan a tener ante la consideración de la extinción de una cierta modalidad de pintura, en la que se detectan recorridos de una evolución y una transformación. El lenguaje pictórico se reconoce en sus producciones a través también de las alteraciones que supuestamente ha desarrollado en el transcurso del siglo XX, y en muchas ocasiones al margen de la historia del arte en general y de los discursos emancipadores que han fomentado las iniciativas en otros ámbitos del discurso. Hay una pintura que plantea sus estrategias de resistencia ante cualquier práctica analítica o crítica que pretenda cuestionar su autonomía o su libertad si esta no es consecuente con la herencia que le precede, o con su propio desarrollo histórico. A veces, no obstante, esta pintura no se delata de inmediato; otras, no alcanza a descubrirse como lo que es, a menos que su justificación enseñe el juego tramposo en el que incurre su autor para estimular una reacción u otra por parte del espectador. La pintura de los artistas mencionados invita a una conversación con el “cuadro”, en la que los interrogantes crecen en la misma proporción que la falta de respuesta. La aceptación de lo dado puede ser simplemente un acto de sumisión ante algo que muestra su superioridad para nuestra capacidad intelectual. La trayectoria de Campano, al igual que la de Sicilia o Zitko, muestra la necesidad de acoplar ciertos resultados obtenidos a través de la percepción sensible a los datos que el discurso nos brinda para situar y cartografiar producciones a partir de las cuales se genera un discurso externo que cuestiona la existencia del “giro” que supuestamente debieran mostrar para su legitimación. La ceguera que se experimenta ante pinturas como la que se muestra de estos artistas invoca la necesidad de recuperar cierta información asociada, para conocer al menos cómo se ha llegado a formular la correspondiente práctica que ha podido llevar hasta un “aquí” representado en la imagen muda aparentemente informal. En la obra de Campano, los itinerarios perceptibles arrancan de la influencia inicial del automatismo, seguida de la pintura geométrica de Gerardo Rueda y Gustavo Torner, el *action painting* y el naturalismo. De las series dedicadas a Poussin, Delacroix y Cézanne, no obstante, es de donde se desprende la vinculación del artista con las formaciones de las que ha sido constitutiva la pintura, pese a su desprendimiento posterior para reivindicar un discurso pictórico estricto que no hace concesiones con nada



que pueda cuestionarlo y que localiza verbalmente en el título de la exposición que hizo en la galería Juana de Aizpuru en 2005, *De la Nada salió el blanco*. No obstante, el enunciado de referentes es excesivamente simplificador para abarcar la experiencia de la que se alimenta una obra como la de este artista, por lo cual solo se han de tener en cuenta como indicadores plausibles de un modo de concebir la pintura, cuya contextualización resulta imprescindible pese a que se investiguen los resultados de su “despojamiento”, mediante el aislamiento y otros procedimientos asépticos. El óleo de gran formato que se presenta está fechado en 1993 y pertenece a la serie de pinturas en blanco y negro donde Campano pretende pintar antes de la formación del color, y para que los elementos constitutivos de la “pintura” se reduzcan a los ingredientes indispensables para que aquella adopte una forma sensible. Es una pintura que, pese a su evolución posterior, mira hacia dentro, se distancia del mundo exterior, y aborda el cuadro como lugar de experimentación estrictamente destinada al soporte, los materiales, los flujos de energía que se producen, el equilibrio de fuerzas y las vibraciones que se comunican a través de la materialidad que adopta el color formando arquitecturas abstractas planas, con frecuencia intraducibles. La recepción de su obra tal vez aconseja que se consideren estos y otros aspectos relacionándolos entre sí y con las circunstancias adheridas no solo a su producción sino a su contemplación, al ser dos lugares o espacios opuestos entre los que se extiende la comunicación. La poética de José M<sup>a</sup> Sicilia se disuelve en la cera líquida que incorpora a modo de materia pictórica que impregna las superficies de sus cuadros; el uso de este material que se transforma con el calor y que se solidifica cuando la temperatura disminuye es el resultado de una exploración de los materiales convencionales y de la historia de la pintura. La cera proporciona una textura singular, que se fija sobre el lienzo a modo de lava volcánica que quema la piel de la pintura dándole corporeidad. La obra que se presenta –óleo y ceras sobre madera (2000)– es un monocromo negro con algunas manchas irregulares que rompen la uniformidad del negro y lo hacen visible en su oscuridad. La suya es una pintura reflexiva y hermética, con una cadencia específica que le caracteriza. Las diferencias generacionales entre estos dos artistas mencionados y el austríaco Otto Zitko son muy estrechas, a pesar de las expresiones diferenciadas de cada uno de ellos. Zitko pinta el dibujo: siempre dibuja, pero con la pintura, cubriendo grandes superficies, paredes y techos de salas enteras o formatos grandes con estructura de cuadro. El óleo que se muestra es de 2002, aunque el artista continúa haciendo un trabajo en la misma dirección, siempre ensimismado en lo que llama *der lange Weg der Linie* (el largo camino de la línea), como una representación del infinito cerrado en el punto o átomo que es constitutivo de la misma. En este caso, una línea azul que cambia de grosor, girando y regirando sobre sí misma, simulando una autonomía que solo corresponde al sujeto del trazo y del dibujo. Junto a él, se puede nombrar a la artista suiza **Silvie Bächli** (Baden, 1956), cuyo trabajo recibe una gran influencia de la gráfica contemporánea y se basa en el concepto de línea, como en Otto Zitko, aunque interpretado de diferente modo. Las líneas, según Markus Stegman, crean en su obra topografías autónomas que no pueden ser descodificadas en términos representacionales: “una línea es una línea y nada más”, como se puede comprobar en la aplicación que se da a esta definición en *Linien 5* (2002). Sin excluir que, en su obra, esta parece tener plena autonomía y ninguna se parece a la otra, a causa de su individualidad. “En su obra, ninguna línea aparece de una manera geoméricamente predecible”. No hay

cálculo ni medida; tampoco control. En el cruce de líneas verticales y horizontales, se produce una especie de organicidad de diferentes intensidades que rechaza la forma, por cuyo motivo “resulta imposible determinar cómo continuarán fuera de la hoja, si se harán más fuertes o más débiles, más gruesas o más delgadas, más fluidas o más secas y si se desviarán más o menos de la dirección que han tomado”. La línea interpretada como lo más arcaico del dibujo, como elemento indeterminado antes de constituirse en forma cerrada y objeto, se expone a toda clase de variaciones que la artista adopta a modo de materia prima para mostrar su fragilidad y su vulnerabilidad e incluso su imperfección a imagen del sujeto mismo que la concibe y la percibe.

## 27.

Los itinerarios pictóricos que se pueden hacer entre las obras expuestas son perfectamente compatibles con el tema propuesto desde el inicio para ordenar el sentido de la circulación, al ser compartido en mayor o menor medida por todas las obras que se muestran. Son varios los caminos que permiten circular de la obra de Ferrán García Sevilla a la de Vicenç Viaplana, y de allí a la de Joaquim Chancho, siguiendo con la de Xano Armenter, Robert Llimós y Santi Moix, cruzándose en diferentes puntos e intersecciones, en los que también convergen artistas como Victoria Civera, sean cuales sean las diferencias siempre existentes entre todos estos artistas. Aunque fácilmente desde cada uno de ellos se puede ir hacia muchos otros puntos o localizaciones que probablemente encadenan significantes ampliando la cobertura de las producciones respectivas a las que se quiere hacer alusión. **Ferrán García Sevilla** (Palma de Mallorca, 1949) hace una propuesta general de tipo más conceptual, aunque se pueda percibir el paso del informalismo matérico de las primeras obras a la figuración asociada al expresionismo, dando lugar a una pintura más plana, sobre grandes superficies de color y “motivos” derivados de una ejecución rápida y automática. Su trayectoria está transitada, no obstante de principio a fin por la ironía y el sarcasmo. La obra que se presenta, *Letra* (1991) es una muestra de lo que se dice aquí, pese a que el sentido se obtiene a partir de su pertenencia a un grupo circunstancial o accidentalmente como en el contexto de la exposición. De **Vicenç Viaplana** (Granollers, Barcelona, 1955) se expone un *Amnesia* de 2003, el mismo año que hace *Days like these*, *Vertigen* y *Tria*, donde crea atmósferas misteriosas opacas e impenetrables con veladuras casi sólidas, que parecen derivadas de la melancolía de los días inmóviles. Quizá la experiencia de la pintura es para él la del vértigo ante el vacío que menciona en uno de estos títulos. **Joaquim Chancho** (Riudoms, Tarragona, 1943), del que se incorpora un papel, *Papel 09-10* (2001) recurre a un lenguaje constructivo que le induce consecuentemente a explorar sistemas y órdenes geométricos en constante evolución. **Xano Armenter** (Barcelona, 1956), uno de los artistas de los que Josep M<sup>a</sup> Civit ha reunido tal vez más obra durante mucho tiempo, presenta su *Dream Armenter* (2001), en el que aparece el pintor expresionista y donde la fuerza de la materia se hace sentir con su espesor al igual que hace percibir la intensidad del color. El pintor y el grabador que se unen en el artista favorecen este expresionismo al que tiende desde el inicio de su trayectoria,

aunque cuando considera el desarrollo de su obra cree que existe un corte o división que se produce en 1988, cuando nace su hija, después de lo cual el mundo tétrico y “gris” de sus pinturas, como dice él mismo, se desvanece a favor de las explosiones de confeti y de una variedad de color inaudita, teniendo en cuenta sus antecedentes. El artista se instaló en Nueva York en 1980, donde estuvo diez años, y regresó a Barcelona en 1990, para volverse a marchar a EEUU, pero esta vez a California, en 1992. El *Projecte per un monument* de **Robert Llimós** (Barcelona, 1943) es la escultura de un pintor que trabaja con el color, imitando aquí el chorro de la pintura que materializa en una tira de hierro aparentemente flexible dibujando en el vacío hasta conseguir la figura de un ser humano de dos metros de altura. Aunque inicialmente solo fuera “proyecto”, su ejecución convirtió la figura en escultura. Por último, **Santi Moix** (Barcelona, 1960), artista que reside en Nueva York desde 1986, ha desarrollado su trabajo en el campo del dibujo, de la pintura, de la escultura y de la cerámica, y la obra que se presenta es *Tokio* (1987), una pintura de gran formato donde salta a la vista su expresionismo y la densidad matérica del lienzo, como suele percibirse en casi toda su obra. Suele trabajar los grandes formatos en la línea de un expresionismo figurativo con referentes próximos a Miquel Barceló, aunque en un estilo propio e inconfundible. No se trata, por el hecho de asociar a los artistas mencionados, de probar afinidades inexistentes, sino de mostrar sentidos de la circulación posibles, aunque sea cometiendo infracciones. En este caso, pese a situarse en un polo antagónico, nada impide nombrar aquí a **Victoria Civera** (Sagunto, Valencia, 1955), que inicia su trayectoria en los años ochenta, haciendo fotomontajes que sustituye por una pintura donde se percibe la influencia de la técnica del *action painting* evolucionando muy pronto hacia una técnica más expresionista. En 1987 se traslada a Nueva York con Juan Uslé, donde reside aún actualmente, pasando a un informalismo que no solo aligera formatos y la materialidad de su pintura, sino que le lleva a experimentar con la escultura y la instalación. El pequeño formato que se presenta, *Woman* (1995), es una pintura al óleo sobre un círculo al que superpone otro círculo pintado, en cuyo centro hace unas pequeñas marcas indicando la existencia de signos informales no explícitos ni evidentes.

En el trasfondo de toda experimentación con las formas del arte, se reencuentra la pintura y una reflexión sobre su aparición y las transformaciones de que ha sido objeto y sigue siendo por contagio, ante la movilidad inducida por las nuevas tecnologías. *Un cara a cara amb Piet n° 3* (1998), de **Juan Urrios** (Barcelona, 1998), es una muestra de este diálogo que introduce el presente de la pintura con un pasado reciente, representado en el despojamiento que efectúa Mondrian (1872-1944) de todo lo accesorio que no tenga nada que ver con la esencia misma de la pintura. La reflexión que conduce al artista a la reducción de lo pictórico al *color* (amarillo, rojo y azul) y al *no color* (blanco, negro), al igual que a un selectivo repertorio de formas que solo admite la línea recta y el cuadrado es para Urrios paradigmático del compromiso que el arte ha de asumir con el “tiempo” histórico en el que surge. El título de esta estructura desencajada, que se enmarca con un metro de madera rígido, se convierte en el síntoma paródico de lo que la obra quiere decir y de lo que el artista anticipa, por cuanto a lo que entiende ha de ser el arte y su propia actuación. Es lo que se demuestra en obras como la serie *Cantera*, en la que realiza 20 retratos fotográficos de emigrantes de diferentes razas, origen, sexo y edad a los que hace sentirse “integrados” vistiéndolos con una camiseta del equipo de fútbol del Barça, sin dejar de interrogar sobre la eficacia de ciertos signos externos, que son visibles exponentes del culto a lo banal que caracteriza la industria cultural en la sociedad actual. La articulación espacial de la pintura con el espacio arquitectónico se plantea en el neoconstructivismo que se aprecia en la materialidad objetual característica de la obra de **Gerwald Rockenschaub** (Linz, 1952), artista que representó a Austria en la 45 Bienal de Venecia (1993) y cuya vigencia se ha puesto de manifiesto en su participación en la última Documenta de Kassel (2007). Los códigos a los que se remite son los de la abstracción geométrica del “cuadrado blanco sobre fondo blanco” de Malevich –pese a no desdeñar el color, sus estructuras son expresiones planas del monocromo– y los de una práctica constructivista que conducen a las numerosas articulaciones de formas primarias y de estas con el espacio arquitectónico. Si la intención de Malevich fue poner fin al arte narrativo, para dar el primer paso hacia la creación pura, Rockenschaub dice que él no ve su trabajo “abstracto”, sino como un juego visual (“Es ist ein Spiel, ein visuelles Spiel”), tras afirmar que a pesar de la ambivalencia de sus pinturas, objetos o instalaciones no pretende abundar en la abstracción, sino mostrar nada más lo que es: “Es ist das, was es ist” (Es nada más lo que es). El hinchable verde que se presenta (*Untitled*, 1996/2000) es un cuadrado de formato mediano que se puede interpretar como una pintura monocroma al igual que como una escultura, que imita objetos funcionales a los que priva de uso, en los que proyecta su reflexión sobre lo que considera una metapintura, una metaescultura o una metaarquitectura, en tanto que reflexión de cada una de estas disciplinas sobre sí misma, como la única opción relevante en el contexto actual. Como músico y DJ, por otra parte, cree que la experimentación en cualquiera de estos ámbitos tiene que influenciar necesariamente a los demás. *Fold # 78* (2002) es una pintura acrílica sobre aluminio de **Linda Bessemer** (South Bend, Indiana), artista que se define como representante de la neoabstracción que actualiza mediante la investigación de alternativas al color plano y al monocromo, recurriendo a superficies que dobla sea cual sea la flexibilidad del material.

Un paradigma de esta voluntad de experimentar con el soporte pictórico convencional se puede ver en la pintura que forma parte de la colección, aparentando la forma de un toallero del que cuelga el “cuadro” como si fuera una toalla a rayas. La obra no está exenta de ironía, que la artista proyecta mediante la tergiversación que impone en el sentido mismo de sus pinturas, en las que no rechaza la intervención del diseño para su corrección y justificación de un universo formal propio, en el que trata de derribar los límites convencionales propios del soporte pictórico. En algo más de diez años, su participación en algunas exposiciones colectivas como *Extreme Abstraction* (Nueva York) o *New Geometries* (San Diego, California) demuestra su vinculación con las nuevas tendencias y movimientos en los que domina una abstracción híbrida y minimalista.

## 29.

En esta exposición, las formas de la pintura se desdobl原因 en planos de representación que incluso son con frecuencia su negación, adquiriendo visibilidad en estructuras bi y tridimensionales que son producto de la investigación experimental de sus autores, como ya se ha podido comprobar. El pintor australiano **Lawrence Carroll** (Melbourne, 1954) se suma a los ya nombrados con una obra que se diferencia tanto por el modo de entender la pintura y concebirla como por los enunciados que la identifican, pareciendo indisociables de aquello que designan, salvo cuando no recurre a su adjudicación. Son títulos que en ocasiones narran un estado de la pintura a la que hacen referencia, como se desprende de *Closet*, *Do you always know* y *Four Canvasses*, anteriores, al igual que algunas pinturas que llama *Installations*, a *Sleeping Painting* (Pintura durmiente) o *Hiding Sleeping Painting* (Ocultando la pintura durmiente), ambas de 2006, donde sigue siendo fiel a su trayectoria, en lo relativo tanto al uso del soporte pictórico como a la técnica a la que suele recurrir. La obra que se muestra, *Sisters* (2000-2002), es un gran díptico representativo de ciertos formatos del artista, el cual recicla lonas y otros materiales, sin eliminar las costuras de los pedazos añadidos ni las cicatrices mal curadas de estos desiertos que las capas de pintura, a modo de sólidas veladuras imperfectas, hacen envejecer como si tuvieran mil años. La pintura de Carroll es consecuente con la investigación del medio y de los materiales llevada a cabo desde un inicio, prácticamente sin alteraciones, pero abarcando también las opciones que permiten su objetualización. “Las obras de arte son proposiciones analíticas”, según Benjamin H. D. Buchloh, y por tal motivo portadoras de opciones significantes que se materializan a través de la sensibilidad de la forma que se hace visible. Ciertamente, como dice también Buchloh, las afirmaciones discursivas estéticas no siguen idéntica dinámica que otros sistemas de representación, y, por consiguiente, la percepción y recepción de las mismas no se activan si no es mediante la capacitación para su experimentación. En las prácticas pictóricas al uso, y sea cual sea la relación de vecindad entre Carroll y **Jordi Alcaraz** (Calella, Barcelona, 1963), sorprende por los resultados a los que le induce su investigación de los soportes pictórico y escultórico, a cuya deconstrucción recurre con enorme facilidad para idear nuevas composiciones en las que emplea todos los medios para hacer adquirir visibilidad. Este

ejercicio se puede resumir en la expresión que pone en práctica y que define como la acción de “doblar la línea”, extrayéndola del soporte pictórico y convirtiéndola en objeto desafiante para el dibujo y la propia pintura de los que procede. La línea se desarrolla así fuera del marco del cuadro autorizando su capacidad constitutiva de objetos fuera de uso, cuya expresividad garantiza la comprensión del poema visual que se escribe con la mera imagen material que se fabrica. El *Homenatge a Brancusi* (2007), una de las tres obras que se presentan, reproduce este “giro” que impone el sentido paradójico de su proposición lógica para la obtención de una estructura representativa de la intencionalidad del artista: el homenaje consiste en oponerse a la fragilidad del cristal del cuadro convencional, levantándolo y manteniéndolo en posición horizontal para sostener una estructura de madera que recuerda en miniatura algunas obras del propio Brancusi, y cuyo peso y dimensión desafían el soporte de cristal sobre el que se asienta. *Pintura*, pese a ser una estructura de formato inferior, no escatima medios para representar la flexibilidad de la línea representada en el cristal, cuya rigidez desaparece para transformarse en un material cuya flexibilidad hace que la pintura se hunda sin que se rompa. La pintura es un líquido verde que no cambia de estado y que resbala sobre el cristal, que se ha separado del marco y se transforma en especie de pequeña estantería sobre la cual se ha depositado, a punto de verterse por el suelo, sin llegar a hacerlo. En *Bufador* (2007), el artista sigue recurriendo a idéntica estrategia convirtiendo el cristal en materia moldeable como ocurre al someterlo a altas temperaturas para darle forma, y así lo modifica haciendo creer que se ha deformado a causa del soplo que efectúa la cabeza escultórica en cautiverio. En esta línea, el trabajo de **Agustín Llanos** (Madrid, 1964) que se presenta son tres pinturas a modo de esculturas que se instalan sobre pared, en las que se une la abstracción y la geometría, dando lugar a objetos irreconocibles, carentes de uso, pero que son representativos de una determinada exploración del soporte pictórico, para evitar las superficies inalteradas sirviendo únicamente de base para la aplicación del color. Llanos abandona un tanto la investigación de este último aplicándose a la concepción constructivista de formas objetuales que concibe en madera, sobre la que aplica el yeso, óleo o las técnicas mixtas, empleando un procedimiento muy ascético, por el cual la sintaxis geométrica y la abstracción consiguen mostrarse. Llanos, que recibió el Premio ABC de pintura en 2001, por su pintura *En la piscina con Hockney*, trabaja siempre sobre la base de estas estructuras de diferente formato hechas de madera, que se colocan sobre pared y que a la vez son expresión muda de un silencio interior que se expone rechazando cualquier descripción. Una de las obras que se presenta (óleo sobre madera) data de 1999 y las otras dos restantes están fechadas en 2002 (*Madera y yeso I y II*). Cerca de él, Peio Irazu y Txomin Badiola, no tanto como los representantes de lo que se llamó *nueva escultura vasca*, sino por ciertas coincidencias en el uso de materiales y la convergencia formal, aunque sea originalmente desde otro campo, la escultura, pueden contribuir a explicar su inclinación por las estructuras y volúmenes ciegos en los que convierte la pintura. Mencionar a **David Austen** (Harlow, Inglaterra, 1960) en este contexto, del que se presentan dos pequeños formatos *Witch* y *Huch Friend*, óleos ambos de 1989, encuentra una justificación tanto en el humor negro y la ironía de influencia surrealista que caracteriza su trabajo como en la intencionalidad esencialmente narrativa que lo estimula. Este último aspecto ha llevado a considerar que su obra se fragmenta en múltiples narraciones que forman parte de un todo,

a la vez que mantienen su autonomía por sí mismas y sin necesidad de consignar los vínculos existentes entre ellas. Su obra figura también en otras colecciones como la de la Tate, el British Council y la Government Art Collection de su país.

### 30.

Estos artistas siguen la tradición iniciada por **Joan Brossa** (Barcelona, 1919-1979), como otros también incorporados a esta exposición, con sus “poemas visuales”, en los que hace efectivo el “giro” antes mencionado, por el cual lo más simple adquiere connotaciones insospechadas, mostrando sin mostrar como si lo más evidente fuera aquello que nunca se ha visto antes en un objeto o mediante la suma de dos o tres objetos, cuya combinación lógica establece otros “modelos” de verdad. La fuerza de la poética de Brossa reside en la simplicidad con la que resuelve el enigma poético que parece existir con anterioridad y que él se limita en apariencia a descubrir como un prestidigitador que hace juegos de manos con cualquier objeto, palabra o letra. Las dos obras que se exponen, *El país* (1988) y *Lectura* (1989), pertenecen a la serie de sus poemas objeto más conocidos, donde mediante la presentación de un solo objeto como en *Caront* –“un bote que ha navegado por mares ignotos”– o de una combinación imposible de partes como en *Yacht* –una bañera llena de cuadros amontonados que representan paisajes marinos– construye una narrativa inesperada que sorprende por su simplicidad y a la vez por su intensidad. En *El país*, el artista encaja una peinetas sobre una pelota de fútbol, como si esta última fuera una cabeza, representativa del cerebro de la mayoría de españoles, a modo de poema crítico sobre la inconsistencia de los sujetos de una nación que hace ciertos algunos tópicos dominantes que la definen por sus aficiones –el juego y la fiesta religiosa–, como una parodia del “gran teatro del mundo”. Por su parte, *Lectura* se muestra en el interior de una vitrina: un libro de gran formato, abierto por la mitad, pero con todas las páginas en blanco. Encima, un antifaz negro, que invita al lector a buscar el significado sin hacer más concesiones. La obra de Brossa, cuyo primer poema objeto data de 1941, se clasifica habitualmente en poesía escrita, poesía visual, poemas objeto, poesía urbana, poesía escénica, acciones musicales y cine, considerándose influenciada desde el inicio de su trayectoria por el surrealismo y el dadaísmo, que nunca abandona, pero de un modo más especial aún por Mallarmé, en tanto que precursor de los caligramas de Apollinaire. Brossa, que afirmaba rotundamente que “solo hay un arte, que es el de la época en que vivimos” y que “las palabras son las cosas” (título de la primera exposición antológica de su obra, que tuvo lugar en la Fundación Miró de Barcelona, en 1986), ha tenido una gran influencia sobre muchos otros artistas, algunos de los cuales también forman parte de esta exposición, lo reconozcan o no. Las afinidades que se detectan entre la obra del Brossa que investigó todas las formas de poesía y de expresión poética con letras, palabras, cosas, descomponiendo elementos y volviéndolos a componer, mediante juegos lingüísticos basados en la libertad de asociación, y la de artistas como Chema Madoz, Carlos Pazos, Eugenio Merino, el propio Jaume Plensa, Domènec o Rafael Timoner no presuponen ninguna limitación a la hora de abordar la aportación de estos últimos, sino más bien al contrario, por cuanto a las conexiones que se derivan de las mismas facilitando

### 31.

La mención a la literatura conduce al pequeño formato *S. T.* (2003) de **Eugenio Merino** (Madrid, 1975) que se presenta en la exposición, consistente en un libro que se cuelga en la pared, cuyo autor es Eurípides; se trata de una falsa antología de obras de este autor clásico, en cuya cubierta une el título *Tragedias* a una cabeza de Mickey Mouse excavada en la tapa de cartón, sin ojos ni boca. La asociación llama la atención por la perversidad con la que se trivializa la tragedia, al contraponerse con un icono del cine animado más comercial, cuyo simbolismo recae paradójicamente en la intrascendencia que ostenta. Este artista estuvo censurado en Foro Sur 2006 por su escultura representando un hombre-mono rezando, también extraído del cine de animación como la mayoría de sus figuras, a modo de muñecos, entre los que se cuenta con los Simpson, Pinocho o Bambi, representativos de una falsa inocencia, que transforma para denunciar las trampas que se nos tienden nutriendo el imaginario social con las nociones de progreso, globalización y felicidad. Entre la ironía y la reflexión, el artista hace una interpretación personal del pop fabricando un universo propio, denunciando todas las dictaduras, el hambre, la pobreza, los atentados terroristas, el fundamentalismo islámico, el modo en que se domestica nuestro cerebro y la subcultura que adoptamos como auténtica forma cultural. Obras como *The African Way of Life*, *Pinocho*, *Mierda de cerebro* o *Bambi*, junto con las mencionadas, revelan la crueldad de la ironía atribuible a todas estas figuras de una infancia del mundo, cuya ingenuidad es una mentira. Rafael López Borrego, en el texto titulado irónicamente “Is this a happy world?” (¿Es este un mundo feliz?), revisando las propuestas de ARCO 06, dice a propósito de Merino que dibujo, escultura, instalación y vídeo –el artista es autor de *El ogro*, *Mondolirondo* y *Comunismo*– le sirven indistintamente para fabricar el mensaje, que “escribe” con cualquier soporte y técnica sin imponerse limitaciones. Los muñecos de **Liliana Porter** (Buenos Aires, 1941) están muy cerca de los que constituyen el parque temático de Merino y a la inversa: la proximidad es recíproca. La artista, que reside en Nueva York desde hace años, trabaja con objetos de la cultura de masas –juguetes, adornos, souvenirs, de diversa procedencia y diferentes temporalidades– de los que hace apropiación para mostrar aquello de lo que pueden ser portadoras, teniendo en cuenta que las cosas “repiten” ideas, en una lógica extralingüística que fomenta las correspondencias casuales e inéditas a modo de encuentros inesperados. El aguafuerte, la serigrafía, el fotograbado, la fotografía son los instrumentos mediante los cuales elabora la poética de una obra que se prolonga hasta hoy, más conocida por el vídeo que por aquellos soportes que utilizaba al inicio de su trayectoria. Para la artista, el procedimiento para poner en práctica sus “narraciones” consiste en indagar la lógica de la representación con independencia del soporte y en hacer que cada representación pueda convertirse en referente de otra representación en un sistema indefinido que no detiene el movimiento. La obra que se ha incorporado en la exposición, *Drum Solo* (Solo de tambor), data de 2000, el mismo año en que presenta *The Secret Life of Toys* (La vida secreta de los juguetes). Se trata de un vídeo monocal que reúne varios episodios aparentemente de gran simplicidad, pero que reflexionan sobre las relaciones de poder, la violencia, la soledad y la melancolía de la condición humana, aunque sea a partir de sus protagonistas, identificados con estas pequeñas figuras ingenuas, cuyo simbolismo excede lo que son por sí mismas, confrontando ideologías y hechos que sobrepasan su aparente ingenuidad, por otra parte, tan popular en nuestra cultura.



En el ámbito de la producción objetual de la colección, cabe situar igualmente a **José Pedro Croft** (Oporto, 1957), del que se expone una pieza de mobiliario imposible, por su exhibición de lo absurdo, que niega la funcionalidad de la mesa y del taburete mediante la ubicación sobre un gran cilindro de yeso, que amenaza el equilibrio de la pieza. Interrogado por Laura Revuelta acerca del “pulso constante” entre la estabilidad y la inestabilidad, la fragilidad y la fuerza de cualquiera de sus producciones, el artista respondía que trata de reproducir la transitoriedad de cualquier cosa y la ausencia de duración en los acontecimientos, en una sociedad dominada por la velocidad. Croft reflexiona sobre los tipos de espacios en los que habitamos, incluso antes de habitar el mundo, y las arquitecturas funcionales que recíprocamente nos habitan. Las tensiones que se producen en cualquier espacio, sea cual sea, entre el sujeto del habitar y aquello que lo habita son para él motivo de un análisis que le lleva a remontarse hasta el mundo en que habitamos antes del mundo, es decir, cuando no hemos nacido aún. Para él, desde los años setenta no se puede concebir ninguna forma de arte que no sea conceptual, pareciéndole que las grandes definiciones que tratan de abarcar algunos períodos decisivos de la historia del arte del siglo XX son insuficientes, por no hacer accesibles los casos más particulares y por no poderse adaptar con exactitud a aquello que denominan. Ni el *minimalismo* ni el *arte povera* le parecen términos que se le puedan asignar sin incurrir en un reduccionismo que no beneficia la comprensión de su obra en términos generales ni particulares. Con ánimo de individualizar su obra, Croft considera que el desarrollo de su trayectoria se puede entender estableciendo las conexiones que se quieran siempre y cuando se aborde como un caso específico y en el que se tenga en cuenta la voluntad del artista. Reciclando objetos de la vida diaria, cree recuperar memorias de otras vidas y reintegrarlas en otro proceso vital que coincide con el de la obra misma. La obra de Croft se puede asociar con la de otros dos artistas presentes en la exposición, **Txomin Badiola** (Bilbao, 1957) y **Peio Irazu** (Andoain, Guipúzcoa, 1963), los cuales trabajan sobre la base de un imaginario en defensa de la representación escultórica que reconvierten en producciones minimalistas incorporando objetos funcionales a los que hacen asumir una especie de ósmosis estética que les lleva a conservar su ambivalencia. De Txomin Badiola se expone una silla imposible, *New Bastard* (1991), que soporta un tablero de gran formato, a modo de cuerpo abstracto, pared, muro, lecho de más de dos metros de altura colocado sobre el asiento. El artista, después de vivir en Londres y Nueva York durante diez años, regresó a España en 1999, donde reside actualmente. Procedente de la pintura, pasó a ser un representante de la nueva escultura vasca, bajo la influencia de la vanguardia constructivista y de Jorge Oteiza, y en la actualidad cultiva tanto la fotografía como el vídeo y la instalación. El artista explicaba su transformación en una entrevista con Rafael Sierra mencionando la necesidad de experimentar con todos los medios para actuar libremente y tener un control de su trabajo, en lugar de ser controlado por una disciplina específica. Por otra parte, hacía referencia al absurdo ante el mundo incomprensible en el que vivimos, a modo de justificación y tratando de oponer a la aparente transparencia de sus mecanismos la total oscuridad reinante en la relación entre significante y significado contra toda lógica. Esto es lo que le ha impulsado en obras como las que se presenta a “ensayar modelos sin sentido, para que

la gente, tras entablar un diálogo con mi obra, pueda entender algo en un mundo absurdo”. Peio Irazu tiene en común con Txomin Badiola no solo el haber pertenecido también al grupo de Jóvenes Escultores Vascos, junto a Ángel Bados, M<sup>a</sup> Luisa Fernández o Moraza, sino ciertas influencias del constructivismo y del arte conceptual. Estas últimas son las que le han conducido a practicar una especie de depuración formal acorde con la tendencia fundamental del minimalismo, a la que dota de una poética del espacio tanto interior, del sujeto, que involucra la memoria de las cosas, como exterior, en la que implica las unidades del habitar, la casa y la ciudad. El método empleado deriva del procedimiento deconstructivo aplicado al espacio arquitectónico, utilizando recursos como el cambio de escala, la desproporción o el uso del color sobre sus esculturas tanto murales como emplazadas sobre suelo, para realzar ciertos planos en detrimento de otros. La reflexión sobre la “casa” acoge no solo al sujeto del habitar, sino también la memoria constitutiva de su estar en el mundo, lo que dota a sus geometrías (dibujos y cosas), sobre la base del “cubo”, de vivencias humanas trascendentes. En la ambivalencia de sus estructuras, se ha querido ver la influencia de Robert Venturi, defensor de la cultura popular y partidario del simbolismo en el diseño arquitectónico, contra el movimiento moderno, cuyo manifiesto *Complexity and contradiction in Architecture* (1966), al igual que *Learning from Las Vegas* (1972), escrito con su mujer, D. Scott Brown, encontró muchos adeptos, no sólo entre los arquitectos contemporáneos representativos de las nuevas tendencias, sino también entre artistas que interrogan sobre la escultura desplazándose hacia el campo de la instalación.

### 33.

Aunque perteneciente a una generación anterior, el interés por las arquitecturas de pequeño formato adaptadas al mobiliario a escala humana también se percibe en la obra de **Franz West** (Viena, 1947), el cual inició su trayectoria a mediados de los sesenta, cuando el movimiento del accionismo vienés alcanzaba su punto álgido. “Yo me veo a mí mismo como un espectador y por lo tanto hago lo que a mí me gustaría ver” –decía el artista en una entrevista–. Las primeras esculturas, *collages* y *performances* se definieron como una reacción contra aquel movimiento, hasta principios de los setenta, cuando empezó a hacer pequeñas esculturas (Passtücke), concebidas como esculturas portátiles “adaptables”, que exigían la participación del espectador para completar su ser *obra*. En la Viena de Freud y de Wittgenstein, el artista inicia su trayectoria cuando Dieter Roth y Artschwager ya estaban diseñando muebles. La incorporación del “diseño” a la industria del mueble hizo que firmas como la italiana Meta Memphis encargara piezas a artistas como Lawrence Weiner, Joseph Kosuth o Sol LeWitt; el mismo West empezó a diseñar sillas en los ochenta, por encargo de Denis Zacharopoulos, para la Academia de Viena y para el auditorio de la Documenta IX. El *Pouf* (2003) que se presenta forma parte de sus piezas de mobiliario, que transforma para convertir en piezas icónicas, pese a estar confeccionadas con idénticos materiales que las auténticas. Su presencia en Documenta IX (1992) y X (1997) o en los Proyectos Escultóricos de Münster (1997) y en varias ediciones de la Bienal de Venecia, entre 1998 y 2003, le han dado a conocer

en el escenario artístico internacional como uno de los intérpretes del arte pop y neopop, que lejos de agotar sus recursos sigue haciendo propuestas como la escultura pública *Les Pommes d'Adam* recientemente inaugurada en París, coincidiendo con la apertura de la FIAC 2007. La popularidad del arte pop se debe a que está hecho para un público de masas, y sus productos deben por lo tanto reconocerse por su intrascendencia. **John Armleder** (Ginebra, 1948), del que se presenta una escultura de polimetilmetacrilato de gran formato (S.T., 2001), ocupa también un sitio aquí, por el desarrollo de una trayectoria en la que involucra una escultura pictórica a la par que el diseño de sus *Furniture Sculptures*, donde el objeto “encontrado” o utilitario puede ser readaptado para cumplir las funciones del producto arte, aunque predomina la visión de que lo primero que estas registran no sin ironía es el fracaso de las utopías igualitarias que se promovieron en el arte de la primera mitad del siglo XX. La complejidad de relaciones que una obra puede establecer con diferentes medios y las interacciones que provoca se encuentran en el centro del trabajo del artista, que hace consistir en la transformación de la obra de arte en cuanto a su percepción y posterior recepción. Esto le lleva a supervisar todo el proceso de elaboración de la obra, desde su concepción hasta su producción y presentación. La estructura tridimensional que se muestra está a medio camino entre pintura y escultura, marcada por el pliegue geométrico que dobla un material no flexible, dando lugar a una forma enigmática muy ágil a pesar de su peso. Próximo a Fluxus y cercano a Duchamp, el artista pudo mostrar las diferentes prácticas en que se inscribe su obra en la reciente retrospectiva que tuvo lugar en el MAMCO de Ginebra (2006). Tanto el trabajo de Croft como el de Franz West, e incluso el de Txomin Badiola y Peio Irazu, se pueden conectar con el de **Domènec** (Mataró, Barcelona, 1962), cuyo tema es la arquitectura y en particular el “hábitat”, en relación siempre con el sujeto del habitar y del ser, lo que pone en relación el estar y los modos de percepción del mismo. El origen de todos sus trabajos procede del sentido simbólico de la “casa”, su interior y exterior, aquello que la rodea, el paisaje urbano, la ciudad, teniendo en cuenta que la vida cotidiana se constituye a partir de un diálogo de dentro hacia fuera. En *Un lloc* (2000), la instalación que se expone, se unen tres elementos funcionales, constitutivos del mobiliario básico de toda vivienda: una cama, una silla y una estantería, que puede hacer las veces de apoyo o mesa si fuera necesario, y un “mueble-maqueta”, que podría también entenderse como un “mueble-bar”, para emplear los términos citados por el artista, de gran formato, situado junto al lecho del supuesto sujeto anónimo que es su usuario. La austeridad de la madera sin pintar es el único material utilizado, para no ocultar lo que parece ser esencial en el planteamiento del artista. Se trata de una reproducción del edificio de viviendas denominado *Unité d'Habitation* que Le Corbusier hizo en Marsella en los años cuarenta, con la intención de transformar el concepto de *habitar* y la relación entre vivienda y edificio, la casa como proyección, ampliación y prolongación del yo, la casa “mundo” y el paisaje urbano. El interés de la obra reside en el cambio de perspectiva y la exploración de la percepción que el artista hace del ser que habita y del ser habitado, mediante la inversión de escala, en base a la cual consigue mostrar que el interior de la casa es para su habitante no solo el mundo, sino su mundo, de manera que, desde este lugar, el edificio que reúne el conjunto de viviendas idénticas al que pertenece este mundo se reduce hasta el punto de convertirse en un mero “referente”, con el que se mantiene una relación ambigua y no

deseada, aunque inevitable. Es una relación no resuelta que el artista pone de relieve en la inversión de formatos que el *sujeto del habitar* hace espontáneamente en defensa del lugar del que ha hecho apropiación contra el no-lugar, ante la dificultad para establecer un diálogo entre “vida privada” y vida pública, y las diferentes temporalidades de ambas. El hecho de que Le Corbusier partiera del modelo formal de una caja de botellas, de manera que cada unidad de vivienda se integrara en la estructura de hormigón concebida a modo de contenedor, al igual que las botellas en una caja, solo le sirve a Domènec para subrayar el carácter paradigmático de este proyecto utópico identificado con la modernidad en tanto que proyecto estético, político y social, que contemplaba la creación de una auténtica comunidad de habitantes, como anteriormente había hecho Charles Fourier con la invención de sus “falansterios”. El artista asocia a la leyenda de este y otros proyectos análogos varias citas literarias extraídas de *Molloy* –“la mayor parte del tiempo me quedaba dentro de mi caja, que ignoraba las estaciones y los jardines”– o de *El final* de Samuel Beckett, a las que creo interesante añadir *La vida. Modo de empleo* de Georges Pérec, la *Trilogía de Nueva York* de Paul Auster o los *Exploradores del abismo* de Enrique Vila-Matas y gran parte de la literatura contemporánea desde Walter Benjamin hasta Murakami, por citar dos ejemplos, donde se plantea la relación entre el sujeto del habitar y la ciudad, la soledad del individuo y la soledad de la colectividad de la que forma parte, tanto en Oriente como en Occidente.

### 34.

La fotografía de arquitectura que se incorpora en esta exposición cumple la función de informar acerca del papel que esta desempeña para documentar las visiones del espacio urbano, a partir de la selección de fragmentos que realiza el autor de las correspondientes imágenes. Los trabajos más significativos que se reúnen aquí son los de Stéphane Couturier, Frank Thiel, Candida Höfer, Hannah Collins y Constantino Ciervo. La reflexión sobre las condiciones del hábitat doméstico tal como es concebido por Domènec y la relación entre espacios públicos y privados que este artista plantea encuentran en la producción mencionada un complemento, a partir de imágenes que nunca dejan ver la unidad del territorio y que son paradigmáticas de la soledad urbana, tanto en arquitecturas interiores como en arquitecturas del paisaje. **Stéphane Couturier** (París, 1947), que ha trabajado durante muchos años con arquitectos para quienes ha documentado sus trabajos, interpreta su producción artística como un proyecto individual sobre la base del cual concibe la exploración del territorio urbano como una especie de arqueología de la ciudad. Su trabajo no se ocupa solo de los edificios o de las estructuras en construcción, sino también del contexto accidental que es origen de la transformación permanente de la ciudad, entendida como un cuerpo orgánico con vida propia. Los escenarios que captura asumen una teatralidad que ostenta una frontalidad inesperada para el sujeto de la mirada que intercambia la ficción de lo que ve por el espacio real desde el que efectúa la contemplación. Couturier analiza la percepción de la ciudad y las circunstancias que alteran los diferentes modos de asumir las múltiples “capas de visualidades” que componen todos los fragmentos de una escenografía dada.

Algunos consideran que las fotografías de Couturier evocan la pintura cubista por cuanto la representación del tiempo no se anula sino que más bien se impone como una condición de la arquitectura, que él considera mutante como la vida de sus moradores. *Seine Rive Gauche – Tolbiac* (1998), *Grand Palais* (1998) y *Séoul Yondo Bong* (1998), de la colección, ilustran la capacidad del artista para articular estructuras en construcción y estructuras construidas, mobiliario urbano, grúas, tubos, vigas, el caos y el orden urbanísticos, el centro y las periferias, condensando innumerables signos sobre la superficie de la imagen de fondo. A su vez, **Frank Thiel** (Kleinmachnow, antigua RDA, 1966), que ha dedicado toda su trayectoria a Berlín, como la ciudad europea por excelencia, cuatro veces reconstruida en el transcurso de un siglo y víctima de la mayor división impuesta en Europa después de la IIGM, es el gran testigo de la historia reciente de un país que se reunifica en 1989 tras la caída del Muro. La exploración de la ciudad se ha hecho de acuerdo con la gran transformación impuesta por el hecho histórico de la reunificación en el espacio urbano, las nuevas construcciones y la rehabilitación de los edificios más emblemáticos representando organismos públicos, ministerios, embajadas, instituciones, equipamientos varios y vivienda privada. Para Thiel, la reunificación es interpretada como una “reparación” histórica y la cicatrización de las ruinas causadas por la demolición. Una ciudad que durante muchos años ostentó las arquitecturas en derribo, sus edificios heridos de muerte por los bombardeos del final de la guerra, el abandono y la desolación de su paisaje urbano, como una demostración para la corrección y un modelo para la disuasión. Las imágenes resultantes narran un proceso de desarrollo y transformación que la arquitectura registra convirtiéndose en el principal testimonio visible del cambio operado en el paisaje urbano sobre el que Thiel aporta sus reflexiones. La fotografía que se presenta pertenece a la serie *Stadt Berlin* (2000), una gran panorámica del Bundestag en proceso de rehabilitación bajo la iluminación de los “días horizontales”, exponentes de una melancolía fijada en el espacio tiempo de la ciudad deshabitada. La ausencia de la figura humana en las fotografías de Thiel contribuye a la revelación de la *Einsamkeit* (soledad) de la ciudad, cuyas imágenes fotográficas rivalizan con la pintura y el dibujo por el modo en que el artista concibe sus modelos. Progresivamente, sus grandes “vistas” han ido cediendo a una mayor abstracción haciendo uso de la fragmentación y la parcelación de superficies, como es el caso de sus fachadas y techos, cubiertas de edificios en construcción o de arquitecturas industriales. Casi diez años después de su exposición en el CGAC, el artista sigue trabajando en los mismos temas, documentando siempre la historia de una ciudad y de un país, pero con estrategias constantemente renovadas. En la exploración de las arquitecturas urbanas, **Candida Höfer** (Ewerwalde, Alemania, 1944) ocupa un lugar preeminente, por cuanto desde los inicios de su trayectoria su objeto han sido las arquitecturas vacías de interiores de grandes edificios públicos o semipúblicos –bibliotecas, museos, iglesias, archivos, palacios, bancos, almacenes–. Durante más de tres décadas, la artista ha fotografiado sus interiores en diferentes ciudades del mundo, esperando la hora en que estos quedaran vacíos, por considerar que la figura humana es una distracción innecesaria que impide ver la arquitectura sin aditivos. La visibilidad de las entrañas de la arquitectura impone este ascetismo para evitar que esta sea un mero decorado del paisaje urbano. Las estructuras interiores son el secreto de las arquitecturas externas. Höfer descubre estos interiores al espectador, tratando de mostrar la relación entre arquitectura y cultura:

toda forma arquitectónica es una forma cultural o una forma de cultura. Pero, a la vez, en toda arquitectura se vislumbran las “capas de tiempo” que se han sedimentado, cuya relación con la luz es para ella evidente. La luz es el origen de las formas: su respeto por la iluminación natural la atribuye al hecho de que la luz es la que da forma sensible a la forma por la forma y la que hace que se dé circunstancialmente una determinada visibilidad. Como si el fotógrafo fuera un ciego que solo captura lo que es dado en una hora escogida del día, ella concibe sus modelos sin intervenir hasta que elabora el montaje final de la imagen. Pese a decir que sigue utilizando métodos convencionales en su trabajo, no deja de recurrir a la manipulación digital antes de proceder a la ampliación de la imagen definitiva. *Musée du Louvre. País XV. La Rotonde de Mars* (2005) se ha incorporado recientemente a la Colección Civit y se expone para establecer un juego de relaciones, mediante la estrategia del desdoblamiento, consistente en la repetición de la imagen interior del museo mediante la representación fotográfica que es expuesta en otro museo. El espectáculo arquitectónico que la fotografía reproduce se convierte en un espacio fantasmagórico, que ha perdido su funcionalidad y parece recobrar la autonomía que pierde cuando es transitado y cumple su función. Las otras dos fotografías que se exponen –*Festspielhaus Recklinghausen V* (1997) y *Museum für Völkerkunde Dresden IV* (2000)– representan el interior de un auditorio y el almacén del museo de Dresde mencionado. Las tres imágenes son representativas de su producción, pero la primera es una de las obras claves de entre las que ella dedica a los interiores de museos y el diálogo que establece con el museo donde se expone actualmente o pueda exponerse estimula un modelo discursivo que pone en relación el espacio representado, el lugar donde se exhibe la imagen para ser vista y el sujeto de la mirada en un juego de desdoblamientos que imitan los sistemas del habla. Junto a los anteriores, cabe citar por último a **Constantino Ciervo** (Nápoles, 1961), que reside en Berlín desde 1988, y cuyo trabajo se centra en la ciudad, adoptando diferentes soportes y técnicas, que utiliza simultáneamente recurriendo al *collage*, como se puede ver en la imagen que se expone, *Emphase* (1999), que el artista define como un objeto cinético. De hecho, es una fotografía de una construcción arquitectónica a la que superpone un artefacto a modo de dispositivo mecánico encima, haciendo constar su intervención. Del mismo año son *Allegorie des Morgens, Berliner Philharmonie* o *Staatsbibliothek*, donde el artista interviene también en la imagen fotográfica empleando una técnica mixta como hace en toda su obra, al igual que en sus trabajos en “vídeo para una escultura” desde 1992, como *Where am I, I am*, *Guerramania* o *A Suicide Game*.

### 35.

Lo doméstico, por oposición a lo monumental de las arquitecturas mencionadas, también se encuentra representado en formas del habitar que se prestan a las paradojas más comunes en relación con el sujeto que habita un lugar y es recíprocamente habitado o vivido por este lugar mismo. Aquí, la *Loca* (2005) de **Enrique Marty** (Salamanca, 1969), una de las criaturas de su particular “parque humano”, se impone como una figura de la locura, cuya exclusión es un signo de la expulsión y el control que ejerce sobre esta el medio social ante el miedo que

infunde. Marty suele ser muy poco complaciente con el público, inclinándose más bien por exhibir aquello que la sociedad convierte en objeto de reclusión y se empeña en ocultar. La locura es la negación de la vida, el rechazo a la norma y la expresión de la monstruosidad que también forma parte de lo humano. El loco representa la figura trágica, inconsciente de sí misma, a la que se ha sometido por diferentes medios en la historia de la humanidad como si se tratara de un criminal. Michel Foucault en la *Historia de la locura* recuerda los procedimientos por los cuales se ha intentado vencer la enfermedad mediante la práctica de la “exclusión” del loco, al que se compara con el monstruo capaz de cualquier atentado contra el orden social, en lugar de perseguir su integración. La escultura de Marty responde a la figura del sujeto huérfano, abandonado por la sociedad a la soledad de la enfermedad: su presentación infunde cierto malestar, por cuanto no se hacen concesiones: se trata de una niña, cuyo género no se define especialmente, invitando a la confusión, sentada en un taburete y vestida con un delantal, la mirada perdida, el rostro con cicatrices, sangre en la nariz, la cabeza medio rapada. Insensible a la mirada del espectador, ella parece masturbarse ajena a las normas más elementales de la convivencia y desafiando la intolerancia de quienes la contemplan. Curiosamente, la figura humana está prácticamente ausente de la exposición, al menos de manera tan evidente y obvia, pese a que los referentes a la misma sean cruciales para entender los recorridos que se pueden establecer entre las diferentes obras que se muestran. No obstante, importa destacar que el sujeto del habla es el único tema de la exposición, en la medida en que las obras acumuladas hacen referencia a él incluso cuando está ausente de la escena. El mundo real y la realidad es su objeto y lo único que varía son las formas de vincularlo o asociarlo a esta. El hombre es el centro de este mundo, se manifieste o no sensiblemente. Por consiguiente, queda fuera de toda duda si este es o no marginado: cualquier preocupación por este mundo real en el que vivimos nos afecta de un modo u otro, se nos mencione explícitamente o no. La “loca” representa la marginación y el fin del humanismo, en una sociedad de la abundancia y del aparente bienestar. Marty ha fabricado un auténtico parque humano de figuras siniestras, cuyos modelos son familiares cercanos, amigos, seres anónimos, que transforma en intérpretes de la monstruosidad humana, a los que hospeda en su estudio como si se tratara de seres humanos auténticos, poseídos por la melancolía negra de una soledad inconsciente que se ceba en su aislamiento a causa de la “deformidad”, ser y circunstancia que los caracteriza. En sus textos –desde *El panadero de Vermeer* (2000) y *La familia* (2000), con una historia sentimental, una de intriga y un sueño sobre la familia y narraciones posteriores– el artista recurre al “disparate” para recrear la literatura onírica y vulgar más popular para disfrazar de “verdad” lo inverosímil. *Humano* (1998) de **Javier Pérez** (Bilbao, 1958) es una figura próxima al modelo de Marty interpretado por la “loca”, en la que lo bello y lo siniestro, atracción y repulsión, se encuentran; así, adoptando el cuerpo como sujeto/territorio donde lo sublime y lo abyecto, lo espiritual y lo carnal aparecen como contradicciones irresolubles, el artista se propone la representación del cuerpo humano atendiendo a su fragmentación, órganos y vísceras, a los que concede autonomía, fluidos corporales, extremidades y todas las partes que son constitutivas de este todo “humano” individualizado paradójicamente en el sujeto de este “cuerpo sin órganos” con el que Gilles Deleuze identifica al Antiedipo. El cuerpo es el lugar de lo terrenal, lugar del deseo, lugar del placer, pero también lugar del horror, lugar de la soledad y lugar de la muerte. El humanoide que construye imita un ser de carne y hueso sentado en el suelo

contra una pared en la que se apoya, aparentemente anodino, al que le falta la cabeza, y en su lugar una estela de humo saliendo del cuello anuncia su presencia. La fuerza simbólica de sus figuras reside en los abismos de los que emergen insinuando su despojamiento y la imposibilidad de recuperar su unidad, para enfrentarlas con su condición. El artista representó a España en la Bienal de Venecia de 2001 junto con Ana Laura Aláez, que como él se distanció de la tradición local desde el inicio de su trayectoria, siendo en la actualidad uno de los artistas españoles con mayor proyección internacional.

### 36.

En el marco de las representaciones sensibles de lo humano y de las figuraciones a que puede dar lugar, la otra escultura clave de esta exposición es *Top Model* (2005), de **Joana Vasconcellos** (París, 1971), que reproduce la figura humana aproximadamente a escala real haciendo ostentación de los criterios predominantes en lo relativo a lo bello y la belleza, como estereotipos que se oponen radicalmente a la monstruosidad y a la fealdad del sujeto marginado, tal como se representa en la “loca” de Marty. La “modelo” es una figura de cuerpo entero que cubre su desnudez con una malla de ganchillo blanca (crochet) y que camina como si estuviera en una pasarela, arrastrando un cachorro con una correa, cubierto como ella con idéntica malla a juego, al igual también que la plataforma que hace las veces de pedestal a modo de soporte sobre el que ambos se mantienen en pie. La malla actúa como una red, en la que la “modelo” queda atrapada como si fuera víctima de sí misma y de su condición. La artista ha recurrido también a este material para recubrir objetos de decoración o útiles domésticos. La aparente dicha que ostenta esta figura es la falsa felicidad de la apariencia en el mundo dominado por la banalidad de una estética que se impone mediante la cultura de la imagen y de la publicidad, y que ignora deliberadamente la realidad. Su indiferencia y “levedad” reproducen los síntomas de una sociedad que rechaza el dolor de la memoria y el conocimiento de sí misma al igual que de todo aquello que puede cuestionar el equilibrio de un “sistema” político y económico global, en peligro. Los antecedentes de la artista, que cursó Bellas Artes y estudios de Joyería en Portugal, no se pueden disociar de su trayectoria, que en poco tiempo ha adquirido visibilidad internacional, por su participación en bienales (Venecia y Estambul) y exposiciones donde ha mostrado cómo lo local y lo global pueden unirse beneficiándose mutuamente. Las formas culturales de lo “portugués” y lo universal aparecen en elementos diversos, como, en este caso, el tejido de ganchillo que recuerda el encaje tradicional utilizado para ciertos accesorios domésticos, o los azulejos, en otros. Con un discurso que procede del pop y del arte conceptual, la artista aborda la problemática de género en base a lo cotidiano y a lo doméstico, que representa también en sus “muebles”, convertidos en artefactos merced a la descontextualización que pone en práctica, introduciéndonos en el juego de la investigación del “sentido”, al tratarse de accesorios útiles o que tienen una funcionalidad y que se proponen en calidad de objetos escultóricos, como *Plastic Party*, una mesa a la intemperie llena de envases de plástico de todos los colores para guardar los alimentos, preparada para transformarse en estructura sonora con la acción de la lluvia u otras fuerzas de la naturaleza; o *Brise*, un sofá tapizado con un estampado de flores estrepitosamente *kitsch* que completa sus escenografías más habituales.



### 37.

La ostentación de la banalidad se refuerza con la obra de José Antonio Hernández-Díez, Ana Laura Aláez, Sylvie Fleury, Susy Gómez, Massimo Vitali, Jeff Koons, Pierre Gonnord, MK Kaehne, Carlos Pazos, Yasumasa Morimura, Rafael G. Bianchi y Céleste Boursier-Mougenot e incluso de Ruud van Empel y Jean Baptiste Huynh, aunque trabajen con diferentes soportes y técnicas, y las analogías que se puedan establecer entre ellos sean desiguales, no tanto por sus orígenes como por el desarrollo de su trayectoria y ámbitos de trabajo. **José Antonio Hernández-Díez** (Caracas, Venezuela, 1944) se incorpora a la exposición con su instalación de gran formato –a modo de gran retablo renacentista– representando las cinco uñas de los dedos de la mano, en tamaño gigante. Pintadas cada una de diferente color y apoyadas contra una pared, hacen alusión al mundo de la moda y a los concursos de belleza que tienen lugar en su país de origen, Venezuela, donde este tipo de competición se convierte en uno de los acontecimientos más emblemáticos, mueve importantes intereses económicos y de alguna forma conduce al estrellato y a la fama internacionales de sus ganadoras. Es también una obra de género, en la medida en que no es descriptiva únicamente sino que hace alusión a la denuncia del mismo hecho que parece invocar mediante el formato y la representación plástica de una parte del cuerpo como las uñas, que reproduce como si fueran elementos autónomos, separados de aquel, con vida propia. Las uñas se convierten en ídolos, representativos de la mujer ideal que, según los cánones establecidos para alcanzar la perfección, responden a los criterios estéticos de un mundo global que parece integrar la diferencia pero solo con el fin de eliminarla. El artista suele recurrir a objetos y accesorios constitutivos de lo cotidiano para construir sus piezas e instalaciones, en las que se aborda lo doméstico como material para la construcción de paradojas que trascienden la simplicidad del sentido originario para significar su propia negación. La exploración de Hernández-Díez se centra en un espacio del arte comprometido con la realidad que hace uso de los recursos que le aporta la vida cotidiana, procediendo a la manipulación de los objetos de consumo que la sociedad fabrica para su uso o entretenimiento, transformando el significado que se les adjudica. Su trabajo se puede entender a partir de la contaminación que la economía de mercado ejerce en cualquier economía estética en el ámbito de las estrategias semánticas derivadas del posconceptualismo y de las derivaciones del minimalismo, que se debaten entre religión y nuevas tecnologías, culturas globales y cultura local, engendrando modelos de representación que confunden realidad con ficción y se desplazan de una forma de significar a otra mediante la ironía del escepticismo, que es indisoluble del más profundo sentimiento de la banalidad que domina la cultura de la transparencia en la sociedad actual. De **Ana Laura Aláez** (Bilbao, 1964) se presenta a su vez una instalación, *Lipsticks* (2001), consistente en 16 pintalabios de poliéster, de diferentes colores y medidas variables, a modo de escultura que mina el sentido original de este soporte. Utilizando un método discursivo análogo al de Hernández-Díez, la artista se aplica a la cosmética para mostrar las contaminaciones que se dan entre los objetos del arte y los objetos de consumo, haciendo ver que la secularización del primero lleva a la confusión que Hernández-Díez interpreta en clave de humor practicando el “giro” poético que caracteriza su trabajo. Ana Laura Aláez, recurriendo a la ampliación del formato habitual de este

accesorio, hace ostentación de los lápices de labios como si fueran lápices de colores, pareciendo posible interpretar como pintura lo que es un simple producto manufacturado que forma parte de la industria de la cosmética, para el embellecimiento femenino. La obra de esta artista está constituida por una narrativa de género, que se mueve entre una de sus emblemáticas instalaciones, *El burdel*, y una de sus videoinstalaciones más recientes, realizada en Corea en 2005, donde articula la vida de tres adolescentes que buscan la aceptación social y la solución a su aislamiento por medio de la belleza aparente que se exige de su edad y condición, sin conseguirlo. El orientalismo de la primera de estas obras no es declarado, pero se puede reconocer en el modo de narrar del decorado, el mobiliario y los objetos que integran la instalación –una especie de lupanar de un país oriental ficticio– donde la figura humana se hace presente en el vídeo que se exhibe en un monitor, como parte de la instalación. La interacción entre arte y moda contribuye en el caso de esta artista a la secularización de la producción artística y a la pérdida total de monumentalidad de sus objetos rozando siempre lo banal, aunque sin poderse librar de la tragedia del vacío y de la Nada de la existencia a la que esto conduce.

### 38.

*Entre yo misma y yo. La rosa que tú coges* (2003), título enigmático de la obra que se expone de Susy Gómez (Mallorca, 1964), un gran falo erecto que hace las veces de escultura de gran formato recubierta de pan de oro y al que se da forma icónica. Falso ídolo representativo de la religión del sexo. La artista presentó esta obra en la exposición individual de la Galería Toni Tàpies de Barcelona, bajo el título *Je ne savais pas que l'amour c'était une maladie* (Yo no sabía que el amor era una enfermedad) (2003), creando una narrativa que desvía la interpretación de la obra hacia otro campo, como fenómeno psicológico y social. Si realmente se tiene en cuenta el título, sucede que este falo adquiere un precio en oro, dotándose de cualidades que le dan un poder intransferible y único. La enfermedad del amor a la que se hace alusión procede de la melancolía de la ausencia y de la carencia, que la artista representa en el símbolo más popular caricaturizando el poder masculino con el pan de oro, mediante el cual asigna las atribuciones que la sociedad confiere al hombre. La artista, que procede del mundo de la moda, sigue manteniendo una estrecha relación con los lenguajes que este impone, si bien en el sentido creativo más amplio, por el cual puede unir varias disciplinas en la elaboración de una obra. En la misma exposición, reunía otras dos enigmáticas instalaciones muy literarias –*Dos ojos húmedos y un grito*, consistente en un cuaderno de poemas abierto por la mitad, y *Como crines negras. El fluido en el que estamos*, una montaña de carbón con árboles calcinados apoyados contra el muro y unas zapatillas de baile– que rodeaban el gran falo en su aislamiento. La pareja de esta escultura dorada que de algún modo se idolatra es *Black Dress* (Vestido negro) (2007), un vestido largo de mujer, de color negro, vaciado. No hay figura, pero la presencia de lo humano se intensifica a raíz de la imagen de la soledad invocada en lo que únicamente se supone o induce. Autora en 2002 del proyecto de playa en la Puerta de Alcalá, para la que hizo trasladar 35 toneladas de arena

y cubrir una superficie urbana destinada a otros usos, reproduciendo un paisaje inexistente de su mar natal, que ella transporta siempre en su imaginario, la artista se mueve en diferentes planos de una narrativa individual coherente con sus antecedentes, y en los que la figura humana ocupa un lugar predominante. En una esfera análoga, **Sylvie Fleury** (Ginebra, 1961) ostenta la relación entre arte y moda, posicionándose ante los imperativos del consumo y el papel de las “marcas”, como factores dominantes del mercado de lo superfluo, en el que integra tanto la cosmética como la industria de la moda o del automóvil. “Yo enseño las cosas tal como son. Y de esta manera, expongo también los instrumentos y mecanismos que hacen de ellas lo que son”. El pequeño formato que se expone consiste en una pieza indivisible formada por varios rulos unidos que se aguantan con horquillas, como siguiendo la forma de una cabeza de mujer. Colgada en la pared, parece una pintura tridimensional cuya objetualidad es absolutamente real, por estar hecha con los elementos correspondientes, sin haber sido transformados previamente, a no ser por formar una “composición” pictórica con elementos vulgares de uso cotidiano, con claras referencias al pop y a un arte que se defiende por su pertenencia a la realidad y a lo real, sin separarse de lo que es constitutivo de su ser *cosa*, reproduciendo el intento secularizador que despoja al arte de los elementos que hacen creer en su idealización. Algunos han querido ver en la obra de la artista la expresión de un neofeminismo que explota los recursos de la industria de la moda para la creación de un discurso seductor que se vuelve contra esta y la tiranía que ejerce en el mercado, como una forma de diseño ambivalente. La ironía del pop le da una libertad para adoptar estos objetos fáciles de identificar con vulgares *ready-made*, en los que la tergiversación del sentido contribuye a la construcción del mensaje subliminal, por el que se comunica una cosa muy diferente de aquella que se quiere transmitir. Sus recursos proceden de la vida doméstica y el ámbito doméstico: zapatos de tacón, lápices de labios (véase la serie referida a la colección de pintalabios de la marca Givenchy, 601), automóviles que ostentan la importancia concedida al poder adquisitivo, *shopping bags* con la marca correspondiente y otros objetos que constituyen los auténticos valores de la sociedad global en la que vivimos.

### 39.

Tanto esta artista como Susy Gómez y Ana Laura Aláez, el propio Yasumasa Morimura y Jeff Koons comparten el interés por la moda, la publicidad y el diseño en general participando de este retorno a lo real que Hal Foster hace años identificó como el fenómeno crucial de la tendencia más general del arte del siglo XX. La construcción de la identidad mediante el culto a las marcas es un hecho que orienta el consumo superlativo y el conformismo de una sociedad, en la que la “felicidad” ha dejado de ser una promesa asociada al progreso indefinido. Gilles Lipovetsky describe en *La sociedad de la decepción* (2006), obra posterior a *La felicidad paradójica. Ensayo sobre el hiperconsumo*, aunque publicada el mismo año, los fenómenos a que ha dado lugar la fe en la técnica y el progreso convirtiéndose en desconfianza y por último en la gran desilusión, porque nada se ha cumplido, sino que más bien se ha experimentado una exacerbación de los problemas ya existentes o la aparición de nuevos

síntomas que inesperadamente exigen soluciones poco atractivas para este sujeto expuesto a la falsa transparencia de las “redes” y a la proliferación de las “pantallas” en los ámbitos público y privado (cine, televisión, ordenador, teléfono portátil, GPS, juegos de vídeo y cámaras de vigilancia), que en última instancia nos controlan. Cuando el cine se convierte en hipercine, productor de un mundo, de una visión del mundo, de una cinevisión, la “pantalla total” se impone en la vida cotidiana generando la dependencia de lo que este autor llama las nuevas estéticas del exceso, de la multiplicidad y de la distancia. Según él, el cine está en todas partes, incluso allí donde no está, “en la moda, el lujo, el deporte, la telerrealidad, la publicidad, la arquitectura, el diseño y las artes visuales. Y en este contexto todos nos convertimos en objetos susceptibles de ser filmados y en sujeto que filma”. Es en este contexto donde el arte crea sus producciones, en un presente que no se puede aislar de los restantes fenómenos que identifican a la sociedad actual, donde la banalidad es generadora de la desilusión y el escepticismo generalizados. La obra de **Jeff Koons** (Nueva York, 1955) se puede situar en tal perspectiva, cuando se le considera como representante del neopop o postpop, como parte de un movimiento de los ochenta en oposición al minimalismo y conceptualismo dominantes en la década anterior y cuya continuidad hasta hoy se hace visible en diferentes versiones revisadas de los valores estéticos y artísticos correspondientes. Koons se casó en 1991 con Ilona Stallen (*Cicciolina*), con la que hizo la serie *Made in Heaven*, donde mediante pintura, fotografía y vídeo la pareja se retrataba en posturas sexuales explícitas intensificando la polémica ya creada previamente por el artista. Seguidor de Warhol, Koons muy pronto montó una fábrica con treinta empleados y dio lugar a series como *Statuary* y *Banality*, que culmina con la escultura *Michael Jackson and Bubbles*. En España, su nombre se asocia a su *Puppy*, el perro de gran formato a modo de escultura monumental que preside el Guggenheim de Bilbao, obra fechada en 1992 y que rehízo en 2000 con este incentivo. Movido por la voluntad de comunicarse con las masas, de hacer un arte de masas, que pudiera competir con el cine, Koons se inspira en el lenguaje visual de la publicidad, el marketing y la industria del ocio. Su producción artística no solo conserva el aspecto de los bienes de consumo inclasificables dentro de la jerarquía estética convencional, sino que es defendida como tal, sirviéndose de la iconografía publicitaria y la técnica pictórica de las vallas, con la falsa ingenuidad y el infantilismo de la cultura popular. La obra que se presenta, *Inflatable Balloon Flower* (1997) es una flor de plástico hinchable, decorativa, que responde a las características generales de su producción, y que cumple la función de escultura de gran formato que ridiculiza la monumentalidad convencionalmente asociada a su idealización. En una dirección menos evidente y ostentando una complejidad diferenciada, **Yasumasa Morimura** (Osaka, 1951) muestra también la inevitable influencia de Duchamp y de Warhol como Koons. Diseñador de formación, en su obra aparece desde el inicio el dualismo Oriente/Occidente, y otros antagonismos que afectan a lo masculino y lo femenino, lo propio y lo extraño, tradición y modernidad, teniendo en cuenta que la exploración de la identidad sexual, cultural o nacional constituye el eje central de todo su trabajo, a la par que él se involucra personalmente en su obra adoptando diferentes disfraces para representar distintos iconos del consumo cultural popular. *Dialogue with Myself* (2001) es un claro ejemplo de su intervención performática, donde interpreta el personaje de Frida Kahlo, en el marco de un diálogo más amplio con la historia del arte occidental, como el que establece

con Goya. De hecho, su obra se dio a conocer al mundo por su *Historia del arte*, que se vio en parte por primera vez en España gracias a la exposición de Fundación Telefónica (2000) para PhotoEspaña. Morimura rechaza que se le asigne el calificativo de *fotógrafo*, considerando que su trabajo no consiste tanto en el disparo de la cámara como en la creación del “modelo”, como ya demostró en la serie de autorretratos que hizo en 1996, disfrazándose de Greta Garbo, Marilyn Monroe, Sylvia Kristel, Brigitte Bardot, Liza Minelli o Audrey Hepburn, entre otras “diosas” consagradas por el celuloide. El procedimiento empleado se repite de algún modo en el que actualiza para la serie dedicada a los líderes del siglo XX. La obra que se presenta es una fotografía, *Doublonage*, de formato mediano, que representa un cuello de camisa sobre un fondo de tablero a cuadros blancos y negros, prestándose a un juego estético que es característico del artista y que se hace visible en una parte de su obra, cuya objetualización le acerca a otros artistas que como él reciclan los objetos de la vida real para su metamorfosis en “obra de arte”, en este caso mediante la manipulación digital.

#### 40.

El fotógrafo **Jean-Baptiste Huynh** (Chateauroux, 1966), de origen vietnamita, empieza su trayectoria en 1989 como fotógrafo de moda, pero es en el viaje a Vietnam al encuentro de sus verdaderos orígenes donde, tras el registro de imágenes que causaron su sorpresa en la Embajada de Francia en Hanoi, empezó a elaborar una serie a la que daría continuidad en sus posteriores desplazamientos a otros países del continente asiático, como se recoge en la serie *Visage/Voyage/Ouvrage*, a propósito de la exposición *Le regard à l'oeuvre* en l'École Normale Supérieure, de octubre de 2007, con fotografías de Vietnam, India, Mali, Japón, Camboya, Etiopía y Egipto. Huyhn es también autor de los célebres retratos de artistas como Sebastião Salgado o Shirin Neshat, o actrices como Juliette Binoche. La obra que se presenta, *NU XX*, se puede interpretar a modo de díptico, por la complementariedad a la que se presta. Con un título único para ambas, se trata de dos fotografías en blanco y negro, una de ellas representando un cuerpo de mujer sin cabeza y la otra representando únicamente esta parte del cuerpo, donde la belleza se exhibe naturalmente. La perfección del rostro y del cuerpo femenino al que corresponde permite percibir la influencia de la moda en la obra del artista sin incurrir en los tópicos típicos de su exhibición para el consumo. **Pierre Gonnord** (Cholet, Francia, 1963) también se puede nombrar junto al anterior, sin establecer ninguna relación contaminante entre ambos, con el retrato de *Soho* (2001) que se expone aquí, una adolescente japonesa que forma parte de la serie fotográfica que realizó en Japón durante 2003, y sobre la que el artista decía que no le interesaba el orientalismo como rasgo exótico, sino la condición humana universal. De ahí que le interesara aproximarse a algunas figuras como el *Onnagata* –un hombre que interpreta los papeles femeninos en los escenarios del teatro tradicional japonés–, las geishas, los jóvenes moteros de las barriadas de Osaka que viven en pandillas, u hombres y mujeres de la familia de los *jacuzas* (mafiosos), a quienes muy pocos han podido acercarse y menos aún convertir en modelo fotográfico. La trayectoria de Gonnord circula con el artista de EEUU a Tokio y a España, Sevilla y Francia, en París,

según los temas de sus proyectos. Los retratos de Gonnord prolongan la tradición pictórica iniciada en el Renacimiento italiano, seguida por el Siglo de Oro de la pintura española y la holandesa del siglo XVII. En las proximidades, se puede localizar cierta producción fotográfica de **Mireya Masó** (Barcelona, 1963), como los dos retratos de niñas jugando en un parque que forman parte de la Colección (*Sin título*, 2001), que, pese al distanciamiento en relación con el proyecto más reciente *Antártida confidencial*, realizado en la Antártida argentina, son más afines al tema desarrollado en su proyecto *The Senses don't Lie* (Los sentidos no mienten), donde se interroga sobre la percepción y el campo visual que somos capaces de abarcar. Aunque accidentalmente fuera de exposición, la artista canaria más internacional, **Carmela García** (Lanzarote, 1964), se puede nombrar aquí por sus afinidades electivas, presentando la figura de una Barbie sobre un fogón, como una Juana de Arco entre las llamas de la cocina de gas. Su inclusión en este inventario se debe a la exploración que hace la artista de la condición femenina en sus series fotográficas, donde se articulan la ambigüedad y la contradicción con el poder de seducción dando lugar a visiones oblicuas que no se pueden sobre los temas de género que ponen en relación. El retrato de mujer del holandés **Ruud van Empel** (Breda, 1958) *Study for 4 Women n°1* (Estudio para 4 mujeres) (2001) también se puede asociar a los retratos de Huyhn, si bien este artista se vincula directamente a la historia de la pintura y a la tradición pictórica de su país, como se demuestra en el modo en que emplea la iluminación de sus interiores, siguiendo los pasos de Vermeer, para hacer una interpretación cultural del modelo. Van Empel ha desarrollado diferentes formas del retrato a lo largo de su trayectoria inspirándose en la “expresión” de los modelos que escoge antes que en aspectos más externos de la figura, que identifica con el sujeto del habla.

#### 41.

Hay en la exposición obras que contribuyen a restablecer paradigmas donde se pone en entredicho la verdad del juego a través del carácter lúdico que presentan ciertas invenciones, o en las que se hace alusión a cierta iconografía religiosa, cuya representatividad resulta un poco dudosa, pese a ser tradicionalmente imágenes de culto. Se trata del busto de Buda *For the Worshipers (light blue)* (2001), la escultura del artista coreano **Noh Sang Kyoon** (Corea, 1958), sobre un pedestal y hecho con resina de poliéster cubierta de una malla de lentejuelas azules. Esta figura iconográfica que es el símbolo de una cultura milenaria aparece seriada en el conjunto de la obra de este artista, que ha tenido una presencia relevante en las ferias internacionales de arte desde su participación en la Bienal de Venecia en 1999 y en el Armory Show de 2004, donde mostró una serie de figuras de Budas como la que incorpora esta exposición. Representativo de un culto y una cultura orientales, este icono popular convive con la *Madonnina* (2002) del artista siciliano **Alfredo Romano** (Siracusa, 1948), que se identifica con la clásica iconografía religiosa del mundo occidental: al exotismo de la representación de Buda se contrapone con la austeridad de esta Virgen que se ha de colocar colgando horizontalmente de la pared, para desplazar el significado ordinario asociado a esta imagen. En ninguno de los dos casos se trata de un nuevo misticismo, sino más bien

de una confirmación de esta urgente secularización que aún debe desarrollarse en algunos países, en los que la intolerancia y el fanatismo religioso son causa de divisiones y conflictos sin solución aparente. Sobre el carácter lúdico de algunas obras expuestas, entre la mera objetualidad y la poesía visual, cabe mencionar *Piensa en mí* (1993), de **Rafael Bartolozzi** (Pamplona, 1943), consistente en una nevera blanca fuera de funcionamiento, que se exhibe acostada sobre un pedestal, como si se tratara de un féretro en el que el cadáver se mantuviera intacto gracias a la congelación de la que habría podido ser objeto. Pese a tratarse de una obra de hace más de diez años, su vigencia se hace explícita en el modo en que suplanta la escultura convencional, reciclando un electrodoméstico mediante el que trivializa la idea de monumento y la iconografía tradicional de la “religión” del arte. Vinculado a Cataluña, donde reside desde 1964, es más conocido por su pintura que por sus objetos o esculturas, y por lo tanto resulta interesante rescatar una pieza que se puede entender también a modo de instalación probablemente muy ignorada. Junto a él, **Rafael Timoner** (Mahón, 1964) ha apostado siempre por un conceptualismo que ostenta en la obra que se muestra, *Andy Warhol*, consistente en un vidrio glaseado que reproduce la estructura del cuadro, sobre el que se ha limitado a escribir el nombre de Warhol, estableciendo de inmediato una relación entre él y este artista, y convirtiendo el nombre en la obra misma, a modo de síntoma de las implicaciones que pueden derivarse cada vez que se pronuncia. De menor formato que las obras anteriores, aunque no menos significativa, el *Scale Model 1.18 Car Hair* (2000) de **Olaf Mooij** (Róterdam, 1958) es una pequeña escultura obtenida a partir de un coche de juguete en cuya cubierta el artista ha colocado un tupé, para tapar la calvicie de la cabeza que el artista ve representada en el frontal del automóvil, cualquier automóvil. La pequeña escultura no es más que la reproducción a escala reducida de una de sus piezas de formato equivalente al real. El artista transformó un coche en obra de arte por primera vez en 1999, y desde entonces ha seguido haciendo sus *Hair-Car series*. Para el programa *Espacios abiertos* de Arco 2006, Jérôme Sans y Nicolas Bourriaud seleccionaron uno de estos coches, cubierto con una gigantesca peluca humanizando el rostro impersonal del automóvil. Fue en esta ocasión cuando se le dio a conocer en España. El artista se refiere al origen de este trabajo relacionando su intervención con el movimiento del pelo al sacar la cabeza por la ventanilla de un coche en circulación. La obra que se presenta de **José Sanleón** (Catarroja, Valencia, 1953) permite ubicarle también en este contexto por tratarse de un objeto poético que suscita cierta ambigüedad a la hora de interpretar la intención del artista. Se trata de un óleo sobre una tira de aluminio que hace las veces de soporte doblándose informalmente sobre sí mismo y que se cuelga en la pared como un extraño objeto difícil de identificar. Sanleón se incorpora en la escena del arte valenciano a partir de los ochenta, evolucionando desde la abstracción lírica a la adopción de ciertas reglas del arte povera, que condicionan la elección de materiales, soportes y técnicas empleadas en su obra. En enero de 2007, el IVAM presentó una retrospectiva de los diez últimos años de su obra actualizando la evolución experimentada por el artista desde la primera antológica que la misma institución hizo de él entre 1993 y 1994. Las burbujas de colores de **Mitsuo Miura** (Iwate, Japón, 1946), el cual llegó a España en 1966, donde reside desde entonces, se incluyen también en este apartado por tratarse de objetos en los que la pintura adopta una forma material en estructuras semiesféricas a modo de pompas de jabón. Su formación oriental está en el origen de su investigación formal en

torno a la relación entre naturaleza y arte, y a la relación entre el hombre y la naturaleza en un marco más general. Los juegos cromáticos que se perciben en su obra se ven también como efecto de la misma influencia, aunque en la práctica se constata la presencia de elementos procedentes del informalismo centrado en la pintura de Pollock que evolucionan hacia una postura más conceptual y minimalista. *Las Burbujas violeta, naranja, amarilla y azul* (1991), que se presentan colgadas de la pared, corresponden al período en que el artista inicia un proceso de depuración y disolución de formas, a favor de una investigación más estrecha de texturas y color.

## 42.

El paisaje, como género, no se encuentra ausente: no solo conserva en gran parte el papel que ha desempeñado en la historia de la pintura, sino que aparece como “lugar” de registro del arte más experimental, con vocación de integrar el paso de la naturaleza a la cultura en nuevas “traducciones”. Las representaciones que aquel alcanza a tener en algunas obras de la Colección demuestran el valor que se le sigue atribuyendo en la actualidad como “campo de pruebas”. La ampliación de los espacios susceptibles de entenderse como “paisajes” es un síntoma de la vigencia de género y no su abolición como se ha temido en ocasiones, permitiendo la proyección dramática del sujeto trágico iniciada en la pintura del Romanticismo, lo que hace que no resulte especialmente complaciente con el espectador. Lluís Hortalá, Chema Alvargonzález, Bleda y Rosa, Gabriel Kuri, Walter Martin y Paloma Muñoz, Massimo Vitali, Rafael G. Bianchi, Marc Luyten, Céleste Boursier-Mougenot y MK Kaehne forman parte de este grupo de artistas que en esta exposición rinden homenaje al género de una manera u otra, sin que semejante atribución actúe como una coartada para agruparlos entre sí. Ninguno lo pretende, ni tampoco se trata de que cumplan con algunas afinidades normativas a modo de justificación para el establecimiento de ciertas asociaciones entre ellos. Las formas de presentación del paisaje aquí no tienen nada que ver con la pintura convencional ni con la fotografía de arquitectura o la arquitectura urbana de otros artistas nombrados ya anteriormente como Stéphane Couturier o Frank Thiel. Las formas que aquel adopta en las obras que se mencionan aquí es en unos casos producto de la mera ficción y en otros se percibe la existencia de la construcción del mismo, sin que el resultado sea obvio ni evidente. Incluso puede ocurrir que su representación sensible carezca de materialidad y adopte figuraciones que se distancian de lo que se entiende formalmente por *paisaje* en el ámbito de la pintura o de la fotografía. El más emblemático en este sentido, aunque en aparente contradicción con lo mencionado, es el paisaje helado representado en *North Face of Aiguille du Triolet* (2002), del artista catalán **Lluís Hortalá**, que elabora manualmente una ficción fotográfica sin recurrir a la fotografía más que como referente ineludible, y utilizando únicamente el carbón, que es el instrumento de que se sirve para la reproducción de un paisaje alpino muy característico y afín a cierto tipo de paisaje pictórico, confundiendo al espectador por conseguir idéntico efecto que se si tratara de una imagen fotográfica manipulada por ordenador. El artista juega con el engaño visual, pero incitando a descubrir



su estrategia: la representación del pico del Triolet responde no solo al conocimiento de este paisaje real, sino a sus propias aficiones en tanto que escalador que ha abrazado este paisaje montañoso y que después siente la necesidad de convertirlo en objeto portátil que se objetualiza en la imagen que lo “significa”. El artista sigue utilizando los paisajes de las cumbres nevadas o de los picos desnudos como modelo que reproduce a lápiz o carbón creando misteriosos efectos de verosimilitud, como en *Aunque sea un instante* (2006), obra más reciente consistente en un díptico donde el paisaje de la cima de una cordillera se confunde con el aspecto de un fondo marino, hecho con carbón, aunque simulando de nuevo la impresión fotográfica como en la obra mencionada. Por el contrario, **Chema Alvargonzález** (Jerez de la Frontera, 1960) construye el paisaje, partiendo de una figura poética que escoge el modelo narrativo para contar la historia de un viaje en tren por un cielo nublado. En *A través de las nubes* (2000), el artista construye el paisaje a partir de la maleta de un viajero imaginario, cuya ausencia facilita su sustitución por el sujeto de la mirada, que va sentado en este pequeño tren que atraviesa las nubes dispersas en un cielo azul contenido en la caja de luz que hace las veces de equipaje. La maleta, un elemento accidental del *viaje*, se convierte en el soporte de la obra: en su interior, el viajero invisible transporta consigo el paisaje que está viendo al mismo tiempo por la ventana del tren en el que viaja. Se trata de un pequeño tren de juguete, cuyas vías tienen forma circular y rodean la maleta saliendo y entrando de las dos hojas, en una de las cuales el paisaje se representa en una imagen que la luz intensifica desde el interior, duplicándose en la otra mediante la incorporación de un espejo, que amplía la extensión de la superficie por la que se circula. Las maletas constituyen el principal soporte de la obra de este artista desde el inicio de su trayectoria, obviamente exceptuando sus intervenciones arquitectónicas, como las que hizo en la Embajada de España en Berlín (1992), la antigua torre de control del aeropuerto de Múnich (2000), o en otras ciudades como Potsdam, Madrid, Barcelona, Málaga, donde el artista ha efectuado intervenciones destinadas a *delatar* el abismo que separa la vida del individuo y la vida de la ciudad donde ocurren las historias, todas las historias que sus habitantes fabrican a diario al comunicarse o en la soledad de su aislamiento, multiplicando realidades cuya conflictividad no puede ser ajena al proceso de destrucción y construcción permanente que caracteriza la violencia de la arquitectura urbana. Sus intervenciones públicas suelen plantear interrogantes al sujeto que transita o habita en cualquier ciudad del mundo, para que este repare en la necesidad de cuestionar y cuestionarse su relación con el espacio urbano en el que reside. El *viaje* para este artista es una forma de vida que caracteriza el nomadismo moderno promovido por la facilidad del desplazamiento que los nuevos medios han introducido en la vida de las sociedades desarrolladas: el viaje dentro de la ciudad en la que habitamos, el viaje a otras ciudades del mundo y el viaje por el viaje como una acción que han forzado las grandes diásporas y migraciones modernas, pero que cada individuo experimenta individualmente. Desde hace años, el artista comparte residencia entre Barcelona y Berlín, pese a que la enfermedad en el transcurso del pasado año le haya retenido en cautiverio forzoso, en una habitación del Hospital Clínico de Barcelona, donde mataba las horas leyendo, hasta convertir su mundo y el mundo en nada más que palabras sujetas a una movilidad incesante, que no podía dejar de comparar con la quietud de la vida del enfermo que espera el trasplante de un órgano vital y cuyo cuerpo experimenta a continuación

el rechazo. Antes de la segunda operación, el artista hizo su último proyecto utilizando como instrumento las *palabras*, cuyo poder mágico para traducir visiones internas en imágenes inmateriales sin los límites que impone el mundo sensible resultó clave para concebir conceptualmente la escenificación correspondiente. Tras el largo proceso que sin premeditación le llevó a vomitar selectivamente un grupo de palabras destinadas a promover el uso poético del lenguaje, sin desplazarse de la utilización que ha solido hacer de la palabra como herramienta de expresión sintética a lo largo de su trayectoria, en espacios públicos, Chema Alvargonzález convirtió el emblemático edificio de Telefónica de la Gran Vía de Madrid en la gran página en blanco donde se escribieron las cincuenta y cuatro palabras con las que retrató la ciudad. Intervención nocturna para la Noche en Blanco de 2007, que siempre se recordará. No menos representativa de esta visión heterodoxa del *paisaje* es la fotografía de **Massimo Vitali** (Como, Italia, 1944), *Riccione Black Bikini* (1997), de una playa poblada de hamacas bajo una luz de verano blanca abarcando una gran perspectiva, donde el artista expone un paisaje real de la vida cotidiana, que parece parodiar los escenarios bucólicos de la historia de la pintura y oponerse a cualquier manifestación idílica, pese a ser lo que corresponde a determinadas localizaciones en las que se desarrolla nuestra vida cotidiana. La imagen que se presenta solo se puede haber conseguido tras una larga espera para la obtención del “silencio narrativo” que se asocia a la aprehensión del instante en que aquella se capta y queda fijada en tanto que “duración” sin opción a cambio ni alteración de ninguna clase. Vitali se caracteriza por abordar los “paisajes” de la vida cotidiana en los que el sujeto es un colectivo masificado que atesta los lugares creados por la industria del ocio: las playas, las piscinas de los hoteles para el turismo de temporada, las grandes discotecas, las pistas de esquí y todos aquellos escenarios en los que se administra el supuesto bienestar de la sociedad de consumo. El artista, que empezó a trabajar en televisión en los ochenta, en 1993 inicia su trayectoria como fotógrafo profesional y lleva a cabo sus primeras experiencias para abordar grandes superficies como las mencionadas, cuyos huéspedes son transeúntes ocasionales movidos por el instinto gregario de las masas.

#### 43.

De **María Bleda** (Castellón, 1969) y **José María Rosa** (Albacete, 1970) se exponen dos campos de fútbol: en cada una de las imágenes se representa una portería de juego, de manera que pese a su procedencia –*Grao de Castellón. Campos de fútbol 1/15* y *Casas de Lázaro. Serie Campos de fútbol 1/15*, de 1993 y 1994 respectivamente– ambas componen un díptico donde la paradoja de su complementariedad se hace evidente. Paisajes despojados en blanco y negro, frecuentados por figuras anodinas cuya presencia es solo fantasmal al revelarse mediante su ausencia. Las imágenes que capturan son antes que nada reflexiones sobre el tiempo que transcurre de la vida a la muerte de las cosas, sobre el espacio aparentemente inmóvil de la historia, en el que se ha grabado la melancolía de soledades anónimas y el abandono. Los elementos fuera de uso que componen el paisaje y la atmósfera que capturan contribuyen a la visibilidad de la huella de las desapariciones que se suceden arbitrariamente, como se comprueba ya en *El Balletero* (1992), que fue el primero de la serie de campos de

fútbol que hicieron, pensando la imagen como registro del vacío y de la Nada intemporal que no tiene forma ni peso, a los que sucumbe la memoria. El terreno de los campos de fútbol es emblemático en tanto que terreno de juego y escenario para un espectáculo de masas, como los *Campos de batalla* que les siguen, otra “especie de lugar” con los que los anteriores mantienen una gran afinidad. ¿Acaso los campos de fútbol no son también campos donde se libran batallas sin fin? Aunque los términos del enfrentamiento sean diferentes en cada caso, los campos de batalla abandonados, donde se evoca la guerra y la muerte, son comparables a los anteriores, y es esta afinidad la que da continuidad a su trabajo. La desolación que deja tras sí la devastación se percibe tanto en unos como en otros espacios, como también se comprueba en uno de los primeros trabajos de la serie, el díptico *Campos de Bailén, 1808* (1995-1996), donde hacen una aproximación a lugares marcados por la historia, en los que centenares de personas se enfrentaron y murieron de forma violenta a causa de un conflicto territorial o de dominio, y que ahora son campos de cultivo o meros pedregales. Lo que se documenta tanto en los *campos* de fútbol o de batalla como en el proyecto de *Ciudades* (Berlín, Colliure) u otros espacios específicos como la Alhambra no es ninguna particularidad que afecta a los datos objetivos del paisaje o de las arquitecturas correspondientes, sino las ruinas sobre ruinas acumuladas en estos espacios espectrales que reproducen, concebidos a modo de yacimientos arqueológicos aún por explotar. En otro orden, **Rafael G. Bianchi** (Olot, 1967) hace una construcción alegórica imitando sobre una mesa el terreno de juego, en una maqueta a escala reducida del campo de fútbol reglamentario, inventando los términos de la competición. Los jugadores buscan la pelota que se han de disputar, mirando a su alrededor sin alzar la cabeza. *En joc* (2002) plantea la posibilidad de convertir en “paisaje” un espacio destinado al ocio de las masas, en el que se compite entre equipos representando diferentes regiones y países del mundo. La saturación de lo real que invade todos los ámbitos del arte es la que transforma la evolución del paisaje, en tanto que género tradicionalmente pictórico, sirviendo de superficie de experimentación privilegiada, como sucede con la abstracción de las vanguardias de principios del siglo XX y la experimentación de la pintura cubista, al igual que posteriormente el paisaje se presta a la transformación de la escultura y de la pintura en instalación. Es una invitación al juego, y aquí a un juego de juegos que es el juego visual, derivado de la invitación a una manera de percibir las opciones que la integración de lo real en las prácticas del arte supone. Uno de sus proyectos más recientes, *Happy Family*, precedido de *Tira cómica* (2006), tres columpios colgando de un solo eje, que identifica con “un inglés”, “un francés” y “un español” (2007-2008), cuya relación conflictiva solo se suaviza compartiendo el columpio, sin llegar a ninguna solución, sigue revelando la esencia del absurdo que intencionalmente promueve su producción. Se trata de una instalación que reúne cuatro esculturas en el interior de una vitrina, representando cuatro figuras del Museo Darder de Banyoles: el guerrero, más conocido como *el negro de Banyoles*, el león que según la leyenda mató al guerrero, la rata escritora y el mismo Francesc Darder, veterinario y taxidermista.

#### 44.

En otro orden, aunque no muy alejado de los anteriores, la propuesta de **Mark Luyten** (Amberes, 1955) contenida en la obra que se incluye en la exposición es gramatical y sintácticamente compleja por la combinación de elementos que intervienen en la integración de una pintura que titula ambiguamente *Le Labyrinthe et le Miroir*, donde el artista hace alusión a una “especie de espacio” sin ubicar formalmente pero cuya determinación se impone a través de su designación. *Laberinto* y *espejo* son dos palabras que aparecen unidas por el vínculo conjuntivo *y*, estableciendo la relación sin explicitar el tipo de unión que se aplica. De hecho, al abordar su obra suele tenerse en cuenta la procedencia del artista por situarse en la región de habla flamenca teniendo en cuenta que la relación entre lengua y paisaje ha sido siempre tema recurrente en su obra. Para él, “ver está siempre relacionado con lo que se ha visto, y con descripciones, convenciones, historias, recuerdos y deseos. Un paisaje es siempre un paisaje de palabras”. Pese a que en la obra que se presenta el artista recurre a la técnica mixta sobre lienzo, papel de lino y plomo, ha utilizado todos los medios –dibujo, pintura, escultura, fotografía, vídeo e instalaciones– en su afán por analizar opciones para la representación, el deseo y la pérdida, el paisaje y la expresión verbal. La incorporación de texto, en diferentes idiomas, que a menudo hace en la obra prueba su interés por cómo las palabras construyen o proporcionan “sentido” y su propia experiencia en un país bilingüe. Así, el término *laberinto*, pese a la abstracción pictórica de la imagen, invoca un paisaje que cada cual puede representarse arbitrariamente, aunque no por tal motivo ver reducido su interés. *Compost* (2004), de **Gabriel Kuri** (México, 1970), es una parábola de los paisajes de la podredumbre: un papel de periódico sobre el suelo hace de soporte de los elementos que se depositan encima como si se tratara de restos de basura que se dotan de valor estético y artístico. Encima, pieles de frutas, de plástico, representando los deshechos de una sociedad del bienestar que admira sus propios desperdicios en un narcisismo edípico. Kuri, no obstante pone en práctica lo que Donald Kuspit atribuye al *postarte* como un arte completamente banal, “ni kitsch ni arte elevado, sino un arte intermedio que confiere glamour a la realidad cotidiana mientras finge analizarla”. A modo de instalación, la obra se caracteriza por mantener el aspecto pictórico que presenta la composición, entre la naturaleza muerta y el paisaje, dos géneros que pueden intercambiar los elementos que los definen, como es el caso. Las formas de representación del “paisaje” encuentran el modo de identificarse con objetos de pequeño formato, como la bola de cristal que se agita para que caiga la nieve sobre un paisaje blanco, por el que camina una diminuta figura humana, a imitación de las bolas que son objetos decorativos generalmente conteniendo pequeños paisajes con o sin figuras. Esta instalación forma parte del proyecto más amplio *Compost Index* (2005), un libro de artista publicado con el apoyo de Conaculta y la galería Kurimanzutto de México DF por Roma Ed., donde el artista colecciona todo tipo de mercancía desechable e inútil, títulos de transporte, *vouchers*, cupones, facturas, bolsas de plástico y todo un material efímero que colecciona, haciendo una especie de inventario de la basura con la que traficamos a diario. Kuri ha participado en algunas exposiciones internacionales que han dado a conocer su trabajo como *Escultura social: A New Generation of Art from México City* (Museum of Contemporary Art / Chicago, 2007), *In this Colony* (Nueva Zelanda, 2005), *State of Play*

(Serpentine Gallery / Londres, 2004) y la Bienal de Tirana (2004), colaborando también como escritor en publicaciones como *Thanks and Advance* (Govett Brewster, Nueva Zelanda, 2007), *Three Views of Salto del Agua* (2003), o en el volumen dedicado a Gabriel Orozco, del que fue discípulo, editado por el Museo de Arte Contemporáneo de Ciudad de México (2000), junto con Benjamín H. D. Buchloh, Molly Nesbit y Abraham Cruzvillegas, entre otros.

#### 45.

*Traveler* (2002), de **Walter Martin** (EEUU, 1953) y **Paloma Muñoz** (Madrid, 1965), representa el paisaje portátil, que se puede llevar a cualquier parte y adquirir en cualquier tienda de *souvenirs*. La bola de cristal es el contenedor del paisaje secuestrado por los artistas, que recrean una llanura nevada, por la que camina una pequeña figura en la soledad blanca. Paisaje romántico que recuerda a *El caminante sobre el mar de nubes* (1824) de Kaspar David Friedrich (1774-1840), pintura realizada muy poco antes de sucumbir a la depresión que le atenazaba. No obstante, la representación contemporánea del paisaje que proponen los artistas mencionados se hace por medio de un objeto muy comercial, que es transformado en *libro*, sin que cambie su apariencia. A modo de caja esférica, contiene un relato, con forma de *cuento de invierno*, título con el que parecen abarcar la serie de trabajos en los que utilizan idéntico soporte, como en *How strange is to be anything at all* (Qué extraño es ser algo), de 2007. Tanto en *Traveler* como en este otro pequeño formato, se narra la historia de un viajero anónimo que se enfrenta a la inmensidad de la naturaleza, con la que establece un diálogo como con la vida y la muerte, resistiéndose a la inferioridad de condiciones a la que se ve sometido debido a la fuerza de los elementos. Extraña figura que atraviesa un paisaje infinito, donde no alcanza a ver el límite, como un mar helado, hasta quedar integrada en este Todo en el que se representa. Con pocos recursos, la poética de esta pareja de artistas se basa en la conversión de lo cotidiano y habitual en excepción, estimulando emoción y reflexión sobre nuestra permanente condición de extranjeros en el mismo mundo que hemos construido. La piscina hinchable (*S. T.*, 1999-2002) para el museo de **Céleste Boursier-Mougenot** (Niza, 1961) parodia otra obra clave de la historia de la pintura, *El estanque de los nenúfares* de Claude Monet (1840-1926), uniendo a su humor irónico un sentido poético. Recurriendo a una sofisticada “instalación”, pese a su aspecto ingenuo, el artista sustituye el estanque por una piscina infantil, de plástico, escenificando perversamente la composición pictórica aludida. La piscina se llena de agua que una bomba de calor mantiene a una determinada temperatura para la correcta navegación de la veintena de cuencos de porcelana flotantes que chocan entre sí para producir un efecto sonoro que se convierte en melodía. Se trata en última instancia de una de sus instalaciones sonoras, en las que mediante dispositivos insospechados investiga el sonido, creando melodías con vida propia que son el resultado del azar a imitación del que interviene en la naturaleza decidiendo sus alteraciones. *Der Modell der moderne Mann* (1999), del artista lituano **MK Kaehne** (Vilnius, 1963), es una forma de paisaje cotidiano que se representa por alusión en forma de maleta, el equipaje del

nómada actual, en cuyo interior el artista sitúa un lavabo, jugando con la realidad y la ficción, dos dimensiones del mundo que intercambian sus papeles, tal como hace constar en diferentes ocasiones verbalmente, o en obras como *Realfiktiv* (2006). Se trata de una maleta dentro de otra maleta, cuya utilidad consiste en dar cabida a un sanitario para mantener la higiene más elemental, y poder así convertirlo en material portátil que no hace falta facturar por no exceder las medidas reglamentarias. El modelo que el artista propone para el hombre moderno recuerda la *Boîte en valise* (Caja en la maleta) de Marcel Duchamp, fechada en 1941, aunque concebida con más de cinco años de antelación. Duchamp había ingeniado esta maleta para reproducir en miniatura todo el catálogo de su obra. Fue la última de sus series de *ready-made*, que hizo tras la exposición antológica que le dedicó el Museo de Filadelfia. Si Duchamp mete “el museo en la maleta”, considerando modestamente que toda su obra cabe en una maleta, MK Kaehne le imita metiendo un sanitario en otra maleta que protege con otra a modo de envoltorio sólido que el usuario puede llevar consigo allí donde vaya. El “hombre moderno” de Kaehne es un sujeto que se interroga acerca de su identidad, el ser y su estar en el mundo. El viaje contribuye a deslizar preguntas con los desplazamientos de este hombre que se resiste a la velocidad global impuesta por los “medios”, erosionando la memoria y derribando las fronteras del tiempo. El artista ha estado presente en varias exposiciones individuales y colectivas producidas en España –*nEUclear reactions* (Caja Burgos, 2006), *Berlin Tendenzen* (La Capella, Barcelona, 2002), *Deluxe* (sala Plaza de España de la Comunidad de Madrid, 2002), *MK Kaehne* (Espacio Líquido, Gijón, 2003), *Bar* (castillo de Valderas, Ayuntamiento de Alcorcón / Madrid). El artista ha creado diferentes artefactos relacionados con el hábitat y que son de uso cotidiano, transformándolos en elementos transportables o portátiles teniendo en cuenta que el hombre moderno nunca más volverá a ser sedentario, condenado al nomadismo global, con forma de diáspora, migración o viaje turístico. El paisaje se representa por alusión mediante las imágenes inmateriales del viaje que un objeto de consumo como la *maleta* invoca por contaminación en nosotros.

#### 46.

Esta exposición se ha interpretado como un gran conjunto de *micro-narraciones*, siguiendo la propuesta de Mieke Bal en su *Narratology*, sin dejar de dar aplicación a la concepción dual del tema expositivo centrado en las representaciones de lo trágico y de lo banal en el arte contemporáneo internacional. Así, el procedimiento para abordar los contenidos se ha estructurado de modo equivalente, estableciendo el modelo del “archipiélago”, como se ha mencionado, susceptible de cambiar el formato según la importancia, el interés o la repercusión de las existencias en cada sitio. Estos se han organizado a su vez a modo de capítulos o apartados para acoger las múltiples “escrituras” escenificadas –cuyo modelo son las obras que se exponen–, que proceden de diferentes culturas y establecen entre sí relaciones de diálogo, parodia o refutación, como se decía al inicio, tratando de describir el sistema o los sistemas empleados para abarcar las obras que se han expuesto, las articulaciones posibles y los itinerarios previstos o por hacer. La cartografía del *desorden* del presente solo se puede hacer mediante la exploración de rutas y caminos que conducen de una geografía a otra, y, en la medida en que todas las obras que se presentan son producciones de la realidad de este complejo mundo a la deriva, solo queda imitar el sistema de una obra a otra diseñando constelaciones a modo de redes, a partir de las que se crea la posibilidad de hacer agrupaciones, acortando distancias, por materias, temas y *patologías* conocidas o por descubrir. La teoría de los “nudos” de guerra identificados con núcleos de tensión también ha recibido aplicación en algunos puntos localizados, situándose estratégicamente en determinados “archipiélagos” o conjuntos establecidos, en los que se ha tratado de asociar la obra por afinidades electivas o por su proximidad formal identificándose con “formas de pensar” y con relatos inacabados, cuya conclusión es innecesaria. Remo Bodei dice que la experiencia más común entre los seres humanos es la pérdida del pasado, pese a que la memoria se esfuerza en tender hilos y cuerdas, tejiendo madejas para almacenar lo que el tiempo arrastra y no nos devuelve, o verbalmente mediante alusiones y reenvíos que la imaginación mezcla libremente según las circunstancias. Lo trágico y lo banal interactúan en todas las obras de la colección que se han expuesto en esta ocasión intercambiando su localización, pero a la vez anunciando este fin del arte y del simulacro que acompaña el temor al fin del mundo.