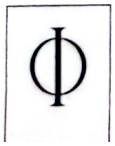
LA PINTURA HOY

PHAIDON

Scanned with CamScanner

LA PINTURA HOY



Scanned with CamScanner

Introducción
6

1
Panorama general
18

2
Tradiciones occidentales
34

3
Neoexpresionismo
58

4
Pintura fotográfica
88

5
Abstracción pura
112

6
Abstracción ambigua
142

7
La figura humana
168

8
Pintura de espacios
208

9
Paisaje
232

10
Muerte y vida
268

11
Pintura histórica
308

12
Bodegones
332

13
Instalaciones pictóricas
352

14
La Escuela de Leipzig
370

15
Posfeminismo
390

16
La pintura mañana
408

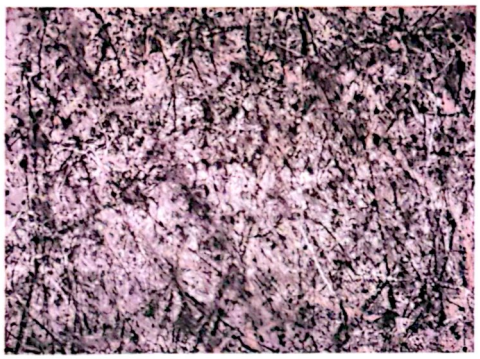
Datos biográficos de los artistas
434

Cronología
440

Bibliografía seleccionada
442

Índice
443

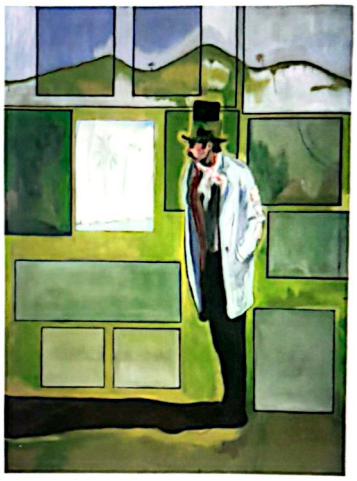
Scanned with CamScanner



1



2



3

Observe esta fotografía de Thomas Struth tomada a un grupo de personas ante una obra de Jackson Pollock: las figuras salen borrosas a causa del movimiento / **2** /. Es un domingo cualquiera, han acudido al Museo de Arte Moderno (MoMA) de Nueva York y se hallan frente a la obra *One: Number 31* (1950). ¿En qué piensan? ¿Qué experimentan? Podemos imaginar el constante eco de pasos al fondo, de conversaciones distantes, el zumbido sibilante del aire acondicionado. Posiblemente sepan que Pollock vivió una vida apasionada, con alternancia de episodios heroicos y patéticos, y que este cuadro es un dechado de modernidad, un nuevo paradigma de belleza. Tal vez se pregunten si guarda alguna relación con su propio tiempo y con su vida actual, o si, por el contrario, se ha convertido en una mera reliquia histórica. La mayoría de los visitantes lo contemplan durante un par de segundos y prosiguen la marcha, o se acercan a leer las cartelas de la pared, movidos por la curiosidad de averiguar qué experiencia deberían estar viviendo. La cartela les explica cómo se creó la obra. Algunos espectadores se aproximan al lienzo y escudriñan los chorretones de pintura. Otros permanecen impávidos, de pie, y ladean la cabeza mientras escuchan las explicaciones de la guía de audio. Los hay que se detienen frente al lienzo unos segundos y, con ademanes expresivos, debaten con sus acompañantes cuál puede ser el tema. Unos pocos, en su mayoría mujeres, permanecen inmóviles durante un tiempo y parecen perderse en la imagen. Una de ellas se sienta y, con los ojos clavados en la pintura, queda absorta por completo.

¿Qué ve? O mejor dicho: ¿qué es un cuadro? Puede parecer una pregunta estúpida. Todo el mundo sabe qué es un cuadro: una imagen realizada a base de aplicar pintura sobre un lienzo que luego se cuelga de una pared. Ante la interpelación del artista conceptual Maurizio Cattelan sobre por qué pintaba, el artista neoyorquino Verne Dawson respondió con una simplicidad apabullante:

La pintura es una actividad primaria situada en algún punto entre silbar y rascarse. Es un método sumamente eficaz y duradero para comunicar ideas simples y complejas. Para mí supone, además, un medio de expresar amor por la vida y amor por la creación. Y dado que los hombres habitamos espacios interiores, con paredes, los cuadros continúan ejerciendo su función a las mil maravillas.

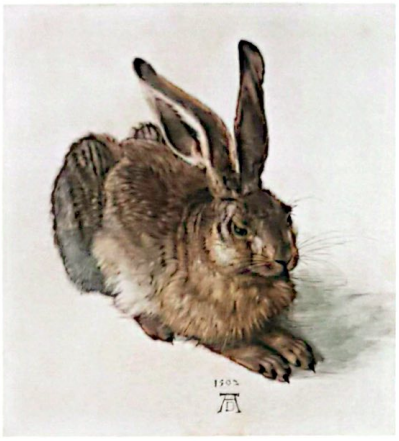
Parece un planteamiento razonable, pero para muchos Dawson peca de simplismo y arcaísmo. ¿Por qué? Hasta fechas recientes todos teníamos una idea bastante acotada de qué buscábamos en un cuadro: un reflejo de la realidad, una imagen bella y armónica de algo o de alguien que transmitiera una carga emocional. *La Gioconda* de Da Vinci, *El carro de heno de Constable*, *El grito* de Munch, *La noche estrellada* de Van Gogh, *Broadway Boogie Woogie* de Mondrian o *Lavender Mist* de Pollock / **1** / cumplen al menos uno de estos cometidos. Aún somos muchos los que visitamos los museos en busca de obras de esta índole.

Este libro analiza la pintura reciente y plantea un debate en torno a qué es la pintura en la actualidad, cómo la experimentamos y por qué la necesitamos. ¿Por qué nos rodeamos de cuadros o de reproducciones de cuadros? ¿Por qué visitamos los museos y nos sentamos en esas salas llenas de lienzos, viejos y nuevos?

Un vistazo rápido al extraordinario mercado del arte actual —y la pintura posee el privilegio o la maldición de ser la niña bonita del mercado del arte— arroja luz acerca de los motivos por los que contemplamos y coleccionamos cuadros. Es evidente que lucen decorativos en las paredes, que el medio tiene pedigrí y que los lienzos están imbuidos del aura de la genialidad del artista. Pero hay algo más. Para entender la esencia de la pintura y nuestra avidez de ella es preciso contemplar cuadros de principio a fin.

Echemos un vistazo a una tela reciente de Peter Doig: vemos a un hombre rodeado de lienzos / **3** /. ¿De quién se trata? ¿De un coleccionista? ¿De un pintor? Parece embelesado. La figura se ha extraído de un cuadro de Honoré Daumier sobre un coleccionista de aguafuertes, un hombre en busca del grabado perfecto. Alrededor del estrafalario personaje de Doig vemos marcos de cuadros: algunos delimitan un paisaje tropical, otros bordean lienzos tan desdibujados que son casi imperceptibles... salvo a modo de espectros que planean sobre la obra y despiertan la curiosidad acerca de su contenido, de los recuerdos que plasmaba. Del mismo modo que el espectador puede experimentar una pintura imaginando cómo la creó el artista, el pintor

Scanned with CamScanner



4



5

tiene la opción de alumbrar sus obras metiéndose en la piel del observador. Yo considero que Doig sigue este planteamiento en el cuadro que nos ocupa. El hombre con el sombrero de copa es un autorretrato del artista en el papel de espectador casual.

En las páginas de este libro mantendremos un debate a tres bandas: pintor, escritor y lector. (Por supuesto, los tres somos espectadores.) Con el fin de recalcar la sensación de debate, he intercalado en el texto numerosas citas de los propios artistas. Sus voces surcan este volumen al igual que sus imágenes. Marlene Dumas, artista, teórica vehemente y crítica de su propia obra, sostiene: «Escribo acerca de mi trabajo personal porque quiero expresarme por mí misma. Quizá no sea la única ni la mayor autoridad en la materia, pero deseo contribuir a redactar mi propia historia».

Este libro no es un manual de instrucciones. El volumen gira en torno a la experiencia de la pintura y, por ello, siempre que ha sido posible hemos incluido varias obras del mismo artista: a veces para esclarecer su evolución, pero ante todo para permitir al lector columbrar su «mundo». Tras el desmoronamiento de las majestuosas narrativas históricas y la llegada de la modernidad con su énfasis en una abstracción realzada, cada pintor se ha visto obligado a idear su propio lenguaje y su universo particular: necesitamos más de una conversación para apreciar los matices. El libro está ordenado por temas y, dado que los artistas suelen abordar motivos pictóricos de distinta índole, en ocasiones aparecen en más de un capítulo.

No se trata de explicar «las modas» del mercado, sino de buscar respuesta a algunas transformaciones complejas de la pintura durante los últimos cuarenta años. Si bien el libro se centra fundamentalmente en obras creadas y expuestas en la actualidad, considero imposible entender su esencia sin un conocimiento somero del pasado y de cómo la pintura de nuestros días entronca con él y remite a él. De cada artista se han escogido sus mejores obras o las más influyentes, aunque no sean las más actuales. Una de las realidades más penosas del arte es que puede darse el caso de que un artista componga sus obras más dinámicas e innovadoras en una fase relativamente temprana de su carrera.

Para pintar debe existir coordinación entre la mano, la vista y el cerebro: ninguna otra especialidad artística vincula mente y cuerpo con tal contundencia. En un mundo de alienación y consumismo exacerbado, este aspecto es esencial. La pintura no solo propone una manera de mirar, sino que configura nuestro mundo, del mismo modo que crear objetos y dibujar ayuda a los niños a entender la realidad. Por ende, la existencia física de las pinturas importa, y experimentar esa materialidad reviste una gran trascendencia. Por desgracia, este volumen no puede proporcionar esa experiencia. Tenemos entre las manos un libro repleto de reproducciones fotográficas de cuadros. No huele a pintura al óleo ni los grumos sobresalen como en un lienzo, y casi ninguna de las reproducciones presenta el mismo tamaño que las pinturas originales. Se han incluido asimismo fotografías de instalaciones, que

1. Jackson Pollock *Number 1, 1950 (Lavender Mist)*, 1950. Óleo, esmalte y pintura de aluminio sobre lienzo, 221 × 300 cm. National Gallery of Art, Washington, D.C.

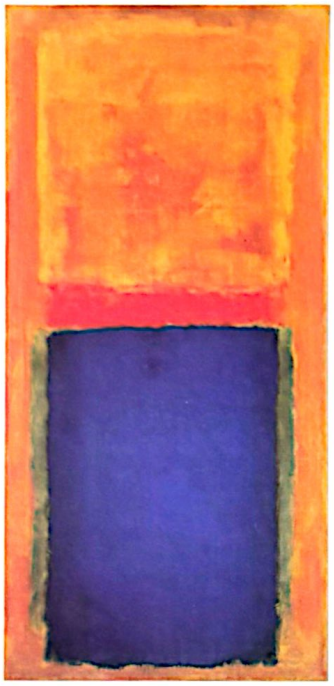
2. Thomas Struth *Museum of Modern Art I*, Nueva York, 1994. Fotografía, 180 × 238 cm

3. Peter Doig *Metropolitan (House of Pictures)*, 2004. Óleo sobre lienzo, 275,3 × 200 cm

4. Alberto Durero *La liebre*, 1502. Acuarela y aguada sobre papel, 25 × 23 cm. Albertina, Viena

5. Sigmar Polke *Dürer's Hare (La liebre de Durero)*, 1968. Óleo sobre lienzo, 80 × 64,5 cm. Museum Frieder Burda, Baden-Baden

Scanned with CamScanner



6



7

muestran las pinturas como objetos que habitan estancias. Con el fin de demostrar la supuesta relación simbiótica entre la pintura y la fotografía, unas veces se ilustran fotografías y otras se interpretan cuadros mediante la fotografía o el cine.

La pintura contemporánea es un fenómeno global. Uno de los aspectos más emocionantes del siglo xxi es descubrir la riqueza de la pintura allende Occidente. En la era de la popularización de los medios visuales, la pintura se individualiza por su versatilidad, su fértil pasado, su memoria colectiva y nuestra sed en apariencia innata de ella. Este libro pretende dilucidar por qué la pintura, esa práctica ancestral de manchar tejidos con pigmentos de colores, sigue constituyendo un medio válido para el análisis y la expresión humanas. La obra se divide en dieciséis capítulos temáticos, en los cuales planean cinco temas recurrentes: la tradición, el deseo, la belleza, el cuerpo y la espiritualidad. Una pintura no es solo un cuadro colgado de la pared, es también un medio que permite a los seres humanos encontrar significados, configurar su universo.

Algunas personas cuestionan el papel de la pintura en el siglo xxi, su función en un mundo de comunicación global, Internet y digitalización. Se interrogan acerca del objetivo de la pintura en la actualidad y en el futuro previsible. Se preguntan si se trata de un medio obsoleto y si en el porvenir podría volver a crearse una obra maestra como las seis mencionadas anteriormente. ¿Existe alguna posibilidad de que surja de nuevo en este medio algo tan innovador y atractivo? ¿O acaso están en lo cierto aquellos artistas y críticos que desde finales de la década de 1960 vienen proclamando la muerte de la pintura? Estas son algunas de las incógnitas que aborda este capítulo introductorio.

La contemplación de una acuarela de Durero como *La liebre* (1502) / **4** / transmite una idea de la belleza existente en el mundo en que vivimos. Admiramos la precisión con que el artista ha dibujado cada hebra del pelaje; nos invade, como cuando observamos una obra de Rafael o de Matisse, una sensación de gracia y plenitud; mirar estas pinturas nos solaza. Sentimientos parecidos nos embargan también ante las obras de Caravaggio o de Van Gogh: sabemos que alguien ha vivido y ha amado en este orbe que todos compartimos. En esta acuarela, Durero efectúa una proclama acerca del mundo y de nuestra manera de mirarlo y, persuadidos por su visión y su excelencia técnica, comulgamos con él.

En cambio, al observar pinturas creadas en nuestro propio tiempo, echamos en falta estos aspectos. A modo de ejemplo, cabe recordar el cuadro de 1968 del alemán Sigmar Polke *La liebre de Durero* / **5** /. Esta obra y su famoso monograma se han copiado a grandes rasgos, dibujados sobre una mancha de pinceladas blancas, que a su vez cubren un tejido fabricado en serie. La obra fusiona, pues, tres tipos de superficie y de distintivos: una imagen y un autógrafo del mayor artista alemán de la historia; un conjunto de pinceladas

6. Mark Rothko
Homenaje a Matisse,
1953-1954. Óleo sobre lienzo,
268,3 × 129,5 cm

7. Cy Twombly
Untitled (New York City), 1968.
Pintura plástica con base al óleo
y ceras de colores sobre lienzo,
172,5 × 215,9 cm

8. Yue Minjun
The Execution, 1996. Óleo
sobre lienzo, 150 × 300 cm

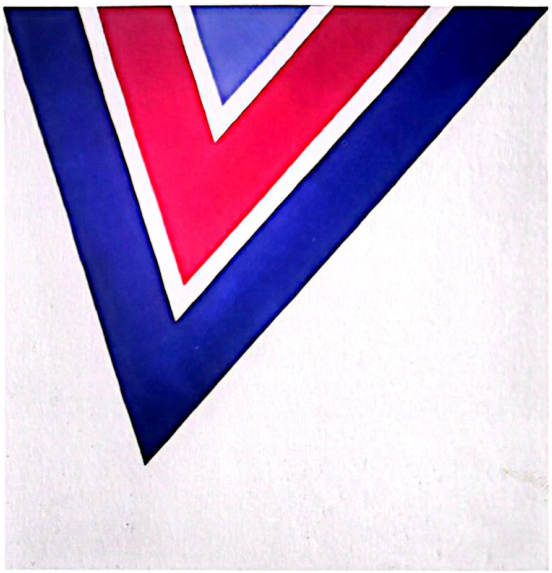
9. Kenneth Noland
Sarah's Reach, 1964. Acrílico
sobre lienzo, 238 × 233 cm

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner



8



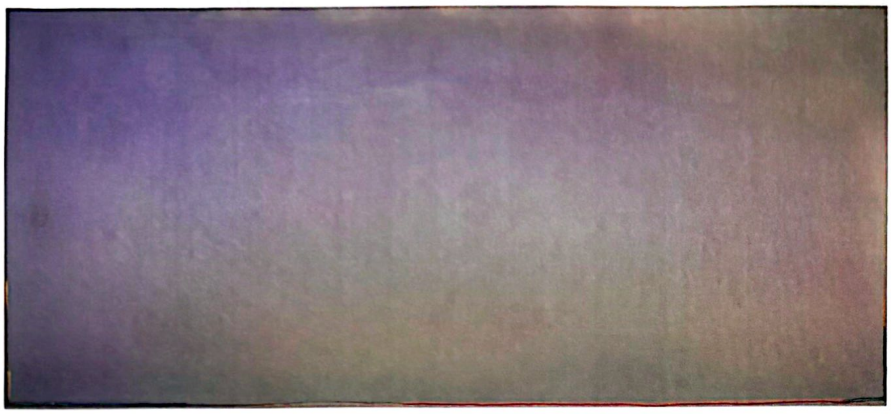
9

reminiscentes del expresionismo abstracto (considerado a la sazón el súmmum del arte de vanguardia), y una superficie producto de la cultura consumista, que junto con el arte pop caracterizó la década de 1960. Diríase pues que este cuadro podría considerarse representativo de tres de las cuatro opciones disponibles para un pintor de aquella época: el pop, la abstracción y el retorno a la gran tradición del arte figurativo. Ahora bien, ¿se toma Polke estas tres opciones en serio o, por el contrario, se mofa de ellas? Quizás haya seleccionado el tejido con afecto y no con aversión. Tal vez esas pinceladas «expresionistas abstractas» sean sinceras, quizá incluso alusivas. Acaso la repetición de la imagen de Durero constituya una muestra de duelo, un lamento por la pertenencia de esta variante del arte a una tradición extinta. El cuadro no aporta indicios acerca de cómo deberíamos interpretar estos elementos, de la seriedad con que conviene abordarlos. La situación podría compararse a un libro de cocina en el que las recetas nos indican los ingredientes, pero no el modo de combinarlos para elaborar un plato.

En suma, la obra de Polke, a diferencia de la de Durero, no brinda una declaración sino un interrogante. Formula preguntas como: ¿qué es la pintura?, ¿qué opinión nos merecen los objetos producidos en serie?, ¿puede la pintura abstracta comunicar emociones?, ¿qué significa apropiarse de la identidad de otro artista? Polke carece de la visión y la destreza técnica que convierten a Durero en el paradigma del creador renacentista. Pese a ello, si se vendiera su lienzo en una subasta alcanzaría el millón de dólares. Cualquier museo de arte contemporáneo lo recibiría con los brazos abiertos. Para juzgar esta pieza como pintura es preciso aplicar criterios radicalmente distintos de los que manejaríamos en el caso de Durero. Puede contemplarse desde un enfoque perverso, porque denota el fracaso de la pintura. Podría aventurarse incluso que se trata de una apuesta por la cuarta opción disponible para el pintor en 1968: abandonar el medio por considerarlo obsoleto y convertirse en artista conceptual.

Cuando empecé a redactar este libro, en verano de 2005, acababa de publicarse una archipromocionada historia del arte del siglo xx, *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad* (Ediciones Akal), escrita por cuatro célebres historiadores del arte: Yve-Alain Bois, Benjamin Buchloh, Hal Foster y Rosalind Krauss. Mientras que en los primeros capítulos abundan los análisis de la pintura de Picasso, Kandinsky, Mondrian y otros (más de la mitad de las reproducciones de las tres primeras décadas corresponden a obras pictóricas), los capítulos que abordan los tres últimos decenios del siglo xx apenas reparan en la pintura (solo un cinco por ciento de las imágenes son cuadros), que, al parecer, se había convertido en una nota a pie de página de la historia del arte contemporáneo. Mientras tanto, en Londres y en Nueva York las cuatro casas de subastas más importantes, Christie's, Sotheby's, Philips y Bonhams, celebraban ventas de arte actual. En el transcurso de dos semanas se vendieron unas dos mil obras de arte por más de quinientos millones de dólares, y al menos en sus dos terceras partes eran pinturas.

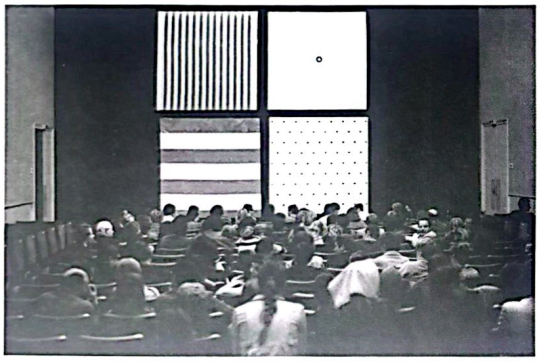
En Christie's se pagaron 22 416 000 $ (unos 18 200 000 €) por un lienzo de Rothko y, en Sotheby's, 8 696 000 $ (unos 7 066 000 €) por un Twombly / **6, 7** /. Por supuesto, se trata de grandes nombres del arte estadounidense. La pintura de Rothko resultaba atractiva en tanto que arquetipo de las formas flotantes que muchos consideran típicas del maestro, imágenes que, cual ángeles abstractos, invitan al espectador a detenerse y meditar. Más que ningún otro artista, Rothko encarna la espiritualidad en el arte. El título del lienzo, *Homenaje a Matisse*, denota además que el expresionismo abstracto de Estados Unidos es heredero de la modernidad previa. La obra de Twombly, realizada en el memorable año de 1968, era una pintura austera: una serie de eses y ochos recortados sobre un fondo similar a una pizarra negra. Aun así, incluso cuando se lo reduce a lo que muchos consideran un remedo de la escultura minimalista, con sus curvas y matices superficiales, es un cuadro terriblemente sensual, con presencia. Escasos meses después, cuando Sotheby's celebró su primera subasta de arte chino contemporáneo en Nueva York, los cuadros de artistas desconocidos hasta poco antes alcanzaron cifras muy superiores a las previstas: una de las obras de la serie «Comrade», de Zhang Xiaogang, se vendió por 979 200 $ (unos 795 000 €), más de cuatro veces el precio estimado. En 2007, *The Execution* / **8** /, de Yue Minjun, adquirida en



10



11





13. Manifestación en el Musée des Arts Décoratifs de París, junio de 1967 (Marcel Duchamp aparece junto a su esposa, en la cuarta fila delantera, con la cabeza inclinada hacia la derecha)

14. Shigeko Kubota *Vagina Painting*, 1965. Fotografía de George Maciunas

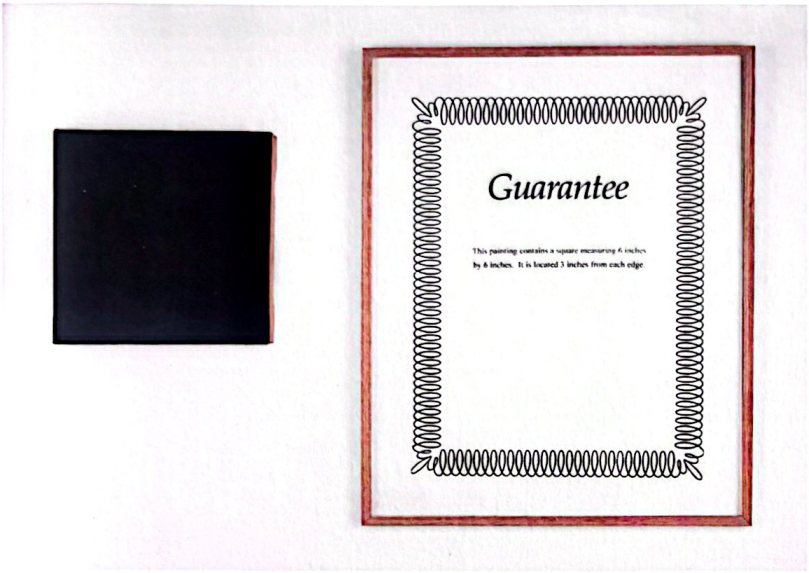
1995 por 32 000 $ (unos 26 000 €), se vendió por 2 932 500 £ (unos 3 447 000 €). Lo mismo sucedió con las ventas de arte contemporáneo latinoamericano o indio. Muchas personas estaban dispuestas a abonar grandes sumas de dinero por pinturas de reciente creación.

¿Acaso no habían leído a Krauss y Buchloh? En el ascensor de Sotheby's, tras la venta de 2005, unos asistentes a la subasta conversaban sobre las piezas que habían adquirido y las que se les habían escapado de las manos. «Mañana regreso, chequera en mano», comentó alguien. ¿Nos hallábamos ante un alocado frenesí derrochador o acaso esas personas eran conscientes de que empezaban a poblar el mercado piezas de gran calidad invisibles, al parecer, para Krauss y Buchloh?

Se diría que los coleccionistas y los museos compelidos a este consumo exacerbado avanzan a contracorriente de la historia del arte. En tal caso, viven en el engaño y no compran más que baratijas, necios trofeos de un arte obsolescente. O, por el contrario, se guían por el instinto de la mayoría, por más que ese quórum carezca de sus posibilidades económicas.

Parte de la elite de la crítica desdeña la pintura por irrelevante. En 1998, el crítico Boris Groys habló por boca de muchos colegas: «La pintura contemporánea ya no está capacitada para emular lo que consiguió su homóloga decimonónica, es decir, lanzar aseveraciones acerca del mundo. Los movimientos vanguardistas autorreflexivos y autodestructivos han ocasionado una obsesión de la pintura por su propia "objetualidad", materialidad y estructuras, hasta el punto de que ya no sirve para describir el mundo». Para Groys, que da por completada la historia y la lógica de la pintura moderna, la pintura de nuestros días carece de objetivo, de

Scanned with CamScanner



12

10. Jules Olitski
Instant Loveland, 1968.
Acrílico sobre lienzo,
295 × 645 cm

11. Pablo Picasso
Desnudo recostado, 1967. Óleo sobre lienzo, 195 × 130 cm. Museo Picasso, París

12. Mel Ramsden
Guarantee Painting, 1967-1968. Óleo sobre lienzo con fotografía de gelatina de plata: pintura 25,2 × 25,2 cm y fotografía 63 × 63 cm. National Gallery of Australia, Canberra

vitalidad formal; ha sido reemplazada por la fotografía, el vídeo y otros medios de nuevo cuño. Si queremos generar una imagen de una liebre, visitamos el zoológico armados con nuestra cámara fotográfica, no con un caballete. La pintura carece de cometido, salvo en su vertiente de decoración mural de prestigio con la que un nuevo rico puede hacer ostentación de su riqueza y su cultura recién adquiridas; no tiene mayor relevancia que una piscina climatizada o una manicura bien hecha, y no pasa de ser un indicador de riqueza para cuando la revista *Interiores* dedica un reportaje a su mansión. Incluso Robert Storr, un entusiasta de la pintura, en un debate en Internet mantenido en 2003 se lamentaba con las siguientes palabras: «La pintura está hecha un lío. Ningún calificativo útil al estilo de "neoexpresionismo" o "neogeo" domina el debate, como ocurría antaño [...] Los pintores dan la impresión de carecer de discurso».

A menos de dos kilómetros de las casas de subastas de Nueva York, el Metropolitan Museum of Art acogía una exposición de Fray Angélico. Se exponían obras intensas, piadosas, pequeñas joyas de concisión formal. Frente a ellas, uno se sentía transportado por su belleza, por la pericia con que, por ejemplo, el artista había degradado los tonos azules para representar la Asunción de la Virgen, tras su muerte, hasta el intenso añil del abrazo de Dios. Uno se preguntaba por qué la pintura actual no era capaz de ofrecer una experiencia de un arrobamiento y una belleza equivalentes.

¿Cómo se ha llegado a la situación de afirmar que la pintura, la técnica por excelencia para generar imágenes durante tanto tiempo, se ha visto suplantada por otros medios? ¿Nos remontamos a la época en que nuestros antepasados crearon las primeras pinturas rupestres, embadurnando las paredes de las cuevas con cenizas y pigmentos para inmortalizar a los animales que cazaban? ¿O acaso a los primeros años del último siglo, al nacimiento del cubismo y de la pintura abstracta, cuando artistas como Picasso, Kandinsky o Mondrian parecían abrir las puertas a otro mundo? Deberíamos empezar más bien por el final, el momento en que comenzó a proclamarse la muerte de la pintura.

La fecha más probable es 1968, la época de las revueltas estudiantiles, de la Primavera de Praga, de Vietnam y de la *Liebre* de Polke. Periodo de insólita agitación social, fue además el detonante de una oleada de planteamientos artísticos: *land art, arte povera,* arte de la *performance* o arte conceptual, etcétera.

En todo el mundo, una joven generación más consentida y mejor educada que ninguna otra anterior alzó la voz en señal de protesta. En todas partes, en Londres, Londonderry, Chicago, México D.F., París, Berlín, Roma o Tokio, las manifestaciones desembocaron en violencia. Martin Luther King, dirigente pacifista del movimiento en defensa de los derechos civiles, fue asesinado. Y si la Ofensiva del Tet demostró la falsedad de las afirmaciones estadounidenses acerca de la pacificación del Vietnam, el aplastamiento soviético del régimen checoslovaco de Alexander Dubček se reveló como el enemigo del sentir popular en la Europa del Este. Por un lado, las democracias occidentales parecían corruptas; por otro, la gerontocracia esclerótica de los países comunistas tampoco deparaba esperanzas.

Los pintores famosos de la época no se unieron a los radicales en las barricadas. Se suponía que se hallaban encorvados pintando grandes e insulsos lienzos para la clase pudiente. Cuando los manifestantes contemplaban los cuadros más aclamados del momento, obras de contemporizadores como Kenneth Noland o Jules Olitski / **9, 10** / al estilo de la pintura de campos de color, etiquetadas como «abstracción pospictórica» por el prestigioso crítico Clement Greenberg, veían pinturas que se les antojaban bonitas, incluso bellas y lógicas, pero ajenas a los acontecimientos del mundo exterior. Esta generación radicalizada consideraba rebatible en términos ideológicos el formalismo, el lenguaje en que se fundamentaban tales creaciones, apto, según algunos, para «grandes avances» y «obras maestras». En efecto, el discurso subyacente a la pintura formalista (y su intención declarada de abordar en exclusiva las características formales de la pintura: lisura, opticalidad y forma) se antojaba enrevesado, estéril y académico. Incluso a Michael Fried, el teórico más reputado del formalismo, se le trababa la lengua al hablar de las franjas de color de Noland:

[...] al convertir en un elemento básico la extensión lateral, tal como he determinado, las franjas de Noland nos presentan el color a través de un prisma radicalmente nuevo. Podría aventurarse que nos lo revelan no solo como algo lateral y extendido, sino en tanto que una nueva modalidad abstracta de lateralidad y extensión: una versión que podríamos describir, aunque no literalmente, en términos de diferencia de dirección o velocidad relativa o fuerza de flujo entre las franjas de color que componen una pintura determinada.

Las dimensiones de los lienzos de campos de color, como los de Olitski, suscitan los mayores recelos. Como afirmó el joven artista conceptual británico Victor Burgin:

Scanned with CamScanner



15



16

15. Andy Warhol
Mrs Nelson Rockefeller, 1968.
Acrílico y tinta de serigrafía
sobre lino, 208,3 × 170,2 cm.
The Andy Warhol Foundation
for the Visual Arts, Inc.,
Nueva York

16. Roy Lichtenstein
Yellow and Green Brushstrokes,
1964. Óleo y pintura Magna
sobre lienzo, 214 × 458 cm

17. Frank Stella
Bafq, 1966. Tinta fluorescente
sobre lienzo, 226 × 275 cm

18. Ellsworth Kelly
No. 358 Blue White Angle,
1966. Aluminio pintado,
152,9 × 91,4 cm.
Colección particular

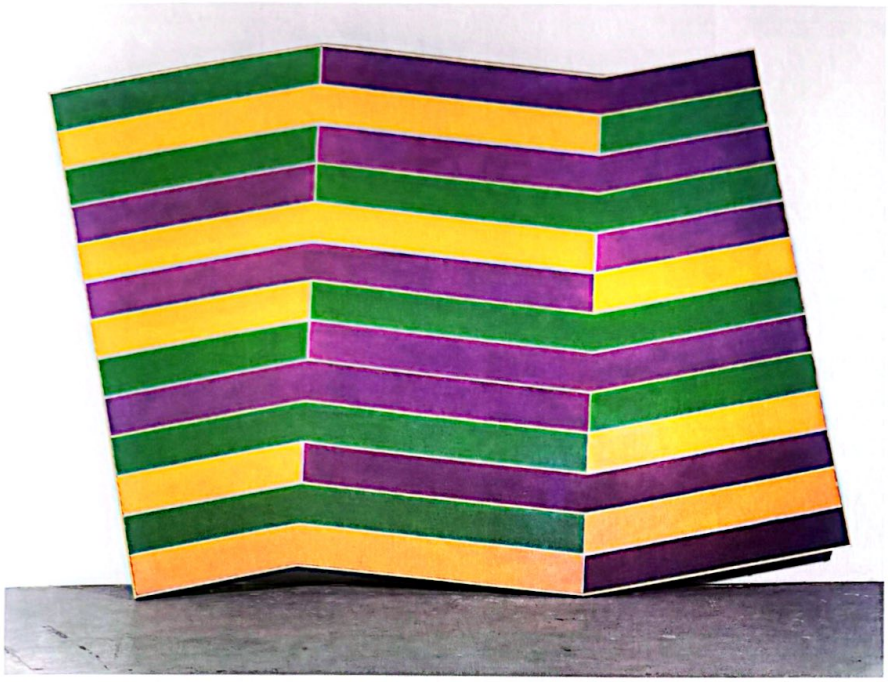
Abandoné la pintura en 1965 por la cruda realidad de que era una tecnología demodé. [...] Ya había suficientes cuadros y esculturas encenagados en los sótanos de los museos de todo el planeta. ¿Por qué producir más? En términos ecológicos, era una insensatez: una forma de contaminación. No se necesitaba más pigmento sobre lienzo, ni bronce, ni tubos de acero soldado con los que nadie supiera qué hacer salvo guardarlos en un almacén.

O, tal como escribió el estadounidense Joseph Kosuth: «En los últimos años, los artistas han cobrado conciencia de que el lenguaje tradicional ha quedado obsoleto y es irreal [...] Estudiar pintura y escultura no difiere de aprender latín». En otras palabras: «El sistema de creencias del viejo lenguaje se ha desmoronado y paralelamente se ha derrumbado nuestra capacidad de creer en el orden social, cultural, económico y político en el que se enmarcaba». Kosuth no responsabiliza a la pintura de la guerra de Vietnam, del deterioro ecológico ni del racismo institucionalizado, pero insinúa que es cómplice de dichos males, aunque sea de manera inadvertida. «La pintura —añade— se ha convertido en una forma de arte naíf porque en su programa ya no tiene cabida la conciencia de la propia identidad, ni en el ámbito teórico ni en el desarrollo histórico.» La pintura había quedado desposeída de su capacidad de criticar la naturaleza del arte porque había aceptado sus propias limitaciones en tanto que forma o género artístico y tampoco servía ya para criticar el mundo en general. Continuaría existiendo, concedía Kosuth, porque el mercado la demandaba, pero no cumplía ya ningún papel relevante en el mundo de las ideas.

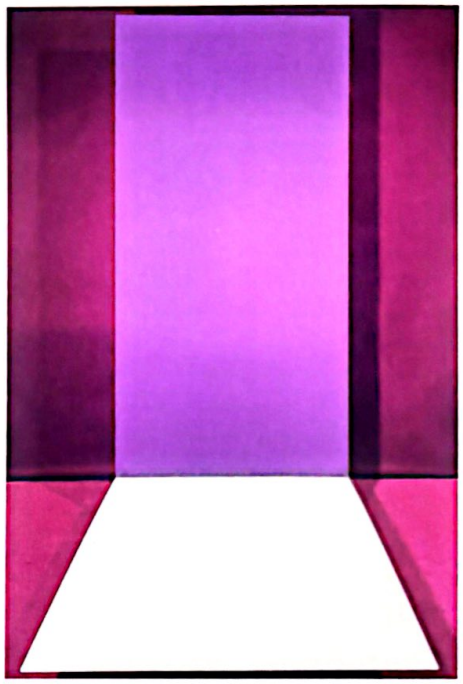
Un artista como Pablo Picasso podía considerarse vanguardista en 1911, pero en 1968 se le veía como alguien que creaba bazofia irrelevante, divagaciones sexuales de un anciano / **11** /. Pintaba mujeres desnudas que apestaban a realidad, para muchos un símbolo de una práctica anticuada. Paradójicamente, quince años después esos lienzos se considerarían vitales, expresivos y carnavalescos, un soplo de aire fresco.

Por otro lado, cuando los artistas conceptuales pintaban cuadros, lo hacían para parodiar y satirizar las pretensiones de la pintura. En 1967, Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier y Niele Toroni optaron por pintar sus obras durante la inauguración del tradicionalista Salon de la Jeune Peinture. Para demostrar la bancarrota de la pintura pactaron reiterar siempre el mismo motivo: Buren, rayas verticales de 8,7 cm de ancho; Toroni, marcas con un pincel del «n° 50 presionado sobre el soporte a intervalos regulares de 30 cm»; Mosset, un círculo de fondo liso, y Parmentier, franjas horizontales. Mientras pintaban, un altavoz entonaba el eslogan: «Buren, Mosset, Parmentier y Toroni les aconsejan ejercitar la inteligencia». Un panfleto editado como acompañamiento de esta *performance* listaba todos los inconvenientes que a su juicio

Scanned with CamScanner



17



18

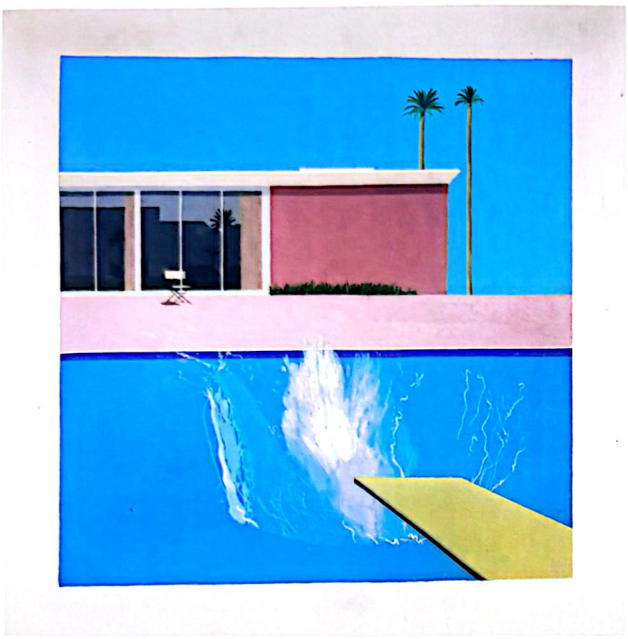
presentaba la pintura y culminaba en un: «Pintar es otorgar valor estético a las flores, las mujeres, el erotismo, el entorno cotidiano, el arte, el dadaísmo, el psicoanálisis y la guerra de Vietnam. Nosotros no somos pintores». Al día siguiente se llevaron sus lienzos y dejaron como único vestigio de su presencia una pancarta donde indicaban que no exponían. Más tarde, ese mismo año, convocaron una conferencia en el Musée des Arts Décoratifs de París / **13** /. Colgaron muestras de su obra sobre el escenario e hicieron aguardar una hora al público. Transcurrido ese tiempo, repartieron un documento entre una audiencia perpleja y frustrada para explicar que: «Obviamente, lo único que interesa aquí es contemplar las pinturas de Buren, Mosset, Parmentier y Toroni». Estaba presente Marcel Duchamp, quien había renunciado a la pintura cincuenta años antes por considerarla una actividad estúpida y despreciable, y posteriormente recalcó: «¡Qué *happening* tan frustrante! Imposible de superar!».

Otros artistas conceptuales se burlaban de la supuesta potencialidad espiritual de la pintura o de sus cualidades innatas, del mismo modo que un ateo se mofaría de quien afirmase la presencia de Dios en una estancia. Por ejemplo, en *Guarantee Painting* / **12** /, el artista australiano Mel Ramsden ridiculiza la pintura monocroma, a la que tilda de otro «traje nuevo del emperador». También hubo quien consideró que la performance había desbancado a la creación de objetos. Y al igual que Renoir en las postrimerías de su vida declaró que pintaba con el pene, en *Vagina Painting* / **14** / Shigeko Kubota dio la réplica a semejante comportamiento sexista al poner en escena una versión femenina de Jackson Pollock, «Jack, el destripador», no menos que la necesidad de centrar la atención en el cuerpo en un momento en que la pintura se estaba convirtiendo en un medio decorativo meramente visual.

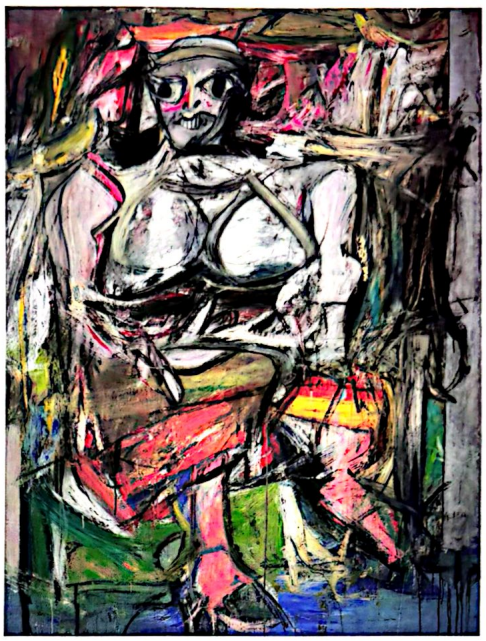
En su hogar, donde se recuperaba tras ser tiroteado y hallarse al borde de la muerte, Andy Warhol pintó pequeños retratos de la esposa de Nelson Rockefeller, coleccionista de arte neoyorquina / **15** /. Fue un gesto que se revelaría premonitorio de la evolución de su carrera, centrada en crear retratos de personajes famosos. Décadas más tarde, estas pinturas se revalorizaron por su condición de efigies de una época y Warhol se consagró como el Van Dyck de su sociedad. Por lo demás, el juego en sus obras entre la fotografía y la pintura, entre lo mecánico y lo artesanal, se equiparaba al discurso filosófico en torno a la representación y la identidad. Warhol afirmó que nunca se sintió realmente vivo tras aquel impacto de bala y, en efecto, su presencia en la pintura fue espectral durante años, el fantasma en la máquina. Se convirtió en el polo opuesto al compromiso total y la posibilidad de empatía que habían defendido expresionistas abstractos como Pollock o Rothko. Su inclinación por imágenes de la muerte se antojaba cada vez más oportuna. En lo tocante al resto de pintores pop, habían dejado de parecer radicales, inventivos o impertinentes, a la manera en que lo habían sido a principios de la década de 1960. Resulta muy revelador que, en la prestigiosa muestra quinquenal Documenta, celebrada en Kassel en 1968 (Documenta 4), Roy Lichtenstein estuviera representado mediante cuadros antiguos, como *Yellow and Green Brushstrokes* / **16** /: no tenía nada nuevo que aportar, por más que continuara pintando con elegancia y minuciosidad hasta su desaparición en 2001. En la misma línea, los comisarios seleccionaron cuadros del pasado de Jasper Johns y Robert Rauschenberg, los dos pintores más originales de la década anterior. Un reflejo lamentable pero acertado de su pérdida de rumbo.

Cuando Frank Stella y Ellsworth Kelly expusieron sus lienzos en Documenta aún era pronto para saber si podrían ahondar más en su análisis del color y de la forma / **17, 18** /. Un decenio atrás, Stella había dado muestras de radicalismo al condenar los efectos compositivos del arte europeo por considerarlos anticuados: «Esos efectos tienden a arrastrar consigo las estructuras, los valores y los sentimientos de toda la tradición europea. No me importaría que se fuera todo a pique». Ahora bien, después de zafarse de los valores humanistas del arte y de subrayar el estatus de la pintura en tanto que objeto, ¿qué hizo Stella? ¿Se dejó rebasar en radicalismo por los antipintores? ¿O se quedó sin tema o sin motivación para pintar? La exploración de

Scanned with CamScanner



19



20

19. David Hockney
A Bigger Splash, 1967. Acrílico sobre lienzo, 242,5 × 243,9 cm. Tate, Londres

20. Willem de Kooning
Woman I, 1950-1952. Óleo sobre lienzo, 192,7 × 147,3 cm

21. Francis Bacon
Portrait of George Dyer in a mirror, 1968. Óleo sobre lienzo, 198 × 147,5 cm

22. Thomas Struth
The Rothko Chapel, Houston, 2007. Impresión a color, 178 × 233,8 cm

la forma y de la expansión de la pintura en el espacio que planteaba Kelly (en este caso a través del suelo) se tildó de formalista, pero continúa intrigando a algunos artistas.

El catálogo de la Documenta de 1968 recogía dos artículos de los problemas del arte pop y de la abstracción pospictórica. Parecían dilemas herméticos y narcisistas de un ámbito incierto asediado por la crisis. La inclusión de artistas desaparecidos (Morris Louis, Yves Klein, Piero Manzoni y Ad Reinhardt, entre otros) sugería tácitamente que la pintura había devenido un medio pretérito. Más aún, al repasar la mayor parte de las obras pictóricas expuestas en la Documenta 4, es difícil no convenir en que la pintura parecía la decoración intelectual de la elite institucionalizada.

David Hockney, el más famoso de los pintores pop británicos, se trasladó a California en 1963 y plasmó en su obra el estilo de vida ocioso y los interiores de su nuevo hogar. Un mundo de piscinas, juventud, belleza y elegancia discreta / **19** /. Piezas estilizadas e ingeniosas pero «insulsas», sobre todo en comparación con la obra de Francis Bacon, quien se consideraba una figura aislada en un siglo de bancarrota estética: «Aparte de Picasso y Duchamp, y en cierta medida Matisse, ¿quién ha inventado algo en el arte en este siglo? Tanto alboroto, y ¿quién más ha protagonizado una innovación profunda? Nadie». Los cuadros de Bacon encarnan su propia vida bohemia y teatralizada; en ellos aparece su amante George Dyer, un delincuente de poca monta del East End, una zona deprimida de Londres.

El retrato de Dyer, de 1968, / **21** / constituye una brillante muestra de violencia servida con elegancia, la imagen de un ego en desintegración inventariado con maestría. Su estilo es muy personal: los intereses de Bacon, concentrados en los callejones, se hallaban a kilómetros de distancia de las grandes avenidas y los bulevares. En cambio, la mayor parte del arte más realista del momento resulta extrañamente indiferente, preocupado en exclusiva por la representación y no por lo representado. Muchos de los lienzos, copiados con meticulosidad de fotografías, parecen casi anestesiados.

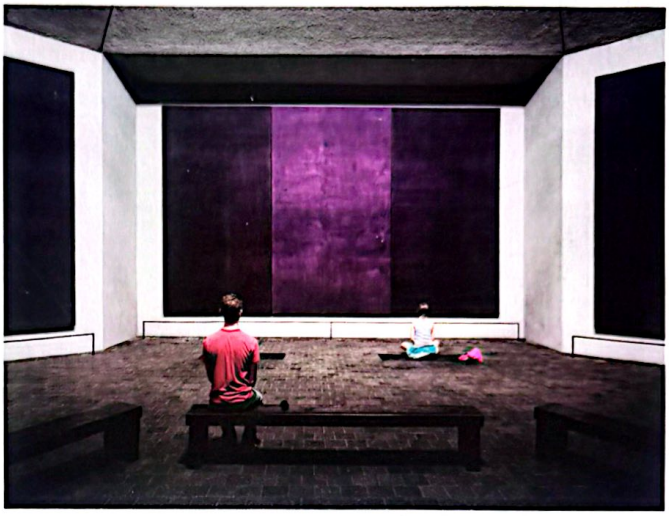
En la Bienal de Venecia de ese mismo año, Bridget Riley se alzó con el premio de Pintura / **23** /. El desarrollo de la muestra se vio perturbado por manifestaciones estudiantiles contrarias a la guerra de Vietnam y a la corrupción gubernamental. Indiferente al revuelo social, la literatura generada por la exposición calificó los lienzos de la artista de revolucionarios: «En cada pintura se aprecia un contraste interno entre ardor y frialdad, entre velocidad y lentitud, entre pesadez y ligereza; además, algunas de ellas desafían por completo nuestra confianza física mientras que otras la reafirman, como tormentas que amenazan con sobrecogernos y tempestades que ya se han capeado. Hay lienzos tan fieros que hieren y otros que resplandecen con una especie de quietud activa». Este elogio tan rebuscado y farragoso, típico del momento, resulta pintoresco si recordamos que el descontento social había salpicado a la mismísima bienal, con enfrentamientos entre estudiantes y policía en la plaza de San Marcos.

¿Dónde estaban los otros grandes nombres que habían hecho de la década de 1950 y principios de la de 1960 años tan vitales para la pintura? Jackson Pollock había fallecido tiempo atrás, si bien su mito, el mito

Scanned with CamScanner



21



22

del hombre succionado por su pintura, apasionado e intenso, seguía siendo un referente para muchos estudiantes de arte; sus lienzos eran los primeros que buscaban estos jóvenes en el MoMA / véase **2** /. Durante la primera visita de regreso de Willem de Kooning a los Países Bajos en 1968 para asistir a una amplia retrospectiva de su obra, se le ensalzó como un maestro de la modernidad, pero hacía tiempo que el artista había abandonado Nueva York para refugiarse en una guarida en Los Hamptons. Los cuadros que pintó allí carecen de la fuerza de los primeros lienzos de su serie «Mujeres»: son evocaciones líricas de paisajes que, en apariencia, no sintonizan con el resto de su generación y de la crítica / **20** /. Mark Rothko estaba deprimido, en especial por la situación del arte y por la venalidad que lo rodeaba. Aquejado por su mala salud, realizaba de manera obsesiva cuadros oscuros, casi monocromáticos, que carecían de su habitual sentido de la luz y de lo sobrenatural. En los años previos a 1968 había concluido las pinturas para su capilla en Houston —que Thomas McEvilley describió más tarde como «un gran monumento de la modernidad y el arte de lo sublime», representado aquí por una de las fotografías de museo de Thomas Struth. Aquella empresa supuso uno de los últimos grandes empeños por transmitir un aliento espiritual a través del arte, algo tan sintomático que intentara hacerlo tanto por medio de la arquitectura y de la iluminación como de la pintura en sí. Dos años más tarde, desesperado tanto por el arte y por la vida, Rothko se suicidó.

El descontento, la insatisfacción, la rabia y la impotencia consumieron también a otra figura capital del expresionismo abstracto: Philip Guston. Se sentía perturbado al escuchar noticias de acontecimientos como la guerra de Vietnam, las revueltas estudiantiles y el saqueo ecológico. «¿Qué clase de hombre soy, que permanezco sentado en casa leyendo la prensa y experimentando cómo la ira y la frustración se apoderan de mí y luego voy a mi estudio a ajustar un rojo con un azul?». Sentía la necesidad imperiosa de dejar testimonio de su época. Las pinturas que realizó en los años siguientes ejercieron, como las de Polke, una influencia tremenda. Mientras que Polke jugaba deliberadamente con los estilos, Guston mostraba el deseo de renunciar al estilo para presentar imágenes de la manera más franca posible. A la ironía de Polke se opone el carácter polémico de Guston. Y, sin embargo, ambos dan la impresión de aplicar un tratamiento simultáneo al mundo y la cultura, como si se hallaran en plena crisis médica y la pintura fuera el punto donde se localiza el trauma.

El supuesto fracaso moral de los Gobiernos de Lyndon B. Johnson y Nixon se reflejó en el derrumbe de la pintura abstracta estadounidense: críticos como Fried y Greenberg la habían catalogado como el único movimiento válido e importante, pero resultó ser una corriente agónica en lo formal y en lo espiritual. «En las últimas décadas, el arte moderno se ha degradado hasta convertirse en mera ornamentación», lamentaba Guston.

El arte abstracto estadounidense es una mentira, una farsa, una patraña propia de la pobreza de espíritu. Una máscara tras la que ocultar el miedo a exponerse. Una mentira para camuflar lo mediocre que uno puede llegar a ser. Y no está dispuesto a mostrar esa cruda realidad, esa falta de aptitud. Es una mentira irrisoria. ¡Todo menos eso! ¡Menuda parodia! El arte abstracto oculta esa mentira, ¡es una farsa! ¡No! ¡Dejemos que salga a la luz! Es una huida de nuestros verdaderos sentimientos, de los sentimientos primitivos, «puros», acerca del mundo… y de nuestra presencia en él. En Estados Unidos.

¿Dónde están los suelos de madera, las bombillas, el humo de los cigarrillos? ¿Dónde están las paredes de ladrillo? ¿Dónde está lo que sentimos, sin prejuicios, ideas, intenciones alimenticias? No, acatemos las directrices de los bancos, el mercado, los monumentos a las personas que controlan este país; ofrezcamos a todo el mundo la nana apaciguadora del «arte». Todos sabemos de qué hablamos, ¿no es cierto?

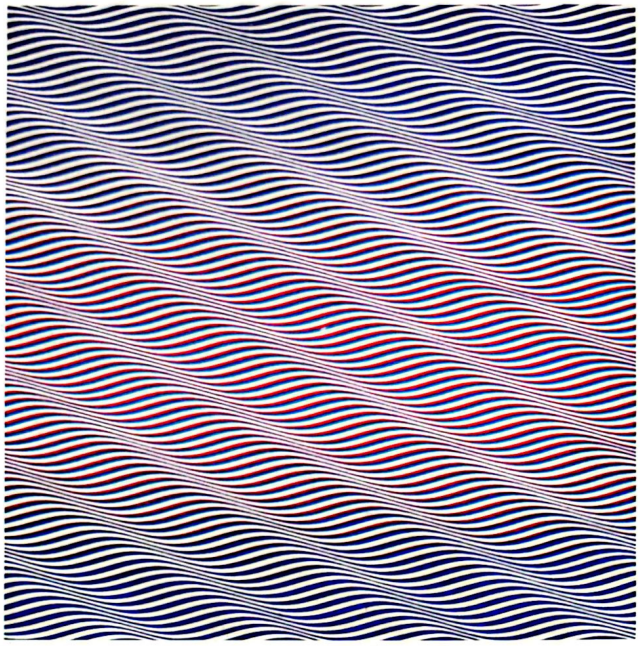
Guston se consagró como una figura clave un año después al lograr canalizar la ira de 1968 en sus lienzos. Aislado en su estudio, comprometido con la pintura pero distanciado de todo lo que se realizaba a su alrededor, se retiró a dibujar formas rudimentarias, como si ansiara reinterpretar el teatro existencial de Samuel Beckett reducido a su mínima expresión. Para alguien tan absorto en la pintura y en su nutrida historia, ello suponía una suerte de exilio a un desierto estético. Allí incluso una sola pincelada parecía desnuda, expuesta, categórica. In extremis empezó a pintar de nuevo, con fervor, en un estilo muy distinto a sus abstracciones exuberantes y sofisticadas; realizó innumerables lienzos pequeños de objetos cotidianos: tazas, zapatos, bombillas, libros o cabezas / **24** /. Las escasas figuras

Scanned with CamScanner

23. Bridget Riley
Cataract III, 1967. Emulsión sobre lienzo, 222 × 223,5 cm. British Council

24. Philip Guston
Fotografía de su estudio con 27 pinturas de pequeño formato, 1969-1970

25. Philip Guston
The Studio, 1969. Óleo sobre lienzo, 121,9 × 106,7 cm



23

humanas que aparecen en estos escenarios pictóricos van encapuchadas. Esta referencia al Ku Klux Klan se revela como el rasgo más extraño de todos: Guston, judío y radical en lo político, había realizado pinturas del Klan treinta años antes para denunciar su racismo y su violencia. Ahora esas figuras, más patéticas que amenazadoras, poblaban sus sueños. En 1969 se inmortalizó encapuchado en un autorretrato, fumando un cigarrillo en un estudio completamente vacío salvo por un reloj y una bombilla en un portalámparas / **25** /.

Para Guston, al igual que para los demás, la pintura debía redescubrir sus raíces en la necesidad universal de dibujar y pintar. Pintar es una actividad física a la que nadie es ajeno (todos hemos dibujado y pintarrajeado, aunque solo sea en la infancia). Es una de las estrategias que empleamos para entender el mundo. La pintura importa porque representa tanto nuestro propio cuerpo como el mundo exterior. Es una metáfora clave de nuestra intervención en el devenir del universo.

Se ha establecido que el impulso de pintar proviene, en primer lugar, del deseo de emular un cuadro conocido y, en segundo, del impulso de apretar el tubo y esparcir la pintura por el lienzo. El primero nos lleva a la tradición; el segundo, a la materialidad. En los cuadros que resultan atractivos a la vista, ambos estímulos se combinan. De los nuevos lienzos de Guston no solo emanaba una objetualidad abrupta, sino que además se anclaban de manera consciente en el pasado: Piero della Francesca, Goya, De Chirico o los dibujos animados de George Herriman. Su horizonte no se limitó a Nueva York y al siglo xx: en las postrimerías de su vida, Guston buscó inspiración en la pintura china de la dinastía Song.

Otros pintores, en cambio, se acurrucaron en sus rinconcitos personales a batallar con problemas formales abstrusos e irrelevantes o bien permanecieron inmóviles, paralizados, como conejos atrapados por los faros de un coche. A partir de este momento, la pintura perdió el liderazgo en el mundo del arte. El crítico neoyorquino Max Kozloff remarcó en 1975: «Durante al menos cinco años, toda una manifestación artística, la pintura, ha ido desapareciendo de los textos vanguardistas sin que se haya escuchado ningún suspiro de lamento». En fechas más recientes, la crítica eslovena Zdenka Badovinac señaló que los comisarios extranjeros acostumbraban a interrogarla acerca de la escena del arte en Eslovenia y la Europa del Este, pero siempre con una reserva importante: «En la pasada década me han solicitado a menudo que recomiende al artista más interesante de nuestra región y, con frecuencia, el ruego ha ido apostillado con un "pero que no sea pintor, por favor"».

Si creyera que la pintura ha muerto, no habría escrito este libro. Las entradas para una exposición de obras de Vermeer, Degas o Pollock se agotan en un abrir y cerrar de ojos. El apetito de contemplar pinturas antiguas no ha declinado desde 1968; al contrario, ha aumentado considerablemente. Los niños siguen pintando, salpicando pintura con gozo, dejándola caer a chorros, componiendo las primeras imágenes de su madre o de su hogar. La pintura aparece antes que el lenguaje, igual que en el pasado. Y un millón de aficionados siguen pintando por placer o movidos por alguna necesidad interna. La pintura es innata a nuestra naturaleza o cultura, puesto que los seres humanos necesitamos dejar huella. Los niños quieren ser pintores de mayores. Parecemos programados, bien sea por la genética bien por la cultura, para crear objetos; debemos hacerlo para conocer el mundo. Al pintar satisfacemos al mismo tiempo las necesidades de crear y de representar. La función del arte, y en especial de la pintura, es proporcionar una sensación de integridad y de realización personal que escasea en la sociedad posmoderna, compleja y fragmentada en la que vivimos. Nos transmite una sensación de plenitud equivalente o similar a la que ofrece la religión. La «materialización» de una pintura reafirma que dicho sentimiento guarda una íntima relación con el hecho de que seamos seres de carne y hueso inmersos en un mundo material.

Y por inimaginable que nos resulte la posibilidad de que en 2550 nuestros descendientes contemplen las pinturas realizadas durante los últimos treinta años con el mismo sobrecogimiento y embeleso con que nosotros admiramos hoy los lienzos pintados por Fray Angélico en 1434, tampoco podemos convencernos de lo contrario. Es probable que no compartamos la visión de Fray Angélico y sus cofrades (nuestro mundo y la percepción que tenemos de él son más fragmentarios), pero aun así seguimos experimentando trances de belleza, momentos de introspección, lances en los que conectamos con el todo. Durante largo tiempo ha

Scanned with CamScanner



24



25

sido imposible escribir la historia de la pintura como si se tratara de un proceso de desarrollo lineal o de una carrera de relevos: un recorrido hacia la «auténtica» pintura moderna en que el testigo ha pasado de Courbet a Manet y luego a Cézanne, Picasso, Pollock o Kenneth Noland. Ya no abrigamos una idea nítida de la evolución de la pintura, cosa que nos obliga a narrar otro tipo de historia, más compleja, para otorgarle sentido. Este libro no pretende mostrar una evolución progresiva de estilos o técnicas ni un propósito soterrado. Creo que la pintura sigue siendo un proceso importante mediante el cual podemos analizar, aunque sea de manera indirecta, cómo nos relacionamos con este mundo, qué somos en tanto que individuos y comunidades, qué es la belleza y qué podría ser. En la actualidad, la innovación se produce a nivel individual, no a modo de cambios de paradigma que afectan a toda la cultura. Buscamos planteamientos coherentes e interesantes no tanto en la pintura en su conjunto como en obras individuales.

Como en todo, hay fundamentalistas de la pintura que no creen en nada más, pero el futuro lo escribirán quienes sean capaces de navegar entre las tradiciones del pasado y las incertidumbres del mundo posmoderno. Demasiados intentos de recolocar la pintura en el ojo del huracán han fracasado por su antagonismo con otros géneros artísticos. Pocos pintores contemporáneos reniegan de la fotografía, del vídeo, de la *performance* o de las estrategias conceptuales. Estudiaron con los artistas que emplean esos medios y ellos mismos se han enriquecido con el debate. Las exposiciones con títulos como «El triunfo de la pintura» y similares resultan desafortunadas porque no estamos ante el triunfo de la pintura sobre el resto de medios, sino ante su enriquecimiento gracias a las aportaciones de estos.

Nuestra tendencia a hablar de la pintura en términos de muerte y salud obedece a que necesitamos concebirla como una persona, relacionarnos con ella casi como si se tratara de otro ente vivo. La ontología, el ser propio de la pintura, está muy vinculado con la idea de la encarnación: la mitología afirma que la pintura la inventó una doncella corintia que dibujó el contorno de la cabeza de su amado, silueteando su sombra en la pared, para conservarlo en su ausencia; para los cristianos, san Lucas, llamado a atestiguar el nacimiento de Jesús, fue el primer pintor. Fray Angélico y muchos otros pintores abordaron con reiteración escenas de nacimiento y muerte, en las que el alma o la vida alientan o abandonan la carne. Los periódicos arrebatos de iconoclasia y la necesidad profundamente arraigada de destruir imágenes delatan nuestra inquietud ante esta posible blasfemia, ante la idea de que también nosotros podemos convertir la palabra en carne. La pintura en su conjunto gira en torno a esta cuestión, aunque lo haga desde la distancia. Otra leyenda sobre la pintura cuenta que Verónica le entregó su velo al Cristo doliente mientras avanzaba tambaleándose hacia el Gólgota cargado con la cruz; Jesús se secó el rostro con el velo y, cuando se lo devolvió, su faz había quedado milagrosamente impresa en la tela. Carne y pintura se fundieron así en una misma realidad; el arte se erigió en testigo simultáneo de la muerte y de su derrota.

Al principio de este capítulo nos preguntábamos si la pintura era un medio obsoleto, si el discurso en torno a ella tenía aún relevancia con respecto al mundo exterior. Si en *Arte desde 1900* la pintura reciente se pasa por alto (a Guston y Lucian Freud se los menciona de pasada, Anselm Kiefer se estudia perversamente como fotógrafo y Julian Schnabel es objeto de mofa), es ni más ni menos porque los autores creen que nos hallamos en la era de la fotografía, un momento en que la pintura se ha convertido en mero «espectáculo». «Creer» en la pintura es albergar una fe infundada. Nosotros, en cambio, defendemos una necesidad de crear y contemplar lienzos que se prolonga desde el pasado hasta el futuro, defendemos que tan necesarios son Polke como Durero, Beatriz Milhazes como Matisse, Vija Celmins como Fray Angélico. Lo que examinamos aquí no es el rescoldo de una tradición pictórica, sino la dilatación y las modulaciones de un abanico de tradiciones pictóricas que se entretejen cada vez más.

No fue la pintura lo que murió en 1968, sino un tipo de pintura que se hallaba atrapada en un callejón sin salida. Había llegado el momento de que brotaran otros esquejes de la pintura y se adentraran vacilantes en el futuro. El año 1968 fue un año de crisis, pero, en chino, la palabra «crisis» significa también «oportunidad»: 1968 fue también un año de oportunidades en el que se sembraron las semillas de nuevas ramas pictóricas.

Scanned with CamScanner

PANORAMA

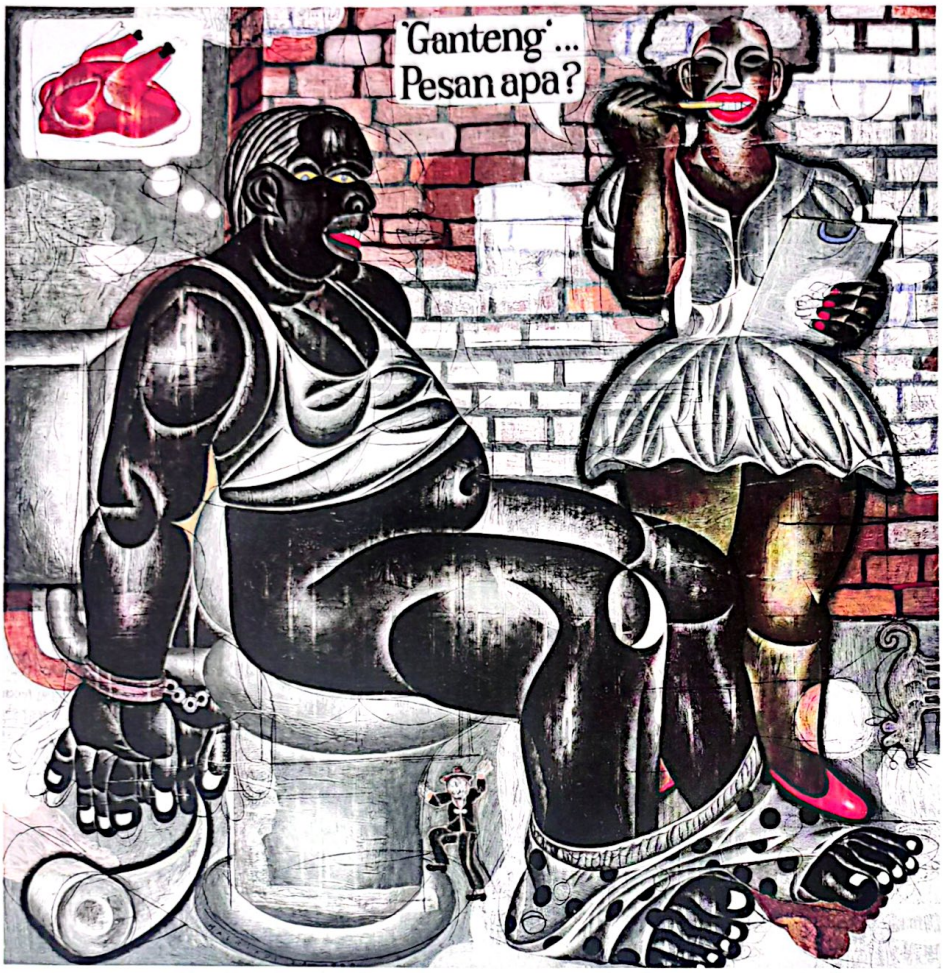
Scanned with CamScanner

GENERAL

Fernando Botero
Manu Chitrakar
Y. Z. Kami
Bhupen Khakkar
Lee Ufan
Tim Leura Tjapaltjarri
Liu Wenxi
Colin McCahon
I. Nyoman Masriadi
Clifford Possum Tjapaltjarri
Gerhard Richter
Chéri Samba
Shen Yaoding
Uta Uta Tjangala
Francisco Toledo
Werner Tübke

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner



En una economía global que cambia a una velocidad de vértigo, la pintura es hoy una actividad tradicional. En cierto sentido, la tradición es un lenguaje. Usted, lector, entiende lo que escribo porque lleva años leyendo: ha vivido inmerso en la lengua española. Y lo mismo sucede con la pintura; uno reconoce lo obvio enseguida: «¡Es una puesta de sol!», «¡Está desnuda!», «Van Gogh no era feliz». Aun así, para profundizar más es preciso saber qué otras cosas se han pintado: «¡Es impresionismo!», «¡Es Diana, y no deberías mirarla, estúpido Acteón!», «La paleta de amarillos y naranjas es inusitada».

Para sus partícipes, una tradición es como una familia: nos sentimos como en casa, imitamos a nuestros hermanos y antepasados y rivalizamos con ellos. Recurrimos a lo tradicional para entender o juzgar lo nuevo. No solo deseamos pintar un cuadro porque hemos visto otro antes, sino que además queremos pintar uno igual o mejor, o más acorde con nuestro tiempo. No se trata de copiar por copiar. No podemos determinar si algo es bueno a menos que lo comparemos con otros modelos. Y también necesitamos la tradición para rebelarnos, para romper los lazos con ella.

En el mundo intelectual posterior a 1968 resulta difícil concebir una palabra más difícil de digerir que «tradición». El propio concepto ya fue derrocado por la modernidad y sustituido por lo que Harold Rosenberg calificó de «tradición de lo nuevo». Era lícito emplear el término «tradicional» para referirse a tés edulcorados en casitas de campo con vigas de roble o a música *country* interpretada por ancianos con la voz rasgada por el *whisky*, pero no en alusión al arte contemporáneo. Si no era novedoso, carecía de autenticidad. Supuestamente, la novedad pasaba por la innovación incesante.

Mas lo cierto es que la pintura vive a través de la tradición: en parte, los lienzos de Rothko nos llegan porque Rembrandt respira a través de ellos; dicho de otro modo, cuando contemplamos un Rothko, desplegamos una forma de observar que hemos adquirido admirando a Rembrandt. La pintura tiene memoria. Es preciso concebir la tradición no como unos grilletes que nos aprisionan, sino como un lenguaje vivo y en desarrollo.

La comparación con la escultura es reveladora. En torno a 1968, la estatuaria perdió su tradición. Pocos escultores actuales se interesan por estudiar a Rodin,

26. I Nyoman Masriadi
Diet completed, 1999.
Técnica mixta sobre lienzo,
140 × 140 cm.
Colección particular

27. I Nyoman Masriadi
No More Game, 2003.
Acrílico sobre lienzo,
145 × 200 cm.
Colección particular

por no mencionar ya a Bernini o Donatello. La tradición que representan estas grandes figuras se basa en la dualidad de talla y modelado, una duplicidad que tocó a su fin algo antes, cuando, al aplicar las innovaciones de Picasso, entre otros, el ímpetu se desplazó hacia la escultura como construcción. En la década de 1960, artistas como Donald Judd se planteaban descartar incluso el término «escultura». Paradójicamente, la palabra en cuestión empezó a aplicarse en paralelo a la definición de una variedad apabullante de actividades: paseos (Richard Long), palabras (Lawrence Weiner), caballos acorralados en una galería (Jannis Kounellis) o incluso la docencia (Joseph Beuys). Había nacido una tradición de amplio espectro sin valores definidos a la que Rosalind Krauss llamó «escultura en sentido amplio».

Una vez le pregunté a una conocida escultora británica con qué frecuencia visitaba el Victoria and Albert Museum (el museo al que se acude en Londres para contemplar a Bernini o Donatello) y me respondió que lo había visitado una vez porque su padre quería enseñarle las alfombras. Los pintores, en cambio, frecuentan asiduamente la National Gallery de Londres o el Metropolitan Museum de Nueva York. Nadie se asombra cuando un pintor figurativo como Frank Auerbach comenta, en referencia a los cuadros de la National Gallery, que «sin estas piedras de toque andaríamos tambaleantes», o al descubrir que el artista lleva toda su vida acudiendo a esas salas para dibujar. Tampoco sorprende que una creadora implacablemente abstracta como Bridget Riley merodee por el mismo edificio: «Es muy triste, además de un craso error en un artista, no mirar al pasado; te empobrece sobremanera».

Ahora bien, la pintura cuenta con múltiples tradiciones: la abstracción moderna, el acervo figurativo occidental, la pintura china, islámica, india, etcétera. En la medida en que equiparemos la tradición a un lenguaje



Scanned with CamScanner

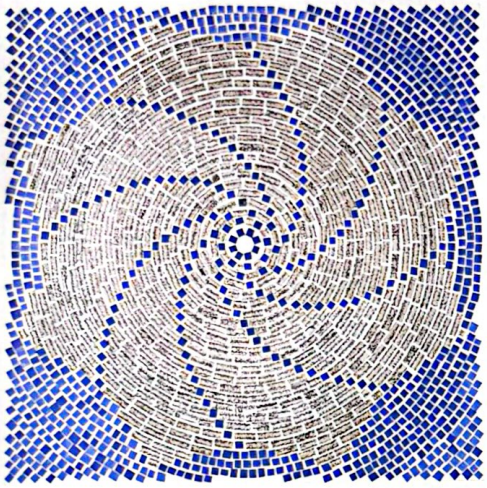


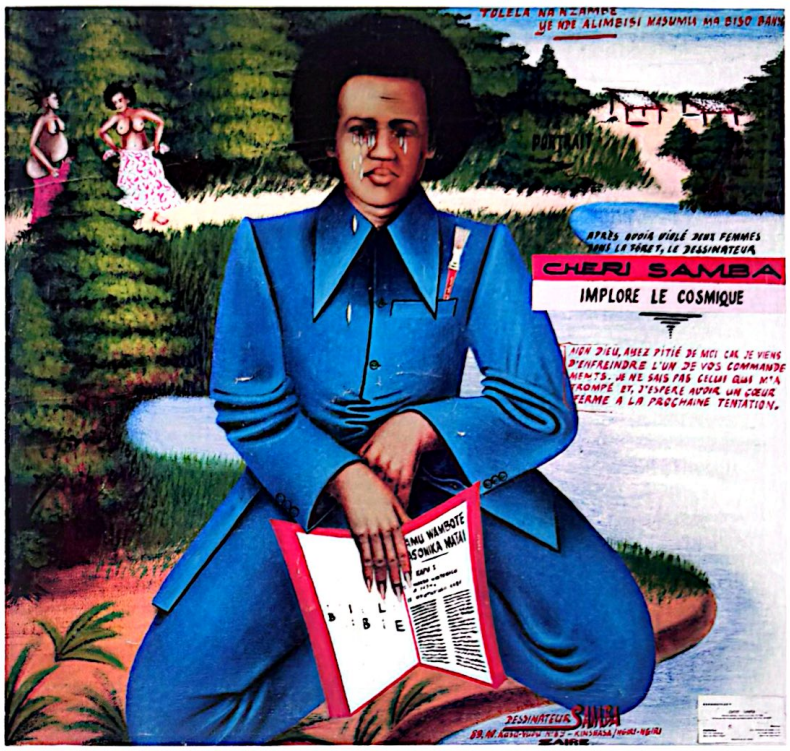
28. Y. Z. Kami
Untitled (Blue Jumper), 2005.
Óleo sobre lino,
340,4 × 198,1 cm

29. Y. Z. Kami
Endless prayer V, 2007.
Técnica mixta sobre papel,
106,7 × 75,6 cm

30. Chéri Samba
Chéri Samba Implores the Cosmic, 1979. Acrílico sobre lienzo, 82 × 88 cm.
Colección particular

Scanned with CamScanner





y no a un corsé, seremos capaces de apreciar su riqueza. Vivimos en un mundo plurilingüe donde, dado que los artistas suelen manejarse en más de un idioma, el mestizaje, la mezcla de culturas o de lenguas, se ha convertido en un fenómeno endémico. Tal vez nos sintamos incómodos ante semejante situación, ya que nunca estamos seguros de qué vocabulario se está empleando o de qué significan algunas palabras, pero el asunto aporta una enorme riqueza.

El crítico cultural Homi Bhabha ha argumentado que, en el mundo contemporáneo, todos estamos desarraigados, somos exiliados, apátridas. Yo me inclinaría por sostener más bien que ninguno de nosotros está inmerso en una tradición, entorno cultural o idioma únicos, sino que todos mantenemos lazos con varios de ellos. Ya no se trata de ser ciudadano de un país, sino del mundo. La mayoría de las personas están sumergidas en una tradición predominante, que puede verse, y a menudo se ve, incrementada o hibridada por otras. A priori, podría parecer un fenómeno desconcertante, incluso temible, pero en realidad constituye una fuente de riqueza, por más que en ocasiones pueda resultar desorientador. De acuerdo con el supuesto epítome del jingoismo pronunciado por Winston Churchill, «quien mantiene una sola lealtad es pobre».

¿En qué acervo se inscribe el pintor indonesio I Nyoman Masriadi? En Bali, de donde es originario, conviven dos tradiciones pictóricas: una de arte sagrado y otra de arte orientado al público occidental, pero Masriadi sostiene con ambas una relación indirecta. Se cuenta que, en su intento de no caer en la costumbre danzarina de la pintura balinesa y concentrarse en el detalle, interponía una caja de cartón entre su persona y el caballete mientras pintaba para eludir dar ningún paso. Por otro lado, su pintura refuta también las inclinaciones sociopolíticas de la escuela de arte donde estudió, en Yogyakarta. En sus primeras obras, que afrontan la modernidad occidental en el marco del cubismo / **26** / en amalgama con la caricatura, resulta evidente el vocabulario de la publicidad callejera y el grafiti. El gesto de repasar el lienzo por encima con rotulador, una vez dado por definitivo, puede considerarse una manera de postularse a favor o en contra de dicha tradición. En todo caso, su peculiaridad radica en recurrir a la técnica (y las asociaciones) del arte occidental para componer imágenes de homenaje y crítica hacia su propia sociedad, un pueblo codicioso pero dinámico. La camarera le pregunta al hombre gordo esposado al retrete: «Guapetón, ¿qué tomarás?».

El autorretrato de Masriadi, realizado cuatro años más tarde, es muy distinto, más ilustrativo: exhausto de jugar a juegos de ordenador, el artista se apoltrona en un sillón a roncar / **27** /. Los títulos de los libros de la estantería se corresponden con los de sus pinturas. Su obra ha evolucionado hacia la franqueza, quizá por influjo de esos juegos, o acaso por su voluntad de dirigirse sin tapujos al mercado global. Además, ahora que se ha consagrado como una superestrella del arte del Sudeste asiático, su carrera no solo contribuye a definir una nueva tradición, sino que genera el mito del éxito individual por derecho propio. La nota que escribió Masriadi en una pared con motivo de una exposición de sus cuadros revela su deseo de retraerse y convertirse en algo más que un observador:

Me gustaría que mi obra fuera más organizada. A veces trabajo sin haber dormido bien. Pinto de una manera caótica, totalmente asistemática. Necesito mejorar mi metodología de trabajo. En ocasiones se me acumulan las ideas y luego las olvido y tengo que volver a pensarlas.

El emigrante iraní Y. Z. Kami, que se define como un pintor neoyorquino, plasma grandes retratos de personas absortas en sus pensamientos a base de puntitos o leves toques de pincel, al estilo puntillista; son imágenes amables, borrosas, encerradas en sí mismas, representaciones de figuras ensimismadas / **28** /. Como es bien sabido, el arte islámico tradicional proscribe las imágenes figurativas en el ámbito religioso: ¿sugieren acaso los ojos cerrados de estos mediadores retratados una reticencia a mostrarse a la cámara?

Habida cuenta de que Kami suele pintar también lienzos con texto / **29** / en los que compone *collages* circulares y espirales con versos del poeta sufí Rumi, es aconsejable concebir su obra en términos de síntesis, más que de mestizaje. Para él, estas imágenes

Scanned with CamScanner



31. Uta Uta Tjangala
Yumari, 1972. Pintura de polímero sintético sobre cartón madera, 46 × 67,7 cm.
National Gallery of Victoria, Melbourne

32. Tim Leura Tjapaltjarri y Clifford Possum
Warlugulong, 1976.
Pintura de polímero sintético sobre lienzo, 168,5 × 170,5 cm.
Art Gallery of New South Wales, Sídney

33. Clifford Possum
Untitled, fecha desconocida.
Pintura de polímero sintético sobre lino, 182 × 182 cm.
Holmes à Court Collection, East Perth

Scanned with CamScanner

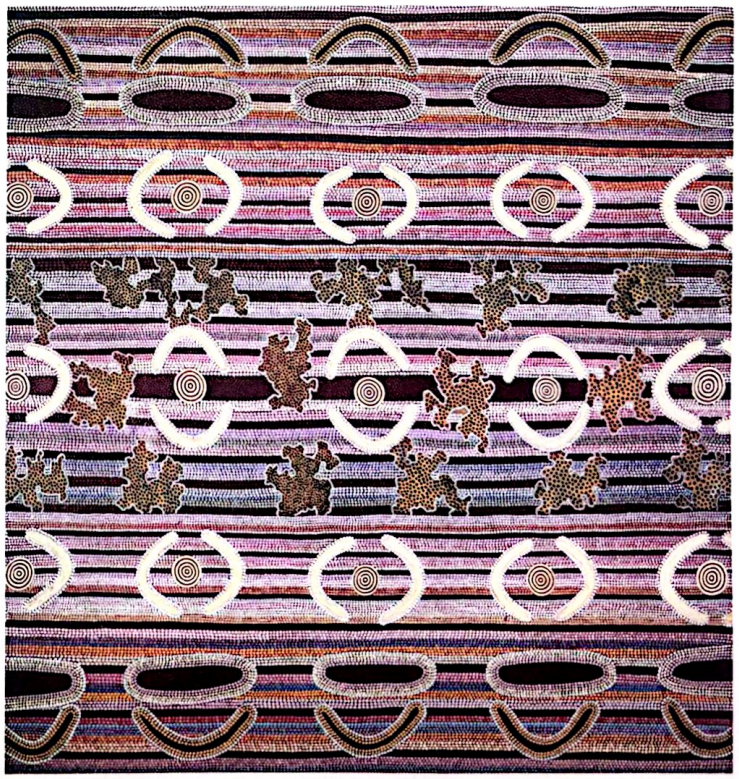
constituyen una referencia específica a los derviches o a la rama mevlevi del sufismo, valedora de que girar sobre uno mismo desbloquea el ego, limpia a la persona de pretensiones odiosas y alumbra el camino hacia la plenitud de Dios, pero en realidad este tipo de mándala y este énfasis en las salmodias visuales se halla presente en el misticismo de todas las religiones.

Las raíces de estas posturas híbridas brotaron en la década de 1970, cuando muchas otras tradiciones comenzaron a establecer una relación menos respetuosa con Occidente. Chéri Samba, desde Kinshasa, no tiene inconveniente en ubicar una tradición pictórica indígena en las ruidosas calles de las nuevas ciudades de África. Sus primeros lienzos, elaborados con arpillera, se vendían en un mercado local de pinturas populares: son cuadros de pequeño formato con enseñanzas morales y temas tópicos pintados para gente corriente. A menudo contienen mensajes directos expresados en bocadillos de diálogo, como en los tebeos: «Advertí que los transeúntes pasaban junto a mis cuadros, les echaban un vistazo y proseguían su camino. Se me ocurrió que, si les añadía algo de texto, se detendrían a leerlo y así dedicarían más tiempo a admirarlos». / **30** /

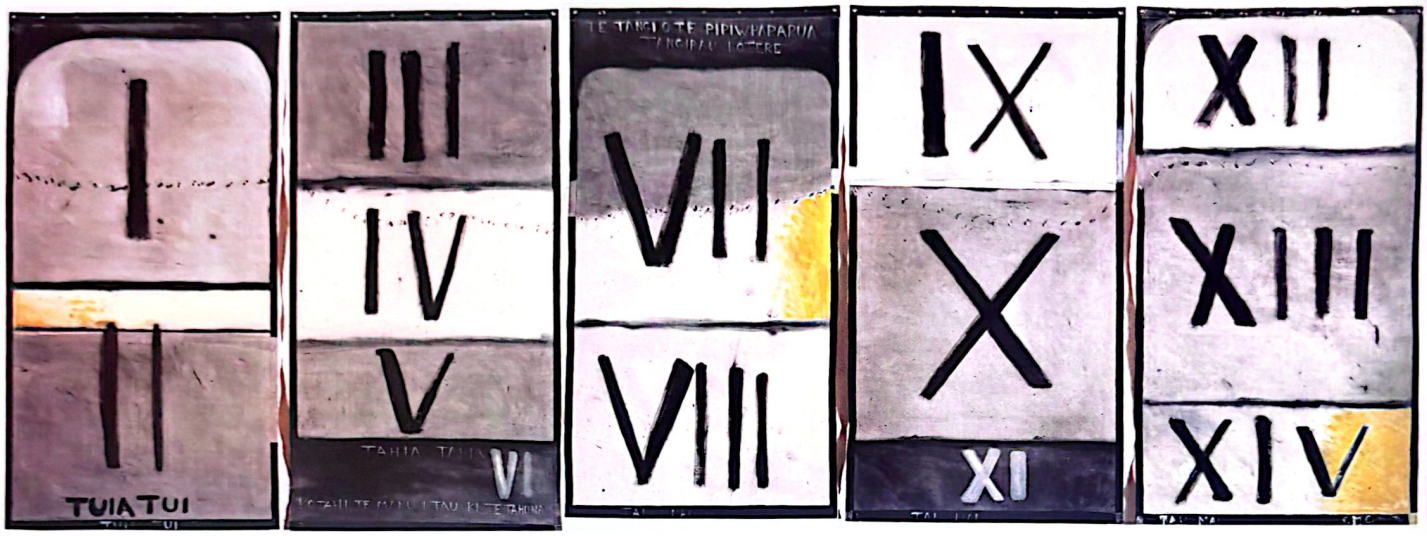
Las tradiciones occidentales ni siquiera son las más antiguas. Posiblemente el acervo vivo más ancestral sea el de los aborígenes australianos, que se ha prolongado sin interrupción durante al menos 30 000 años, por más que casi nadie en la década de 1970 lo hubiera considerado una tradición viva. De hecho, la cultura aborigen se tildó de atrasada y las habilidades de los indígenas se descalificaron por obsoletas. El Gobierno blanco de Australia no veía más futuro para la menguante población nativa que su asimilación en la sociedad blanca, forzosa si era preciso. Los objetos aborígenes se contemplaban como *souvenirs* peculiares para los turistas cuando no se conservaban a modo de curiosidades en el Museo Antropológico.

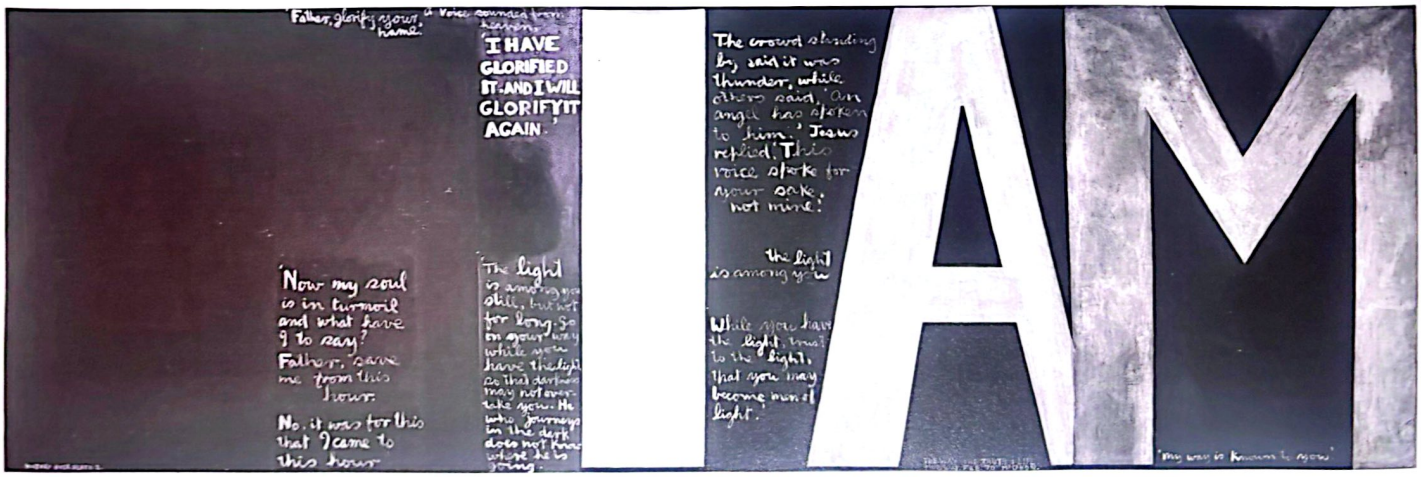
Papunya, en el corazón del Desierto del Oeste australiano, fue uno de los últimos campamentos establecidos para asentar y controlar a los aborígenes. Los pintupi occidentales, trasladados allí a partir de 1963, tal vez sean los últimos «hombres salvajes». Los alojaron en cabañas de hierro corrugado, les pagaron para que dejaran de deambular y los alimentaron en un comedor comunitario, en un intento de inculcarles los modales en la mesa de los británicos. La desesperanza campaba a sus anchas. Geoff Bardon, un profesor de arte destinado allí durante un tiempo en 1971, intentó estimular a los niños mediante la pintura de murales. Un grupo de ancianos se interesó por la iniciativa: el mural resultante, de diez metros de anchura, narraba el sueño de la hormiga de miel, una leyenda ancestral. En esta empresa comunitaria, el pintor principal fue Kaapa Tjampitjinpa. A través del mural, los adultos mostraron a la generación más joven y desposeída que tenían una cultura propia. La pintura hundía sus raíces en los dibujos que realizaban con arena durante sus ceremonias tradicionales, pero no tardó en convertirse en algo más: aquellos ancianos empezaron a obsesionarse con plasmar sus relatos o sueños, en un principio solo para ellos. Estas obras tempranas representan los mitos de una manera que resulta literal, clara y directa / **31** /.





Scanned with CamScanner


I
II
TUIA TUI
III
IV
V
VI
TE TANGI O TE PIPIWHARAUA
VII
VIII
IX
X
XI
XII
XIII
XIV


Father, glorify your name.
'I HAVE GLORIFIED IT, AND I WILL GLORIFY IT AGAIN.'
'Now my soul is in turmoil and what have I to say? Father, save me from this hour.'
No, it was for this that I came to this hour.
'The light is among you still, but not for long. So go on your way while you have the light, so that darkness may not overtake you. He who journeys in the dark does not know where he is going.'
The crowd standing by said it was thunder, while others said, 'An angel has spoken to him.' Jesus replied, 'This voice spoke for your sake, not mine.'
the light is among you
While you have the light, trust in the light, that you may become men of light.'
I AM
'my way is known to you'

34. Colin McCahon
The Song of the Shining Cuckoo (Te Tangi o te Pipiwhararua); A Poem by Tangirau Hotere, 1974. Óleo sobre cinco paneles de lienzo sin tensar, 175 × 451,4 cm. Hocken Library, University of Otago, Dunedin

Te tangi o te pipiwhararua
Tuia tui
Tahia tahia
Kotahi te manu i
tau ki te tahuna
Tau mai
Tau mai
Tau mai
Tau mi

La canción del cuco luminoso
Resplandece y revélanos,
resplandece
horádanos y hermánanos
pájaro, posado en la playa
Pósate, amigo mío, pósate
Pósate aquí y descansa

Sucedió entonces que otro pueblo indígena de la zona consideró inaceptable esta revelación de sus conocimientos secretos, de manera que los pintores pintupi comenzaron a servirse de los puntos para rellenar y animar el dibujo, así como para tapar algunas partes comprometidas, los secretos.

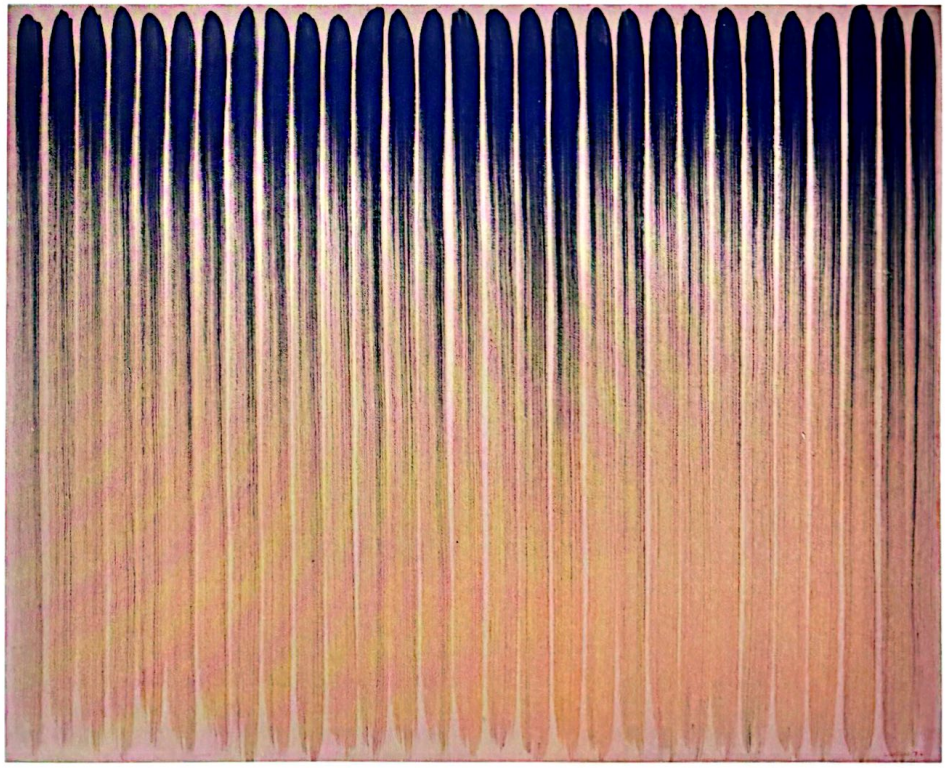
En la década de 1970 surgió un mercado para estas pinturas. Y a medida que se fue expandiendo, otros pueblos aborígenes empezaron a realizar sus propias creaciones. Con frecuencia, las primeras poseen una frescura y una presteza que mengua con el tiempo, al volverse las obras más repetitivas o más acordes con las preferencias del público blanco. No obstante, este mercado nuevo e inesperado dio cabida de vez en cuando a la innovación y al desarrollo. *Warlugulong*, la obra al alimón de Tim Leura Tjapaltjarri y Clifford Possum pintada en 1976 para un documental televisivo de la BBC, demuestra cómo se ha multiplicado la ambición de los artistas aborígenes en solo cinco años / **32** /. El cuadro admite tres interpretaciones. En primer lugar, la de una mera pintura decorativa de gran formato y colores vivos (tal sería el destino de la mayoría de lienzos aborígenes: regocijo exótico para salas de estar de Sídney o San Francisco, si bien los tonos sombríos de este lienzo en concreto sugieren cualquier cosa salvo alborozo). En segundo lugar, la de fuente de datos antropológicos (alude a ceremonias y mitos), y en tercero, la de una pintura comparable a cualquier cuadro abstracto del siglo xx por su complejidad y vigor.

En este caso, el sueño clave es el lugar donde Lungkata, el anciano hombre-lagarto azul, prendió un gran incendio forestal en el que perecieron sus dos hijos. El sueño entraña presagios agoreros, puesto que sus descendientes también fallecieron por haberse comido un canguro sagrado. Más tarde, Possum volvió al tema y añadió esqueletos. La complejidad del lienzo no tiene precedentes ni por la cantidad de sueños representados ni por la manifiesta ambición artística. Leura Tjapaltjarri habló de obra topográfica y, ciertamente, tiene algo de mapa: no hay arriba ni abajo, puede contemplarse desde cualquiera de sus cuatro flancos. Muestra un paisaje tal como se ve al caminar o como se graba en el recuerdo. En el desierto resulta fundamental orientarse bien: los aborígenes siempre levantan sus campamentos encarados a su tierra natal. Probablemente no fuera una mera coincidencia que la aparición de estos sueños topográficos coincidiera con la promulgación de la Ley sobre Derechos de Tierra Indígena, que otorgó a sus pobladores históricos derechos sobre sus hogares ancestrales (estas pinturas se presentaron en los tribunales a modo de prueba). Su posterior inclusión en la muestra «Perspecta», celebrada en Sídney en 1981, fue una de las primeras exhibiciones de arte aborigen junto a arte europeo, y sobresalió. El catálogo de la exposición lo adjetivó de arte «postribal».

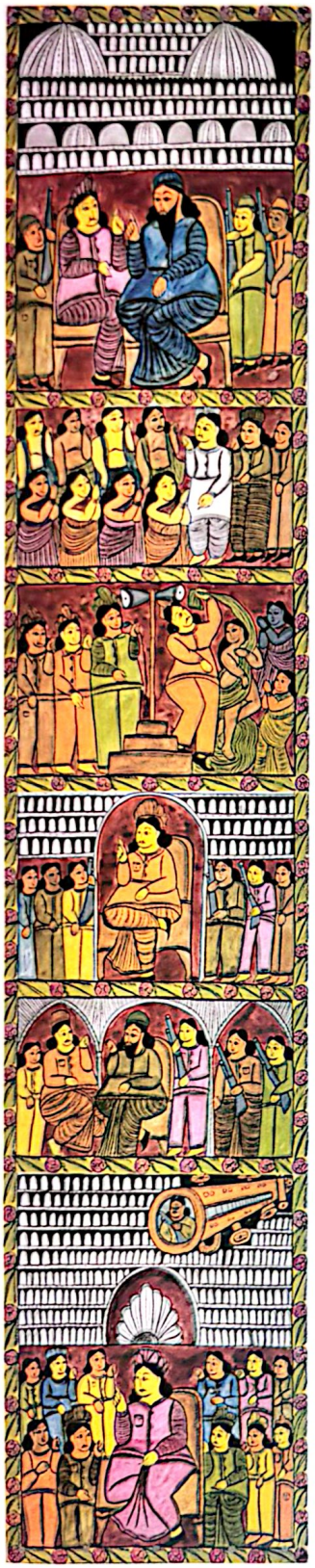
Las obras de Possum evolucionaron hacia unas variaciones tonales y unos diseños mucho más complejos / **33** /. El sueño es un elemento fundamental

35. Colin McCahon
Victory Over Death II, 1970. Pintura de polímero sintético sobre lienzo sin tensar, 207,5 × 597,7 cm. National Gallery of Australia, Canberra

36. Lee Ufan
From Line, 1973. Cola y pigmento mineral sobre lienzo, 182 × 227 cm. Museo Metropolitano de Tokio



Scanned with CamScanner



para él: en este caso, el de la comadreja ancestral que viajó por debajo (el escenario central de las vías) y por encima de la superficie (las huellas de pezuñas); los círculos concéntricos señalan los puntos en los que aflora del subsuelo. Hacia finales de la década de 1970, el conflicto entre las necesidades del mercado del arte, el control tribal y su propia trayectoria artística empezó a despuntar, como en el caso de otros creadores.

«Postribales» quizá sea el último calificativo con que deseaban ser etiquetados estos artistas que, mientras reafirmaban su propia cultura, la exponían en paralelo a nuevas clases de explotación. El dinero que recaudaron los aborígenes les permitió abandonar Papunya en 1981 y volver a establecerse en el asentamiento ancestral de Kintore. Pero muchos de los artistas se consideraron desplazados y perdieron el norte. Tim Leura Tjapaltjarri se sintió «tan profundamente desilusionado y afectado por el arrinconamiento social de la cultura aborigen en el transcurso de su existencia que su propia creatividad se derrumbó, [y] su vida terminó de manera trágica en 1984». Clifford Possum falleció largo tiempo después, en 2002, pero para entonces su reputación estaba irremediablemente maltrecha porque, cuando se emborrachaba, firmaba lienzos pintados por otras personas.

En el resto del mundo, el mestizaje generó nuevos tipos de pinturas, posibilidades inéditas. En Nueva Zelanda, Colin McCahon trabajó con las creencias cristianas, imaginó las pinturas sienesas que nunca vería, se enemistó con la modernidad estilística estadounidense que había contemplado durante su único y breve viaje al extranjero, y veneró cada vez más la cultura maorí. Su lienzo *The Song of the Shining Cuckoo (Te Tangi o te Pipiwharaua); A Poem by Tangirau Hotere* / **34** /, al igual que la capilla de Rothko, alude a las catorce estaciones del Viacrucis, el penoso camino de Cristo desde su condena hasta su sepultura. Poco a poco, las palabras sustituyeron a las figuras en su obra; en este caso, los versos, junto con la pintura, nos invitan a comulgar con el artista. El sonido posee tanta importancia como el significado: McCahon recitaba en voz alta mientras pintaba y nosotros deberíamos hacerlo como espectadores. El vuelo del cuco está señalado con líneas punteadas, a modo de paisaje cartografiado.

Victory over Death II / **35** /, del propio McCahon, es una de las pinturas de posguerra más ambiciosas, además de suponer un reto en los años inmediatamente posteriores. Inscrito en grandes letras aparece el nombre secreto del Dios hebreo: Jehová o «yo soy el que soy» («I AM»), rodeado de versículos del duodécimo capítulo del Evangelio de san Juan. McCahon alternó fases de fe absoluta con periodos de agobiante duda. En esta obra presenta a Dios no como una confesión simplista, sino como un desafío. A la izquierda, negro sobre negro (y difícil de apreciar en la reproducción) aparece la pregunta: «¿soy yo?». A la derecha figura la afirmación: «yo soy el que soy». Estas palabras se inspiran en el relato de san Juan acerca de las dudas de Jesús mientras se dirigía a Jerusalén, consciente de que allí le aguardaba una muerte agonizante y vejatoria. Con este lienzo enorme, sin enmarcar y enganchado con chinchetas a la pared, McCahon pretendía involucrar al espectador de manera efectiva, entablar una conversación con él: «Como pintor, a menudo me preocupo más por el observador de lo que él se preocupa por mí; de no ser así, no estaría haciendo bien mi trabajo. La pintura puede ser un medio poderoso para articular el diálogo». De joven, McCahon se sintió inclinado a ser predicador y el hecho de que su obra constituya una extraordinaria invención formal no obsta para que su religiosidad sea equiparable a la de una *Crucifixión* de Fray Angélico. La alusión nominal es otra forma de encarnar la presencia del otro.

Entre 1966 y 1976, China estuvo sumida en la violenta agitación política de la Gran Revolución Cultural Proletaria. Se clausuraron las escuelas de arte y los artistas corrían el enorme riesgo de ser acusados de intelectuales burgueses y enviados a comunidades campesinas para su reeducación. Las cuestiones acerca de qué, cómo y para quién se debía pintar se respondieron desde las instancias oficiales con una contundencia jamás vista. El papel del arte estaba claro: funcionar como propaganda para el Partido Comunista, con los resultados que cabía esperar, verse abocado a una mera hagiografía de Mao Zedong que presenta al dirigente, ora como el gran timonel, ora rodeado de campesinos felices y sonrientes en el paraíso terrenal que el propio líder ha configurado para ellos. A partir de 1971, bajo Chiang Ching (Madame Mao), las pinturas debían concretarse en un júbilo proletario sin fisuras, epitomizado en el *hong-quang-liang* («estilo rojo, liso y resplandeciente»). Cuando lo consideraba oportuno, el Comité de las Artes, regentado por Madame Mao, repintaba los rostros de los lienzos para garantizar ese lustre, que siempre era más intenso en la tez de Mao. / **39** / Los artistas solían tomar como inspiración estilística los calendarios campesinos de una zona de Yan'an relacionada con el dirigente. Solo después de 1979, tras la muerte de Mao y la destitución de Chiang Ching, se expusieron obras modernas en la China continental, desnudos incluidos. Este avance corrió en paralelo a las reformas de Deng Xiaoping, que impulsaron a China hacia el capitalismo, si bien bajo un gobierno dictatorial.

En Japón, el artista coreano Lee Ufan se implicó activamente en un movimiento denominado Mono-Ha, cuyo objetivo consistía en esculpir esculturas sencillas, en general mediante la combinación de dos materiales: piedra y espejo, acero y piedra, o acero y lana. Pese a sus similitudes con el minimalismo estadounidense, el Mono-Ha se acerca más a un planteamiento zen del mundo. Recalca la necesidad de apreciar los materiales. Cuando Lee se volcó en la pintura, lo hizo para crear cuadros sobre tela (estilo occidental) pero con pigmentos minerales mezclados con cola (estilo oriental) y aplicados con pinceles japoneses planos / **36** /. Extendía cada pincelada de su serie «From Line» hasta que el pincel se quedaba sin pintura con el fin de establecer un claro registro no solo del espacio, sino también del tiempo.

En 1996, una galería de Ahmedabad, en el norte de la India, sufrió actos vandálicos a manos de integrantes del grupo hindú de corte derechista Bajrang Dal por exponer una pintura de M. F. Husain que presentaba a la diosa Saraswati desnuda. Probablemente acrecentó el escándalo el credo musulmán de Husain.

Scanned with CamScanner



37. Manu Chitrakar
Afghanistan War, 2003.
Pintura de póster sobre papel,
240 × 75 cm

38. Bhupen Khakkar
Janata Watch Repairing, 1972.
Óleo sobre lienzo, 92 × 92 cm.
Collection Vivan Sundaram,
Nueva Delhi

Scanned with CamScanner



39. Shen Yaoding
Long Live the Victory of Chairman Mao's Proletarian Revolutionary Line, 1967.
Aguada sobre papel,
70,5 × 171 cm.
Colección de T. Z. Chang

40. Francisco Toledo
La rana ovillada, 2002.
Óleo y temple sobre papel,
28 × 35,6 cm.

41. Fernando Botero
La familia presidencial, 1967.
Óleo sobre lienzo,
203,5 × 196,2 cm.
Museum of Modern Art, Nueva York



Pese a haberse pintado veinte años antes, el lienzo conservaba su fuerza turbadora. La enorme influencia de las imágenes en la India se tradujo aquel mismo año en una intensa polémica en torno a la desnudez en la publicidad. Más allá de su enfoque ecléctico y populista, Husain no debía salir de su asombro, pues por lo común solo había prestado atención a su obra un reducido grupo de la clase media cultivada. La cultura visual de la India es muy potente, pero no pasa del nivel popular de los altares erigidos en los márgenes de las carreteras o de las vallas publicitarias. Quizás en ningún otro lugar existan tantas pinturas anónimas al servicio de los dioses y de la publicidad comercial. Pintores populares como Swarna Chitrakar o Manu Chitrakar (el nombre significa «creador de imágenes»), por ejemplo, siguen recorriendo las poblaciones de Bengala Occidental con sus pergaminos ilustrados, en los que divulgan los atentados del 11-S o la guerra de Afganistán **/ 37 /.** Ejercen de reporteros. Son trovadores de nuestro tiempo, cargados con unos rollos pintados a modo de dispositivo protocinematográfico que desenrollan estirando hacia arriba con una mano y hacia abajo con la otra.

El «escándalo» de Husain aún no se ha resuelto: diez años después, cuando un ministro de un Estado musulmán ofreció una recompensa de unos siete millones de euros a quien decapitara al dibujante danés autor de unas caricaturas de Mahoma, los fundamentalistas hindúes ofertaron la misma cantidad a quien decapitara a Husain. Cuando el artista expuso en Londres, sus pinturas fueron objeto de actos vandálicos, perpetrados presumiblemente por fundamentalistas hindúes. Tal como explicó Geeta Kapur, el crítico más influyente de la India, para los artistas indios, no menos que para los africanos y los latinoamericanos, el problema no estriba solo en averiguar el modo de escapar del vanguardismo programático de la modernidad occidental, sino también del conservadurismo de su cultura vernácula.

Desde la proclamación de la independencia en 1947, el Progressive Artists' Group, al que pertenecía Husain, apostó por una modernidad rotunda, al estilo de la parisina, frente al academicismo de las escuelas de arte británicas y al fervor patrio de quienes deseaban basar la pintura india en los estilos de las miniaturas mogolas o de los murales budistas de las cuevas de Ajanta. Por otra vía, a partir de la década de 1950, K. G. Subramanyan promovió el eclecticismo en la escuela de arte de Baroda. En su opinión, era preciso abrirse, observar todo lo que había alrededor y forjarse un estilo propio. Conseguirlo resultaba preceptivo: «El deseo del artista indio moderno de formar parte de una tradición viva, es decir, de ser individual e innovador sin convertirse en un marginado de su propia cultura, no se cumplirá por generación espontánea; se precisa un esfuerzo decidido». Tal como afirmó Gulam Mohammed Sheikh, otro artista de Baroda: «Vivir en la India significa habitar simultáneamente en varias culturas y épocas. A menudo uno se ve inmerso en situaciones "medievales" y topa con gente "primitiva". El pasado coexiste en tanto que entidad con el presente, ambos se iluminan y se sostienen mutuamente».

Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner

Bhupen Khakkar, el menos programático de los artistas de Baroda, quizá fue también el que combinó con más naturalidad las tradiciones en una amalgama convincente. Resulta sintomático que el punto de inflexión de su obra fuera un comentario de un estudiante británico en Baroda sobre «la belleza y la vitalidad» del arte urbano indio. A raíz de esa apreciación, empezó a coleccionar oleografías y carteles de cine. Khakkar, a diferencia de otros pintores de Baroda, se siente muy cómodo en este entorno variopinto. Pasa más tiempo con tenderos que con artistas: es, por citar a Baudelaire, un pintor de la vida moderna. Sus lienzos recuerdan a menudo rótulos de comercios, si bien mucho más complejos / **38** /. Estaba obsesionado con los objetos de este mundo. Según él, incluso las cosas más *kitsch* podían transmitir un significado de peso: «Un ramo de flores de plástico ofrece una alegría eterna a la vista. Las frutas y hortalizas talladas en madera se antojan exquisitas. Los rótulos de neón añaden a su forma la espectacularidad de la luz fluorescente».

Latinoamérica, el Nuevo Mundo, es igual que el Viejo Mundo, pero diferente. Lengua, cristiandad y política son idénticas a las de Europa, pero modeladas por las circunstancias locales. A simple vista, la obra del colombiano Fernando Botero titulada *La familia presidencial* / **41** / puede parecer grotesca y jocosa, una versión pueril del descarnado lienzo de Goya *La familia de Carlos IV,* pero tras la pomposidad cómica de estos «pilares de la sociedad» subyace una triste impotencia que encubren mediante la interpretación de sus papeles. Los protagonistas parecen incómodos, personajes que se han visto arrastrados contra su voluntad al plató de un concurso televisivo. Debido a sus orígenes, Botero se inscribe en parte en la tradición occidental, pero lo hace con socarronería, como si fuera el único invitado a una fiesta de disfraces consciente de que todo es una farsa. Su obra gira en torno a la memoria, al mundo provinciano de su infancia: «En los Andes, la música es melancólica, romántica y triste hasta el infinito». El suyo no es un mundo ideado a partir de la nostalgia del exilio (reside en París desde hace muchos años), sino un universo paralelo al real. La gordura constituye un elemento clave de esa realidad imaginada: «El objetivo de mi estilo —señala— es exaltar los volúmenes, no solo porque ello amplía la zona en la que puedo aplicar color, sino también porque transmite la sensualidad, la exuberancia y la profusión formal que busco [...] Para mí, el placer emana de la exaltación de la vida, que proclama la sensualidad de las formas [...] La turgencia dota de voluptuosidad a mis personajes».

La de Botero es una visión idiosincrásica, pero no ajena a Latinoamérica en su necesidad de narrar historias, su sentido de la tragicomedia y su compromiso con la política, por más elíptico que este sea. Durante la década de 1970, muchos países latinoamericanos vivieron bajo brutales dictaduras militares; la niña con el avioncito de juguete del cuadro de Botero se convirtió con los años en una figura auténticamente despiadada.

En México, la poética obra de Francisco Toledo fue básica para invocar una creatividad más personal que los murales públicos de Diego Rivera. El hecho de que Toledo no fuera mestizo sino zapoteca resultó trascendental. Tras vivir cinco años en el extranjero, no se estableció en el Distrito Federal, sino en Juchitán y más tarde en Oaxaca, núcleos de su pueblo, y buscó la inspiración en el folclor y en la mitología zapotecas.

42. Werner Tübke
Chilean Requiem, 1974.
Técnica mixta sobre lienzo sobre madera, 54 × 115 cm.
Museo de Bellas Artes, Leipzig

43. Gerhard Richter
Lebensfreude, 1956. Mural en el Museo Alemán de la Higiene, Dresde, 6 × 18 m.
Fotografiado antes de ser pintado por encima en 1956 y descubierto de nuevo en 1994.



Scanned with CamScanner



Sus relatos y proverbios sobre animales, sus pasiones y sus artesanías, fueron una de sus musas principales / **40** /. A diferencia de Rivera y los muralistas, que integraron las leyendas populares de México en una mitología nacional, Toledo las aglutinó en un universo local y personal.

Teóricamente, la tradición con la que solía contrastarse la modernidad, el realismo socialista, no se supeditaba a un único país, aunque en la práctica acostumbrara a centrarse en el realismo ruso del siglo XIX. Las imágenes épicas de héroes proletarios solían dar paso a imágenes hagiográficas del dirigente político, como en China. No ocurrió así en Alemania Oriental, donde en la década de 1970 los artistas definieron una postura más católica, que apostaba por la actitud antes que por el estilo como metodología de trabajo. Al haber estado afiliados al Partido Comunista, Léger y Picasso se consideraban modelos aceptables. Mientras que los alemanes occidentales se sentían avergonzados al menor atisbo de «germanidad», los alemanes orientales parecían obsesionados con ella, en la creencia, según manifestó el artista Bernhard Heisig, de que «ninguna nación puede renunciar a su pasado. [...] Una nación sin historia es incapaz de crear arte». Este énfasis en la actitud por encima del estilo permitió la aparición de distintas corrientes. En la Escuela de Leipzig, donde estudió Heisig antes de convertirse en profesor, predominó el historicismo, la revisión de épocas pretéritas del arte y el uso de la alegoría para examinar situaciones históricas de manera indirecta. La simbología es un elemento clave en la obra de la mayoría de los artistas alemanes como medio de expresar opiniones importantes en un código incomprensible para los comisarios socialistas. La obra de Werner Tübke *Chilean Requiem* presenta una temática, un estilo y una parábola típicos: lamenta el derrocamiento del gobierno comunista de Allende en Chile tras un golpe de Estado militar orquestado por la CIA, pero también funciona como imagen piadosa para cualquier cristiano / **42** /. Si bien la postura se inspira en el lienzo de Holbein *El cuerpo de Cristo muerto en la tumba,* y la mujer y el texto de la nota del árbol proceden de litografías renacentistas alemanas, las montañas y la bandera nos ubican en Chile.

Los encargos estatales brindaban la oportunidad de realizar grandes pinturas en edificios públicos; la de mayores dimensiones, 123 metros de longitud, es el panorama de las guerras campesinas que Werner Tübke pintó en Bad Frankenhausen / véase **353** /. Algo menor fue la contribución al enardecimiento de la conciencia proletaria por parte del joven Gerhard Richter, formado en la Escuela de Arte de Dresde en la corriente del realismo socialista: un mural de apenas 15 metros de anchura acerca de la alegría de vivir / **43** /.

Scanned with CamScanner

Tradiciones

Frank Auerbach
Georg Baselitz
Alan Charlton
Daniel Dezeuze
Eric Fischl
Lucian Freud
Philip Guston
David Hockney
Alex Katz
R. B. Kitaj
Maria Lassnig
Brice Marden
Agnes Martin
Stuart Pearson Wright
Richard Prince
David Reed
Gerhard Richter
Bridget Riley
Robert Ryman
Frank Stella
Cy Twombly

Scanned with CamScanner

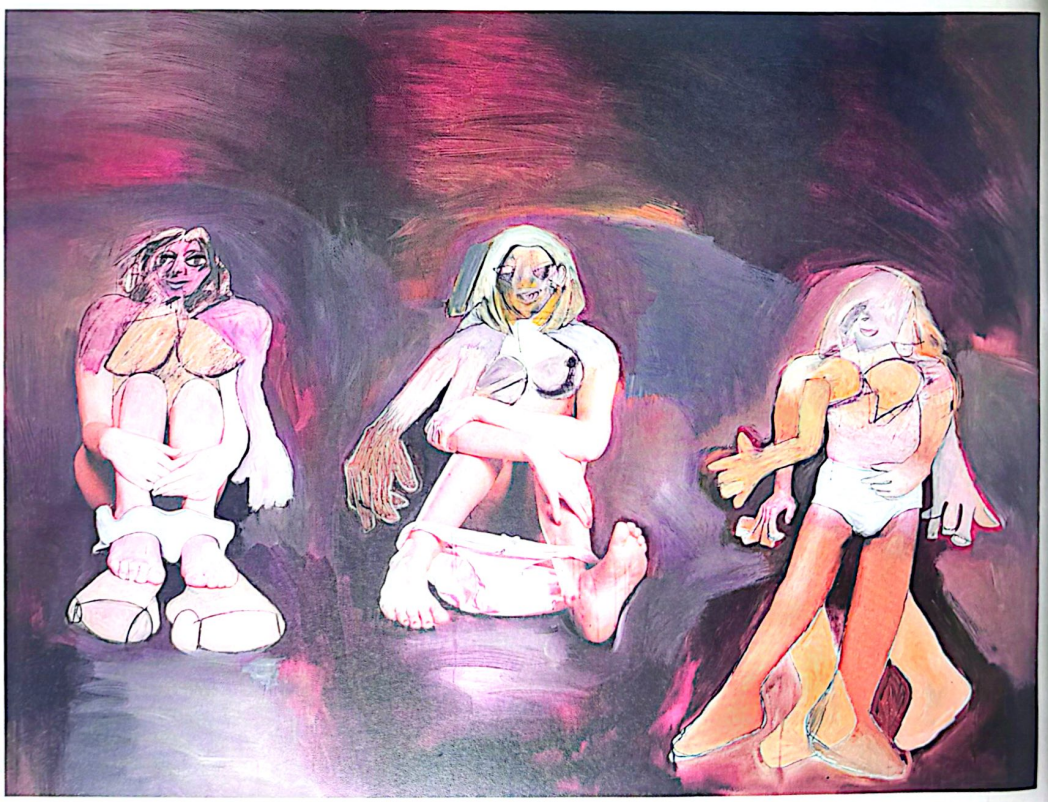
Occidentales

Scanned with CamScanner



44. Stuart Pearson Wright
Woman Surprized by a Werewolf, 2008. Óleo sobre lino, 200 × 315 cm

45. Richard Prince
Untitled (De Kooning), 2007. Acrílico e inyección de tinta sobre lienzo, 182,9 × 228,6 cm. Collection François Pinault



Scanned with CamScanner

A diferencia de los artistas analizados en el capítulo anterior, el estadounidense Richard Prince y el británico Stuart Pearson Wright sí forman «parte de la tradición occidental», aunque crecieron en sociedades donde la pintura no tenía tanto predicamento como dos grandes medios de comunicación de masas como son el cine y la publicidad. Pearson Wright parodia un tema habitual en el Renacimiento al caracterizar a Apolo como un hombre lobo que persigue a una Dafne desnuda por el bosque, como si se tratara de una película de terror al estilo de Hammer Horror ambientada en la Arcadia / **44** /. Prince satiriza de un modo más irreverente los famosos lienzos de De Kooning que llevan por título *Mujer* / **45** /. El artista combina los pechos cubistas y la sonrisa dentuda de dichas pinturas con recortes fotográficos de mujeres desnudas y ropa interior. Las distorsiones buscan lo grosero deliberadamente, como por ejemplo las inquietantes bragas bajadas. La obra de Prince *Untitled (De Kooning)*, fea y de colores disonantes, no solo provoca cierta vacilación acerca de cuál sería la respuesta adecuada, sino que invita a plantearnos si nuestra reacción frente a De Kooning y al porno blando es tan original como pensábamos. Ambos cuadros constituyen revisiones sofisticadas, aunque de muy distinta índole. La de Pearson Wright es una adaptación, mientras que la de Prince es una parodia, un atraco a mano armada.

Los viajes alrededor del mundo, Internet y la impresión digital (nótese el uso de la impresora de chorro de tinta en Prince) nos han situado en una encrucijada desde la que, en apariencia, podemos revisar muchas tradiciones y fusionarlas con una facilidad casi espontánea. La complejidad que entraña entender la tradición empezó a hacerse evidente en la década de 1970, la misma época en que la pintura parecía invisible.

Lo habitual es asumir que la modernidad no admite otra herencia tradicional que la «abstracción», o más bien, «el progreso de la abstracción». Por supuesto, no resulta tan sencillo. Dentro de la abstracción se engloban distintas tradiciones o subtradiciones: la constructivista, en la que Mondrian era Dios; la gestual, ejemplificada por Pollock... Incluso la pintura monocromática, como veremos más adelante, intentó establecer su propia tradición o subtradición.

Los artistas que volvían la mirada hacia Mondrian y sus coetáneos no podían albergar otra sensación que la de pérdida: no tanto de las habilidades técnicas cuanto de la creencia (o la ilusión) de que la pintura podía cambiar el mundo. Pocos seguían creyendo, a ejemplo de Mondrian, imbuido de teosofía, que la abstracción acarreaba una «expresión artística purificada» y que desplegaba «un mundo de belleza universal», una experiencia interior de «belleza universal cósmica». En la década de 1970, pocos podían hablar, como lo había hecho Kandinsky, de «la influencia directa del color en el alma» o del modo en que el artista puede provocar «vibraciones en el espíritu». Se estimaba pintoresca, cuando no cómica, la afirmación de Barnett Newman ante uno de sus cuadros abstractos en el sentido de que representaba el fin del capitalismo.

El lienzo monocromo se convirtió en el kilómetro cero de la pintura, en la supuesta tábula rasa, en la apuesta final de la modernidad por reinventarse como línea de salida. La obra de Robert Ryman, surgida en estos momentos, parecía compatible con el arte conceptual y plenamente comprometida con la pintura en tanto que actividad. A comienzos de la década de 1970, cuando Ryman expuso sus creaciones en muestras dominadas por piezas conceptuales, gozó de la libertad de pintar directamente sobre las paredes y permitir que sus obras se destruyeran una vez concluida la exposición. Con este proceder no pretendía burlarse de la pintura, sino profundizar en su investigación incesante en torno a las posibilidades del medio. Como parte de esta indagación, limitó su paleta al blanco con el fin de concentrarse en cómo una pintura retiene y recibe la luz. Renunció al dibujo, salvo a la línea que crea la pintura en el límite de su borde con la pared. Así, toda la instalación se transformó en parte del cuadro. Uno de sus lienzos, afirmó, se extendía entre 90 y 120 cm más allá de sus confines y no comenzaba a existir de verdad hasta que se colgaba de la pared: solo entonces se visualizaban sus dimensiones, sus colores, su densidad y su línea.

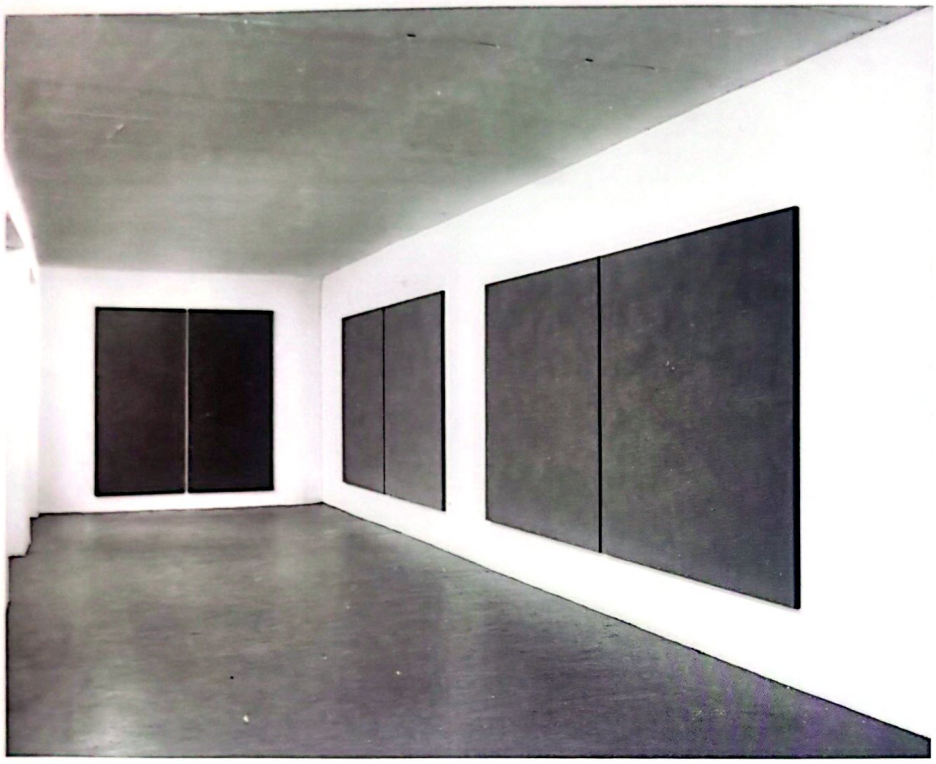
Por más que Ryman se empeñe en negar el contenido de sus cuadros, ya que su interés se centra exclusivamente en el proceso, sus obras entusiasman a los espectadores gracias a la sensación de serenidad, perfección y calma que transmiten. Invocan una sensibilidad refinada. En la década posterior, ante la solicitud creciente de que explicara en torno a qué versaban, recurrió a la metáfora más tradicional para el contenido de la pintura abstracta: la música.

Pregunta: *¿Qué comunica un lienzo al espectador?*
Respuesta: *Una experiencia de... iluminación. Una experiencia de deleite y bienestar, de adecuación. Es como escuchar música. Como asistir a una ópera y salir con sensación de plenitud, pensando que se ha experimentado algo extraordinario, un suceso que durante un rato te ha llenado el alma.*

En el catálogo de la exposición «Fundamental Painting», celebrada en el Stedelijk Museum de Ámsterdam en 1975, Ryman escribió: «el problema principal es qué hacer con la pintura. Esa es la esencia de todo lienzo, lo que se hace con la pintura. No me refiero a los procesos técnicos de pintar, que en sí también son importantes, sino a la contemplación de los cuadros, un proceso tan complejo en potencia que las posibilidades de un lienzo son infinitas». / **47** / En la muestra participaron otros dieciséis pintores de Europa y Estados Unidos. Todos ellos lo hicieron con lienzos monocromáticos o casi monocolores. Como preludio, se organizaron una serie de exposiciones centradas en pinturas que, por expresarlo de algún modo, retornaban a la mesa de dibujo. El catálogo definía estos cuadros como «pintura posconceptual», ya que todos ellos estaban planificados, no se habían improvisado ni se habían copiado de ninguna fuente externa y, además, eran autocríticos. También se los calificó de «arte silencioso».

La obra de Alan Charlton revisa de manera consciente la pintura a la luz de esculturas minimalistas como las de Donald Judd, que ponen el acento en la «cosificación» del objeto artístico. Si contemplamos los cuadros que expuso Charlton en 1975 en Düsseldorf,

Scanned with CamScanner



46. Alan Charlton *Untitled*, 1975. Acrílico sobre lienzo, dos paneles de 267 × 132 cm cada uno; dos paneles de 231 × 204 cm cada uno, y dos paneles de 222 × 222 cm cada uno. Instalación de pinturas en la Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf

en Konrad Fischer / **46** /, una galería especializada en arte minimalista y conceptual, descubrimos lienzos con una división vertical en el centro, planificados sobre papel milimetrado y pintados de gris. La superficie es indiferente. De hecho, una de las obras sufrió algunos desperfectos y Charlton se limitó a indicar al museo que la repintara: puesto que disponían del tono de gris exacto, no se requería ninguna intervención por parte del artista. Ahora bien, su planteamiento no refuta el placer estético. Las pinturas de Charlton aportan el mismo deleite austero que un vaso de agua helada en un día caluroso; más aún, responden a su entorno y se convierten en indicadores perfectos de la calidad de la luz en una estancia.

En la misma línea, Gerhard Richter expuso monocromos grises en «Fundamental Painting» (Martin Kippenberger realizó una muestra itinerante similar más tarde / véase **85** /). Richter confesó que se había decidido a pintarlos porque no sabía qué pintar, porque el gris era un color neutro, porque le parecía insustancial y porque no iba a «suscitar emociones ni asociaciones». Sin embargo, en 1989, al analizar unos lienzos inspirados en fotografías de campos de concentración que había destruido después de pintarlos, Richter puntualizó que, en retrospectiva, consideraba aquellas pinturas monocromas «la única manera que hallé de plasmar los campos de concentración. Es imposible pintar el sufrimiento de la vida, salvo quizá reduciéndolo al gris». En el proceso quedó fascinado por las sutilezas de cada pintura, por cómo, más allá de la idea general de «gris», el tono real de cada lienzo era específico. Y así, una metodología de trabajo que parecía indiferente o ajena a la sensibilidad viró hacia un procedimiento vinculado a una experiencia precisa.

Los monocromos de Brice Marden no son más simples. Acumulan varias capas de pigmento mezclado con cera que, como si estuvieran en construcción, generan gravedad, un relato y una atmósfera. Marden escribió que, pese a la aparente austeridad de sus pinturas, intentaba «ofrecer al espectador algo frente a lo que pudiera reaccionar de manera subjetiva. Creo que se trata de lienzos sumamente emocionales, concebidos no para ser admirados por motivos técnicos o intelectuales, sino para ser sentidos».

A principios de la década de 1960, Marden se había autolimitado al gris, pero durante el decenio posterior empezó a combinar sus lienzos en polípticos y a aplicar colores más ricos y complejos. Anhelaba colmar sus pinturas monocromas de pasión; acerca de una de sus obras, *Mediterranean Painting*, escribió lo siguiente:

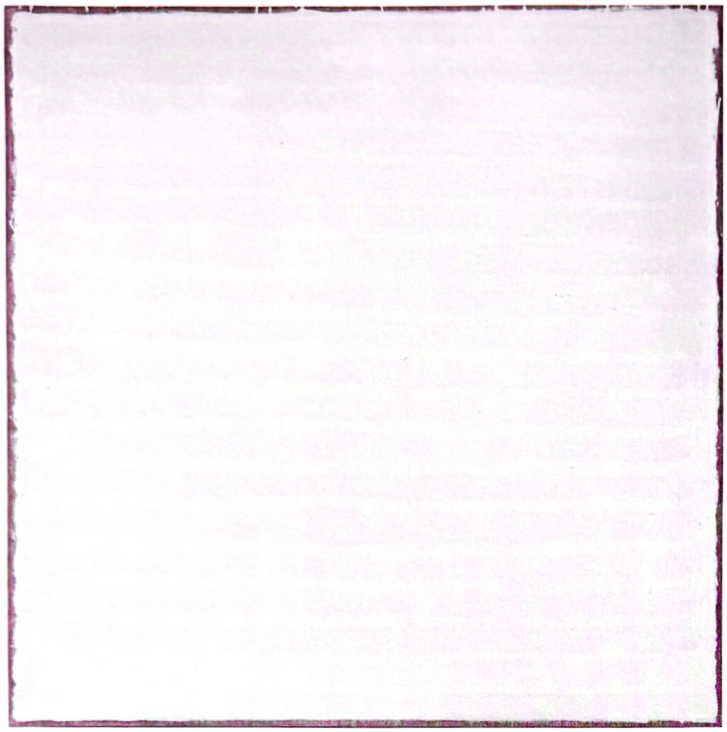
Azul marino, luminoso rojo alazán, verde medio intenso. La pintura mediterránea acabó por convertirse en un amable canto fúnebre para una magnífica dama bailarina. Un punto de alazán mediterráneo es todo cuanto permanece bajo un evasivo tono encarnado que se abre camino entre la vida carnal y la muerte como el marrón de una casa pareada en Daytona Beach.

El título y los colores tenues de *Winter Painting* evocan esta estación del año, un humor contemplativo y una miríada de emociones personales / **48** /. Los lienzos son muy materiales, pero la experiencia del espectador y del artista podría ser anímica. «El rectángulo, el plano, la estructura y la imagen no son más que cajas de resonancia del espíritu», proclamó Marden en 1971.

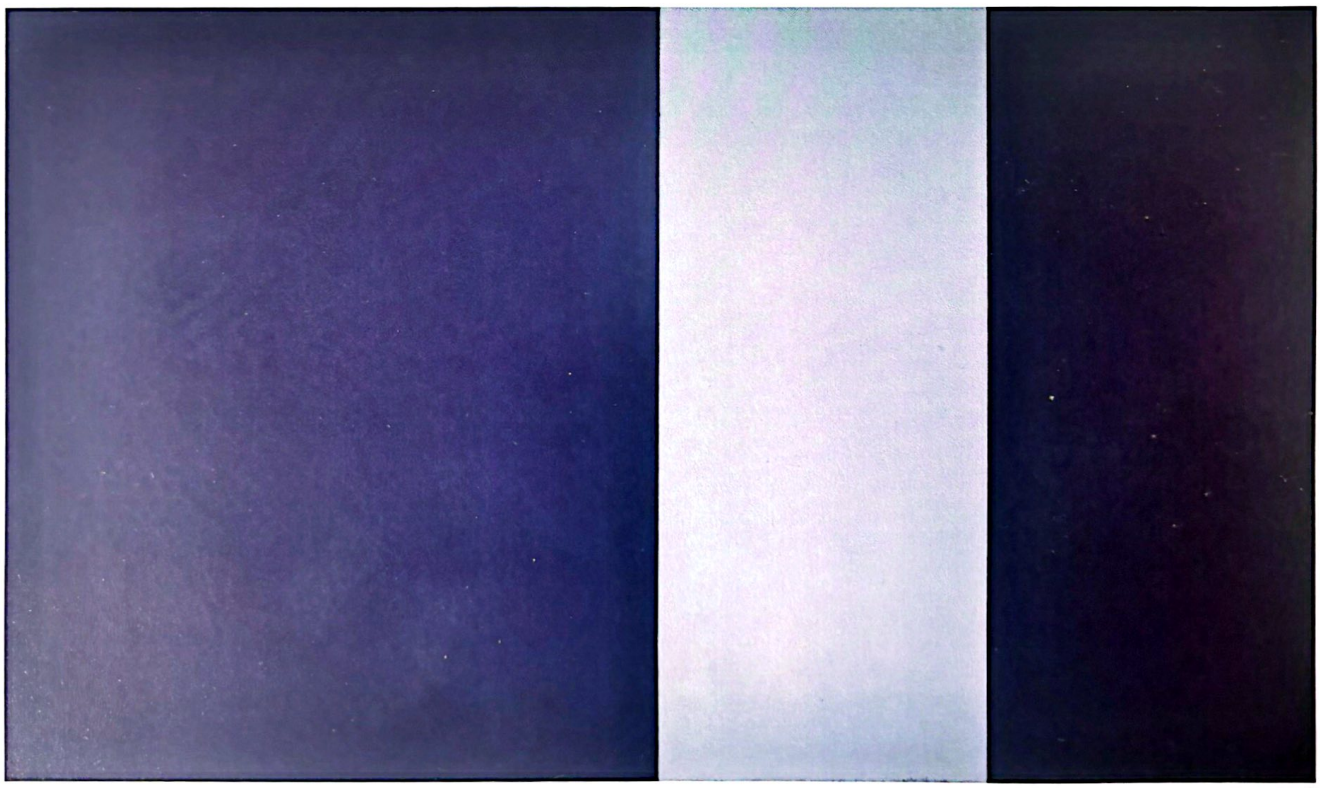
Agnes Martin compareció en la exposición «Fundamental Painting» con obras mucho más tempranas. En 1967 se retiró a Nuevo México, donde llevó una vida contemplativa en una meseta. Cuando más tarde le preguntaron qué quería transmitir con sus pinturas, respondió: «Belleza, inocencia y felicidad; me gustaría que todas ellas representaran eso. Exaltación». No sentimentalismos, se apresuró a añadir, sino emociones universales como las que nos provoca la música. Escogió pintar retículas, más que con vistas a enfatizar la «cosificación» (no se consideraba minimalista, sino expresionista abstracta), porque le resultaban apacibles y carentes de ego. Abogaba por el sosiego, por la actitud intuitiva y por aguardar a la inspiración: «El arte en torno a ideas estimula las ideas, mientras que el arte nacido de la inspiración induce sensaciones de felicidad, inocencia y belleza». Sus pinturas llaman la atención del espectador de manera pasiva.

Martin hablaba con la sencillez y la templanza de un ser con luz espiritual: «Estamos inmersos en la realidad, reaccionando con júbilo». Tenía, además, vocación docente: «Hay que preguntarse: "¿Qué clase de felicidad siento con esta música o este cuadro?" [...]

Scanned with CamScanner



47. Robert Ryman
Untitled, 1972. Óleo sobre lino, 152,5 × 152,5 cm. Stedelijk Museum, Ámsterdam



48. Brice Marden
Winter Painting, 1973-1975. Óleo y cera sobre lienzo, tres paneles de 183 × 305 cm. Stedelijk Museum, Ámsterdam

Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner

49. Agnes Martin
Untitled No. 4, 1984.
Acrílico, yeso y grafito sobre lienzo, 183 × 183 cm.
Colección particular

50. David Reed
El artista en la Susan Caldwell Gallery, Nueva York, 1975

páginas siguientes:
51-54. Gerhard Richter
Annunciation after Titian, 1973.
Óleo sobre lienzo, paneles de 150 × 250 cm cada uno.
Primeros dos paneles: Collection Francesco Masnata; tercer y cuarto paneles: Crex Collection, Hallen fur Neue Kunst, Schaffhausen



Hay que aprovechar la conciencia de la perfección por parte de la mente. Apreciar la excelencia en todo lo que nos rodea». Cuando retomó la pintura, en torno a 1974, lo hizo para plasmar delicadas franjas de color. En algunos lienzos dibujó la retícula tenuemente con lápiz sobre una superficie enyesada / **49** /. De nuevo, el espectador debe contemplar estas telas con paciencia y aguardar a que refuljan con la delicada luz que parece bañarlas. El reconocimiento de dicha luz equivale a la experiencia creativa de Martin y proporciona una sensación de libertad y, paradójicamente, también de plenitud.

David Reed inició su carrera a finales de la década de 1960 con paisajes abstractos de pintura densa. Como otros creadores, cuando se puso en entredicho la validez de la pintura, se refugió en lo básico: la materia y la pincelada. Sus lienzos de mediados de la década de 1970 consisten únicamente en trazos horizontales, a menudo de 140 cm de longitud, la máxima distancia a la que podía alargar el brazo desde una posición estática / **50** /. La pintura no es más que pintura: salpica cuando se sobrepone y luego chorrea; las estrías marcan la dirección de la pincelada, que se afina a medida que la presión sobre el pincel decrece hasta abandonar por fin la superficie. No nos hallamos ante las pinceladas expresivas de De Kooning. Pero estas obras, al margen de su metodología austera, rezuman sensualidad. Lejos del rigor geométrico de un Judd, la evolución o la mutación tienen cabida en estos lienzos. Cada cuadro, de la longitud de un soneto, es un registro de energía, una masa de rimas y ritmos.

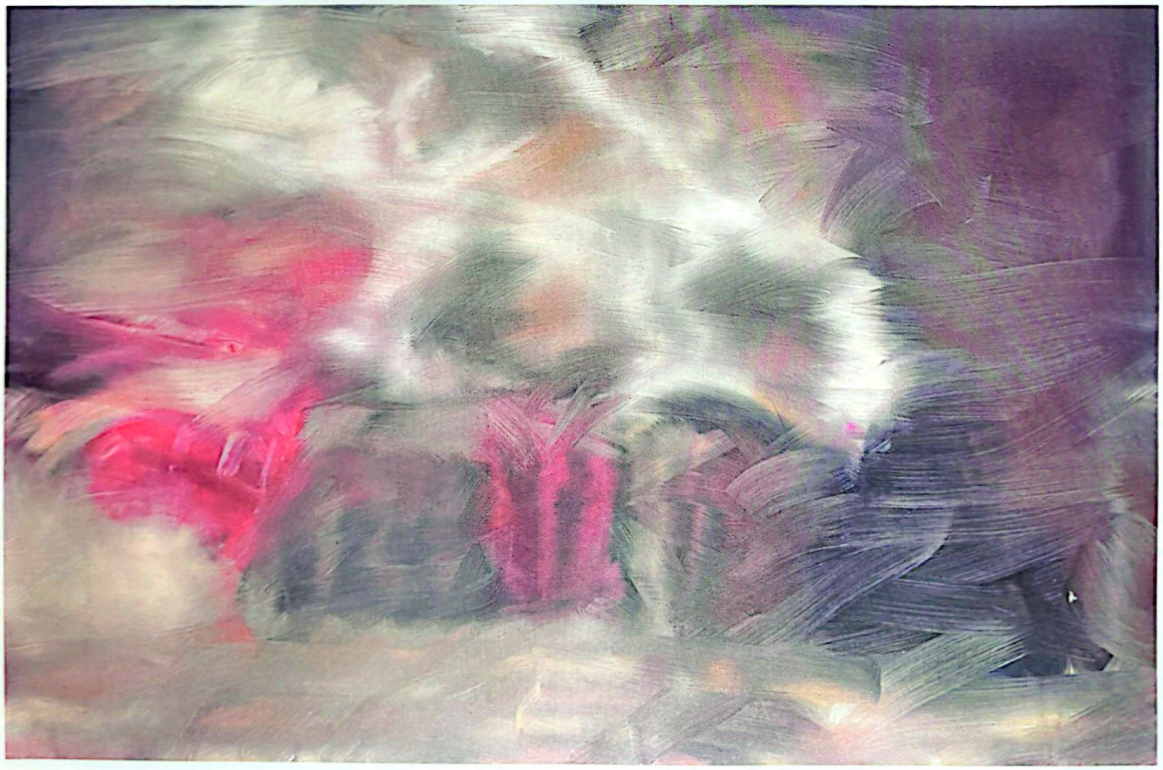
Gerhard Richter no solo pintó monocromos grises. Tras emigrar de la Alemania del Este a la Occidental, frustrado por las limitaciones del realismo socialista, se dedicó a analizar la naturaleza de la pintura «copiando» fotografías. De hecho, es posible concebir estas obras «figurativas» como abstractas porque, una vez «copiadas» las imágenes, Richter esparcía o peinaba la pintura con un pincel para difuminarla, lo cual dificulta la interpretación directa y genera la conciencia ineludible de estar contemplando un cuadro. Donde se advierte este aspecto con mayor evidencia es en un conjunto de cuatro lienzos pintados a partir de una fotografía de la *Anunciación* de Tiziano / **51–54** /. Cada pintura resulta más borrosa o desenfocada que la anterior, su abstracción se multiplica. Da la impresión de que el tema es objeto de una desmaterialización en la que solo permanecen el color y las marcas del pincel. (Nótese que el tema de Tiziano es un espíritu hecho carne: una metáfora poderosa de lo que es, o era, la pintura).

Quizás resultaba previsible que fuera en Francia donde surgiera, a partir de 1968, un colectivo consagrado a crear pinturas abstractas a la luz de la teoría literaria. Para deconstruir la pintura observaban la superficie y su soporte, de ahí su nombre: Supports/Surfaces. Algunos artistas, como Claude Viallat, se ocuparon de analizar las superficies: los lienzos. Otros, como Daniel Dezeuze, estudiaron los soportes: los listones de los bastidores. Los bastidores, señaló Dezeuze, se emplean «para capturar el mundo del significado». Sus métodos son más propios de la artesanía que del arte: manchar, plegar y enrollar. Viallat pintó lienzos sin tensar con una forma repetida, equiparable a una paleta de artista. Dezeuze expuso bastidores sin adornar sobre los que se creaban las pinturas tradicionales. Con el tiempo mutó este formato de manera que los «soportes» se convirtieran en frágiles escaleras de mano o de tarlatana (una muselina rígida). En su búsqueda incesante de la «levedad», su obra enmarca un elemento clave de la pintura: la pared blanca / **55** /. Los lienzos de este colectivo no gozaron de excesiva difusión fuera de Francia y, cuando se exhibieron, fueron objeto de burla («refrito de la pintura neoyorquina con la incorporación de textos maoístas»). Pero lo importante es que Supports/Surfaces planteó la posibilidad de que la pintura abstracta se contemplara como un sistema semántico y de que la teoría cohabitara con la pintura en lugar de aniquilarla, o lo que es lo mismo, defendió que teorizar sobre la pintura podía conducir a una praxis interesante.

Dejando de lado el pragmatismo, la obra de Bridget Riley posterior a 1970 se centró específicamente en la exploración del color. En *Song of Orpheus 5* / **56** /, olas de rosa, azul y verde se entrelazan con franjas de amarillo y púrpura, desplazándose en miscelánea por todo el lienzo; podemos concebirlas a modo de acordes o como las secuencias repetidas de notas con las que Philip Glass componía a la sazón su hipnótica música. El espectador no puede sino responder a esta pulsión, del mismo modo en que se empieza a repiquetear con el pie al oír música de baile. En un sentido muy real, la pintura es una respuesta del cuerpo, al igual que la música de baile solo cobra vida cuando una pareja salta a la pista y se entrega al ritmo. Esta obra de suaves tonalidades es una de las más líricas de Riley, así como indicativa de la exigua relación de su trabajo venidero con los desconcertantes efectos ópticos y con su indagación acerca de lo que denominó «inestabilidad» del color. Con el paso de los años, su fidelidad a la tradición

Scanned with CamScanner



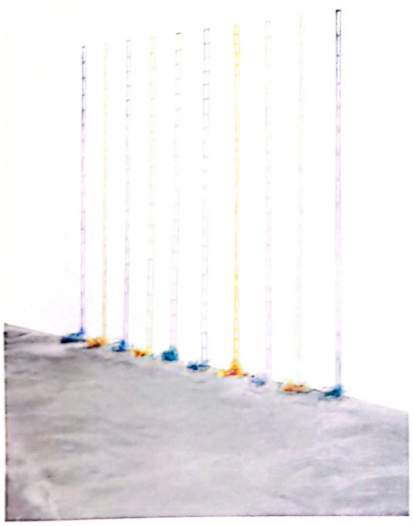


Scanned with CamScanner





Scanned with CamScanner



55. Daniel Dezeuze
Echelles de tartalane, 1973.
Malla de fibra de vidrio,
10 escaleras de mano,
500 × 5 cm aprox. cada una
Collection FRAC, Borgoña

pictórica se ha vuelto más palmaria, no solo al futurismo italiano, que le sugirió cómo crear sensación de movimiento en el lienzo, sino también a la pintura de los grandes maestros. En 1989, cuando se la invitó a organizar una exposición en la National Gallery de Londres, escogió tan solo siete grandes lienzos, obra de El Greco, El Veronés, Poussin, Rubens y Tiziano, y los colgó al estilo de los cuadros contemporáneos, con mucho espacio a su alrededor, a fin de posibilitar que el espectador reaccionara frente a cada uno de ellos con fluidez en tanto que manipulación fenomenológica compleja del espacio, el intervalo y el color. Ante la pregunta de por qué había inaugurado la muestra con *Baco y Ariadna* de Tiziano, respondió:

Tiziano es el primer gran colorista. [...] Basta con apreciar el mero volumen del azul, y ¡qué azul! [...] Utiliza la complejidad de su narrativa para equilibrar el azul. La acción plasmada y la reacción del espectador están vinculadas mediante una cronología especial inventada por Tiziano para su narración. El tiempo pictórico de Baco y Ariadna *se nutre de instantes. A través del azul saturado se aprecia la fuerza explosiva de la diagonal que atraviesa nuestra percepción.*

Lo importante no era que Riley estuviera a favor o en contra de la modernidad, según las distintas opiniones, sino que combinaba temas y sensaciones nuevos con motivos vetustos: el punto de partida se situaba en épocas muy anteriores a la modernidad.

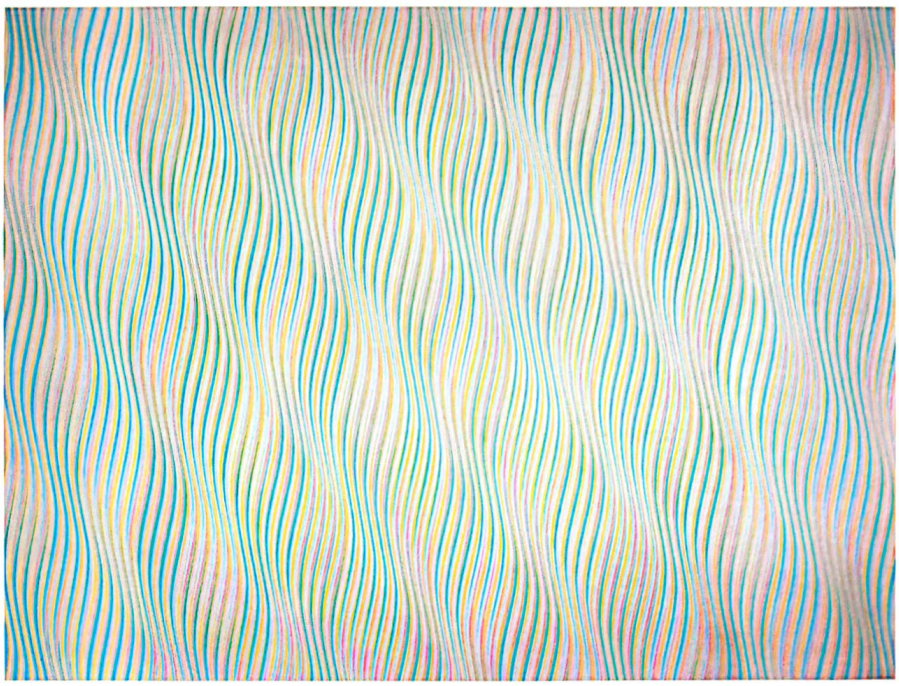
Para muchos, Frank Stella fue el máximo exponente de la pintura abstracta de la década de 1960. Se llegó a decir que era el primer gran artista que nunca había pintado lienzos figurativos en la escuela de arte y, en efecto, nadie encarnaba mejor la dinámica de la abstracción, con su proclividad a los nuevos formatos y las novedosas soluciones formales. Las obras tempranas de Stella, pertinaces en el uso de formas geométricas que dictaminan tanto la estructura como el formato del cuadro, son las únicas piezas capaces de tolerar la comparación con la escultura minimalista en cuanto a implacabilidad. Rayas, cuadrados, polígonos, semicírculos graduados: hacia 1970 las derivaciones de Stella se antojaban lógicas. Su materialismo parecía la antítesis del misticismo que a menudo había dominado la abstracción. «Lo que se ve es lo que se ve», reiteró el artista. En cambio, a partir de 1970, la lógica cedió terreno a unas pautas compositivas más intuitivas. Si bien las herramientas del delineante, escuadras y cartabones, siguen constituyendo la gramática de la serie «Polish Village», a la que consagró los primeros años de la década, su despliegue y variación no siguen patrones deductivos, sino que se basan en la displicencia con que las habían usado setenta años antes los constructivistas rusos como El Lissitzky. Además, las ha liberado. Así, de una composición como *Odelsk I* realizó cuatro variantes: en tres combinaciones de colores distintas y una versión en madera sin pintar / **58** /. Para la teórica Rosalind Krauss, Stella había caído en desgracia: su obra «carecía de originalidad» y lógica, estaba infectada por «una suerte de ilusionismo» y había perdido «el aspecto de unicidad o integridad de la pintura». Otros condenaron su trabajo alegando que ni siquiera se trataba de pintura, sino de escultura. Stella, por su parte, no consideraba que la obsesión por los formatos tradicionales de la pintura fuera el camino a seguir: «La crisis de la abstracción se produjo porque esta se enlodó en la experiencia de su propia materialidad, en la idea de que los materiales de la pintura podían y debían dictar su naturaleza. Con eso no basta, y la creencia en sentido contrario estaba matando al medio».

A partir de finales de la década de 1970, Stella amplió su repertorio de formas a raíz de la adquisición de las herramientas para dibujar curvas usadas por los constructores navales y ferroviarios. Planeó formatos de una complejidad creciente y entregó maquetas de poliestireno a fabricantes industriales con el encargo de que produjeran versiones en aluminio a escala muy superior/ **57** /. Garabateaba sobre ellas con lápices de colores, luego las hacía grabar y por último esparcía vidrio molido antes de pintarlas. Se trata de obras con una presencia más tridimensional si cabe, más estridente, aspectos ambos que se incrementaron en su trabajo subsiguiente. «¡Extraordinario!» era el adjetivo que exclamaba la mayoría de la gente al ver tales obras por primera vez. «¡Qué barroco!», era otra reacción común. Y, en efecto, Stella se sentía fascinado por el modo en que algunos pintores como Caravaggio parecían curvar el espacio en sus lienzos, expandiéndolo hasta ocupar el del espectador. Con su empleo radical del formato y la técnica, estos cuadros de Stella rompieron varios tabúes. Después de una ruptura tan brutal de las convenciones, era difícil que cualquier otra persona fuera acusada de mal gusto. Por sorprendente que parezca, estas obras han permanecido aisladas, no han ejercido influencia alguna. Son meros lienzos decorativos, testigos de las combinaciones de colores y la generación de marcas, simples garabatos para rellenar el espacio. Parecen un apéndice inquietante de la pintura formalista más que un paso adelante.

Si ciertas pinturas de Cy Twombly, como *Untitled (New York City)* / véase **7** / de 1968, recuerdan algunos de los lienzos abstractos más radicales de la época, la mayor parte de lo que expuso el artista en la década de 1970 apuntaba en sentido contrario. Su figura era ya de por sí harto pintoresca, pues se había trasladado a Europa en 1957 y dos años más tarde había contraído matrimonio con una personalidad de la nobleza romana. Su interés por la historia y la mitología clásicas desconcertaba a sus colegas estadounidenses. En 1964, cuando expuso en Nueva York nueve pinturas tituladas *Discourse on Commodus* y las ambientó junto a un busto clásico del emperador romano menos querido por el pueblo, la crítica se mostró injuriosa o, en el mejor de los casos, desconcertada. (El artículo de Donald Judd catalogó la muestra de «fiasco»). La clave de su obra es la caligrafía. En ocasiones parece abstracta o propia de un niño en fase de aprender a escribir, pero a menudo las palabras son explícitas, como en *Aristaeus Mourning the Loss of his Bees*, de 1973 / **59** /. Se nos dice que se trata de un lienzo «bucólico», un poema acerca de la vida rural o, más en concreto, sobre un pastor. Para Twombly, «bucólico» ha dejado de ser un término cotidiano para revestirse de un velo de antigüedad

Scanned with CamScanner

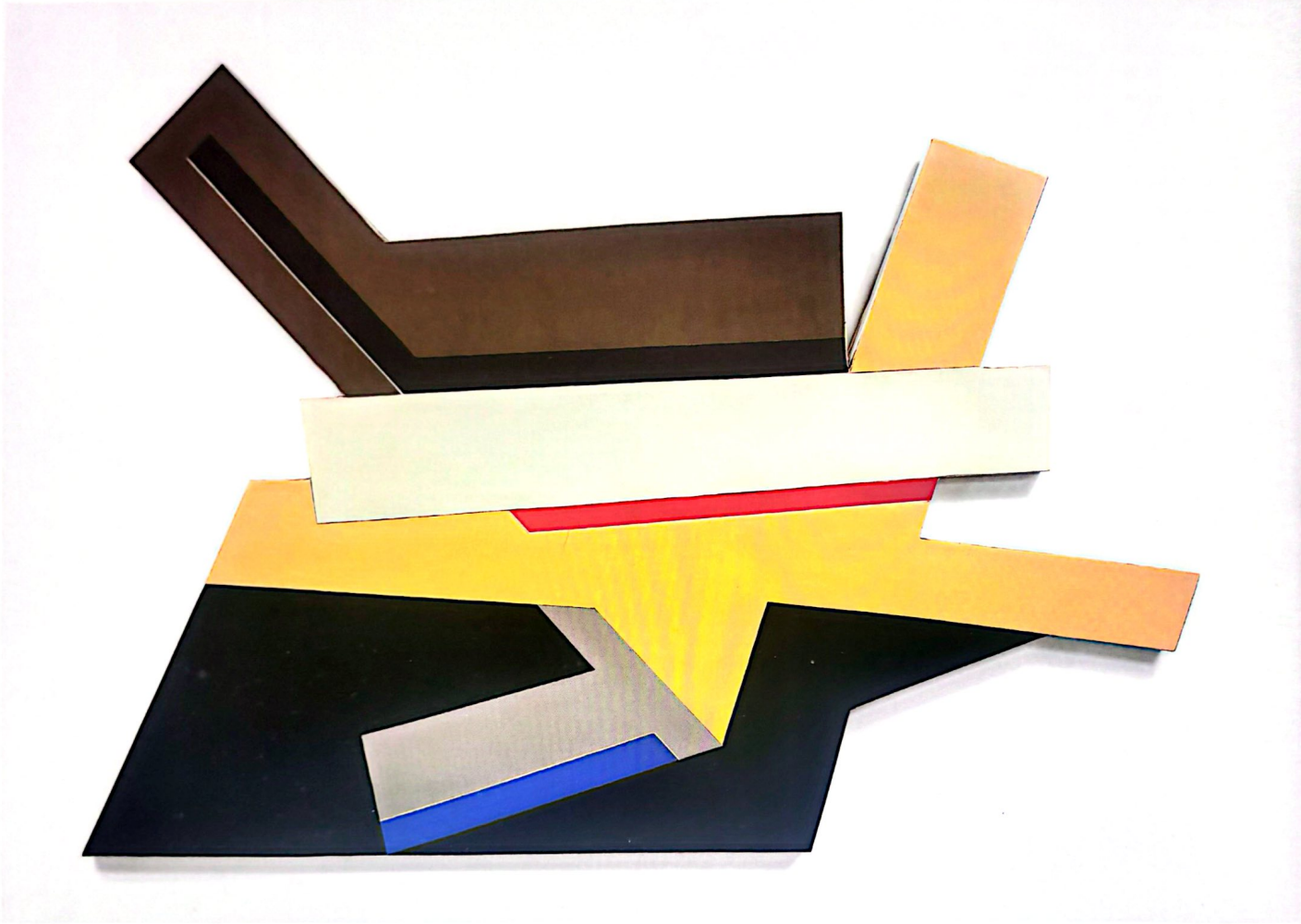
56. Bridget Riley
Song of Orpheus 5, 1978.
Acrílico sobre lino,
196 × 260 cm. Museum
of Fine Arts, Boston



57. Frank Stella
Zeitweg V, (4,75X, 2ª versión),
1982. Técnica mixta sobre
magnesio grabado,
289,6 × 325,1 × 50,8 cm.
Archivo de Frank Stella,
Nueva York



Scanned with CamScanner



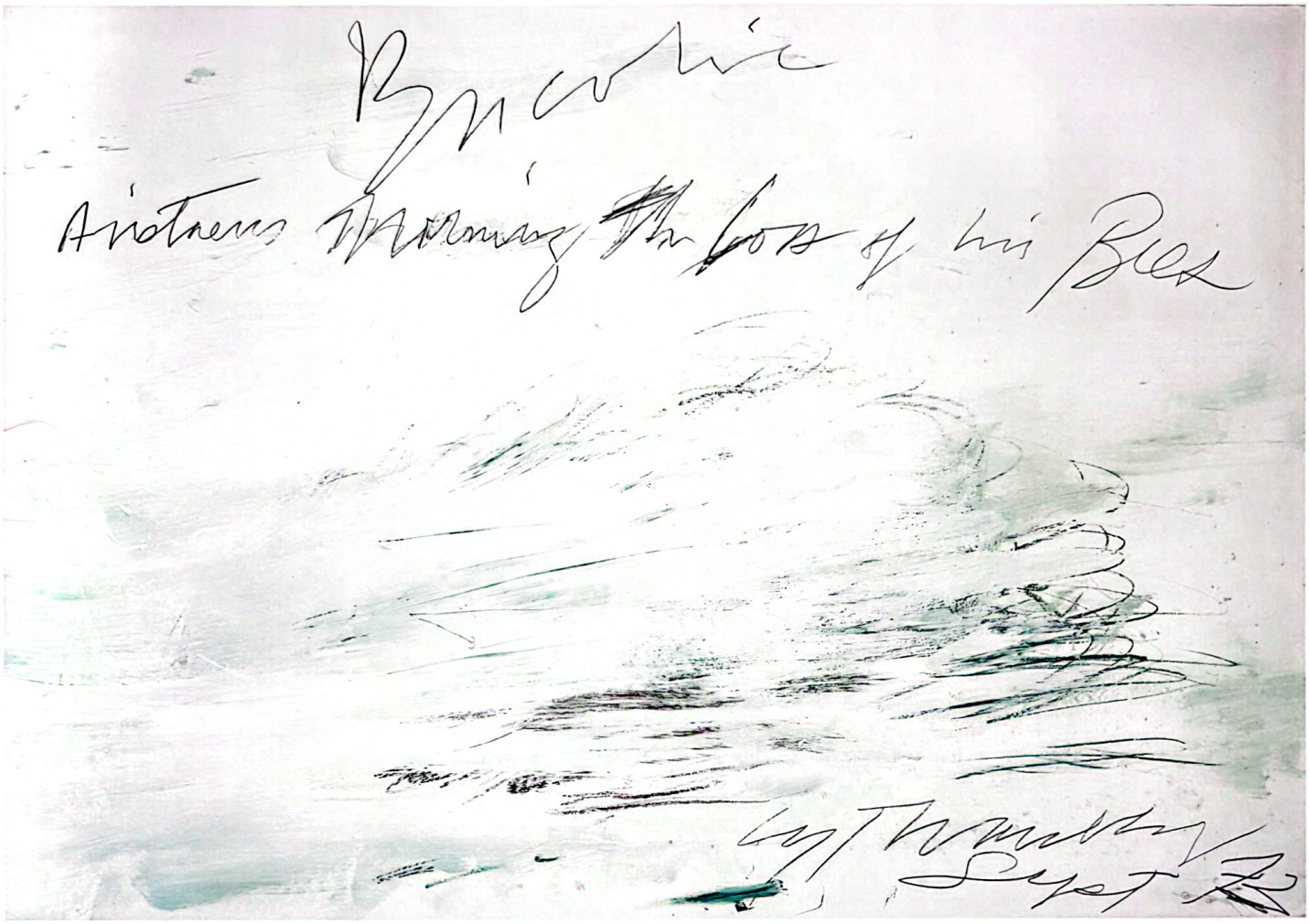
y, guste o no, eso forma parte del mensaje: pese al desaliño aparente, nos hallamos ante un llamamiento a la erudición cultural, al refinamiento y al aprendizaje.

En general, la gente no sabe quién fue Aristeo y se limita a pasar por alto el lienzo o bien se entretiene a deleitarse en la complejidad de la frase en tanto que objeto visual per se. Otros, en cambio, se detienen desconcertados: «¿Aristeo?». Solo unos cuantos saben que Aristeo el apicultor, después de ver a la bella ninfa Eurídice, consumido por la lujuria, corrió tras ella. En su huida precipitada, Eurídice pisó una serpiente, cuya mordedura le provocó la muerte. Los dioses castigaron entonces a Aristeo arrebatándole la razón de su existencia: las abejas. Nos hallamos ante una metáfora de penitencia y luto, una imagen elegíaca con un marcado componente horizontal definido por el atisbo de una nube que avanza de izquierda a derecha. El luto, cabe recordar, es un proceso de saneamiento durante el cual el dolor por la separación se transforma en la paz de la aceptación. Ahora bien, en un gesto típico de Twombly, entre bambalinas se desarrolla un relato más amplio. Desesperado, Orfeo, el amante de Eurídice, el músico más virtuoso, desciende al Averno para reclamar a su amada. Anegados en lágrimas por la belleza de su canto, los dioses se enternecen pero, tal como las divinidades sucumben a su arte, Orfeo no logra refrenar su instinto. En contra de lo estipulado por las divinidades, mientras conduce a Eurídice de nuevo hacia la luz no puede evitar volver la vista para contemplarla y, al hacerlo, la ninfa se desvanece para siempre entre las sombras. El arte y el amor pueden derrotar a la muerte, pero se trata de un triunfo ilusorio. Al final, la música de Orfeo debe versar acerca de la parca.

Para la mayoría, los lienzos de Twombly resultan impenetrables, desorganizados, descuidados e iterativos. Otros, en cambio, los consideran refinados, elegantes y conmovedores. Quizá la firma en la parte inferior de *Aristaeus Mourning the Loss of his Bees* explique el placer que experimentan estas personas. La huella de la caligrafía se convierte por sí misma en un elemento de deleite al deslizarse sobre la página como un ave ágil que surca el espacio. Si esta caligrafía parece infantil se debe a que Twombly se remonta a una escritura previa a las letras y con frecuencia insinúa las palabras en lugar de componerlas, las evoca en vez de explicitarlas. Si concebimos el espacio como la blancura de Ryman, podemos considerarlo una contingencia.

Mientras la abstracción y sus derivados seguían con vida, alentaba la «tradición pictórica por excelencia»: la pintura figurativa. Philip Guston volvió la espalda a la abstracción. En los años setenta creó lienzos anclados en la figuración. Jamás había concebido la purga de la imagen y el símbolo como una liberación, sino como una pérdida. Con el tiempo acabó por considerar sus cuadros abstractos un acto de complicidad en la degeneración de la pintura contemporánea, una huida del significado, y los excluyó de sus retrospectivas.

Scanned with CamScanner



58. Frank Stella
Odelsk I, 1971. Técnica mixta sobre lienzo, 228,6 × 335,3 cm. Archivo de Frank Stella, Nueva York

59. Cy Twombly
Aristaeus Mourning the Loss of his Bees, 1973. Pintura y lápiz sobre lienzo, 70 × 100,5 cm

Guston solo podía combatir su rabia y su desdén mediante actos de reafirmación, a través de la creación de arte con significado:

Nuestras vidas (por lo que recuerdo) están configuradas por las crueldades más extremas de los holocaustos. Somos testigos de ese infierno. Pensar en las víctimas se nos antoja insoportable. Pintar, escribir, enseñar de la manera más sincera y devota constituye la constatación más íntima de vida creativa que poseemos en estos años de desesperanza. Nunca me había sentido tan cerca de lo que he pintado: no imágenes, sino un mundo sucedáneo surgido del mundo.

¿Debemos ver en la figura de *Painting, Smoking, Eating* / **60** / al propio Guston, a un álter ego, o a todos los hombres, como Pozzo en *Esperando a Godot* o el vagabundo Tom en *El rey Lear*? El ser humano queda reducido a un ojo y a una rendija para el omnipresente tabaco; patatas fritas y kétchup son su sustento y el estudio está abarrotado de botas, como si se tratara de un edificio anexo a Auschwitz. La atmósfera desapacible de esta imagen de la condición humana se ve compensada por el humor negro, por la perseverancia (el protagonista se levantará y pintará, los pinceles lo aguardan, su dedo ya traza una línea roja) y por el esplendor estético, una cualidad que pocos fueron capaces de apreciar cuando se expuso por vez primera. Muchas voces señalaron que recordaba a un dibujo animado y, ciertamente, Guston era un apasionado de las viñetas que había leído de niño, pero sus influencias hay que buscarlas en Piero della Francesca y Masaccio. De ellos extrajo sus formas y colores de apariencia simple. Como muchos otros artistas, en épocas de estrés o de incertidumbre volvió la mirada hacia los grandes maestros: «No quiero parecer avieso, pero prefiero contemplar *La flagelación* de Piero en Urbino antes que cualquier cuadro moderno». Una piedra de toque.

Scanned with CamScanner



60. Philip Guston
Painting, Smoking, Eating,
1973. Óleo sobre lienzo,
196,8 × 262,9 cm. Stedelijk
Museum, Ámsterdam

Esta necesidad de volver a identificarse con los grandes maestros de la pintura y de dejar testimonio de la condición humana en tanto que pintor no era ningún capricho excéntrico de Guston, sino que se percibía en todo el mundo. En Londres, R. B. Kitaj, un artista pop estadounidense afincado en Inglaterra, recibió en 1975 el encargo de organizar una exposición de arte británico reciente, que tituló «The Human Clay». Su foco de interés había virado de la sociedad de consumo a la figura humana, «la idea más básica del arte, de la que ha surgido tanto arte maravilloso». En su texto para el catálogo, Kitaj invocaba el impulso figurativo en el que se había cimentado la modernidad de la obra de artistas como Van Gogh, Degas, Cézanne, Picasso, Matisse y otros anteriores: «Ese instinto subyacente a la raza humana desde mucho antes de Sassetta y Giotto no se ha extinguido. Y no se extinguirá». Su argumentación era realista: «Expresado de un modo sencillo, a muchos de nosotros nos gusta pintar cuadros de seres humanos porque las personas y sus vidas nos interesan más que ninguna otra cosa». En segundo lugar, su razonamiento era moral: los dibujos figurativos son como «contratos éticos con un pasado abierto que afecta al arte nuevo y contribuye a determinar su calidad y regeneración».

Bacon y Lucian Freud formaban parte de su selección, además de su íntimo amigo Hockney, Michael Andrews y artistas menos conocidos, como Leonard McComb. Ninguno de ellos pintaba cuadros anodinos para salas de estar. Un lienzo como *Seated Figure with Arms Raised* / **61** /, de Frank Auerbach, aborda la experiencia de encontrarse en una estancia con otra persona, compenetrándose con sus brazos extendidos con la sensación de su carne, musculatura, identidad y ser. Nadie creaba un arte más alejado del pop que Auerbach, quien día tras día dibujaba o pintaba a sus amigos íntimos en una habitación cerrada, en busca de una esencia o alma apresada bajo la piel. Existía, según las tesis de Kitaj, una Escuela de Londres que no se guiaba por las modas y se caracterizaba por su intensidad templada. Kitaj se abstenía de hacer declaraciones ampulosas al respecto: en comparación con Goya, no estábamos ante «revelaciones cruciales. [...] Pero he aprendido a amar nuestra manera de fracasar». Lo fundamental era la pervivencia de la gran tradición y la existencia de mentores vivos que sirvieran de referente a artistas más jóvenes, alguien que continuara alumbrando el camino. El dibujo, y no la fotografía, es la clave de esta concepción de la pintura. En opinión de Kitaj, solo a través del dibujo se puede llegar a conocer la figura.

Para Kitaj, el retorno a la figuración entrañaba un regreso a la seriedad. Consciente de su condición de judío, en el lienzo *If Not, Not* / **62** / el portalón de Auschwitz se eleva imponente al fondo, y ante él se abre un paisaje con fragmentos diseminados y personas perdidas, moribundas, que se hunden en el lodo. El caos queda compensado por los bellos colores mortecinos y la superficie terrosa y sensual. La salvación o el consuelo se hallan en lo personal: el abrazo de la mujer desnuda al hombre. Y frente a este mundo en descomposición, una tela complementaria *(The Land of Lakes)* retrata un universo saludable y orgánico, que remite ex profeso a la *Alegoría del buen gobierno* de Ambrogio Lorenzetti.

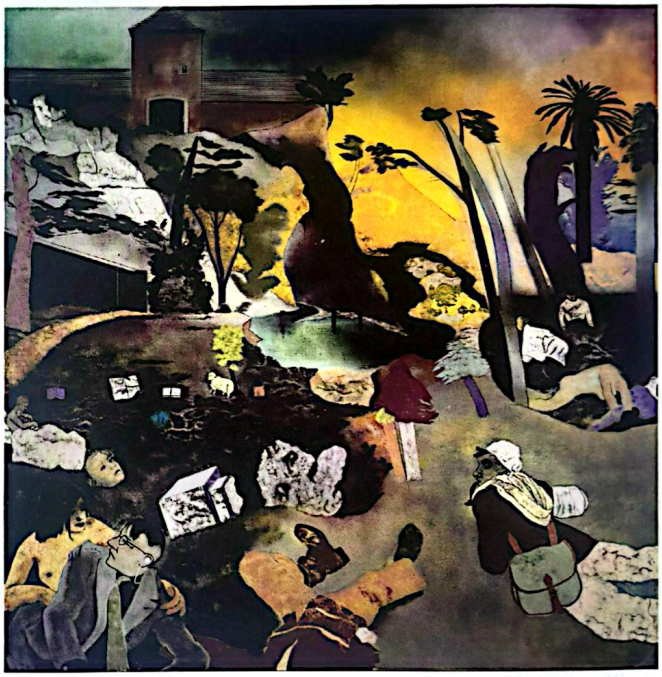
En el caso de Hockney, este compromiso con la pintura figurativa y su tradición implica una reflexión acerca de nuestra manera de mirar y de representar. *Looking at Pictures on a Screen* / **63** /, pintado para una muestra en la National Gallery de Londres, gira en torno al hecho de mirar: Henry Geldzahler, un comisario museístico, contempla las reproducciones de cuatro lienzos de la National Gallery (obra de Vermeer, Piero della Francesca, Van Gogh y Degas) colgadas en un biombo. La obra de Hockney aborda también el tema de hallarse en un espacio interior, una inquietud recurrente en el artista, puesto que el biombo construye una habitación dentro de otra. Al igual que el fotógrafo Thomas Struth, Hockney sentía curiosidad por la representación de la experiencia del arte elevado.

La palabra «naked» («desnudo») en el título *Small Naked Portrait* / **64** /, de Lucian Freud, es fundamental. No se trata de un desnudo clásico, sino de una mujer desnuda. Cabe distinguir entre figura y cuerpo: la figura, a menudo idealizada, como en las revistas de moda, es lo que vemos; el cuerpo, en cambio, nos habla de los sentimientos acerca de nuestro propio físico y el de los demás. Este es un lienzo centrado en el cuerpo, donde cada pincelada parece plasmar también la tensión del músculo, tal como uno la notaría, o la flacidez y caída de la carne a causa de la gravedad. Sin embargo, el descaro de las pinceladas, al igual que los grumos de la pintura, recalcan que nos hallamos ante un mero lienzo.

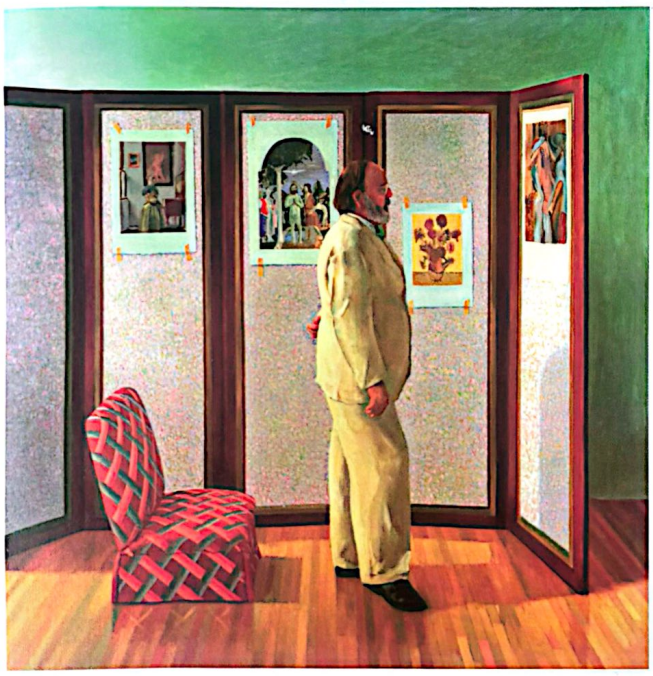
Scanned with CamScanner



61. Frank Auerbach
Seated Figure with Arms Raised, 1974-1975. Óleo sobre lienzo, 50,5 × 50,5 cm. Arts Council Collection, Londres

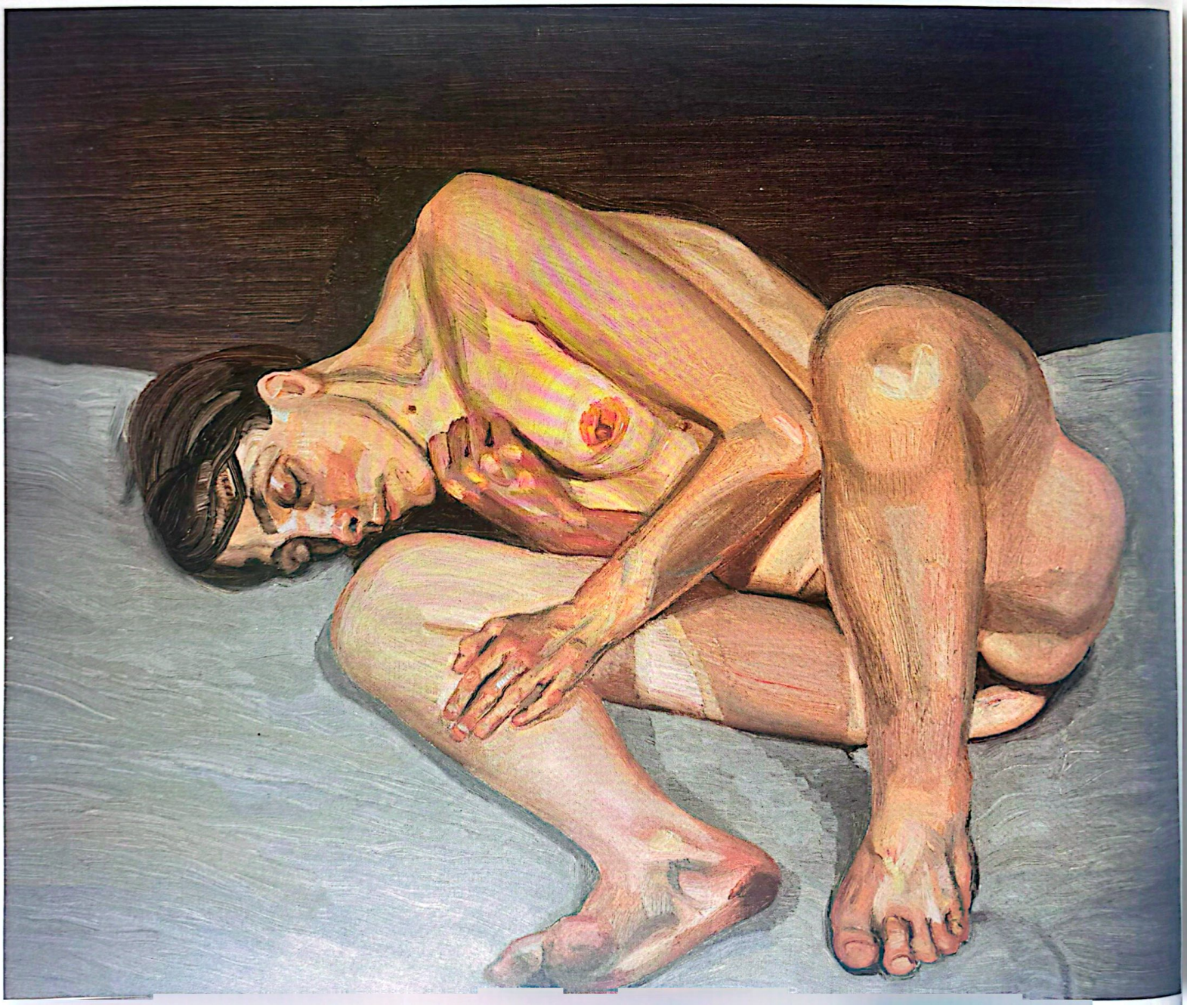


62. R. B. Kitaj
If Not, Not, 1976. Óleo sobre lienzo, 152,4 × 152 cm. Scottish National Gallery of Modern Art, Edimburgo



63. David Hockney
Looking at Pictures on a Screen, 1977. Óleo sobre lienzo, 187,9 × 187,9 cm

Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner

64. Lucian Freud
Small Naked Portrait, 1973-1974. Óleo sobre lienzo, 22 × 27 cm. Ashmolean Museum, Oxford

65. Maria Lassnig
Self-portrait with Pickle Jar, 1971. Óleo sobre lienzo, 182 × 182 cm



Freud había pintado con mucha mayor meticulosidad en el transcurso de la década de 1940, delineando con esmero cada pestaña y cada cabello. Su viraje a finales de los años cincuenta a una pintura al óleo densa y unos pinceles cargados de pigmento se orientaba a enfatizar la presencia física del retratado, y no la quietud, la fragilidad y la alteridad buscadas en sus obras previas. Sustituyó entonces los pinceles con cerdas de marta cibelina por los de hebras de cerdo, más mullidos que flexibles y de mayor grosor. Ahora bien, tal vez el cambio más importante estribe en que Freud empezó a trabajar de pie en lugar de sentado, de tal manera que, en cierto sentido, todo su cuerpo se involucró en la experiencia pictórica. La concentración en la persona u objeto resultaba esencial; como afirmó en una de sus escasas declaraciones públicas, «la obsesión del pintor por su tema es lo único que necesita para ponerse a trabajar». Pero para él, el modelo no era más que «el punto de partida de su emoción»; debía prestar atención no solo al aspecto visual del modelo, sino también a su aura y a su repercusión en el espacio. No se trataba de copiar, sino de reinventar. A partir de estos planteamientos alcanzaría su objetivo de «conmover los sentidos mediante una intensificación de la realidad». La fama de Freud se debe precisamente a ese plus: los cuerpos no solo están desnudos, sino muy desnudos; no son pesados, sino muy pesados. Sus lienzos pueden no gustar, pero resulta imposible no reaccionar ante ellos. Revelan la condición de la carne.

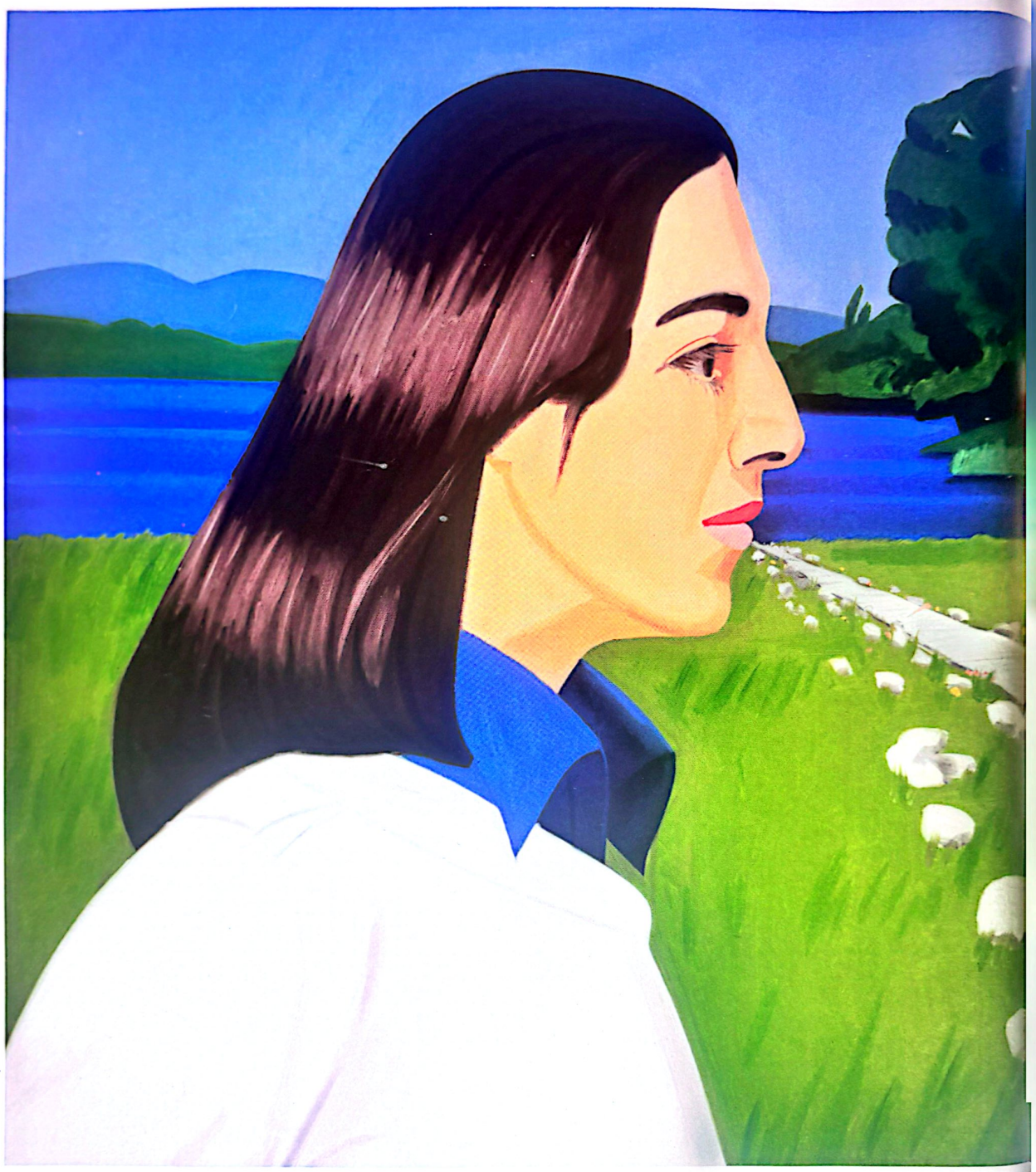
Cuando la National Gallery de Londres le pidió, tal como había hecho antes con Riley y Hockney, que ejerciera de comisario de una exposición, «The Artist's Eye», Freud seleccionó exclusivamente obras de arte reconocidas del fondo del museo: Velázquez, Ingres, Rubens y Constable, entre otros. El hecho de que no incluyera a ningún artista italiano y sí en cambio al menos siete Rembrandts indica su especial lealtad a la tradición pictórica del norte de Europa. Su argumentación en lo tocante a su compendio fue escueta:

Igual que el silencio es el lenguaje del arte, también lo es la belleza de un lienzo que deja al espectador sin palabras. El silencio incómodo de un hombre enfrentado a una obra de arte no puede compararse a ningún otro. ¿Qué le pido a una pintura? Que asombre, que perturbe, que seduzca, que convenza.

La exposición colectiva «The Human Clay» no incluyó la obra de ninguna mujer, y la hostilidad vertida hacia una pintura tan obsesionada con las féminas procedió en gran parte de las feministas. La sala de dibujo al natural, donde los hombres contemplaban a mujeres desnudas, se les antojaba (como a la mayoría de los artistas abstractos) no solo un arcaísmo, sino algo que debía erradicarse por razones políticas.

A este respecto conviene aclarar que también había pintoras figurativas, aunque fueran pocas, entre ellas Maria Lassnig, que durante sesenta años ha pintado lo que denomina lienzos de «conciencia corporal». «Lo hago todo con los ojos cerrados», afirma, lo cual no deja de ser una declaración extraña viniendo de una artista visual.

Scanned with CamScanner

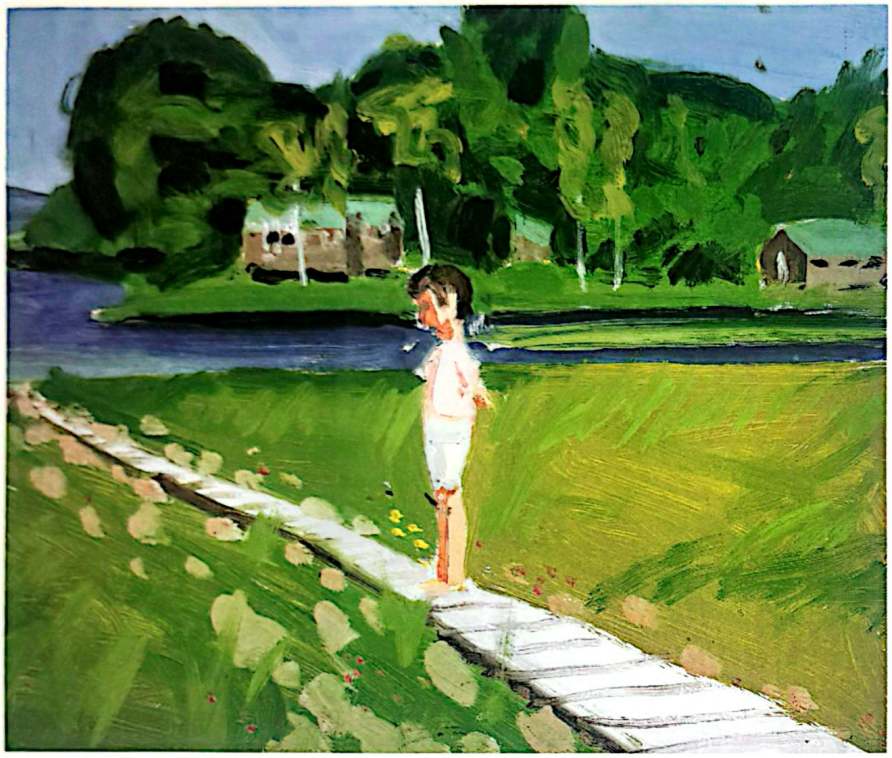


Scanned with CamScanner



66. Alex Katz
Walk, 1970. Óleo sobre lienzo, 183 × 366 cm

Scanned with CamScanner



67. Alex Katz
Study for Walk, 1970. Óleo sobre lienzo, 30,5 × 40,6 cm

68. Alex Katz
The Light II, 1975. Óleo sobre lienzo, 182,9 × 243,8 cm

Procedo a partir del acontecimiento físico de la vivencia corporal. Hallar los puntos en los que se producen las sensaciones corporales, sin recurrir a la memoria empírica mediante los ojos, no siempre resulta fácil. Es posible despertar cada parte del cuerpo simplemente cobrando conciencia de su existencia. En la rodilla puede empezar a percibirse un hormigueo, la espalda se convierte en una superficie vibrante, la nariz en un orificio caliente, las piernas se enroscan…

En la década de 1970, Lassnig vivió en Nueva York, donde se tornó más ortodoxa, en respuesta a la incapacidad del público para entender estas obras subjetivas en extremo. Aun así, un lienzo como *Self-portrait with Pickle Jar* / **65** / intenta transmitir con colores disonantes su reverberación en el espejo no menos que el sentir de su cuerpo. Mientras que los cuerpos de Freud se experimentan de fuera adentro, el de Lassnig se percibe de dentro afuera.

Para una generación posterior, la obra de Alex Katz es paradigmática tanto por su fuerza formal como por su compromiso con la realidad social y su desvelo «por la naturaleza de la individualidad y la relación». Desde la década de 1970, Katz retrata a las clases medias neoyorquinas en las aceras o en espacios recreativos de Los Hamptons. En cierta medida ha encapsulado la estética de una generación y de una clase social concreta, tal como hizo Manet en el siglo XIX. Al igual que el universo de los impresionistas, el de Katz es un mundo de gente ociosa, retratada en restaurantes selectos o en hermosos jardines. El viento no riza el agua, pero la tensión entre los personajes es una constante. En *Walk* / **66** /, la mujer vacila, mientras su marido se vuelve con gesto interrogante para observar al hijo, que se adentra en la naturaleza, como remedo de los niños que penetran en la carretera de la vida en las imágenes metafóricas que con tanta displicencia emplean los publicistas. Aunque Katz recurre al truco de elegir un gesto, una pose concreta de la vida que lo rodea, lo que singulariza estas obras es su precisión y frescura. Estos rasgos responden en gran medida a un sistema de trabajo muy meditado: los bocetos y estudios / **67** / ayudan a aquilatar el motivo y permiten ejecutar un lienzo de gran formato de una sola vez, en un alarde de espontaneidad planificada. Para acentuar la inmediatez, Katz pinta en mojado sobre mojado.

La tradición de los retratos de grupo, tal como ha señalado el propio artista, no ha perdurado en el siglo XX, circunstancia que lo obligó a remontarse a los tiempos de El Veronés. A menudo, lo que distingue los retratos colectivos es la luz y el modo en que la iluminación esclarece y une a los personajes, como sucede en Vermeer. Para Katz, la luz nos lleva a algo más profundo que la idea. La idea compositiva conduce a la creación y ello, a su vez, conduce a la luz:

Opino que la pintura ofrece la oportunidad de viajar al interior de uno mismo para hallar la inteligencia inconsciente y la inteligencia no verbal, la sensibilidad no verbal y el ser no verbal, en cierto sentido. Alternar entre la conciencia y la inconsciencia supone una implicación mucho mayor que tener una idea y ejecutarla sin más. […] Lo que yo he descubierto es que el tema pictórico es la luz exterior. Eso es lo que penetra en mi interior y a lo que me aferro.

Estamos ante un arte acerca de la percepción y la naturaleza del arte, de ahí que en algunos lienzos adquieran el papel de personajes otras obras del artista: *Walk* reaparece en *The Light II* / **68** /. El secreto radica en los contrastes: paisaje e interior, día y noche, el ojo del padre en el ojo del niño. En caso de que *The Light II* fuera un lienzo holandés del siglo XVII, habría una llama en la cerilla a modo de destello simbólico de lujuria, la mujer en trance de ser seducida, y en efecto, este cuadro admite también esa interpretación. Versa, sin duda, en torno a un espacio complejo y a cómo los seres humanos creamos y habitamos dicho espacio. Katz no se reprime a la hora de trasponer gestos de los grandes maestros de la pintura a la contemporaneidad: «Cuando vi el David con las tres espadas, pensé en tres tipos con tres mecheros y una mujer con un cigarrillo. Eso fue lo que me parecieron a mí».

En Alemania Occidental, el repudio de la tradición figurativa podía interpretarse como la negación del pasado. El escritor Günter Grass describió la situación de esta forma:

Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner





69. Georg Baselitz
B for Larry, 1967. Óleo sobre lienzo, 250 × 200 cm

70. Georg Baselitz
Ludwig Richter on his Way to Work, 1965. Óleo sobre lienzo, 162 × 130 cm

Cuando me trasladé a Berlín, siendo aún un joven escultor, en enero de 1953, el arte corría el riesgo de caer en la insipidez [...] En las artes visuales, la modernidad ocupaba la primera plana, pero solo con la condición de que se presentara bajo una forma abstracta.

Habíamos dejado todo el pasado desagradable a nuestras espaldas y cuanto menos se hablara de él, mejor. Dígitos, sí. Ornamentos, desde luego. Materiales y esculturas, en abundancia. Forma pura. Pero nada explícito. Esa era la consigna: nada que pudiera herir sensibilidades. Nada de Dix, de Kirchner ni de Beckmann que devolviera el horror del recuerdo a la imagen.

Al volcarse en la literatura, Grass consideró que su misión era dar testimonio del pasado que seguía perviviendo en el presente, asimilarlo y, mediante la implicación, ayudar a salvar el abismo de la conciencia. Y la misma actitud adoptó Georg Baselitz cuando desertó de la Alemania Oriental en 1957 para refugiarse en el Berlín Oeste. Descubrió que imperaba un arte internacional despojado de todo peligro, decorativo y desabrido hasta el límite. «Nací en el seno de un orden destruido, en un paisaje destruido, en un pueblo destruido, en una sociedad destruida». En este páramo cultural tuvo que forjarse una tradición personal propia con la que vivir: Goltzius y los manieristas holandeses, De Kooning, Artaud, el sueco esquizofrénico Carl Fredrik Hill. Muchos de sus cuadros tempranos enlazan con la tradición en un marco contradictorio. *Ludwig Richter on his Way to Work* / **70** / muestra al pintor romántico alemán perdido en una tierra baldía en lugar de caminando hacia su estudio. El título se hace eco de una serie de cuadros en los que Francis Bacon muestra a Van Gogh dirigiéndose al trabajo, pero no se trata de un caso de identificación, sino de incapacidad para identificarse, de alienación con respecto al pasado y a sus aspiraciones. Richter parece torpe, abyecto y patético. El lienzo, con sus gruesos contornos, las marcas que escarifican la carne y las líneas que perturban la sensación de ilusionismo, como la de la mano derecha, resulta a un tiempo monumental e incómodo.

El hecho de que Baselitz adoptara la tradición figurativa para ponerla en tela de juicio se demostró en su obra posterior. Un lienzo como por ejemplo *B for Larry* / **69** /, de 1967, demuestra sin ambages su voluntad de desbaratar el plano pictórico, de reducir su dependencia formal de la figura, que aparece desbordada, triturada. En estos cuadros, Baselitz dio rienda suelta a lo que podríamos denominar ornamentación: pinceladas y líneas vivaces, impredecibles y anárquicas, que constituyen un resabio tanto de las líneas curvas obstinadas y excesivas del manierismo como de las líneas zigzagueantes y emotivas del expresionismo. En 1968, el artista comenzó a pintar sus motivos boca abajo, que dominaron su obra durante la década de 1970 y le permitieron al cabo liberar el color de manera enérgica y subversiva. Para él, la inversión del sujeto pictórico representaba, literalmente, una manera de vaciarlo, si bien la intensa naturaleza de los temas escogidos desmiente su postulado. *Supper in Dresden* / **71** / alude tanto a la Última Cena cristiana como a un encuentro de Ernst Ludwig Kirchner con otros miembros del grupo Die Brücke.

Frente a Baselitz, que aspiraba a ser un visionario, Eric Fischl se centró en lo mundano y lo traumático. Después de asistir en 1970 a Cal Arts, una escuela de arte de Los Ángeles dominada por artistas conceptuales y pintores abstractos, jamás volvió a tomar ninguna clase de dibujo. Al deseo creciente de pintar figuras se sumó la necesidad de aprender a hacerlo. Era la tendencia dominante: cada vez más, quienes deseaban pintar figuras tenían que someterse a un aprendizaje autodidacta; al no haberse criado en la tradición, se veían obligados a reinventarla.

Fischl escribió a la sazón que era fundamental para su obra

el sentimiento de extrañeza y afectación que uno experimenta frente a los trances emocionales profundos de su vida. Estas experiencias, como la muerte, la pérdida o la sexualidad, no pueden sustentarse en un estilo de vida que ha buscado con tanto ahínco negar su significado, ni en una cultura cuyo tejido está tan ajado que sus rituales públicos y sus símbolos no proporcionan una indumentaria adecuada.

Una mujer adulta desnuda despatarrada sobre la cama, supuestamente la madre, se convierte en la tentación en *Bad Boy* / **72** /. No nos encontramos en Pleasantville. El muchacho se muestra paralizado ante esta situación edípica, si bien continúa hurgando en el bolso de la mujer para robarle. Es el estilo pictórico lo que convierte *Bad Boy* en algo más que un retazo de realismo sórdido, en algo más que la exposición de una sociedad fracasada. El estilo de Fischl, según su propia definición, es «una suerte de realismo burgués iniciado por Manet y Degas [...], sencillo, fresco e íntimo. Las pinceladas presentan una informalidad propia del lenguaje; es como si estuvieras charlando».

La pintura asombra, en primer lugar, por sus grandes dimensiones, similares a las de una obra de campos de color de Olitski o a un lienzo histórico francés y, en segundo lugar, por la luz que se filtra a través de las persianas y baña la estancia. Fischl explicó que tenía la intención de pintar un bodegón, un frutero. Ciertamente, los plátanos se antojan un elemento extraño en este contexto, pero también sirven para destacar que nos hallamos ante una pintura y no frente a una mera ilustración. La carne de la mujer no es tersa y sensual, como en Rubens, sino flácida e irregular. Está expuesta y es vulnerable.

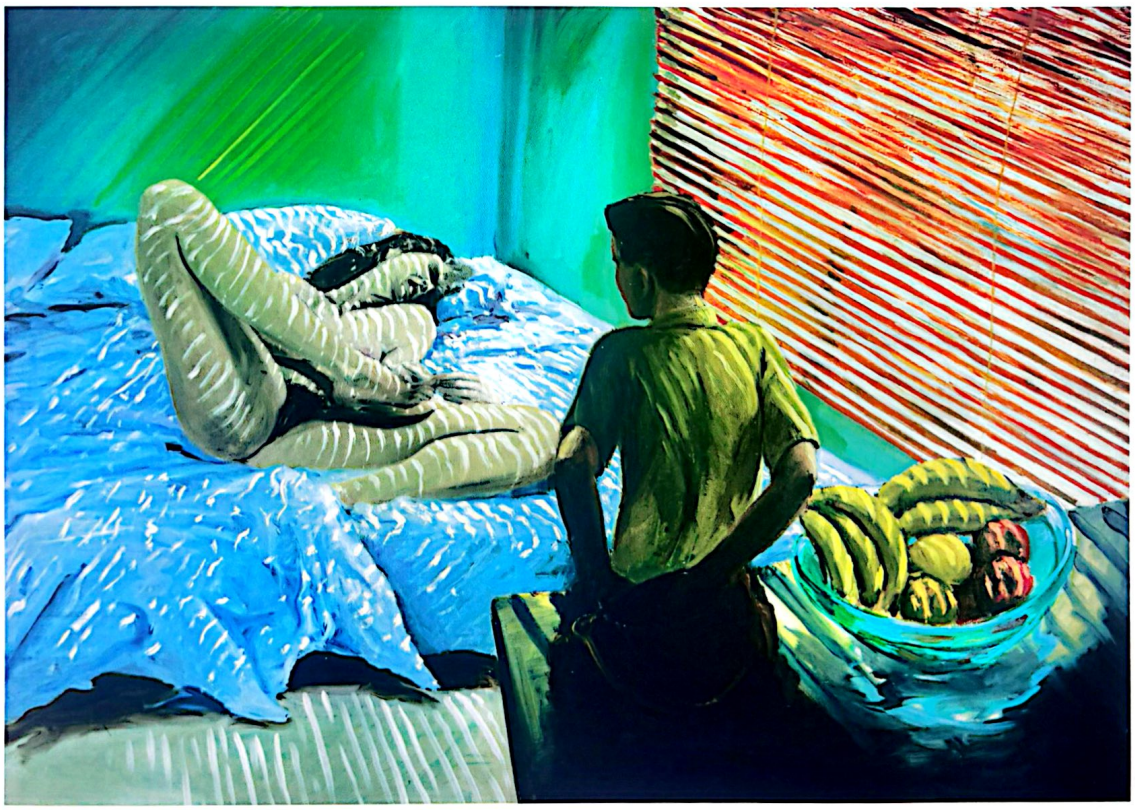
En 1981, cuando Fischl pintó este lienzo, muchos pintores habían decidido «regresar» a la figura y, además, sus obras empezaban a gozar de una amplia difusión en exposiciones. Se había producido un cambio inesperado.

Scanned with CamScanner

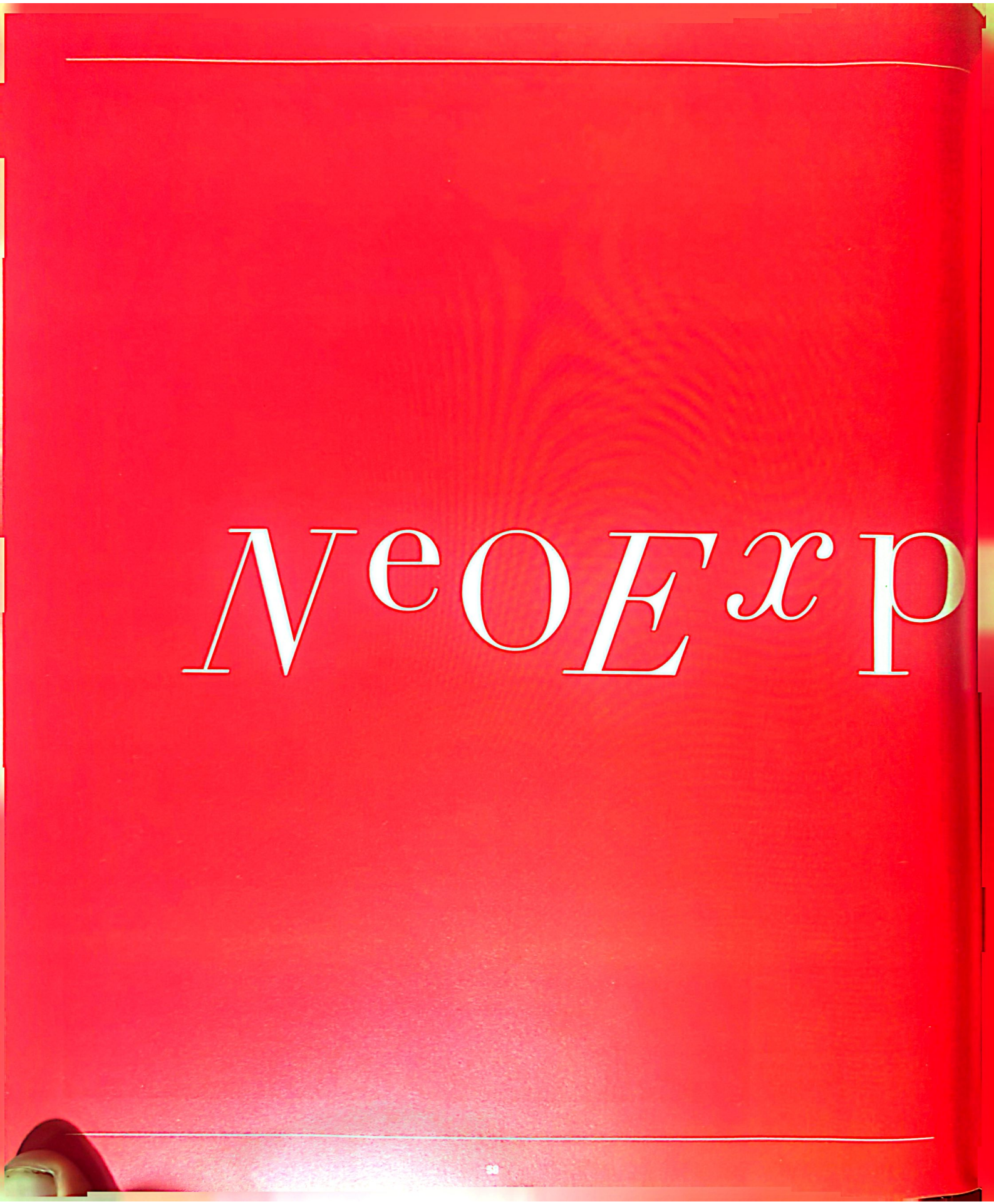
71. Georg Baselitz
Supper in Dresden, 1982.
Óleo sobre lienzo,
280 × 450 cm

72. Eric Fischl
Bad Boy, 1981. Óleo sobre
lienzo, 168 × 244 cm





Scanned with CamScanner



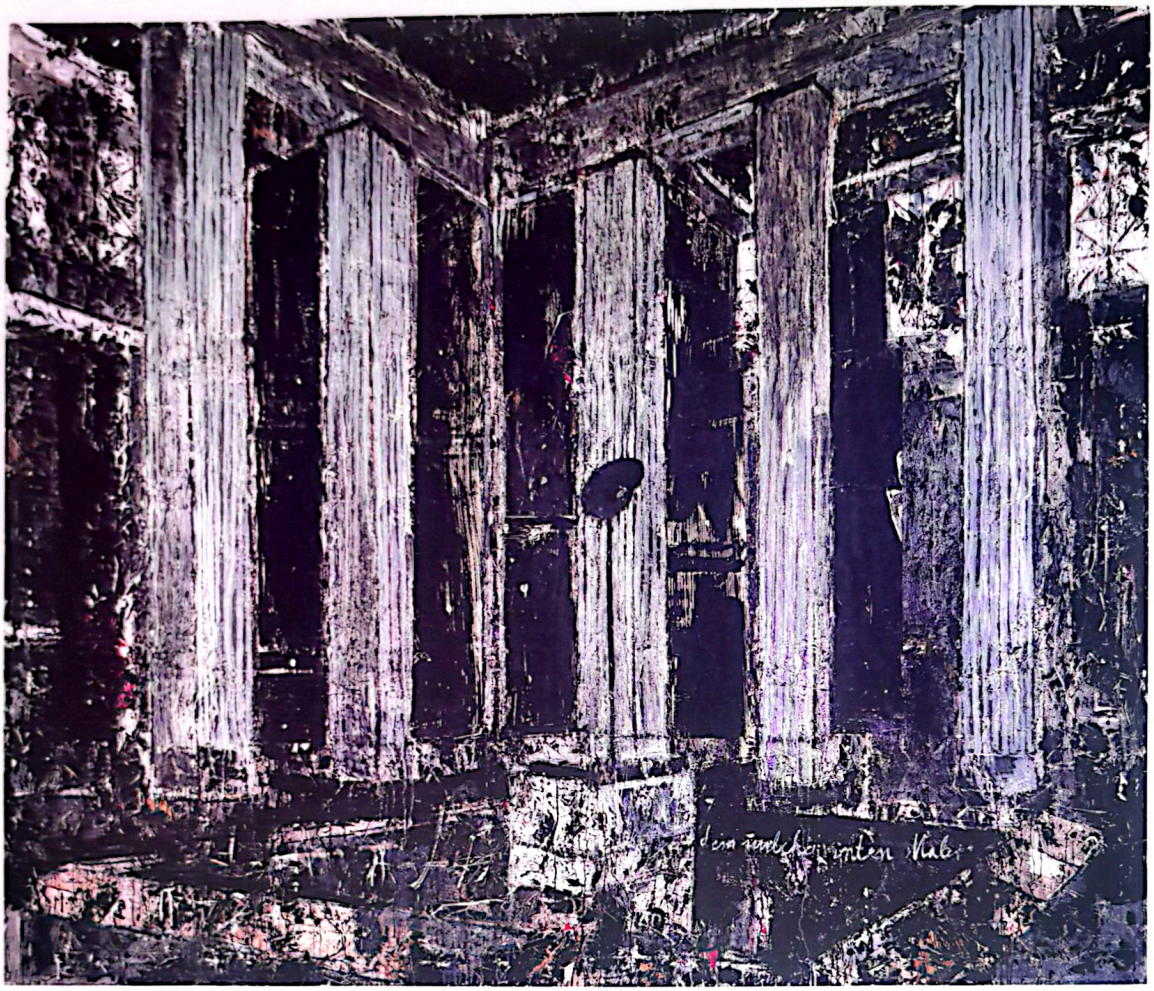
Scanned with CamScanner

Miquel Barceló
Georg Baselitz
Jean-Michel Basquait
Gordon Bennet
Francesco Clemente
Alejandro Colunga
Enzo Cucchi
René Daniëls
Marlene Dumas
Helmut Federle
Rainer Fetting
Peter Halley
Bhupen Khakkar
Anselm Kiefer
Martin Kippenberger
Guillermo Kuitca
Jonathan Lasker
Maria Lassnig
Christopher Le Brun
Li Shan

RESIONISMO

Michael Nelson Jakamarra
Albert Oehlen
Sigmar Polke
David Salle
Julian Schnabel
Elaine Sturtevant
Phillip Taaffe
Imants Tillers
Adriana Varejão
Wang Guangyi

Scanned with CamScanner



73. Anselm Kiefer
To the Unknown Painter,
1982. Grabado, paja y óleo
sobre lienzo, 280 × 340 cm

75. Anselm Kiefer
Nuremberg, 1982.
Emulsión, fotografía, paja,
madera, cuerda y sangre
sobre lienzo, 280 × 340 cm



74. Pinturas de Georg Baselitz
instaladas en la Exposición
de Arte Internacional Zeitgeist,
Martin-Gropiusbau, Berlin,
octubre de 1982 – enero
de 1983

Scanned with CamScanner

En la actualidad, el neoexpresionismo tiene mala prensa. A menudo se califica esta tendencia de «pintura de los años ochenta»: vulgar, ampulosa, aquiescente y privada de crítica y de originalidad. Ahora bien, una buena parte de la pintura que seguimos viendo actualmente en las escuelas de arte y en las galerías privadas debería catalogarse de neoexpresionista por su uso de la exageración, de colores potentes, de la mitología y de la imaginería personal. La influencia de Van Gogh y de Munch sigue llevando a los artistas a tratar de expresar sus emociones para conmover al espectador.

La entrada en escena del neoexpresionismo en la exposición «Zeitgeist» de Berlín en 1982 supuso un descubrimiento: tras una década de pintura periférica y anquilosada, volvían a presentarse cuadros ambiciosos, actuales, vitales y urgentes. Emplazada al lado del muro que dividió Berlín (y Europa), la muestra parecía perfectamente arraigada en la realidad del momento. El texto introductorio de su comisario hablaba de «turbulencia, liberación, euforia, éxtasis, subjetividad desinhibida e inmediatez sensual». Un año antes, en una exposición titulada «A New Spirit in Painting» en la sede de la Royal Academy of Arts de Londres, el mismo comisario había proclamado con júbilo: «los estudios de los artistas vuelven a estar llenos de botes de pintura». Situaba la génesis del nuevo estilo en las obras que había realizado Baselitz a mediados de la década de 1960. La «*Hunger nach Bildern*» («el hambre de pinturas») había tocado a su fin: los lienzos neoexpresionistas estaban a punto de anegar galerías y salas de venta.

Pese a desdeñar la pintura en todas sus formas, el carismático alemán Joseph Beuys ocupó un lugar destacado en «Zeitgeist». Su instalación, con su enorme pila de barro, un juego de herramientas de escultor y representaciones básicas de formas de vida elementales, abrió camino tanto en el uso del simbolismo como en la invocación del poder mutante y terapéutico del arte. Beuys había tachado la modernidad neoyorquina de narcisista, pues su insistencia en que solo el arte era un tema válido para el arte no le convencía; en su opinión, el arte podía abordar la política, la espiritualidad y la conciencia, tenía la capacidad de cambiar las vidas de las personas.

En otra sala, Georg Baselitz colgó sus pinturas en la franja más alta de las paredes para obstaculizar su contemplación y evitar que sus cuadros fueran solo decorativos / **74** /. Su gesto resultaba irritante, al igual que su inversión del motivo. Paradójicamente, por más que Baselitz sostuviera que la inversión de la imagen la vaciaba de contenido, la relevancia del tema resultaba evidente. Nadie se sorprendió al descubrir que uno de sus cuadros giraba en torno a un trauma infantil (su perro se había precipitado por la ventana) y que otro hablaba de su padre, un veterano de guerra con secuelas.



Scanned with CamScanner





La sala destinada a los grandes lienzos de Anselm Kiefer, con imágenes de monumentos y campos, parecía dispuesta para una suerte de rito expiatorio. El espectador reaccionaba ante unas telas tan densas, a base de tinta, papel, plomo, madera, sangre y paja, como lo haría ante una pared llena de manchas, pústulas y grafitis. *To the Unknown Painter* / **73** / suscita una gran opresión. Las láminas de papel grabadas llenan de negro mate los intercolumnios y el resto de la arquitectura diseñada para conmemorar a los héroes del nazismo. El pintor anónimo, representado por la paleta negra, es llorado, y ese elemento por sí solo, como si de un corazón sangrante se tratara, parece ofrecer esperanza.

La paja que cubre *Nuremberg*, de Kiefer, funciona como el fieltro que desempeñó un papel terapéutico en la mitología personal de Joseph Beuys / **75** /. Beuys creía que, en 1942, cuando su bombardero se estrelló en el Frente del Este, los miembros de una tribu lo habían curado cubriéndolo con grasa y fieltro para aislarlo del frío. Kiefer carecía de un relato personal de esta índole, pero supo jugar con las asociaciones culturales/agrícolas de la paja en tanto que lecho y mantillo. En esta obra, la paja resguarda un campo desolado: el conjunto de la sociedad. Los orificios del papel fotográfico son como costras arrancadas; los postes de madera se han calcinado y uno, a juzgar por la cuerda que cuelga, se ha derrumbado. Aun así, los agricultores incendian sus campos y esparcen la paja para garantizar que las semillas soterradas se regeneren. Solo la iglesia y la palabra de la esquina superior derecha nos informan del tema, y bastan para suscitar nuestra reflexión acerca de la historia. La segunda palabra, en la esquina inferior derecha, *Festspielwiese* («escenario del festival»), especifica el motivo: nos hallamos ante el lugar donde compiten los trovadores de la ópera de Wagner. Hitler, como Nietzsche, era un ferviente entusiasta de Wagner y de Núremberg, con sus tradicionales edificios de madera de corte alemán. Kiefer, por su parte, pertenecía a una generación que, en lugar de reprimir, anhelaba dialogar sobre este incómodo episodio de la cultura alemana.

Por su gestualidad y sus materiales, los cuadros de Kiefer suscitaron una respuesta visceral, compatible con la intelectualidad presente en su llamamiento a analizar la cultura alemana y la relación del arte con la historia. Si, en el mejor de los casos, la pintura es la perfecta simbiosis entre el ojo, la mano y el cerebro, en la década de 1980 estos lienzos demostraron que esa fusión seguía siendo asequible. Por feos y siniestros que pudieran parecer a ojos de sus detractores, a nivel formal estos cuadros demostraban que la técnica de Jackson Pollock de cubrir toda la superficie pictórica podía combinarse con el manejo fetichista de los materiales de Beuys y con un planteamiento basado en un tema obvio.

El interés de Kiefer por la historia de Alemania obedecía a un ansia de conocimiento que trasciende la nacionalidad, un interés por cómo se crea el universo y qué rol desempeña el ser humano en él. Kiefer remite a la *nigredo*, la fase del simbolismo alquímico en que el material impuro queda reducido a putrefacción, listo para transmutarse en otra materia de calidad superior, la sustancia misma de la creación.

Quemar es absolutamente elemental. El origen del cosmos empezó con un calor increíble. La luz que vemos en el cielo es el resultado de un ardor remoto. Podría decirse que el cielo arde en llamas. También nuestros cuerpos generan calor. Todo está relacionado. El fuego es el aglutinante del cosmos. Conecta cielo y tierra.

La mayoría de las obras restantes incluidas en «Zeitgeist» presentaban menos niveles de significado y eran más directas, muy francas en el caso de varios artistas gays, quienes, como Rainer Fetting, salieron del armario en aquel entonces / **76** /. Parecía que por primera vez se atrevían a hablar en público acerca de sus vidas; en el caso de Fetting, una existencia de narcisismo, mascarada y fantasía desbordante. Los cuatro lienzos gigantescos que pintó para «Zeitgeist» eran ora alegres celebraciones de su vida nocturna, ora opiniones zafias acerca de la energía nuclear y la religión. Su urgencia quedaba acentuada mediante el uso de pintura de dispersión, fácil de aplicar y de secado rápido. El hecho de que la carrera de Fetting no progresara, pese a contar con el apoyo comercial de la marca alemana «rosa», tuvo mucho que ver con su carencia de técnica. Sus lienzos, como los de muchos otros artistas presentes en «Zeitgeist» cuya obra temprana rezumaba una seductora energía en estado puro, pronto se antojaron repetitivos, y su falta de elegancia se consideró lamentable.

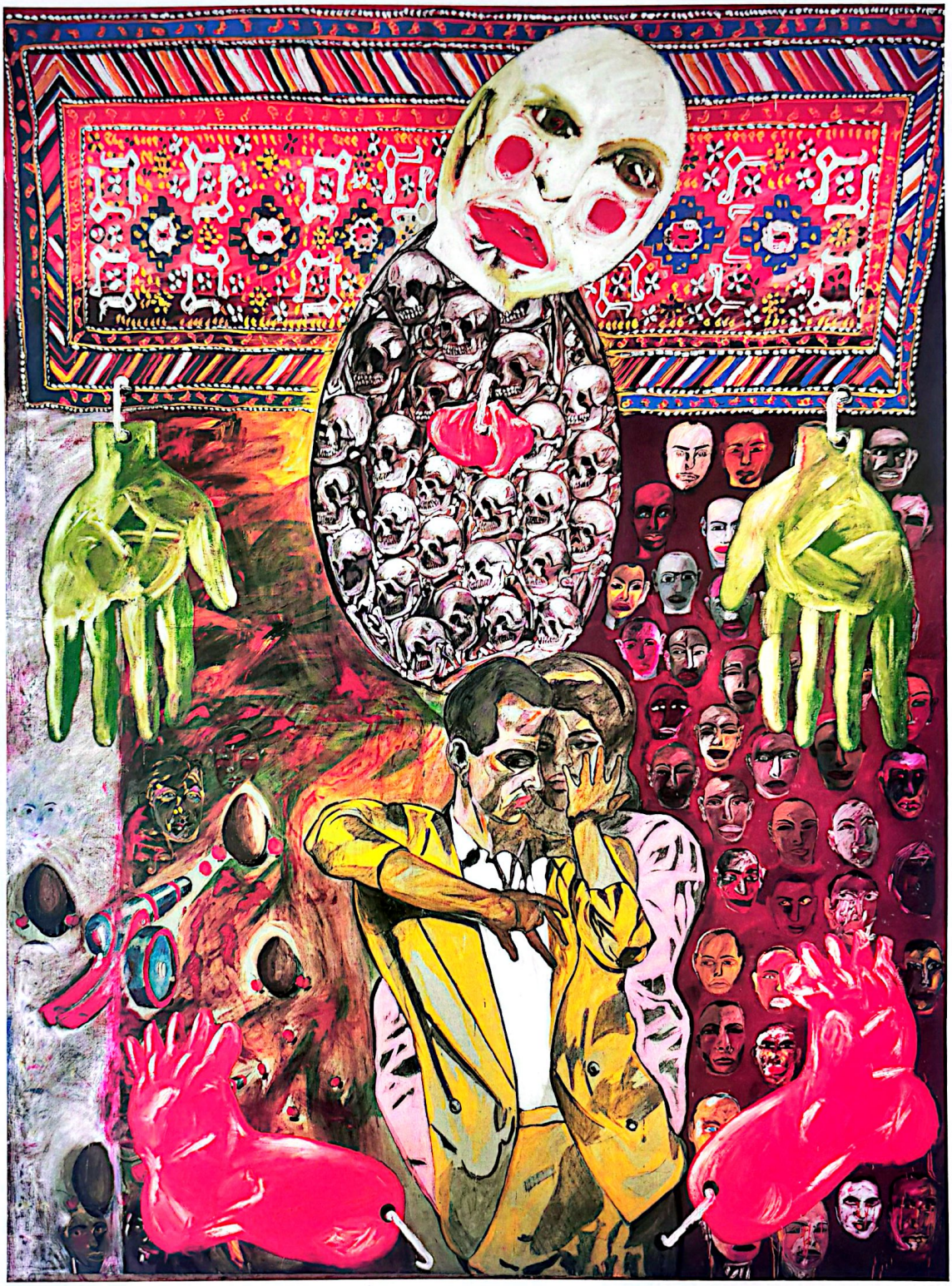
«Zeitgeist» no solo englobó a pintores alemanes que investigaban el trauma residual no reconocido del fascismo, sino también italianos que analizaban conscientemente su pintura. Enzo Cucchi ponía el acento en la longevidad de sus raíces, la cultura campesina de Ancona, en la costa adriática italiana / **77** /. En su opinión, la civilización mediterránea se remontaba a tiempos inmemoriales y seguía viva. Por eso en su obra el mar no solo es un espectáculo, sino también una presencia activa.

Scanned with CamScanner

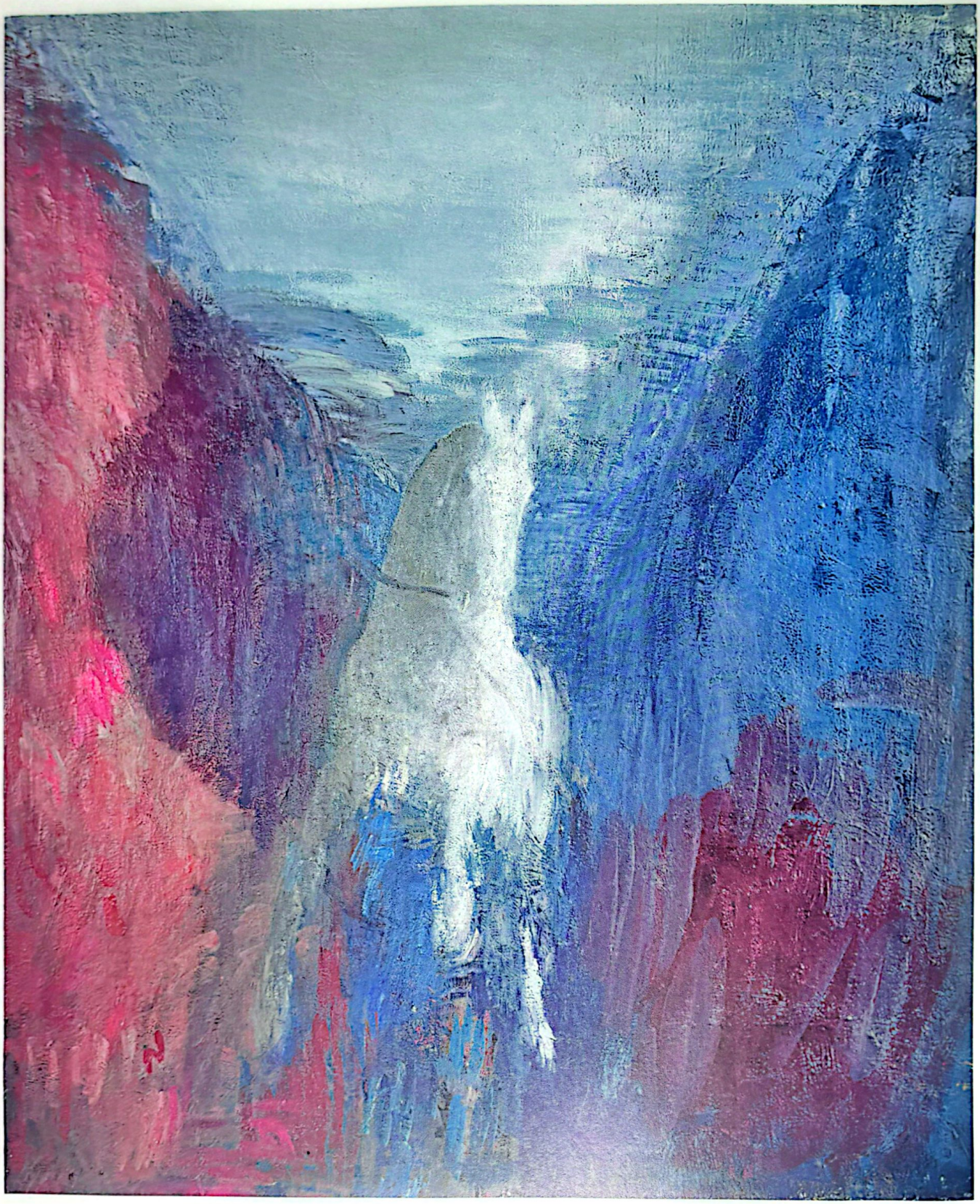
76. Rainer Fetting
The Harriers I, 1982.
Pigmento en polvo y óleo
sobre algodón, 400 × 300 cm

77. Enzo Cucchi
A Fish on the Back of Adriatic Sea, 1980. Óleo
sobre lienzo, 208 × 273 cm.
Nationalgalerie, Staatliche
Museen, Berlín

78. Francesco Clemente
My Parents, 1982.
Óleo sobre lienzo,
400 × 300 cm



Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner

79. Christopher Le Brun
Thorn, 1984-1985.
Óleo sobre lienzo, 248 × 213 cm.
Colección particular

80. Miquel Barceló
Peintre Peignant le Tableau,
1983. Técnica mixta sobre
lienzo, 193 × 285 × 3 cm.
Colección particular

páginas siguientes:
81. Julian Schnabel
Aborigine Painting, 1980.
Óleo, placas, bondo sobre
madera y lienzo,
243,8 × 218,4 cm

82. Jean-Michel Basquiat
Untitled, 1982. Acrílico y técnica
mixta sobre lienzo, 207 × 176 cm.
Collection Eli and Edythe L. Broad,
Los Ángeles



Cucchi recalcó que su pintura *no es nacionalista en el sentido histórico, sino nacional en la acepción de que anhelo «poner los pies en la tierra», expresión que en italiano equivale a concreción [...] La tradición de la pintura es ante todo lo que denominamos un acto continuo en el tiempo [...] La tradición es la generadora de todo y es obligación de todo pintor mantenerla viva.*

En cambio, Francesco Clemente, al igual que Francis Picabia o Giorgio de Chirico, se describía como diletante; se sentía libre para viajar por el mundo y las tradiciones. En «Zeitgeist» presentó cuatro lienzos: *My House, My Parents, My Journey* y *Two Lovers*, basados todos ellos en su propia vida, sus viajes y su anhelo sexual (estabilidad y flujo). En el lienzo de sus padres, el propio artista cuelga como la marioneta de un payaso, con un corazón de forma ovalada lleno de calaveras y máscaras de su rostro esparcidas por doquier / **78** /.

Más que reinventar las escuelas nacionales prescriptivas donde los alemanes debían pintar como alemanes y los españoles como españoles, la pintura exhibida en el marco de «Zeitgeist» transmitió a los artistas la sensación de que podían enmarcarse en una urdimbre de tradiciones y colectivos. La prevalencia de los autorretratos subraya que lo básico era el hecho de pintar en tanto que afirmación de la propia identidad. Si observamos los primeros autorretratos del mallorquín Miquel Barceló, lo vemos inmerso en la pintura, como si reinterpretara con plena consciencia el énfasis de Pollock en el «estar en la pintura» / **80** /. En este caso, la pintura es el símbolo del acto creador. Los gestos de Barceló evocan una danza, un eco de esa danza mediante la cual Shiva creó el mundo según la mitología hindú.

Más adelante Barceló comparó el acto de pintar con el de preparar una sopa: la existencia, como la pintura, debían estar ancladas en la vida.

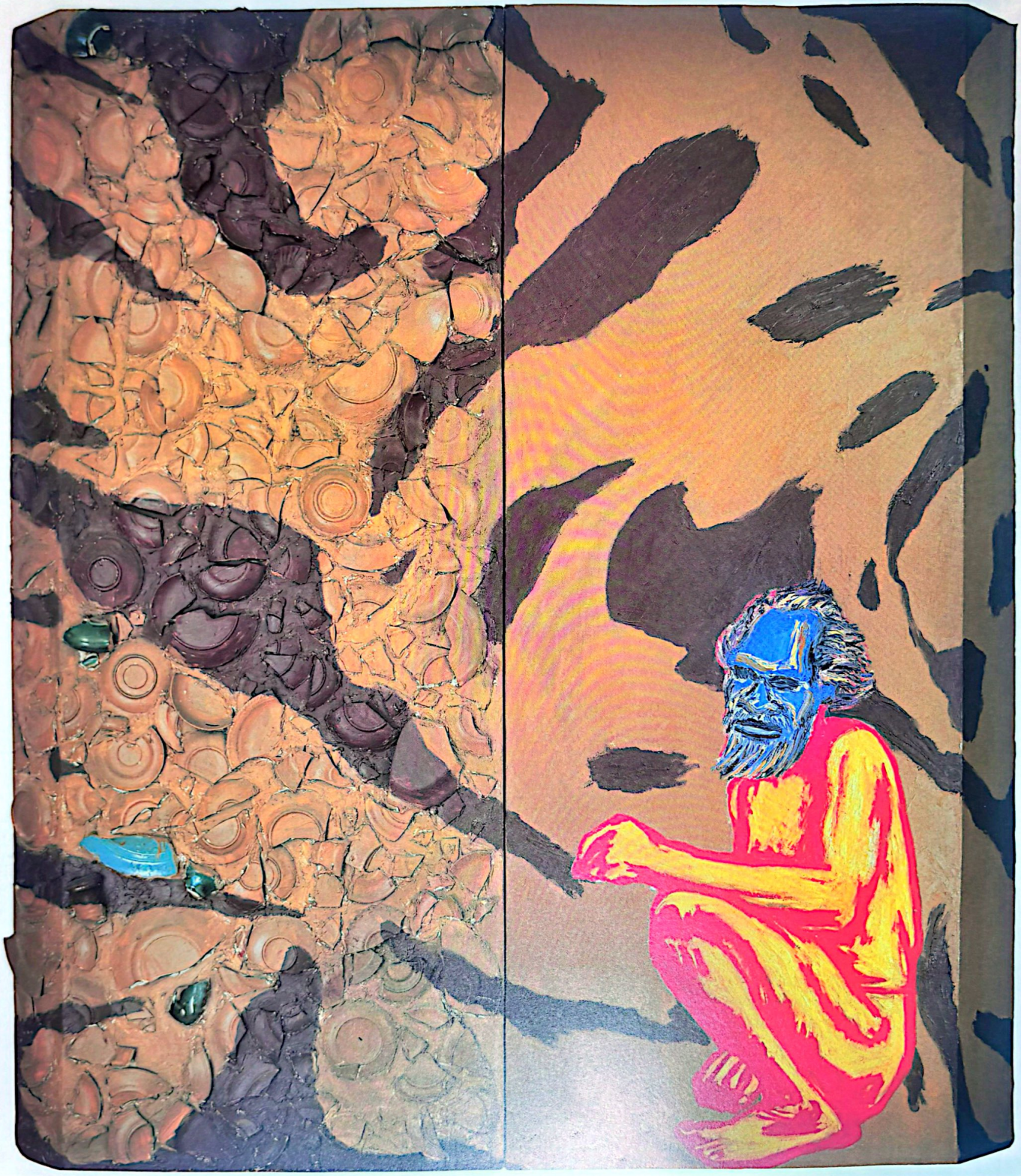
Formado como pintor abstracto, el artista británico Christopher Le Brun descubrió que al pintar las franjas horizontales con las que construía su obra solían emerger figuras del vaivén de las pinceladas. Con el tiempo, al igual que muchos otros artistas, cedió a este deseo, profundamente arraigado al parecer, de crear imágenes para permitir que afloraran de su inconsciente. Sin renunciar a un método pictórico abstracto en esencia, sus cuadros se poblaron de figuras y caballos extraídos de la mitología clásica y de fragmentos de paisajes de la pintura romana / **79** /.

Y si bien todo ello suponía una reafirmación de la cultura europea, se detectaba también un interés evidente por las civilizaciones no europeas y por «la otra Europa»: Estados Unidos. En un simposio celebrado en 1986 en el que Jannis Kounellis, una artista griega afincada en Roma desde hacía tiempo, afirmó que Estados Unidos carecía de cultura, Kiefer manifestó su desacuerdo: «por supuesto que la tiene, y se predica a través de los medios de comunicación; se trata de una tradición de medios y de información, mientras que la cultura de Europa se fundamenta en la historia». Por este motivo Kiefer, como Beuys, admiraba a Warhol, con quien, de manera inesperada, comparó su obra:

El objetivo de la ilusión es atraer al espectador. Existe una conexión con Warhol, aunque sea imperceptible. Warhol era superficial de un modo tan preciso que calaba muy hondo. Ocurre lo mismo conmigo. Mi pintura presenta una perspectiva superficial y un ilusionismo que pretende adentrar al espectador en las capas de la imagen, en la parte conceptual, en la idea de la tierra y de lo que ha ocurrido en ella. Cuanto más se retrocede, cuanto más se sumerge uno, más lejos puede llegar.

Cuando los neoexpresionistas europeos empezaron a inundar las galerías neoyorquinas, los críticos y coleccionistas estadounidenses buscaron su equivalente autóctono y encontraron un candidato obvio en Julian Schnabel. Al igual que Kiefer, Schnabel intentaba recrear la sensación integral de Pollock a base de recargar el lienzo con material: platos rotos, cuernos de ciervo, lona impermeabilizada y terciopelo. La magnitud de su ambición (o de su engreimiento) se evidenció en su requisa de figuras culturales en títulos como *Maria Callas, Antonin Artaud* o *The Unexpected Death of Blinky Palermo in the Tropics*. ¿Riqueza cultural o simple lluvia de nombres? Algunos críticos se deshicieron en elogios, como si estuvieran celebrando a Pollock en toda su pompa y solemnidad. Otros perdieron el interés ante la jactancia de Schnabel: «Las tres pinturas mexicanas del año 1985 son las primeras que hice sobre lona impermeabilizada, el material que se usa en el Ejército para cubrir los objetos. Cuando las realicé tuve la sensación de estar pintando México realmente, como si la sangre de esa tradición de crueldad me penetrara a través de los pies y se plasmara en mis lienzos». Schnabel era un tipo apuesto, el niño mimado de un mercado artístico boyante en grado sumo donde creadores, marchantes y coleccionistas se volvieron de súbito inteligentísimos, osados y, en términos generales, divinos. Francesca Thyssen, heredera y futura comisaria, se vanagloriaba en 1984 de haber *conocido a Bruno*

Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner

Bischofberger [un coleccionista de arte] unos años antes, durante mis vacaciones de esquí. He alternado con muchas personas fascinantes en estas cenas, artistas en su mayoría. JULIAN SCHNABEL, CLEMENTE y ENZO CUCCHI, por mencionar a unos pocos [...] La última vez que vi a SCHNABEL fue cuando, temblando, descubrió su último retrato sobre terciopelo de uno de los ciudadanos más ilustres de San Moritz. Era tan grande que no cabía dentro de la sala, de manera que JULIAN pintó todo el cuadro al aire libre, a -20°C. Nos estremecíamos todos de frío.

¿Era Schnabel un pintor fantástico o un simple *showman*? Alex Katz subrayó que su éxito no respondía a razones artísticas, que mientras los pintores neoyorquinos debían proveer una decoración de calidad a Julian le bastaba con los buenos modales. «No se busca la sinceridad. [...] Hay que colgar de las paredes, pero sin un compromiso excesivo. Su obra es vacua. Es una decoración fantástica. La gente luce con sus cuadros de fondo». Para otros, en cambio, incluido el creador alemán Albert Oehlen, Schnabel es un artista real: «Schnabel es de los pocos que pueden hablar con conocimiento de causa de aspectos íntimos de la pintura. [...] Es un auténtico pintor».

Desde luego, Schnabel es un pintor apasionante. Grandes pinceladas estructurales, materiales innovadores, citas ingeniosas, voluntad de ruborizar... elementos todos ellos que han suscitado la reacción de los artistas, aunque solo sea para rechazarlos. El mercado deseaba una pintura con una fuerza primigenia, auténtica, una pintura genuina. Y Schnabel aspiraba a crearla, incluso si tenía que recurrir a pintar imágenes de «primitivos» / **81** /. A medida que avanzó la década de 1980, el pintor neoyorquino Jean-Michel Basquiat se granjeó el atributo de auténtico «primitivo contemporáneo», por un lado, debido a su asociación con el arte del grafiti, considerado a la sazón el arte «primitivo» indígena de Nueva York, y, por otro, a causa de sus orígenes puertorriqueño-cubanos. Sin embargo, Basquiat no tenía nada de ingenuo. Había estudiado en varias escuelas de arte y sus amigos eran artistas. Su obra combina la cultura callejera, el arte africano y, con su ristra de palabras, una especie de rap del arte conceptual / **82** /. Su prematura muerte le garantizó el estatus de figura de culto y el posterior homenaje a través de un filme dirigido por Schnabel.

¿Representan «Zeitgeist» y el neoexpresionismo un momento de mala fe dominado por la vulgaridad y la codicia del mercado? Con la perspectiva del tiempo, sabemos que fue una época en la que algunas pinturas de mala calidad y de una pretenciosidad desmedida se pusieron de moda y se vendieron por sumas indecentes de dinero, pero también fue una etapa que generó pintores extraordinarios. En los últimos veinte años, se ha hecho evidente la antipatía de la crítica hacia «la pintura de los años ochenta». Insultos de todo tipo han hecho diana en ella: incoherente, deshonesta, vulgar, falsa, regresiva, carente de originalidad y muchos otros. El crítico Hal Foster, por ejemplo, acusa a Clemente, Kiefer y Schnabel, entre otros, de ser neoconservadores (hablamos de la década de Thatcher y Reagan) que utilizaron «referencias de la historia del arte a modo de clichés para decorar la pintura moderna corriente». Foster alega que fracasaron a la hora de enfrentarse a la modernidad o de mejorarla, que eran cómplices del mercado y que pretendieron imponer «tradiciones culturales anticuadas a un presente social complejo que estaba mucho más allá de tales soluciones estilísticas». En vez de reubicar a su público en la tradición, sostenía, se limitaron a demostrar hasta qué punto la tradición se había desintegrado. Según él, la década de 1980 estuvo marcada, no por una «recuperación de la conciencia histórica, sino por su extravío en la amnesia consumista». Pero Foster escribe desde un punto de vista y una concepción de la historia predeterminados. La realidad era más compleja.

En el corazón de la época palpitaba un tema irresuelto, quizá irresoluble, un *leitmotiv* que el historiador Simon Schama bautizó como «el síndrome Kiefer». En su núcleo subyacía la cuestión de «si era posible asumir con seriedad la mitología por sí sola y respetar su coherencia y complejidad, sin quedar moralmente cegado por su fuerza poética [...], por cómo reproducimos al "otro", escindido de nosotros por el espacio, el tiempo, las costumbres culturales, sin perdernos en una inmersión total o reflejar el tema de una manera "segura" mediante las evisceraciones habituales del análisis empírico occidental». Quizá convenga señalar que fueron relativamente escasos los artistas que estudiaron con detalle la mitología y sus mecanismos de funcionamiento



Scanned with CamScanner

o que se sumergieron en ella de verdad. Quienes sí lo hicieron, Kiefer, Cucchi y Clemente, por ejemplo, no cesaron de reinventarla a base de creatividad. Existe una línea muy delgada entre los mitos que toda una sociedad cree y comparte y la mera fantasía personal, que puede degenerar en un lenguaje privado de veleidad.

Había culturas y mitos indígenas que algunos artistas latinoamericanos, por ejemplo, como Francisco Toledo y el también mexicano Alejandro Colunga, podían convocar. Así, Colunga encontró la manera de fusionar cultura popular, religión y pintura. Un motivo recurrente en su obra es «El Santo», el luchador enmascarado (supuestamente un sacerdote) comprometido en batirse con el diablo en todas su formas / **84** /. El espectador no sabe a ciencia cierta cómo reaccionar. En términos visuales, sus cuadros rebosan vida, pero no queda claro si se espera que nos riamos del enmascarado o que lo veamos como un auténtico héroe.

La pintura ofrecía una válvula de escape para liberarse de la opresión política de la América Latina de los años 1980. En Argentina, el régimen militar había declarado una guerra sucia a la intelectualidad y en 1982 incoó su propia derrota humillante al invadir las islas Malvinas británicas. «En la época de la guerra de las Malvinas —señaló el pintor argentino Guillermo Kuitca— empecé a pintar camas pequeñas [...] Estaba sumido en una depresión». Los cuadros de Kuitca de esta etapa reproducen imágenes pequeñas y sencillas del refugio por excelencia, el lugar donde uno se esconde del mundo / **86** /. Como muchos artistas del momento, Kuitca procedía de un entorno de arte conceptual, de ahí la simplicidad de sus lienzos. La cama continúa siendo una metáfora de la soledad en *El mar dulce*, pintado dos años más tarde, si bien aquí se convierte también en cuna del deseo sexual / **83** /. La catástrofe y las aspiraciones públicas y privadas se desvanecen. A la izquierda se ve lo que parece una imagen proyectada de la película de Eisenstein *El acorazado Potemkin* en la que una niñera alcanzada por los disparos de los militares que reprimen una manifestación deja escapar el cochecito, que se precipita por una escalinata. Se trata casi de una pintura histórica concebida a modo de psicodrama personal. La arquitectura se intuye tan provisional como un decorado, y quizá sea un gesto deliberado: Kuitca había dirigido una obra teatral titulada *El mar dulce*, centrada en las oleadas de inmigrantes que navegan por el río de la Plata camino de Buenos Aires. Una serie de pinturas había acompañado la representación. Además, Kuitca se sentía muy influido por el teatro-danza de Pina Bausch, donde la soledad, el trauma y la violencia adquieren especial relevancia.

Para los artistas más jóvenes, como la brasileña Adriana Varejão, la difusión del neoexpresionismo entrañó la posibilidad de una pintura más libre en la que entretejer mitología y sensualidad, política y decoración / **87** /. «La pintura de los ochenta» tal vez estuviera dominada por la masculinidad, pues escasean las mujeres con obra expuesta, pero generó opciones equitativas.

En la India, como en Latinoamérica, la pintura neoexpresionista se recibió con cierto entusiasmo, pues abrió horizontes internacionales a artistas como Bhupen Khakkar. Alrededor de 1980, Khakkar había empezado a crear lienzos mucho más ambiciosos, en los cuales se alejaba de la estética de las vallas publicitarias y aspiraba a ser cinematográfico. Admiraba la *Alegoría del buen gobierno* de Lorenzetti por sus múltiples puntos de vista y su capacidad, comparable a la del cine, de alternar lo mundano y lo espiritual, lo alegórico y lo representativo. En su obra *You Can't Please All* (1981), Khakkar se muestra a sí mismo en el papel de centro del mundo / **90** /. Como ocurría en su obra anterior, se trata de un inventario compasivo, de personas en lugar de objetos. Encierra, ciertamente, una alegoría potencial (los dos hombres sobre el burro), pero el lienzo versa básicamente en torno al propio artista, a su yo desnudo. Incluye también una declaración de su homosexualidad.

Con independencia de que el neoexpresionismo reclamara como postulado esencial la visión trágica del arte, muchas de las obras que se crearon bajo sus supuestos auspicios son deliberadamente burlescas, y no drama con mayúsculas, de tal suerte que contienen el pastiche del que Hal Foster acusó al neoexpresionismo. Varios pintores, entre ellos Martin Kippenberger y Albert Oehlen, parecen bufones del séquito de un rey medieval más que caballeros cruzados en busca del Santo Grial. En el lienzo en que presenta a Hamlet con un jersey a rayas / **88** /, Oehlen se mofa de todo: de la pintura expresiva (apréciense los chorreones por doquier), de la angustia artística y de las poses.







83. Guillermo Kuitca
El mar dulce, 1984.
Acrílico sobre papel montado sobre lienzo, 170 × 310 cm.
Colección particular

84. Alejandro Colunga
El Santo, enmascarado de plata, 1984-1985. Óleo sobre lienzo, 200 × 160 cm

85. Martin Kippenberger
Modell Interconti, 1987.
Pintura de Gerhard Richter de 1972, madera y metal, 33 × 79 × 59 cm

86. Guillermo Kuitca
Nadie olvida nada, 1982.
Acrílico sobre tabla de lienzo, 24 × 30 cm

Scanned with CamScanner



87. Adriana Varejão
Anjos (Ángeles), 1988.
Óleo sobre lienzo,
190 × 220 cm. Stedelijk
Museum, Ámsterdam

Scanned with CamScanner

88. Albert Oehlen
Self-portrait mit Zwei Totenschädeln (*Autorretrato con dos calaveras*), 1984.
Óleo sobre lienzo,
260 × 190 cm



Scanned with CamScanner



La naturaleza ampulosa del mercado de la década de 1980 constituyó una diana perenne para Oehlen y sus amigos. Georg Herold, por ejemplo, cubría sus lienzos con ladrillos o caviar para mofarse de las pretensiones de la pintura. Como es de suponer, sus cuadros fueron adquiridos y coleccionados con el mismo celo que las obras de los neoexpresionistas con carnet. Kippenberger llevó la ironía al súmmum al tomar una pintura monocromática gris de Gerhard Richter y utilizarla como tablero para una mesita de café / **85** /. Si la pintura había devenido simple mobiliario de prestigio con una etiqueta de precio exorbitante, él pensaba emplearla literalmente como un mueble. Con este gesto, recreó al mismo tiempo uno de los *ready-mades* irrealizados de Marcel Duchamp: usar un Rembrandt como tabla de planchar. Incluso en la corte del monarca acechaba el espíritu de la duda y la ironía.

El holandés René Daniëls, invitado a participar en «Zeitgeist», comentó más adelante: «En la inauguración vi mi obra *Academy* / **89** / colgada junto a toda esa "angustia alemana": los elementos cómicos de mis lienzos establecían un marcado contraste con todo lo demás, cosa que no agradó mucho a los organizadores, según pude apreciar. Pero ese hecho me hizo sentir bien y fuerte. Me sentí "al fin solo"».

Daniëls estaba más cerca del espíritu socarrón de Picabia que de la gravedad de Kirchner: para él, pintar era un modo rápido de responder a una situación y crear una imagen. Si sus pinturas se graban en la mente, pese a no impresionar en un primer momento, tal vez se deba en parte a su estructura metafórica repleta de alusiones. Acerca de *Academy,* Daniëls escribió:

Durante una de mis clases en la Academia de Arte de Róterdam, uno de los alumnos explicó que la escuela tenía previsto trasladarse a un edificio ocupado antiguamente por la banca. Ese es el tipo de cosas que creo merecen ser motivo de la pintura. Un banco en el que todos los mostradores se han retirado. Y, puesto que en la actualidad el único interés de todo el mundo en la academia es ganar dinero (por eso pintan cuadros), el lugar está lleno de aulas de pintura. Ahora bien, también es una obra acerca del amor. En la parte inferior vemos a dos muchachas abrazándose.

En *The House,* uno de los diversos lienzos de la serie «Beautiful Exhibitions», observamos una galería lista para una inauguración, con un micrófono y un podio preparados para los discursos que propiciarán la institucionalización de la obra / **91** /. Sobrepuestas aparecen unas pajaritas, imágenes esquemáticas de salas de exposición. Nos encontramos frente a un pasatiempo acerca de cómo las pinturas de la década de 1980 se han convertido en trofeos y las exposiciones han pasado a ser un acontecimiento verdaderamente significativo.

Para otros que, como Daniëls, no tenían ningún interés ni creían en la expresión sincera, o en el neoexpresionismo, el concepto de «apropiación» se convirtió en la palabra de moda a finales de los años ochenta al tiempo que los textos del teórico francés Jean Baudrillard, con sus tesis acerca de la simulación y el espectáculo, se consagraban como lecturas obligatorias.

Scanned with CamScanner

89. René Daniëls
Academy, 1982.
Óleo sobre lienzo, 170 × 95 cm.
Gemeentemuseum, Helmond

90. Bhupen Khakkar
You Can't Please All, 1981.
Óleo sobre lienzo,
167 × 167 cm.
Tate, Londres



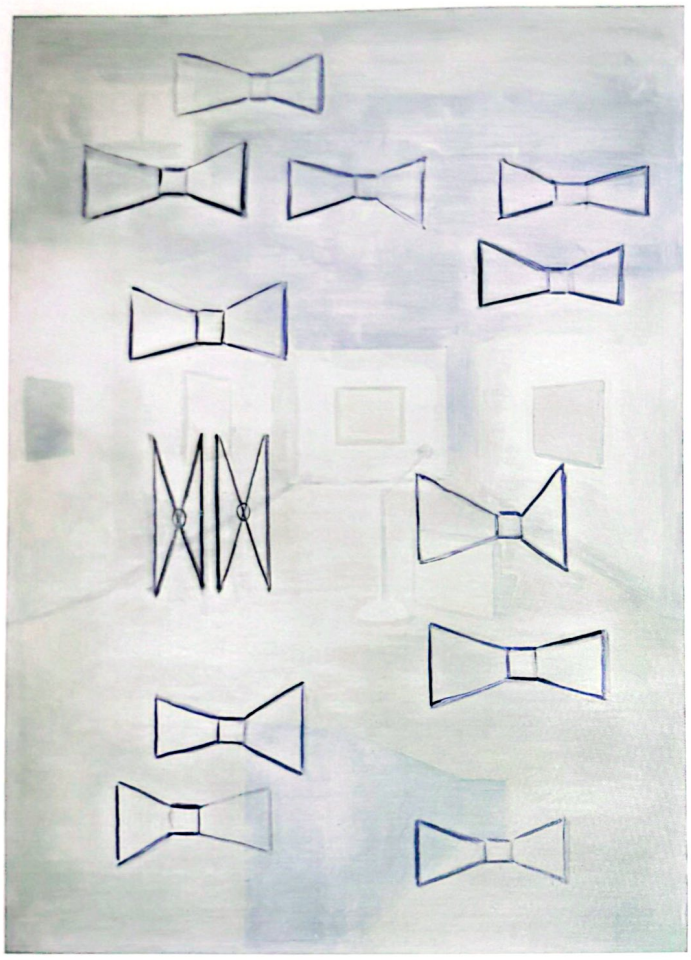
La crítica de la originalidad en autores como Roland Barthes y Umberto Eco fue una referencia común. La idea misma de la genialidad artística era objeto de ataque por parte de feministas y de militantes de izquierda. A los artistas, se planteaba, se les debía considerar gestores de imágenes, no genios que expresaban su visión personal y traían cosas nuevas al mundo. No había nada nuevo que inventar, solo cosas antiguas que volver a procesar.

«Ironía» era la palabra clave, como si la pintura estuviera tan enlodada en sus propios fracasos y en sus metafísicas obsoletas que solo admitiera referencias irónicas. «Pinto, pero no se preocupen, ¡no me lo tomo en serio!». Tal era la coyuntura en la posmodernidad, cuando semejantes palabras no podían por menos que provocar carcajadas, después de que los medios de comunicación nos hubieran saturado de emociones inmerecidas y mil personajes de cartón piedra hubieran proclamado «te quiero» en las novelas románticas de Barbara Cartland. Tal como señaló Eco, no había otra forma de pronunciarlas que mostrándose irónico, entrecomillándolas: «Como diría Barbara Cartland, "te quiero"».

La idea de que una obra podía ser un mero simulacro desencadenó un acalorado debate; la parodia y la copia descarada devinieron prácticas artísticas aceptables. Años más tarde, lo que la artista neoyorquina Elaine Sturtevant había hecho durante la década de 1960, copias de obras de artistas como Rauschenberg y Warhol, pasó a concebirse no como un acto de piratería o mala fe, sino como una estrategia y una crítica inteligente. Sturtevant llegó incluso a acudir a la Factory de Warhol y a utilizar las mismas serigrafías para realizar un retrato de Marilyn / **92** /. La pregunta que cabe plantearse es qué diferencia hay entre ambas piezas, habida cuenta de la discusión existente en torno a si Warhol creaba «sus» obras o lo hacían sus ayudantes. Sturtevant aseguraba crear «sus» originales.

La apropiación de imágenes podía desembocar en un incumplimiento de los derechos de autor. Los dibujantes Mike Cockrill y Judge Hughes denunciaron a David Salle por utilizar su dibujo del asesinato de Lee Harvey Oswald (¡copiado en sí de una fotografía!) en su obra *What is the Reason for your Visit to Germany?* / **93** /.

Scanned with CamScanner



91. René Daniëls
The House, 1986. Óleo sobre lienzo, 190 × 130 cm.
Stedelijk Museum, Ámsterdam

92. Elaine Sturtevant
Warhol Marilyn Diptych, 1973.
Acrílico y tinta de serigrafía sobre lienzo, 213 × 322 cm



El caso fue desestimado por los tribunales, pero se sucedieron las denuncias contra artistas que se apropiaban de imágenes, el más famoso de ellos Jeff Koons. Lo más llamativo es que la obra de Salle apunta hacia un nuevo enfoque de la estética de la pintura, similar al planteamiento de «haga su propia mezcla» de las tiendas de golosinas. No parece existir una lógica para colocar un elemento encima de otro.

En 1982, Eric Fischl observó:

Para mí, Salle es el artista más inteligente que existe en estos momentos. Su obra me parece fascinante, de una pertinencia que asusta. Gracias a ella conocí la seriedad de nuestra conciencia del sinsentido. Me generó una ansiedad terrible. La encuentro profundamente espantosa. [...] Una cosa es creer que la cultura no tiene sentido y otra, más indignante, pensar que es la vida lo que carece de él.

Las feministas aborrecían a Salle por presentar a las mujeres en diversos estadios de desnudez, en poses que consideraban degradantes. Salle alegó que tales posturas derivaban de pasos de baile: «Juego con el cuerpo llevado a movimientos extremos —explicó—. Tiene más que ver con una coreografía y unos ángulos de visión abstractos que con narraciones pornográficas».

La superposición de imágenes sin relación aparente debía mucho a la influencia de Francis Picabia, que en el período de entreguerras había realizado lo que él denominaba pinturas *transparentes*. Ciertamente, en términos más generales, esta etapa en que la ironía se consideraba un elemento obligatorio de la pintura no puede desvincularse de la eclosión del interés por la obra postrera de Picabia, tanto por sus cuadros *transparentes* como de mujeres desnudas, derivados de postales populares de jóvenes actrices en ciernes ligeras de ropa, obras que garantizaban la ofensa flagrante del buen gusto. Picabia se había ganado la reputación de ser un artista irónico y usurpador anticipado a su tiempo, un creador que lideró el ataque contra la originalidad y su fetichismo. En la temprana fecha de 1920 comenzó a esquivar y a burlarse de la autenticidad, y cuando le preguntaron «si no cree usted en la pintura, ¿por qué pinta tantos cuadros de mujeres españolas?», contestó «son todo falsificaciones».

«El proyecto formalista de la geometría está desacreditado», escribió el artista neoyorquino Peter Halley en 1984. Sus lienzos son al mismo tiempo una parodia y una crítica del hecho de que la geometría sea un elemento subyacente al mundo actual, un ingrediente que controla cómo vivimos y actuamos, así como de la pintura abstracta norteamericana, que parecía erigirse en el emblema de semejante geometría supervisora. Al escribir en 1982 acerca de su propia obra pictórica, aclaró su punto de vista de manera esquemática:

Scanned with CamScanner

1. *Son pinturas de prisiones, celdas y paredes.*
2. *Aquí, el cuadrado idealista se convierte en la cárcel. La geometría se revela como confinamiento.*
3. *La celda es un remedo del apartamento, de la cama de hospital, del pupitre escolar, los puntos finales aislados de la estructura industrial.*
4. *Los cuadros son una crítica de la modernidad idealista. En el «campo de color» se coloca una cárcel. El espacio neblinoso de Rothko está amurallado.*
5. *Conductos subterráneos conectan las unidades. Los «fluidos vitales» entran y salen.*
6. *La textura de estuco es una reminiscencia de los techos de los moteles.*
7. *La pintura fluorescente evoca el «misticismo de bajo presupuesto». Es el arrebol de la radiación.*

A nivel teórico, Halley, como muchos otros, estaba fuertemente influido por el historiador francés Michel Foucault y su estudio en torno a cómo la estructura racional de la cárcel decimonónica se había empleado como modelo para escuelas y oficinas, de tal manera que el Estado no ejercía su poder mediante la fuerza, sino mediante la arquitectura. La geometría había dejado de ser una forma pura subyacente al mundo, tal como creía Mondrian, para convertirse en una forma impura superpuesta al orbe. «En mi obra, el espacio se concibe como un campo digital que alberga "celdas" con una textura semejante al estucado, de la que fluyen "conductos" irradiados. Este espacio es afín al espacio simulado de un videojuego, de un microchip, de un edificio de oficinas». (Los signos se habían convertido en simulaciones de la realidad, según Jean Baudrillard). «El mundo abstracto ha resultado ser no ya una utopía, sino un lugar de alienación y banalidad». Ahora bien, los cuadros en sí eran ambiguos, transmisores a un tiempo de deleite sensual y condena moral / **94** /.

Otro artista neoyorquino, Philip Taaffe, también se presentaba como un adalid de la parodia, versionando en este caso los lienzos *op art* de Bridget Riley en *Collage* / **95** /. Otros cuadros suyos se basan en obras de Clyfford Still, Barnett Newman y Ellsworth Kelly. En aquellos momentos, la crítica se inclinó por tildar estos lienzos de vacuos y carentes del alma de los originales y, por tanto, los consideró elegías sobre la muerte de la pintura, pese a su ingenio y su elegancia. En retrospectiva, queda claro que la intención iba por otros derroteros. Taaffe en realidad, como aclaró posteriormente, buscaba la plenitud, la riqueza. Al rehacer la obra de Riley a otra escala y con distintos materiales descubrió de hecho algo diferente. De su versión de Barnett Newman / **97** / señaló a posteriori que

me preocupaba la obsesión del expresionismo abstracto por lo sublime y la premisa de que una pintura podía mostrar una realidad trascendente propia. [...] La obra de Barnett Newman es sin duda ejemplar en este sentido, de manera que decidí versionar algunas de sus pinturas. No a modo de parodia, sino como una ceremonia tribal. La ironía de ese gesto no se me escapaba, pero lo concebí en términos de revisión litúrgica, a modo de dramaturgia sagrada [...] Debería aclarar, no obstante, que al reconstruir una obra de tales características acontecieron algunas transformaciones interesantes.

La mutación de las cremalleras de Newman en espirales les aportó un aspecto decorativo al tiempo que las tornó más humanas e incluso más sensuales. «Me interesa ese tipo de sublimidad que espolea la risa y el goce frente a una incertidumbre profunda». Del mismo modo que el neoexpresionismo no siempre era pomposo, la apropiación no siempre era irónica.

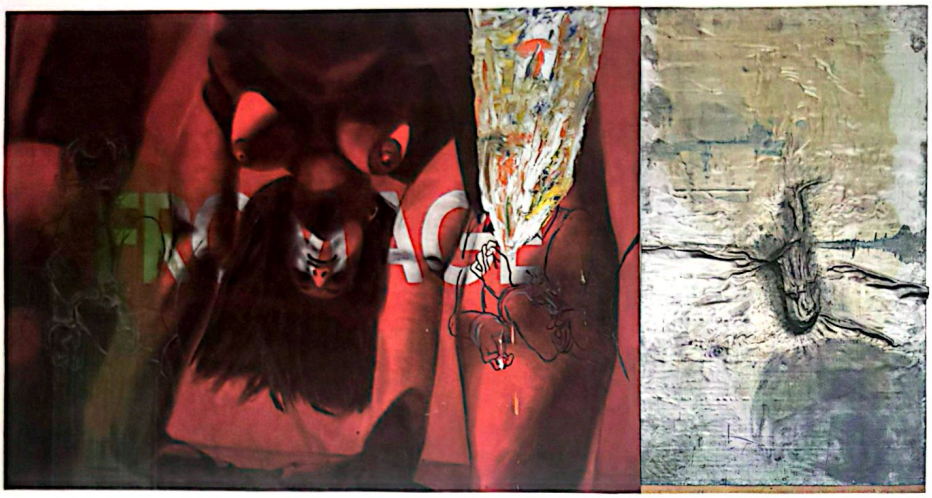
Jonathan Lasker, otro estadounidense, también participó en exposiciones hilvanadas en torno a la apropiación, por más que, como Taaffe, no se sintiera vinculado a dicha tendencia. La preocupación por la pintura, y no la aversión hacia ella, fue lo que le impulsó a trazar formas biomórficas sobre estampados / **96** /. «La pintura tiene la habilidad especial de convertirse en un lugar geométrico donde experimentar lo real, lo concreto, frente a lo descrito, lo imaginado». Los gestos aluden a la pintura gestual mediante garabatos, no la parodian. Lasker no figura entre los creadores que creaban pinturas a modo de simulacros en lugar de como declaraciones de unicidad artística.

Tal como hemos visto / véase **5** /, ya en 1968 Sigmar Polke pintaba cuadros en los que se apropiaba del arte de otros. Ahora bien, en manos de Polke, esta crítica de la autenticidad se pobló de bullicio: las imágenes se superponen unas a otras hasta generar a veces formas muy degradadas, y los pigmentos o la resina derramados fluyen por debajo o a través de este palimpsesto de imágenes. La obra temprana de Polke a menudo se había circunscrito a una especie de arte pop alemán, aunque siempre había sido más impredecible. Si comparamos una pintura como *Girlfriends* / **98** / con cualquier cuadro de Warhol, observamos una imagen más *sexy* y menos icónica que la del estadounidense.

Por el contrario, si analizamos una obra como *Paganini*, apreciamos algo mucho más ambicioso y difícil que cualquier creación de Warhol / **99** /. La apropiación no implicaba necesariamente un arte limitado al simulacro, sino que era un arte de la transformación. Pintada sobre un tejido con un estampado de esvásticas, la imagen clave es la ilustración decimonónica del diablo tocando el violín para el violinista Paganini, quien cree haber vendido su alma a cambio de su virtuosismo. Es una pieza compleja y convincente que juega sin disimulo con aspectos morales y políticos: ¿es la energía nuclear (apréciese el símbolo radiactivo con el que hace malabarismos la muerte) una bicoca cuyo destino puede ser tan agorero? Ahora bien, no lo hace con torpeza; como sucede siempre en la obra de Polke, entre gestos bruscos se deslizan pasajes de belleza lírica.

La apropiación revestía especial interés para los creadores que trabajaban lejos de los centros artísticos de primera fila y que estaban cansados de las limitaciones culturales que solían achacarse a los «provincianos». He aquí una metodología de trabajo que permitía hacer juegos ingeniosos con obras que solo se conocían a través de reproducciones. En un famoso (o infame) cuadro, *Nine Shots* / **100** /, el australiano Imants Tillers combinó una pintura temprana de Baselitz con *Five Dreamings* / **102** / de Michael Jagamara Nelson.

Scanned with CamScanner



93. David Salle
What is the Reason for Your Visit to Germany?, 1984.
Acrílico y óleo sobre lienzo con plomo sobre madera, 243,8 × 486,4 cm.
Ludwig Forum fur Internationale Kunst, Aquisgrán

94. Peter Halley
Yellow Prison with Underground Conduit, 1985. Acrílico, acrílico fluorescente y aditivo de textura Roll-a-Tex® sobre lienzo, 126,6 × 172,7 cm

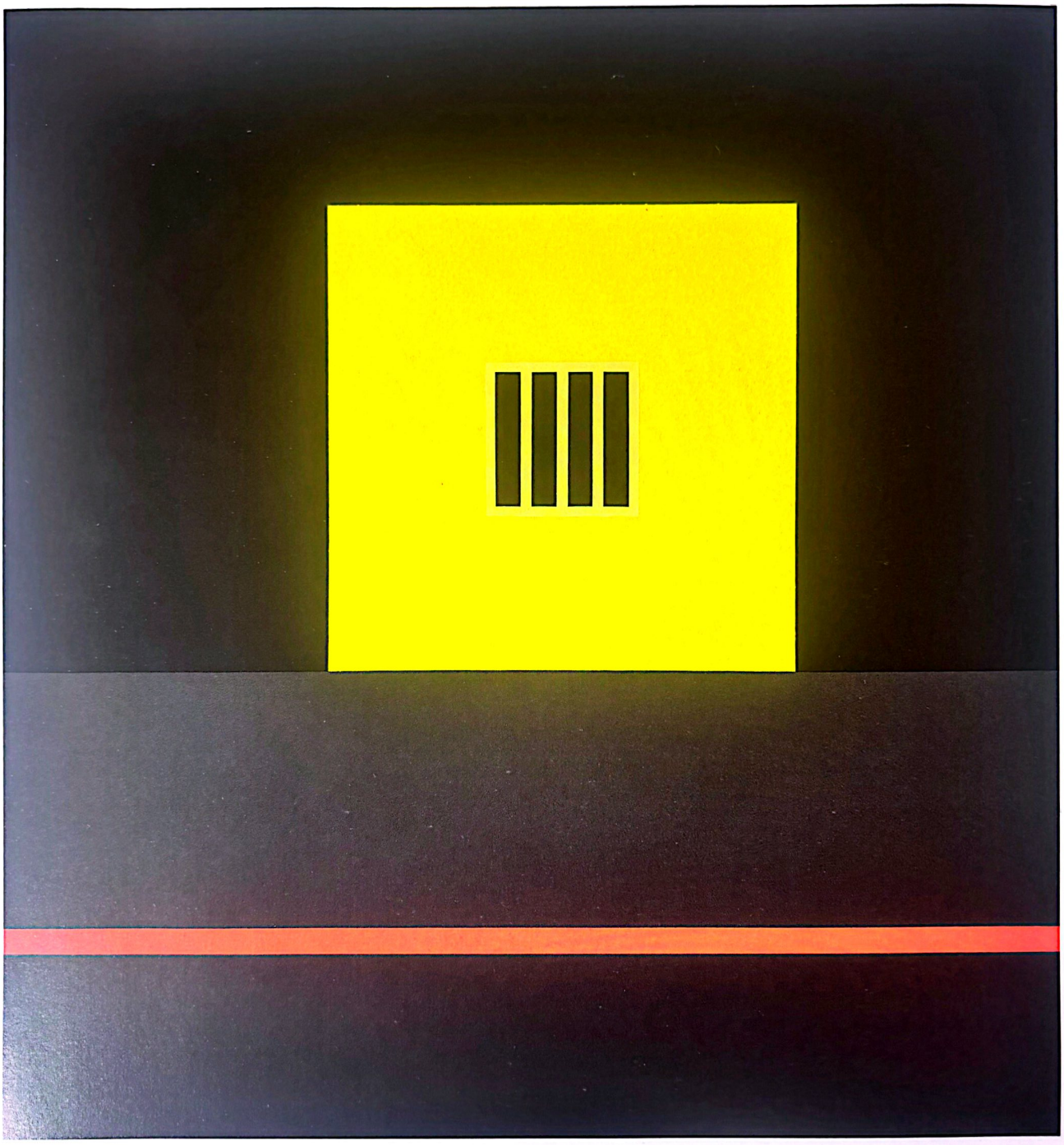
Tomarse tal licencia con un artista aborigen como Nelson sin su autorización constituía una afrenta, ya que los nativos australianos consideran sus sueños su propiedad más íntima. Tal como escribió alguien: «Pintar un sueño de otra persona o bien otorgarle una forma cualquiera representa un robo cultural además de una blasfemia y se considera un delito capital y punible bajo las leyes indígenas». Nelson se sintió desconcertado al ver lo que había hecho Tillers (nunca antes había escuchado el término «crítica cultural») y, aunque lo perdonó, también aclaró que, en caso de venderse el cuadro, debería abonarle la mitad de la suma obtenida. En otra ocasión, Tillers realizó una adaptación a tamaño real del *Paganini* de Polke, pintada, al igual que todas sus obras, en varios lienzos de 25,4 x 38 cm, 187 en este caso. Además de permitir su cómodo transporte al extranjero (envió el material de su primera exposición en Londres por correo), esta multiplicidad fracturaba literalmente la superficie pictórica. Más que parodiar a artistas, Tillers los sometía a un debate conjunto en el que incluía a aquellos por quienes sentía fascinación junto a otros que, como Colin McCahon, vivían en los márgenes. Así pues, una vez más, el término «apropiación» resulta incorrecto; sería más preciso «interpretación», del mismo modo que un cantante versiona una canción de otra persona: la interpretación conduce a la transformación.

El asunto de qué se considera una tradición «auténtica» se complica todavía más si, como en el caso de Gordon Bennett, uno nace siendo un australiano blanco y nadie le revela que su madre era aborigen. En *Possession Island*, mientras James Cook reclama Australia en una pintura al estilo *dripping* de Jackson Pollock, un servicial indígena ofrece bebidas / **103** /. En este lienzo, la apropiación va de la mano con la crítica cultural, camina sobre ella de puntillas.

La apropiación, la parodia y el pastiche fueron moneda corriente en buena parte de la pintura china de esta época y posteriores. Wang Guangyi expuso tres lienzos gigantes de Mao en 1989, en la muestra de infausta memoria «China/Avant Garde». Trece años después de su deceso, el rostro de Mao apenas se veía: Wang cubrió su imagen con una retícula negra con la pretensión de vaciar la efigie de poder, de volver a matar a Mao. «A través de la figura de Mao imaginé descubrir un medio de demostrar que era posible *qingli renwen reqing* [erradicar sentimientos humanistas cálidos]». En paralelo, en un acto destructivo de algún modo, apropiacionista y reverencial, recubrió con aceite industrial fragmentos de reproducciones de obras maestras occidentales / **101** /. En la obra de la década de 1990 que le valió su reputación, Wang refundió marcas comerciales de Occidente con figuras de héroes proletarios / **104** /. Imágenes de fervor socialista se combinaron con los logotipos de marcas comerciales que hacían retozar de placer a las nuevas clases medias de la China de Deng Xiaoping. Estas obras le permitieron a Wang alcanzar su objetivo: creó su propia marca y la reprodujo en variaciones infinitas. Vendió el 90% de sus lienzos a extranjeros y se hizo rico y famoso.

Li Shan, al igual que Wang, ha sido catalogado como un artista que crea «pop político». Hasta que cesó su producción en 1995, el mercado extranjero parecía insaciable de sus imágenes recicladas de Mao, en las que el dirigente había sido despojado de su aura amenazadora y a menudo aparecía con una flor en la boca. Durante la Revolución Cultural, Li Shan se había ganado la vida pintando retratos de Mao sin atisbo alguno de ironía. Resulta difícil para los occidentales apreciar los sentimientos ambivalentes de los chinos hacia la persona de Mao, pero, tal como afirma Li: «fue una figura extraordinaria, llena de belleza». A diferencia de otros artistas, Li no se limitó a producir como churros Maos retro para occidentales. Los cuadros del dirigente chino pertenecen a una serie titulada «Rouge» en la que explora imágenes de belleza y donde Mao puede aparecer como un *xiao bailan*, un Don Juan. Los cuadros en los que Li se retrata junto al líder de su país / **105** / revelan hasta qué punto nos encontramos ante un

Scanned with CamScanner

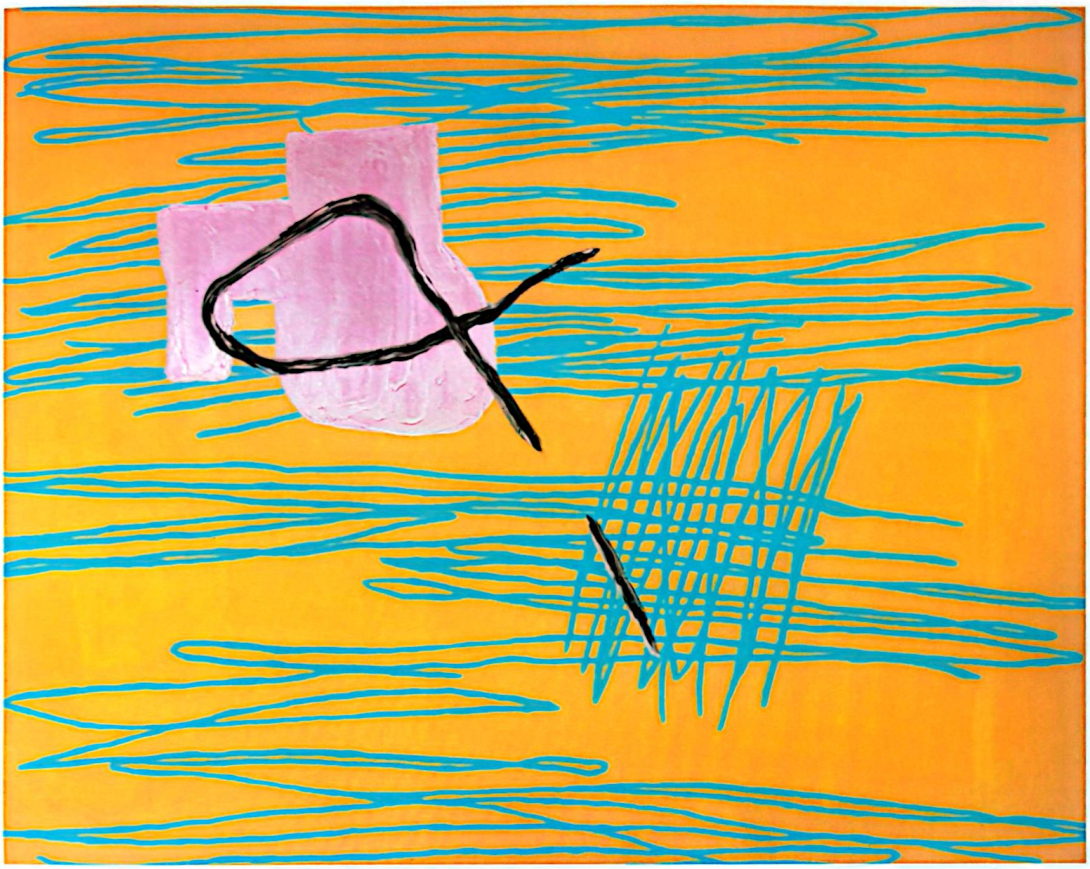


Scanned with CamScanner



95. Phillip Taaffe
Mangrove, 1985. Linoleografía, *collage* y acrílico sobre papel,
213 × 213 cm

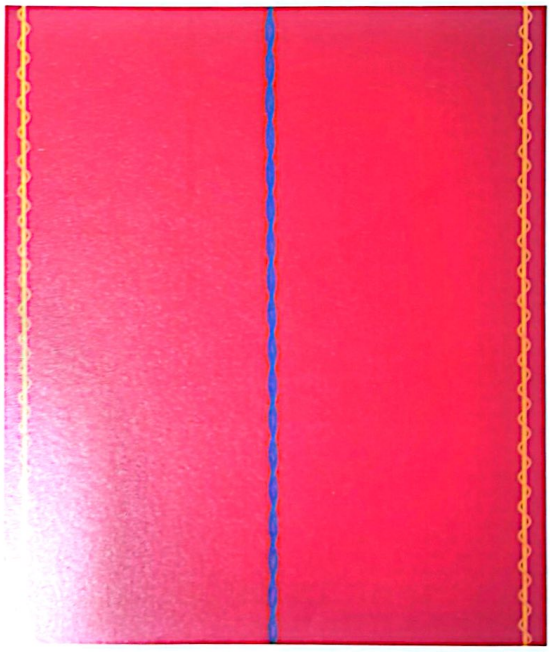
Scanned with CamScanner

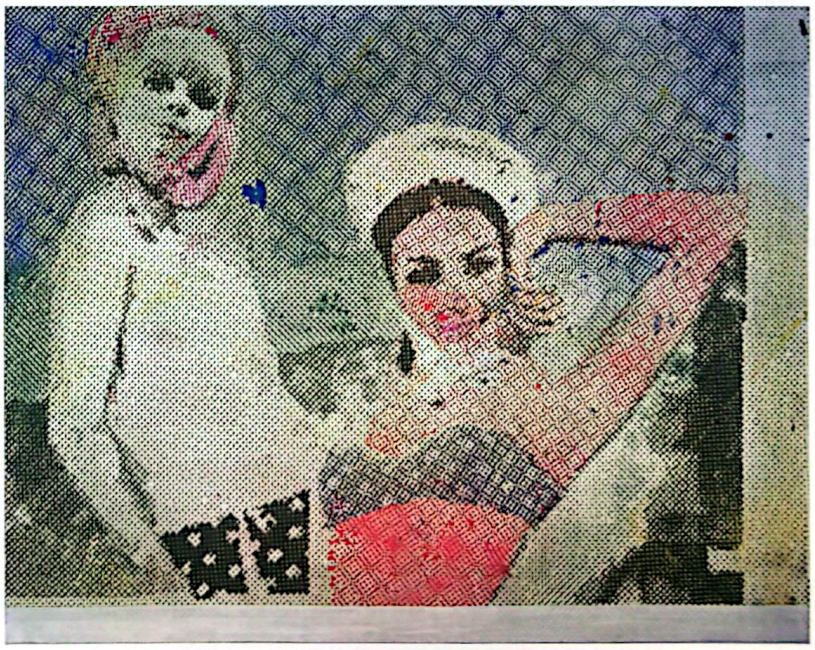


96. Jonathan Lasker
Blobscape, 1986.
Óleo sobre lienzo,
152,5 × 183 cm

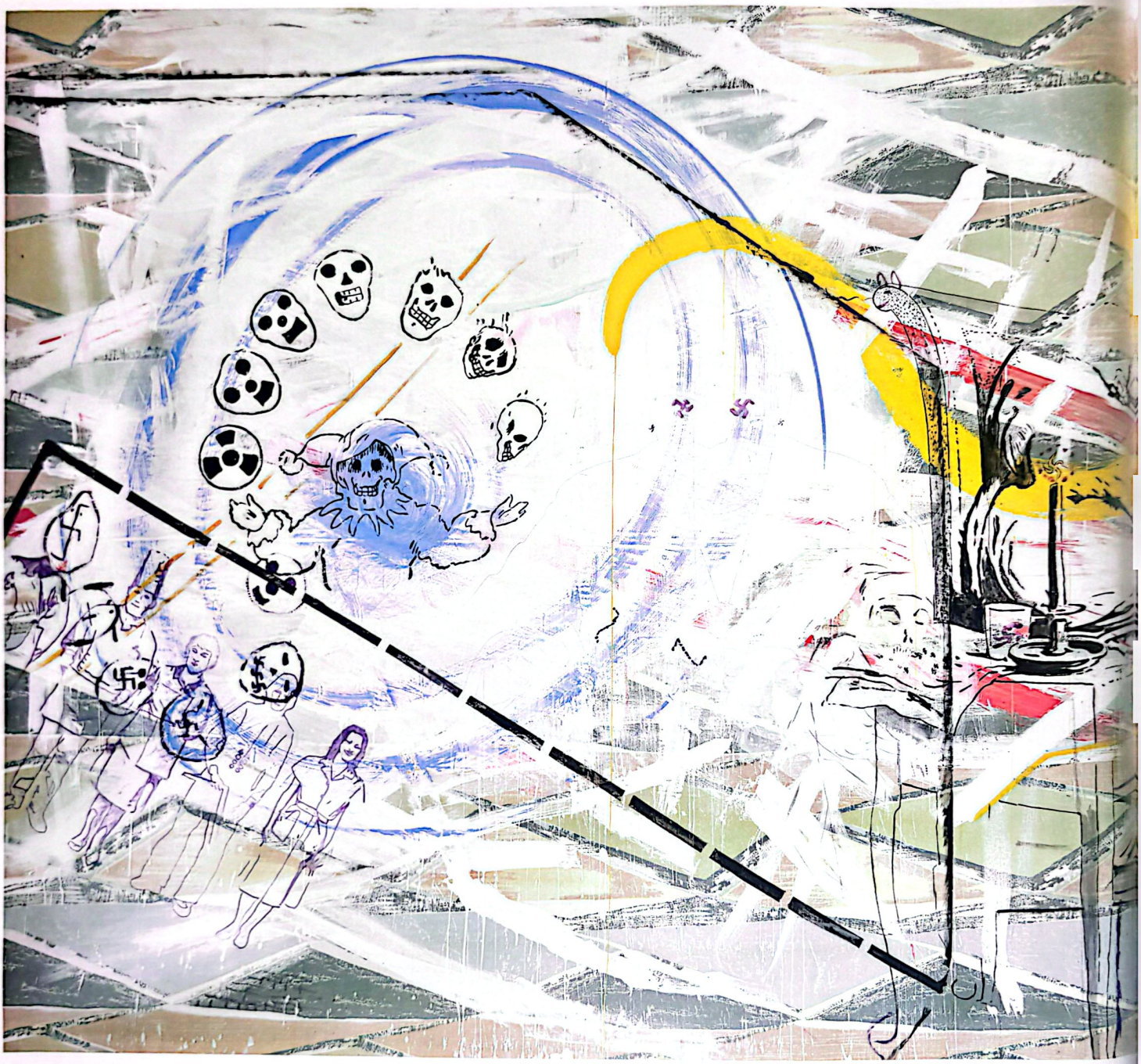
97. Philip Taaffe
We Are Not Afraid, 1985.
Collage, linoleografía y acrílico
sobre lienzo, 305 × 259 cm.
Daros Collection, Zúrich

98. Sigmar Polke
Girlfriends, 1965-1966.
Óleo sobre lienzo, 150 × 190 cm.
Froelich Collection, Stuttgart





Scanned with CamScanner



99. Sigmar Polke
Paganini, 1982.
Dispersión sobre tela,
200 × 454,7 cm

Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner



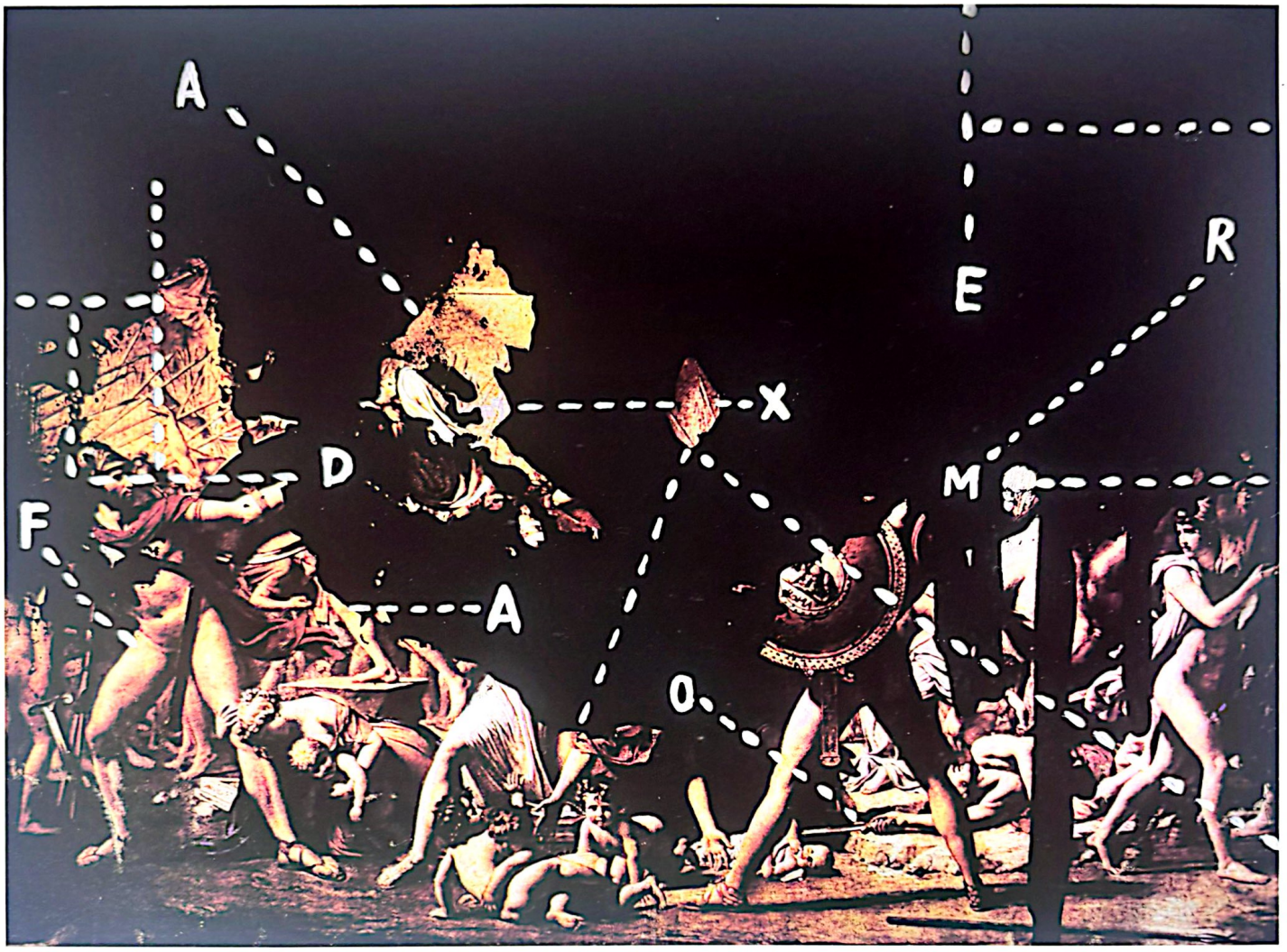
100. Imants Tillers
Nine Shots, 1985.
Pintura de polímero sintético y óleo en barra sobre 91 tableros de lienzo, 330 × 266 cm. National Gallery of Australia, Canberra

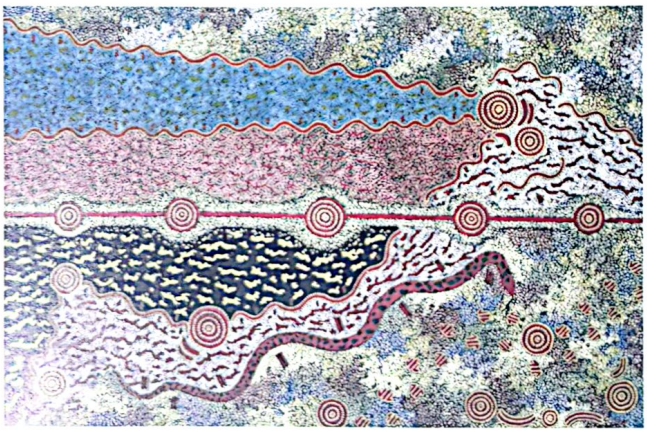
101. Wang Guangyi
Famous Painting Covered with Industrial Oil, No. 8 (after David, Intervention of the Sabine Women), 1989.
Técnica mixta, 18 × 25 cm.
Colección del artista

página siguiente:
102. Michael Jakamarra Nelson con la ayuda de Marjorie Napalarri
Five Dreamings, 1984.
Acrílico sobre lienzo, 122 × 182 cm. Gabrielle Pizzi Collection, Melbourne

103. Gordon Bennett
Possession Island, 1991.
Óleo y polímero sintético sobre lienzo, 162 × 260 cm.
Museum of Sydney en el emplazamiento de la primera Casa del Gobierno, Patrimonio Histórico de Nueva Gales del Sur

Scanned with CamScanner







Scanned with CamScanner



104. Wang Guangyi
Great Criticism: Coca Cola, 1990-1993. Óleo sobre lienzo, 200 × 200 cm. Farber Collection, Nueva York

105. Li Shan
Mao and the Artist 1 (Rouge No. 60), 1994. Óleo sobre lienzo, 150 × 180 cm. Hanart TZ Gallery, Hong Kong



página siguiente:
106. Helmut Federle
Basics on Composition III (Hirohito) (Form and Ground), 1989. Óleo sobre lienzo, 40 × 50 cm

107. Helmut Federle
Basics on Composition XXXVI (Geschichten aus dem Wienerwald), 1992. Óleo sobre lienzo, 40 × 50 cm

108. Helmut Federle
Basics on Composition XXX, 1992. Óleo sobre lienzo, 40 × 50 cm

Scanned with CamScanner

psicodrama donde intervienen los conceptos de sexualidad, impotencia e identidad.

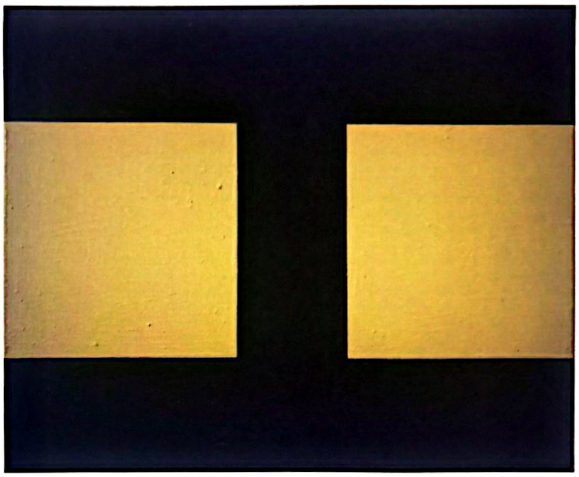
No todo el arte creado a finales de la década de 1980 es frío, cínico o apropiacionista. Entonces, como ahora, muchos se sentían ofendidos por el hecho de que este cinismo se hubiera convertido en una tendencia tan trillada. Christopher Le Brun habló por boca de muchos al articular su rechazo a la usurpación:

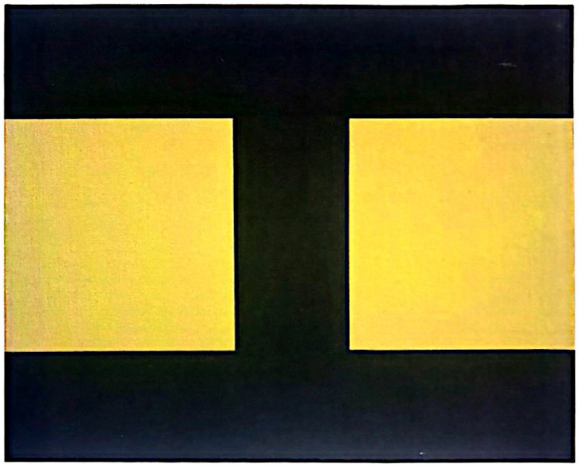
Me desagrada profundamente esa palabra ubicua: «apropiación». Desde mi punto de vista representa dos cosas: un escepticismo o duda con respecto a la posibilidad de la persistencia natural y la evolución de la pintura, y una falta de comprensión acerca de qué es un lenguaje artístico. ¿Me apropio yo acaso de un lenguaje cuando lo hablo? ¿O más bien lo habito, vivo en él? Apropiación, no; cita, no; mención, sí; celebración, sí; asociación, sí. El objetivo primordial de mi obra es avanzar desde un metalenguaje a un lenguaje, no quedar cercado por calificativos y disculpas, por esa sensación de cortapisa. La pintura actual ofrece una experiencia directa bastante peculiar. Uno se sitúa ante un lienzo. Pero este no deja de ser original por hacer remisiones al mundo sensual de la naturaleza, el pensamiento o la reflexión que queda fuera de él; ni es irónico. La asociación es el motor del efecto que la pintura ejerce sobre nosotros.

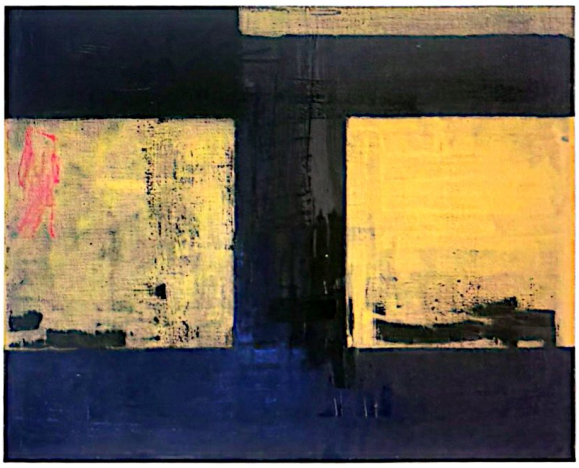
En suma, Le Brun pretendía que el arte hablara sin ironías y con candidez.

Veinte años después de la agitación social de 1968, el estudiante de arte de la Alemania Oriental Neo Rauch viajó de Leipzig a Moscú y contempló por vez primera la obra de Francis Bacon. Entonces se convenció de que «la pintura figurativa no era en absoluto un medio agotado. Me fascinó su intensidad, su introspección, su independencia de todas las modas». Para Rauch, al igual que para muchos otros estudiantes de arte, el desmoronamiento de la barrera entre la abstracción y la figuración a finales de los años ochenta resultaba mucho más trascendente que el apropiacionismo. En el futuro, un pintor como él podría crear pinturas figurativas o abstractas a voluntad sin tener que ser leal en exclusiva a una tradición o a la otra.

En las postrimerías de la década, los pintores consagrados por entero a la abstracción comenzaron a sentirse autorizados a trabajar con franqueza, sin ironía ni apropiación. Cuesta pensar en un artista más entregado a la seriedad y la gravedad que el suizo Helmut Federle. A imitación de sus modelos, los lienzos de Cézanne sobre la montaña de Sainte-Victoire o la serie de Josef Albers «Homage to the Square», Federle reinterpreta una y otra vez unos cuantos motivos simples. Su serie «Basics on Composition» se dilató varios años, siempre con idénticas dimensiones, con las mismas formas limitadas y con la misma paleta de color / **106-108** /. Viajero incansable, Federle también se dejó influir por imágenes budistas en las que se repiten hasta el infinito motivos similares. Pese a tratarse de motivos escuetos, están pintados con total libertad, de tal modo que la superficie acaba por volverse compleja y a menudo adaptable. Su severidad arquitectónica está realzada por







Scanned with CamScanner

psicodrama donde intervienen los conceptos de sexualidad, impotencia e identidad.

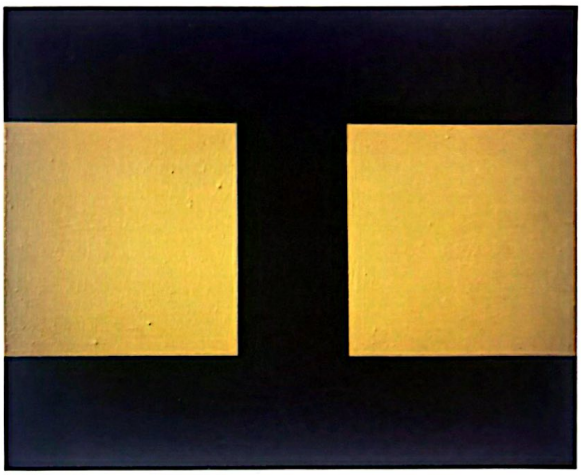
No todo el arte creado a finales de la década de 1980 es frío, cínico o apropiacionista. Entonces, como ahora, muchos se sentían ofendidos por el hecho de que este cinismo se hubiera convertido en una tendencia tan trillada. Christopher Le Brun habló por boca de muchos al articular su rechazo a la usurpación:

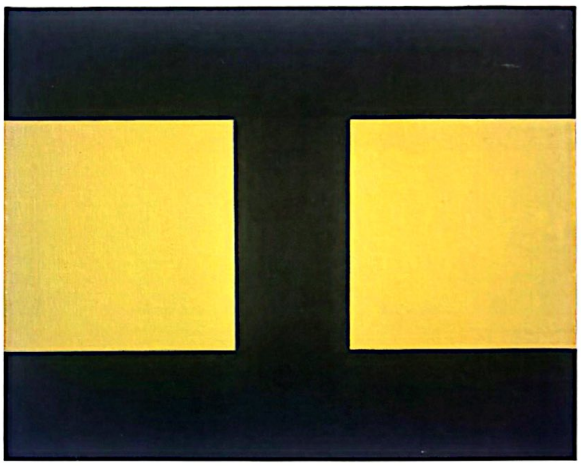
Me desagrada profundamente esa palabra ubicua: «apropiación». Desde mi punto de vista representa dos cosas: un escepticismo o duda con respecto a la posibilidad de la persistencia natural y la evolución de la pintura, y una falta de comprensión acerca de qué es un lenguaje artístico. ¿Me apropio yo acaso de un lenguaje cuando lo hablo? ¿O más bien lo habito, vivo en él? Apropiación, no; cita, no; mención, sí; celebración, sí; asociación, sí. El objetivo primordial de mi obra es avanzar desde un metalenguaje a un lenguaje, no quedar cercado por calificativos y disculpas, por esa sensación de cortapisa. La pintura actual ofrece una experiencia directa bastante peculiar. Uno se sitúa ante un lienzo. Pero este no deja de ser original por hacer remisiones al mundo sensual de la naturaleza, el pensamiento o la reflexión que queda fuera de él; ni es irónico. La asociación es el motor del efecto que la pintura ejerce sobre nosotros.

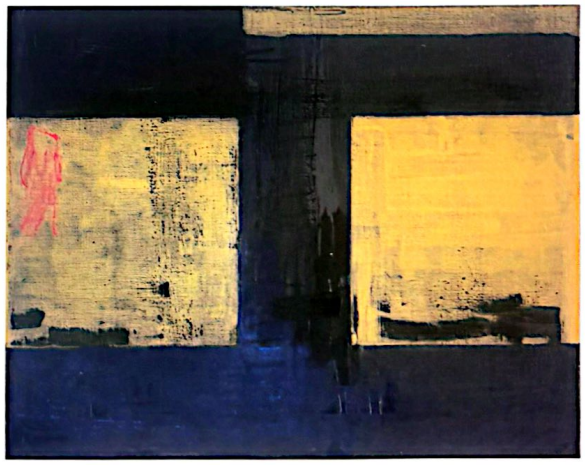
En suma, Le Brun pretendía que el arte hablara sin ironías y con candidez.

Veinte años después de la agitación social de 1968, el estudiante de arte de la Alemania Oriental Neo Rauch viajó de Leipzig a Moscú y contempló por vez primera la obra de Francis Bacon. Entonces se convenció de que «la pintura figurativa no era en absoluto un medio agotado. Me fascinó su intensidad, su introspección, su independencia de todas las modas». Para Rauch, al igual que para muchos otros estudiantes de arte, el desmoronamiento de la barrera entre la abstracción y la figuración a finales de los años ochenta resultaba mucho más trascendente que el apropiacionismo. En el futuro, un pintor como él podría crear pinturas figurativas o abstractas a voluntad sin tener que ser leal en exclusiva a una tradición o a la otra.

En las postrimerías de la década, los pintores consagrados por entero a la abstracción comenzaron a sentirse autorizados a trabajar con franqueza, sin ironía ni apropiación. Cuesta pensar en un artista más entregado a la seriedad y la gravedad que el suizo Helmut Federle. A imitación de sus modelos, los lienzos de Cézanne sobre la montaña de Sainte-Victoire o la serie de Josef Albers «Homage to the Square», Federle reinterpreta una y otra vez unos cuantos motivos simples. Su serie «Basics on Composition» se dilató varios años, siempre con idénticas dimensiones, con las mismas formas limitadas y con la misma paleta de color / **106-108** /. Viajero incansable, Federle también se dejó influir por imágenes budistas en las que se repiten hasta el infinito motivos similares. Pese a tratarse de motivos escuetos, están pintados con total libertad, de tal modo que la superficie acaba por volverse compleja y a menudo ilegible. Su severidad arquitectónica está realzada por







Scanned with CamScanner



las variaciones de color y tacto. Como ocurre con tantos otros pintores, crear lienzos en serie permite abordar un tema o un problema de manera reiterada y generar en consecuencia una obra interrelacionada que resulta satisfactoria al ser contemplada en su conjunto. Cabe recordar en este sentido que la clave en la carrera de un pintor no es contar con un único cuadro expuesto, sino con una sala de exposiciones llena de piezas.

Para Federle, el arte siempre versa sobre algo tan profundo como inenarrable:

El valor básico inherente a cada obra de arte radica en la cualidad metafísica de la forma y no en la forma per se. La forma funciona como vehículo de un aspecto inmaterial que no puede identificarse ni como tal ni como motivo. Se define en la manifestación neutral y no interpretable que el hombre invoca en su vulnerabilidad y anticipación de la muerte.

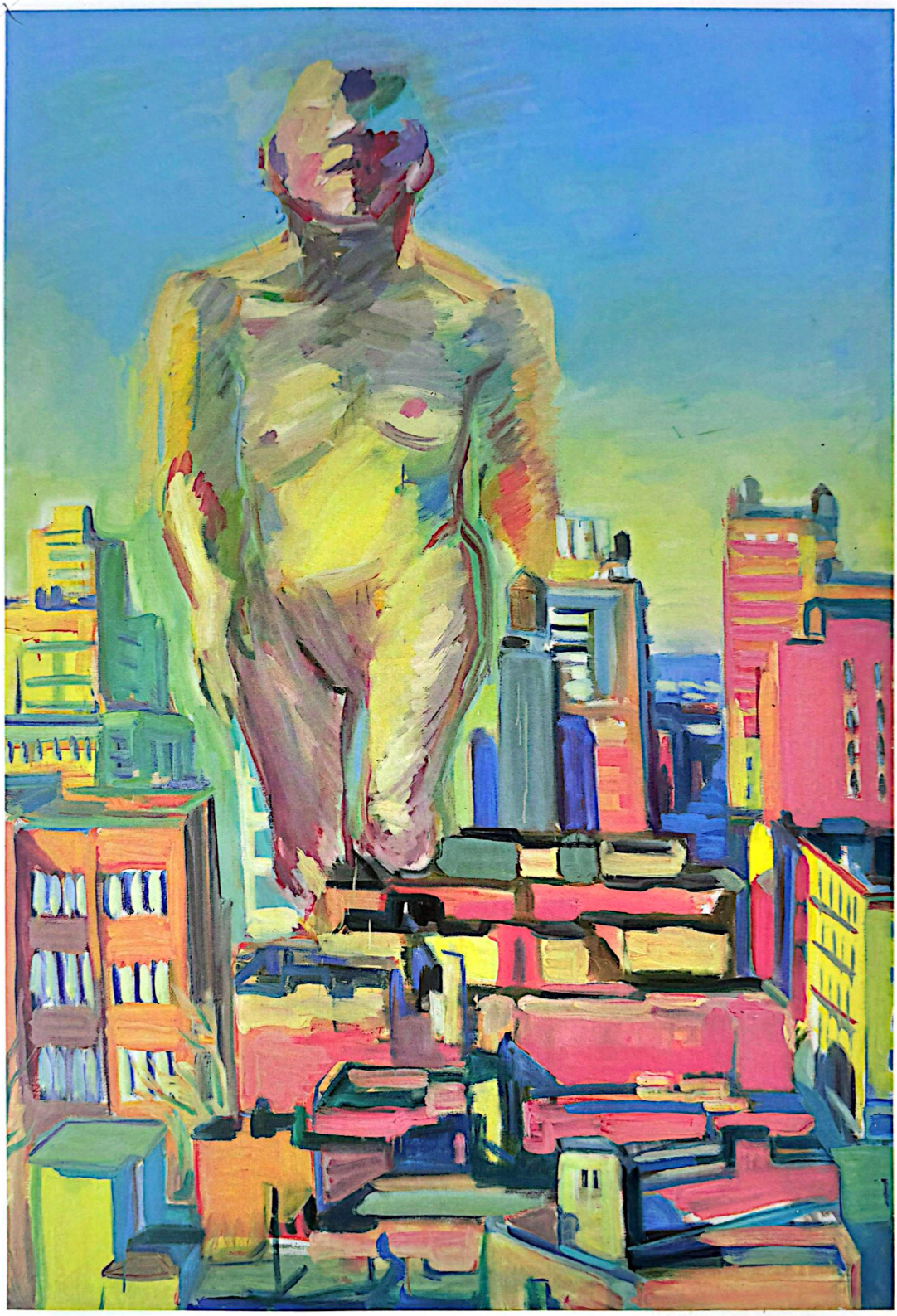
En ciertos aspectos, el cambio más relevante registrado a finales de la década de 1980 fue el éxito de varias pintoras, entre ellas Marlene Dumas y Maria Lassnig. Ambas abordaron de manera concreta temas femeninos y habitaron el mundo de la pintura como si siempre hubieran formado parte de él. Los cuadros de Dumas combinan todo el brío del expresionismo abstracto con una paleta cromática sumamente personal y sofisticada que se concreta en pinceladas difuminadas con sutileza o aplicadas con empaste: el azul del azul contra el rostro enmascarado. Su obra puede adquirir tintes polémicos, como en el caso de *Pregnant Image*, donde la protagonista devuelve la mirada al espectador / **109** /. Este lienzo ofrece un retrato peculiar, a un tiempo realista e irreal, de la feminidad y el embarazo. No hay una ironía consciente en esta obra, ni una sensación de imagen vacua. La mirada al espectador es crucial, porque le impide ser cómplice y lo desconcierta. «El público —diría Dumas— forma parte del sistema de generación de significado. [...] Las imágenes se enfrentan al espectador básicamente devolviéndole la mirada para demostrar que son conscientes de ser objeto de la misma. En cierto sentido, "exigen" una reacción. Solo es posible mirar directamente a los ojos de una persona en un momento concreto. Y eso genera sensación de intimidad».

El lienzo de Lassnig *Woman Power* / **110** /, que pintó mientras vivía en la Primera Avenida de Nueva York, en la planta 26 de un edificio, afronta el mundo urbano con una intensa conciencia de su propio cuerpo, proyectando esa conciencia sobre la ciudad, como un Godzilla feminista que regresa al acecho del mundo del arte neoyorquino. Pese a su innegable seriedad, la obra de Lassnig, al igual que la de Dumas, siempre presenta un tono sardónico que en ocasiones raya en el absurdo. Ahora bien, el humor, incluso la ironía, no implica que su arte sea menor: es evidente que ambas pintoras se han forjado complejas carreras artísticas desde un planteamiento sofisticado y no escogido al azar a partir de unos cuantos artículos sobre la apropiación.

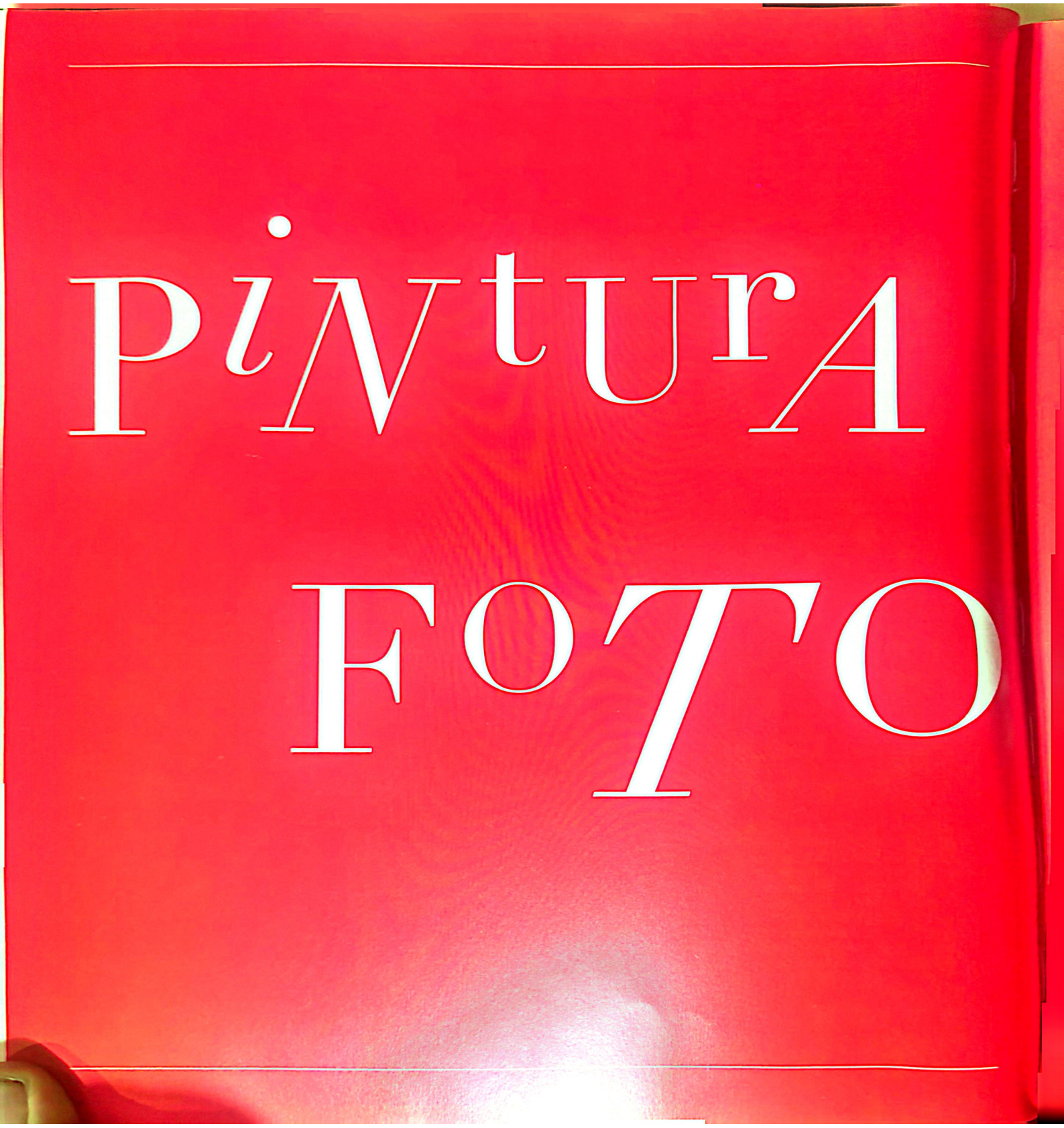
Scanned with CamScanner

109. Marlene Dumas
Pregnant Image, 1988-1990.
Óleo sobre lienzo,
180 × 90 cm

110. Maria Lassnig
Woman Power, 1979.
Óleo sobre lienzo,
182 × 126 cm



Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner

Richard Artschwager
Dirk Braeckmann
Jason Brooks
Glenn Brown
Vija Celmins
Chuck Close
Marlene Dumas
Richard Estes
Johannes Kahrs
Karen Kilimnik
Martin Kippenberger
Lucy McKenzie
Tim Maguire
Richard Patterson
Elizabeth Peyton
Richard Prince
Gerhard Richter
Rudolf Stingel
Agus Suwage
Jeff Wall
Zhang Xiaogang

gráfica

Scanned with CamScanner

Las fotografías, y en especial sus reproducciones, son omnipresentes: están en diarios y en revistas, en vallas publicitarias, en Internet... Conocemos a más gente a través de fotografías que de encuentros reales. El artista indonesio Agus Suwage jamás se codeó con Marilyn Monroe, pero ha visto su imagen igual que nosotros: es un icono de belleza femenina, un mito / **113** /. Su revisión de la figura de la actriz, a la que añade una mano izquierda con un cigarrillo entre los dedos, resulta a un tiempo inquietante y singular. Lo mismo hizo con otras veintiséis instantáneas de personajes célebres, entre ellos Frida Kahlo, David Hockney, la madre Teresa de Calcuta, Karl Marx o Chairil Anwar. Los veintisiete lienzos se han expuesto junto con una bicicleta de reparto con la cesta llena de colillas de cigarrillos. En el título de la serie, «I Want to Live Another Thousand Years», el público indonesio identifica el verso final de un poema del poeta patrio Chairil, fallecido en su juventud. Se trata de una manera peculiar de apropiarse de una imagen extraída de un lugar y de un tiempo remotos, que se enmarca en la corriente generalizada de repintar fotografías, de personalizarlas.

La fotografía parece ajena al tiempo: congela un instante. La pintura carece de ese elemento indexable que es el estar vinculada a un momento y a un lugar concretos. Y mientras que la fotografía es muda, la pintura es «ruidosa», con sus capas y pinceladas. Una instantánea de Bob Marley cantando inmortaliza un momento, pero no el sonido que lo acompaña. Al pintar esa misma fotografía, Suwage le añade líneas de puntos que, a modo de nubes, flotan en la superficie y subrayan que no es un retrato, sino un cuadro, un objeto físico / **112** /. Fragua así una experiencia distinta, otra sensación que, pese a no sustituir la música original, de algún modo se equipara con ella.

El enorme lienzo que pintó Rudolf Stingel a partir de un autorretrato fotográfico se antoja común y corriente a primera vista, pero su escala y su evocación del famoso *Cristo muerto* de Mantegna le agregan un cariz perturbador / **111** /. Stingel aplica una pintura tosca, desapasionada, inerte, como si quisiera reflejar el aire fúnebre de la imagen. Muchas telas realizadas a partir de fotografías abordan las temáticas de la muerte y la atemporalidad. Nos hallamos ante un rompecabezas: ¿por qué crear una pintura de semejantes dimensiones (que el artista prefiere exhibir en salas vacías)? Los lienzos basados en instantáneas nos espolean a cuestionarnos qué son la fotografía y la pintura, qué posibilidades encierra cada género y cómo se relacionan entre sí. Y al hacerlo se abren interrogantes más profundos acerca de nuestra relación con el mundo.

Quizá los cuadros más famosos pintados a partir de fotografías sean los quince que Gerhard Richter expuso por primera vez en 1989, centrados en el arresto y la muerte de los integrantes del grupo Baader-Meinhof, jóvenes idealistas alemanes convertidos en terroristas. Se trata de lienzos en blanco y negro de grandes dimensiones. Adentrarse en una estancia poblada por estas pinturas equivale a internarse en el reino del silencio; los visitantes susurran. El luto no es un proceso alegre, sino una coyuntura que nos exige reconstruirnos desde cero tras una pérdida. La belleza de estos lienzos ofrece cierta recompensa: nos ayuda a reconciliarlos de nuevo con el mundo. Nos recuerda nuestras heridas, al tiempo que nos infunde paz.

No existe en nuestros días ningún candidato más incuestionable al calificativo de «obra maestra» que esta serie de quince lienzos. Una obra maestra en tanto que conjunto, aunque también polémica e inimitable, como todas las de su índole. Estos cuadros no emiten juicios acerca de las acciones del grupo Baader-Meinhof. De hecho, Richter ha ido un paso más allá en su desactivación ideológica al llevárselos de Fráncfort (donde la banda secuestró y asesinó a un banquero) para vendérselos al Museo de Arte Moderno de Nueva York. Los lienzos plantean tres temas nucleares de la pintura, como son nuestra actitud ante la muerte y el duelo, nuestro planteamiento histórico y nuestra relación.

Richter pintaba a partir de instantáneas, no solo por la comodidad de eludir el esfuerzo de dibujar o de pensar en una composición, sino porque la fotografía tiene la capacidad de indizar, retrata un hecho conectado directamente con la realidad y también con una secuencia temporal. Richter y la mayoría de los pintores contemporáneos que se sirven de fotografías no copian la imagen con servilismo, sino que la modifican de manera considerable. Conviene señalar además que raras veces trabajan a partir de fotografías magníficas o famosas; tienden a decantarse por instantáneas de aficionados o por imágenes incompletas en apariencia. Richter ha explicado:

Cuando estudiaba en la escuela de arte me interesaba dotar a la pintura de una conexión más potente con la realidad, con la vida real. Quería ser fotógrafo porque consideraba que la fotografía estaba más cerca de esa vida real [...] Sin embargo, al empezar a asimilar la ambigüedad de la imagen y aceptar la idea de que esta solo puede cobrar vida a través de la mirada del espectador y de que adquiere significado mediante ese proceso de contemplación, comencé a aceptar la pintura tal como era.

Desde la primera vez que se expusieron, Richter ha procurado restringir la reproducción de estos lienzos, pues considera que el espectador debe acudir a una sala de exposiciones para experimentarlos en tanto que pinturas (de ahí su ausencia en estas páginas).

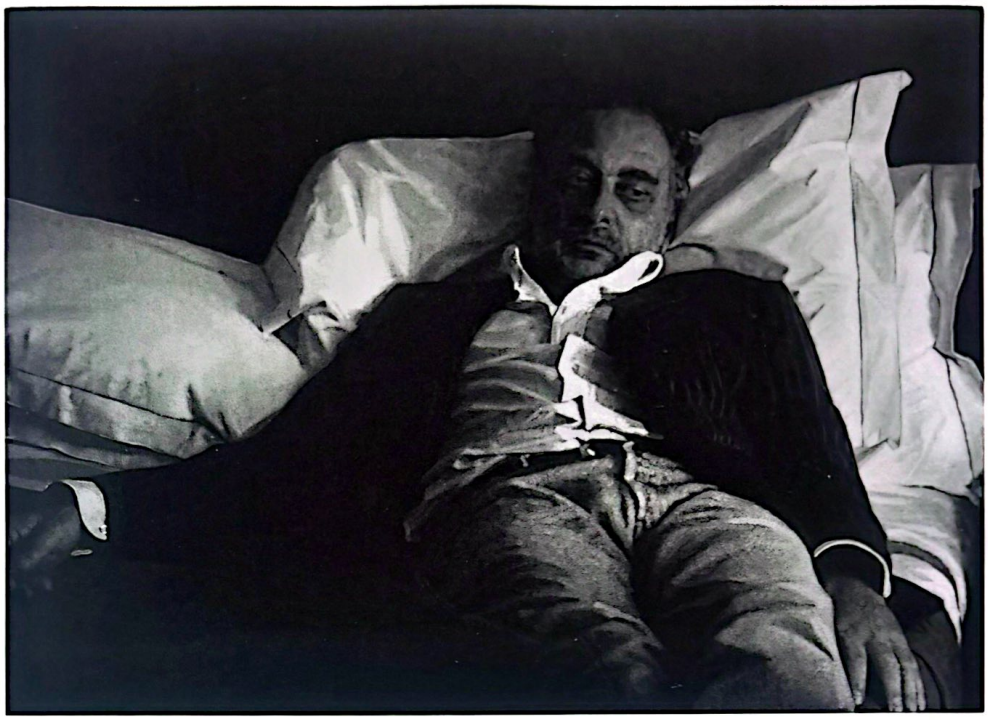
En comparación con las suaves pinceladas de Richter, lo que consigue Martin Kippenberger en *Dear Painter, Please Paint Me* / **114** / se antoja de lo más chabacano. A la hora de abordar la sexualidad (o la pornografía), Richter adopta una actitud distante; Kippenberger, en cambio, que también parte de una fotografía, escoge una imagen voyerista y eso le permite una mayor implicación: en su caso el acto de pintar es enérgico, equivalente a mantener relaciones sexuales. En cuanto a su manera de pintar, menos impecable, Kippenberger antepone el deseo al control. Mientras que Richter trasladó su seriedad y sus estrategias conceptuales a la pintura, otros como Kippenberger se arrimaron a lo burlesco y al sentimentalismo descarado. Con su pintura grumosa, Kippenberger parece mofarse de la técnica exquisita de Richter y de su

Scanned with CamScanner

111. Rudolf Stingel
Untitled (after Sam),
2005-2006. Óleo sobre
lienzo, 335,3 × 457,2 cm.
Whitney Museum of Art,
Nueva York

112. Agus Suwage
Bob Marley, de «The Times
They are a Changing», 2007.
Óleo y acrílico sobre lienzo,
150 × 145 cm

113. Agus Suwage
Marilyn Monroe, de «I Want
to Live Another Thousand
Years», 1997. Óleo y acrílico
sobre lienzo, 150 × 120 cm







Scanned with CamScanner



114. Martin Kippenberger
Dear Painter, Please Paint Me,
1976-1977. Acrílico sobre
lienzo, 50 × 60 cm



izquierda:
115. Jason Brooks
Sassy, 1997. Acrílico sobre
lino, 239 × 183 cm. Saatchi
Collection, Londres



arriba:
116. Richard Artschwager
Portrait of Holly, 1971.
Acrílico sobre Celotex sobre
conglomerado,153 × 101,6 cm

Scanned with CamScanner

intelectualidad mediante su planteamiento carnavalesco del proyecto conceptual.

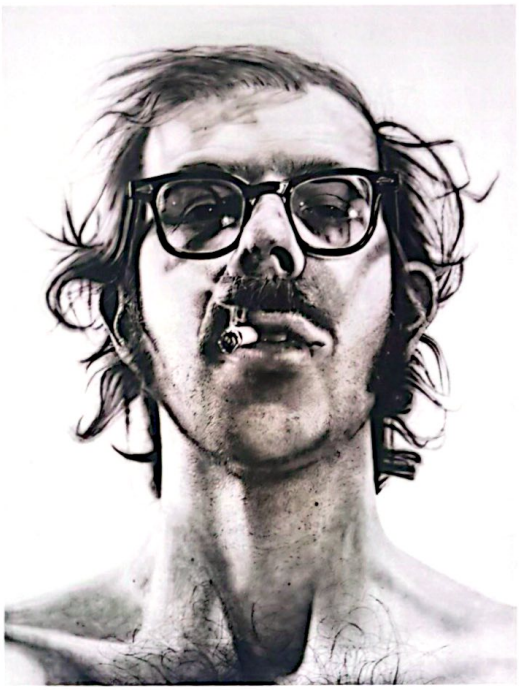
Mientras estudiaba en Florencia, Kippenberger pintó una serie de cuadros titulada «One of You, a German in Florence» para una exposición en Hamburgo. Pretendía que, una vez apilados, los setenta lienzos que integraban la serie presentaran su propia altura (se quedó diez centímetros corto). En 1981 asignó el mismo título a una serie de doce lienzos de grandes dimensiones, que incluye cuatro autorretratos, y con el fin de demostrar que no era un *Stafeleiküsser* («chupalienzos»), contrató a un rotulista profesional para que copiara las instantáneas.

A todas luces, durante los quince años transcurridos desde que Richter creara sus primeras pinturas fotográficas, las actitudes con respecto a la fotografía habían evolucionado. Por supuesto, la pintura y la captura fotográfica han estado íntimamente relacionadas desde el nacimiento de esta última, pero durante largo tiempo su ilación ha sido de culpa y de reticencia. «La señora Pintura es demasiado vieja para mí, demasiado anticuada; de hecho, tiene un pie en la tumba»; «El señor Fotografía es malvado. No pertenece a la Sociedad del Arte. Me daría repelús incluso que me tocara». Ahora, en cambio, mantienen una relación abierta y a menudo los vemos paseando juntos por la calle, cogidos de la mano.

En torno a 1989 y en los años siguientes se registró un ligero acercamiento entre ambas disciplinas. Se cesó de afirmar que la fotografía acarrearía el fin de la pintura y que no era arte. La fotografía empezó a confiar en su esencia artística y la pintura aceptó su uso, por entonces ya voraz, de imágenes fotográficas. Un fotógrafo tenía las mismas posibilidades que un pintor de exponer en un museo de arte y los fotógrafos más famosos, como Jeff Wall o Andreas Gursky, vendían obras por sumas de seis cifras. Los artistas, desde Hockney hasta Fischl, admitían sin remordimiento ni vergüenza alguna emplear instantáneas como base para dibujar o recopilar información. Además, al igual que el otro nuevo medio, el vídeo, la fotografía empezaba a quedar obsoleta frente a las imágenes infográficas y la digitalización. (Una de las aplicaciones de *software* más divulgadas para manipular imágenes informáticamente se llama Paintbox; se hizo muy popular entre pintores y es una de las razones subyacentes a la enorme difusión de las técnicas de *collage*).

El hecho de que la reproducción fotográfica sea hoy ubicua no debe hacernos olvidar que los cuadros se conocen tanto a través de la fotografía como «en propia carne». Podemos (y deberíamos) recurrir de continuo a la experiencia «original» de colocarnos frente a un lienzo auténtico. Conviene hacer el esfuerzo de imaginar sus dimensiones, su aura, la sensación de objeto artesanal único, la materialidad de la pintura. No pierda de vista que en este momento sostiene entre sus manos un libro lleno de reproducciones fotográficas de pinturas, no de las pinturas en sí.

Del mismo modo que los artistas abstractos de la década de 1980 buscaron una fuente de inspiración en el *op art*, los creadores de los años noventa volvieron la vista hacia el fotorrealismo, la corriente artística que



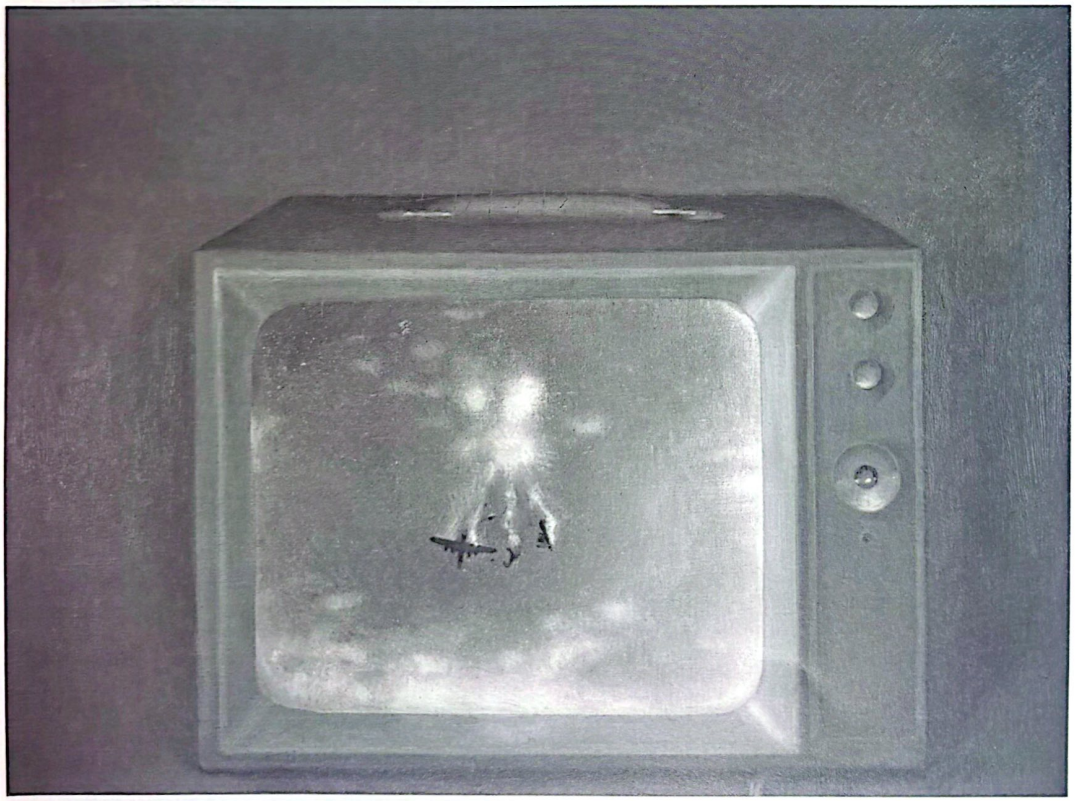
117. Chuck Close
Big Self-portrait, 1967-1968.
Acrílico sobre lienzo,
273 × 212 cm.
Walker Art Center, Minneapolis

118. Jason Brooks
Harewood Castle Self-portrait,
2001. Acrílico sobre lino,
86 × 102 cm.
Ferens Art Gallery, Hull



Scanned with CamScanner



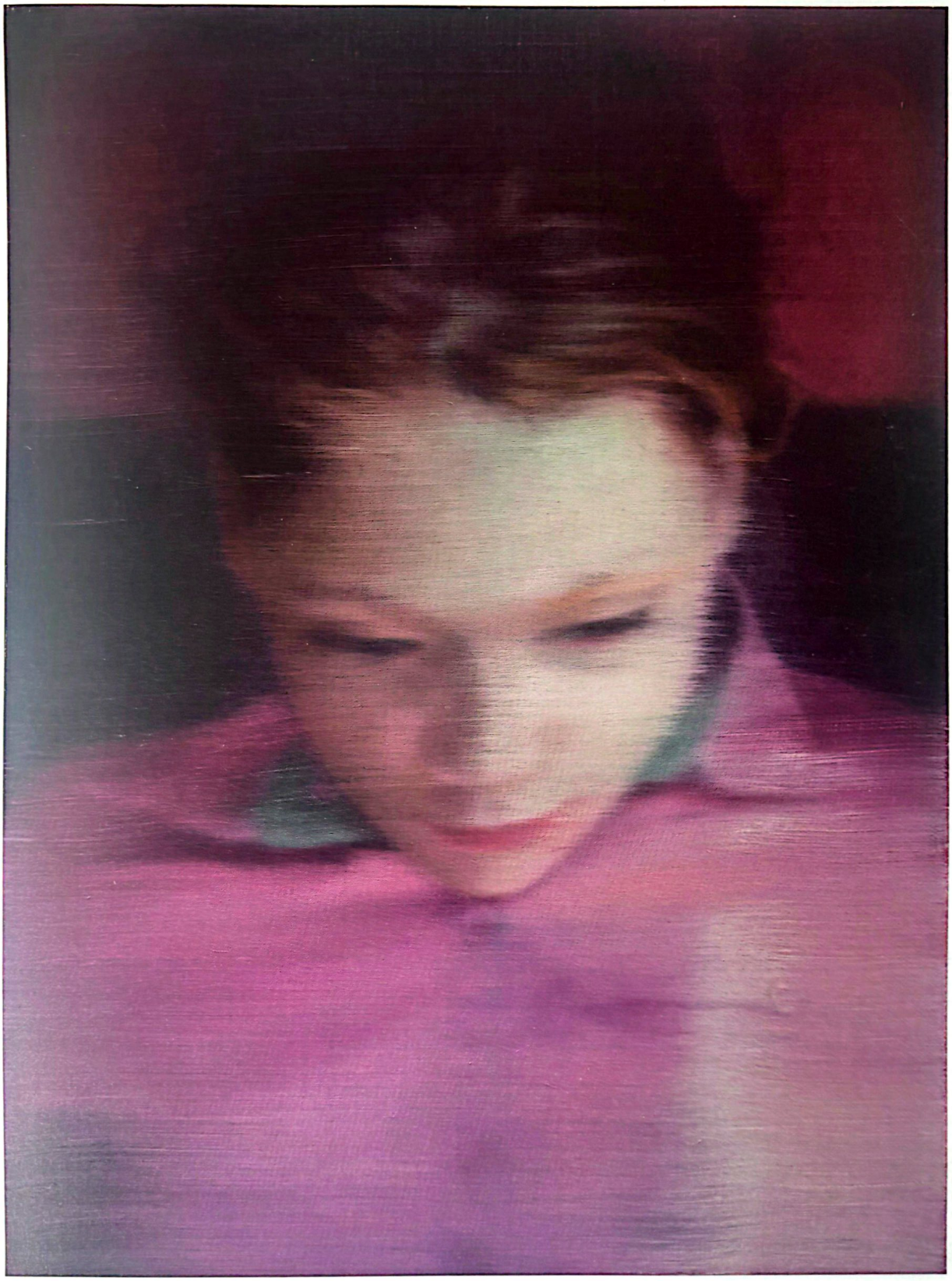


119. Richard Estes
Double Self-portrait, 1976.
Óleo sobre lienzo,
60,8 × 91,5 cm.
Museum of Modern Art,
Nueva York

120. Vija Celmins
TV, 1964. Óleo sobre lienzo,
66,5 × 91,5 cm

121. Gerhard Richter
Ella, 2007. Óleo sobre lienzo,
40 × 30 cm

Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner

alcanzó su punto álgido a finales del decenio de 1960. Y al igual que los representantes del arte pop habían copiado anuncios, artistas como Chuck Close, Richard Estes y muchos otros comenzaron por entonces a realizar réplicas grandes y meticulosas de fotografías. La crítica detestaba este movimiento, al que acusaba de inane y vacuo, mientras que el público lo adoraba y se deleitaba con su precisión técnica.

Si comparamos un cuadro pintado por Chuck Close en 1968 / **117** / con otro realizado por Jason Brooks en 1997 / **115** /, tenemos la sensación de que la técnica y el planteamiento son idénticos: una fotografía sirve de modelo para un lienzo grande; la presencia de la figura resulta imponente, pero el difuminado del primer plano y del fondo nos revelan que está tomada de una fotografía; su presencia no es genuina, es extraña; cada imperfección de la piel está ampliada y expuesta. También apreciamos que ambos artistas utilizan imágenes informales de una franqueza rotunda: él parece desaliñado, ella posa con los hombros caídos. Al igual que el público de 1968, el de 1997 se preguntaba: «¿Cuánto se tardará en pintar un cuadro así? ¿Qué sentido tiene? Es extraordinario, pero ¿qué finalidad persigue?». Mientras Close da la impresión de plasmar su propio rostro como si fuera tan interesante o tan poco interesante como un tapacubos, Brooks parece sugerir que el tapacubos en cuestión reviste un interés que se nos ha pasado por alto. «Rehúso abordar temas humanistas en mi obra», declaró Close en 1973. En otras palabras: «Lo que se ve es lo que se ve». Pero, como en el caso de Estes / **119** /, el observador busca algo más, sobre todo ante un autorretrato.

Cabe recordar que a finales de la década de 1960 se vivió el apogeo de los suplementos a todo color y de las revistas de fotoperiodismo como *Look* y *Paris Match*, entre otras. Fue la fotografía, se comentaba, lo que puso fin a la guerra de Vietnam, en concreto la conmoción ocasionada por la imagen de una niña que corría desnuda por una carretera tras ser rociada con napalm o la de unos cadáveres arrojados en una cuneta en My Lai. Las fotografías permitieron también comunicarse con otros pueblos, convertir el mundo en una aldea global. Durante los sesenta, además, se popularizó la pornografía. Había quien la consideraba en las antípodas del arte, pero algunos artistas, en especial Gerhard Richter y Richard Artschwager, sentían fascinación ante su ostensible voyeurismo.

Las pinturas fotorrealistas de Artschwager quizá fueran las primeras y las más detestadas. El historiador del arte William Seitz las calificó como «tiznadas y repelentes, algunas de las imágenes más desagradables y aborrecibles de los años sesenta [...] pintadas con una rancia grisalla de textura líquida sobre Celotex». Más conocido por sus esculturas, que imitan piezas de mobiliario, Artschwager también realizó pinturas trabajadas sobre Celotex grumoso y con una superficie estampada que potencia su cualidad de objetos. Los temas que aborda suelen ser interiores de oficinas, retratos o pornografía, esos ámbitos donde el simple hecho de mirar denota control y poder / **116** /. La extraordinaria naturaleza alienante de la superficie de los lienzos de Artschwager perturba ese acto incorpóreo de voyeurismo. Existe un cierto desequilibrio entre superficie e imagen: lo que se ve no es lo que se experimenta.

En la actualidad, los pintores conocen a fondo el funcionamiento de la fotografía: han leído o están familiarizados con los ensayos en torno a este medio escritos por teóricos como Roland Barthes y Susan Sontag. Se han acostumbrado a vivir en un mundo de imágenes y son sus críticos más perspicaces. La influencia se advierte por doquier: cuando Jason Brooks se pinta a sí mismo reflejado en el vidrio de la acuarela de Turner *El castillo de Harewood visto desde el sudeste* (1798) no solo habla de la fotografía, sino también de cómo se ha visto mediado el arte por el marco, el título y la instalación / **118** /. La pintura con un influjo manifiesto de la fotografía sirve de foro para debatir otras fórmulas de mediación y de interpretación, además de plantear cómo percibimos el arte y, a través de este, el mundo.

Pero (y he aquí un gran «pero»), aunque la crítica pueda pontificar y pontifique acerca de que esta clase de obras giran exclusivamente en torno a la mediación entre la imagen y el mundo, el hecho es que hoy en día nuestra respuesta habitual tras constatar que un lienzo deriva de una fotografía se reduce a preguntarnos qué experiencia nos provoca. Nos hemos acostumbrado hasta tal punto a los cuadros inspirados en instantáneas que han perdido su capacidad de sorprendernos. Así parece haberlo reconocido de manera explícita Richter, cuyas pinturas fotográficas de la década de 1960 son en lo esencial un análisis de las diferencias entre la pintura y la fotografía, de ahí que a menudo pintara también los bordes de las instantáneas con el fin de desvelar que las había copiado de un libro. En la misma línea, en todas sus exposiciones de cuadros abstractos incluyó invariablemente una pintura simbólica de un paisaje o de flores sacada de una fotografía. Como se ha señalado, hacia finales de la década de 1980, el tema pictórico ganó protagonismo en sus obras. Y en el pasado reciente, ha desaparecido la ironía de los cuadros de su esposa e hijos que ha pintado Richter. En ellos no habla de mediación: se trata de pinturas bellas y sentimentales sin más / **121** /.

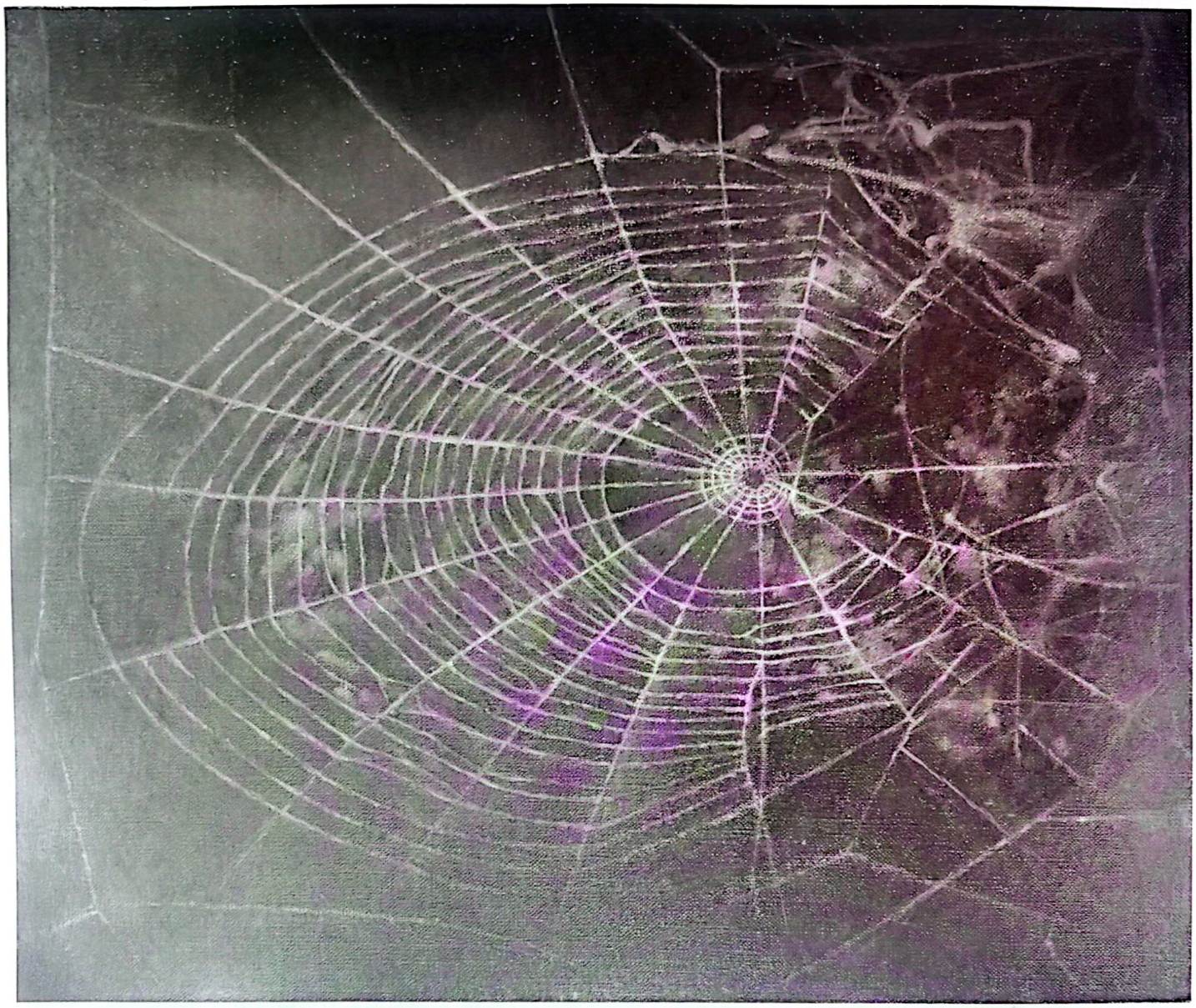
En las postrimerías de la década de 1960 se catalogó a Vija Celmins como fotorrealista, por más que sus imágenes posean siempre una cualidad meditativa rayana en el patetismo. Muchas de ellas retratan sucesos violentos, como vehículos incendiados, armas disparando, aviones que se estrellan..., pero presentados siempre con una calma total, como si se contemplaran desde la distancia / **120** /. Al margen de que estas imágenes reflejen su ira ante los acontecimientos de Vietnam o los recuerdos de su huida de Letonia cuando era niña frente al avance imparable del arrollador Ejército Rojo, su verdadera razón de ser es la necesidad de detenerse y reflexionar, incluso en los momentos de acción y emoción más febriles. La pintura se convirtió en la voz que atruena en medio de la tempestad. La fotografía se transformó en objeto de reflexión.

En su rechazo del expresionismo abstracto que había aprendido durante sus años de estudios y al que consideraba fracasado en tanto que estrategia artística, Celmins comenzó a pintar imágenes simples de objetos

122. Vija Celmins *Web #2*, 2000-2001. Óleo sobre lino, 38,1 × 45,7 cm

Scanned with CamScanner

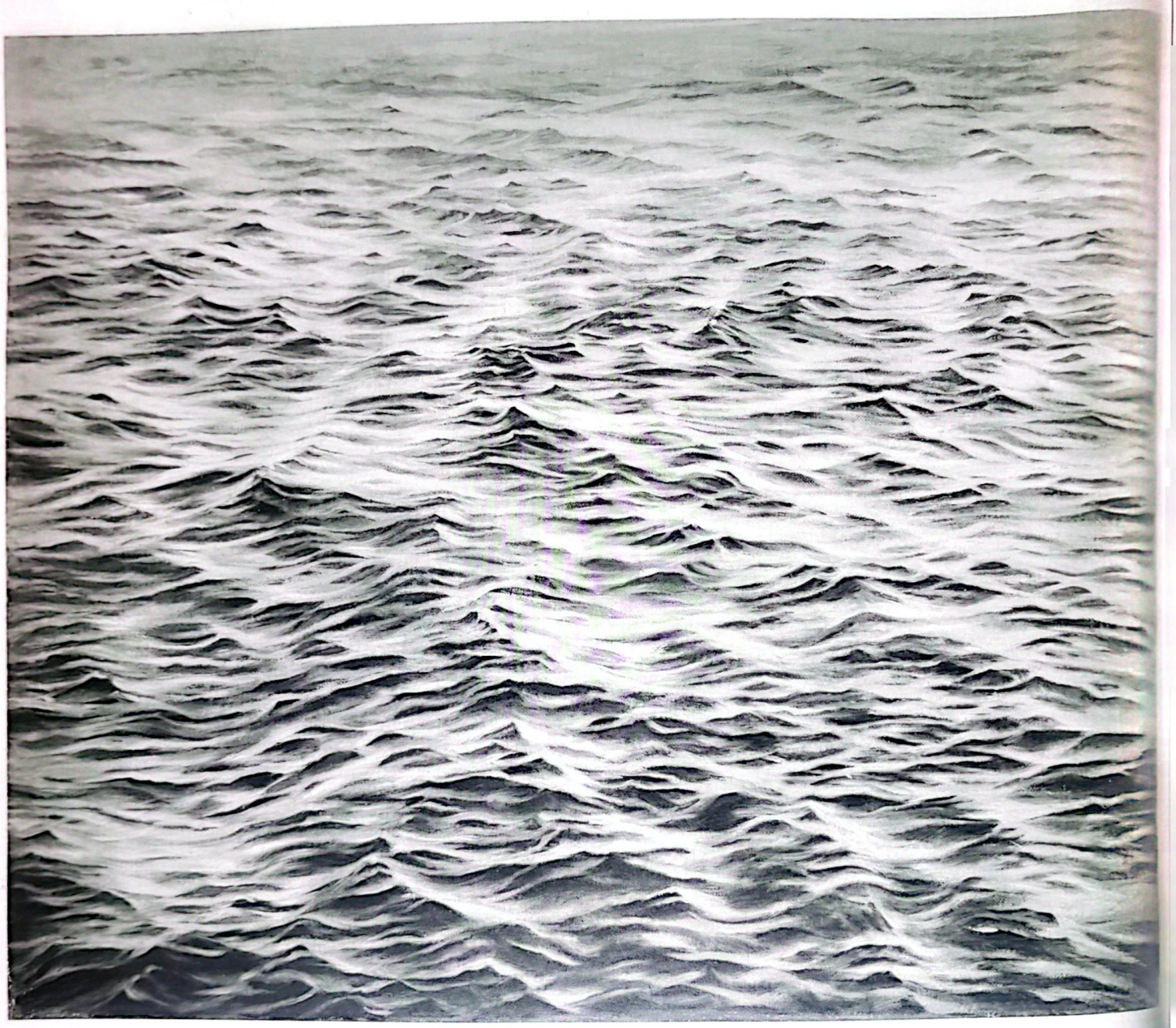
Scanned with CamScanner



de su hogar: lámparas, hornillos, peines. Cuando plasmó el televisor (o mejor dicho, una fotografía del aparato), lo combinó con una imagen de la catástrofe de la guerra. «La fotografía es un tema alternativo, otra capa que crea distancia. Esa distancia brinda la oportunidad de admirar la obra con más calma y de explorar la relación que uno establece con ella. Yo abordo la fotografía como un objeto, como un objeto que escanear», le explicó a Chuck Close. Para ella, pintar instantáneas constituye un [illegible] desapasionado de analizar emociones, de volver [illegible]tar con la realidad. Aunque probablemente [illegible]conociera en aquellas fechas, su forma de pintar la fotografía es reflexiva, a la manera de los bodegones con frutas del pintor español de la Cartuja Juan Sánchez Cotán o del lienzo de Jan Vermeer en el que una mujer vierte leche de una jarra. Al igual que Sánchez Cotán y Vermeer, Celmins crea imágenes bellas y sosegadas, de una paz casi espiritual, a partir de objetos cotidianos.

Hacia 1966, Celmins ya solo pintaba fotografías de objetos planos: el mar, la superficie terrestre, una carta, un desierto con algunas rocas desperdigadas... De 1966 a 1985 renunció a la pintura y se dedicó en exclusiva a crear dibujos muy detallados, a menudo «copiando» la misma fotografía más de una vez en una misma lámina. Luego volvió a la pintura porque necesitaba esa superposición de capas que solo este medio podía proporcionarle, así como la compleja experiencia espacial que le ofrecía.

Se ha considerado con frecuencia que la obra de Celmins responde a su condición apátrida, a tenor de su énfasis en los desiertos y océanos, pero más bien debería contemplarse al contrario, como si el mundo entero, incluso el universo, fuera su hogar / **123** /. Su obra, aséptica, perfeccionista y despojada de implicación personal, encierra no obstante un romanticismo profundo.



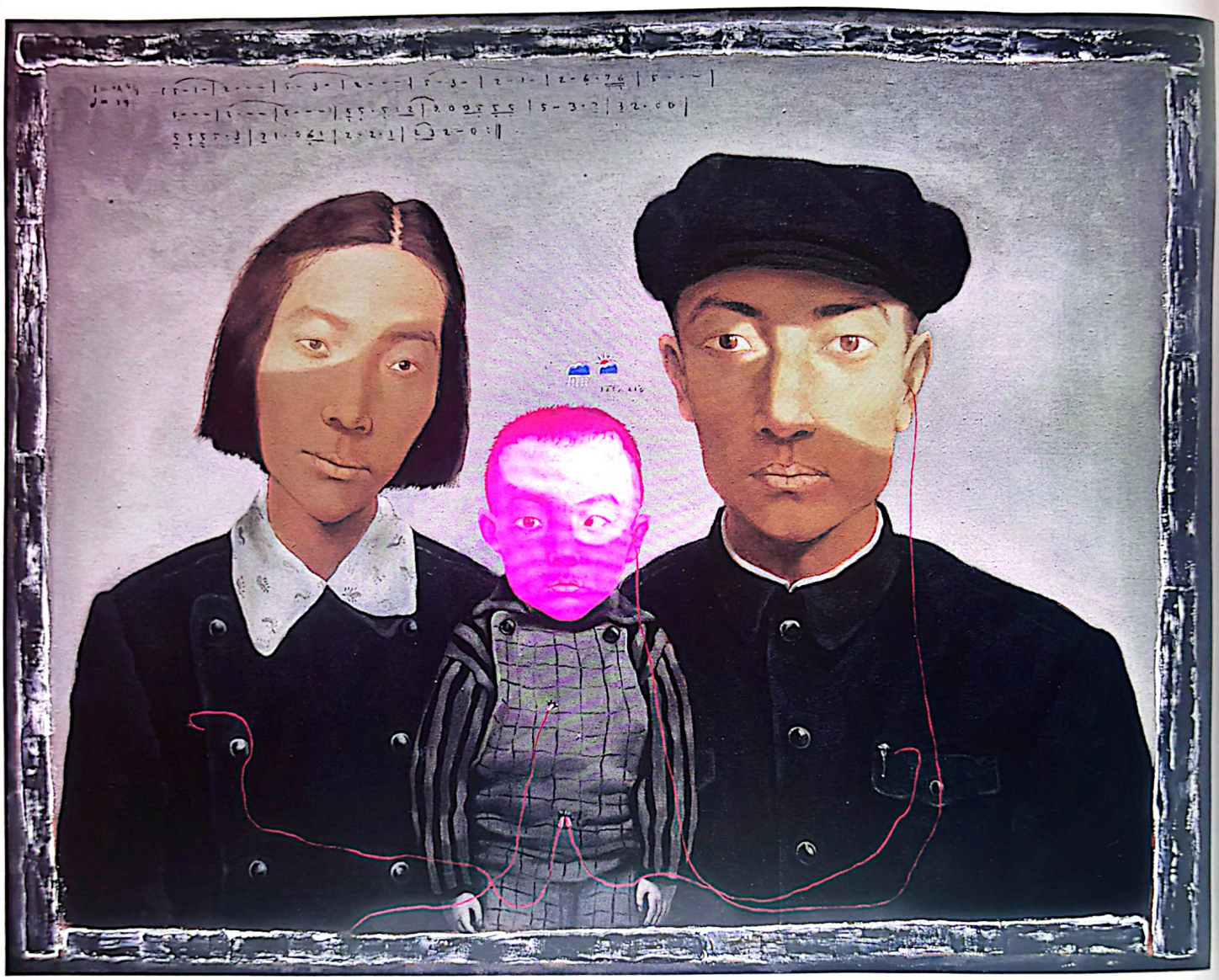
123. Vija Celmins
Untitled (Ocean), 1990-1995.
Óleo sobre lino, 38,7 × 47,6 cm

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner



124. Vija Celmins
Untitled (Comet), 1988.
Óleo sobre lienzo, 40 × 47 cm



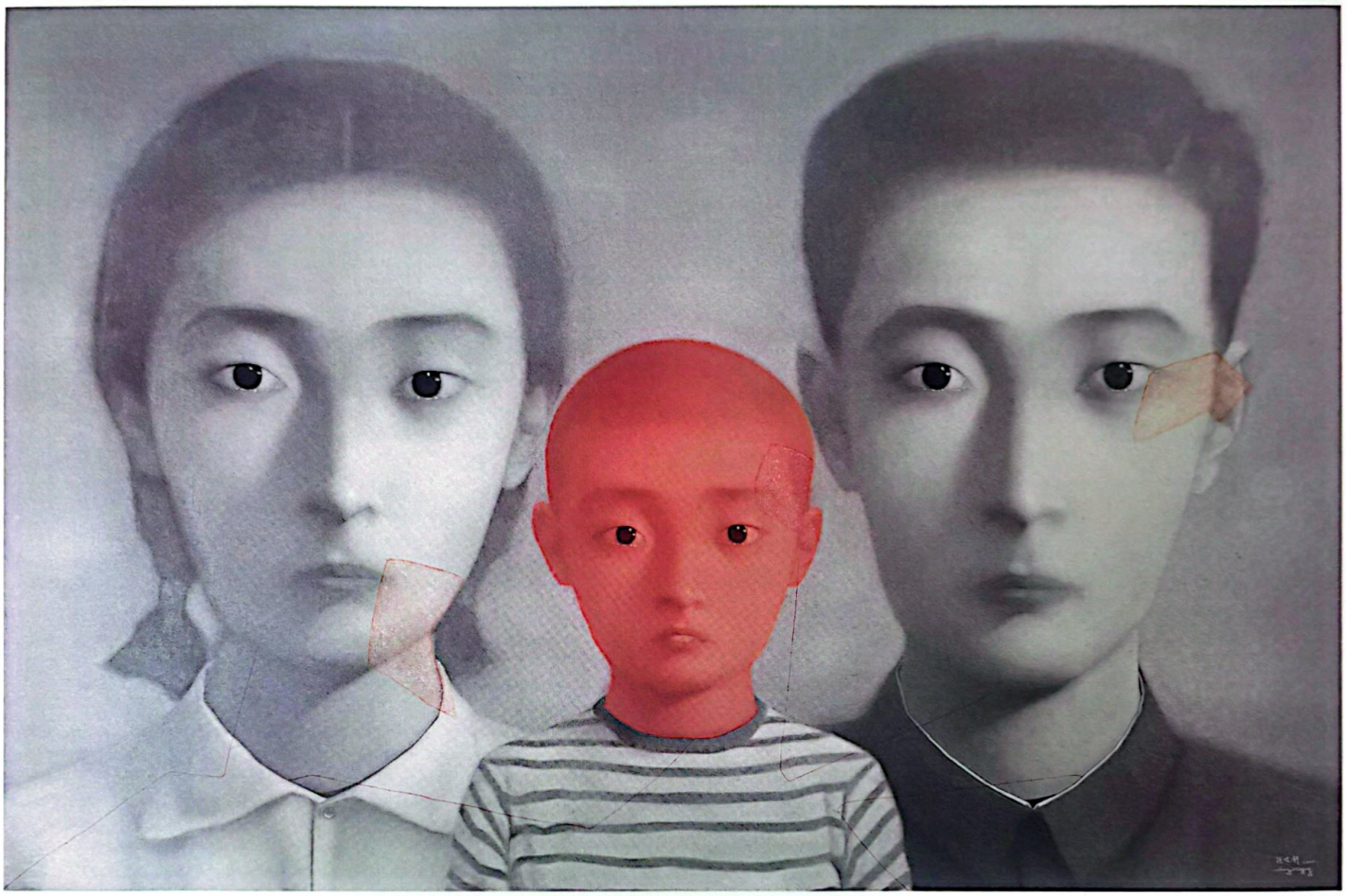
Por mucho que Celmins niegue tener «la tendencia de Caspar David Friedrich a proyectar la soledad y el romanticismo en la naturaleza» y asegure que pinta fotografías del océano porque le parece una buena manera de investigar el proceso de creación, el espectador medio experimenta una honda sensación romántica ante estas bellas imágenes casi minimalistas del océano. Tal vez Celmins se aproxime al mar dando un rodeo, pero una imagen del mar siempre será una metáfora. Frente a tales interpretaciones, que no comparte, la artista alega lo siguiente en relación a los dibujos de galaxias remotas inspirados en fotografías que precedieron a sus cuadros de estrellas: «Aunque se piense que los he concebido tumbada bajo el cielo estrellado, para mí emanan del amor a la negrura del lápiz y a la imagen que la acompaña» / **124** /. Quizá la verdad radique en que al reflexionar sobre ellos cada vez vemos algo diferente: un cielo nocturno, una fotografía, una pintura. Se trata de un efecto curioso para unos objetos tan silenciosos y sencillos. Resulta fundamental saber que estos cuadros se crearon lijándolos repetida y gradualmente y volviéndolos a pintar para imprimirles esa sensación de profundidad. No es una mera aplicación de pintura blanca sobre negro, pues a Celmins solo le da tiempo de realizar dos o tres lienzos al año.

La impresión de entender estas imágenes al instante («es una telaraña» o «es un cielo nocturno») no obsta para que, al observarlas bien, apreciemos que están pintadas con una parsimonia y una meticulosidad pasmosas, en busca de una sensación muy precisa:

La imagen reconocible es tan solo un elemento a tener en cuenta. La pintura parece más bien una materialización de mi forcejeo para transformar esa imagen en un cuadro e insuflarle vida. En realidad, está viva y muerta, puesto que a fin de cuentas mis lienzos (al menos últimamente) se han vuelto sumamente contenidos y tranquilos. [...] La superficie es muy cerrada y plana, pero la sensación que transmiten (espero) es de plenitud y densidad, como un coro, por poner un ejemplo.

La telaraña, uno de los temas recurrentes de Celmins en la actualidad, puede concebirse como algo bello, frágil y efímero. En cierto modo, se trata de un auténtico *memento mori* / **122** /.

Scanned with CamScanner



Las obras de Zhang Xiaogang son una meditación más específica acerca de la fotografía:

*Cuando comencé a pintar la serie «*The Big Family*», en 1993, estaba fascinado por las fotografías decorativas antiguas /* **125** */. No sabía por qué me conmovían, pero me estimulaban el pensamiento y no podía ignorarlas. Me di cuenta de que me atraía tanto su interés histórico como decorativo. Poseen un valor estético exclusivo de la cultura popular china, dominada por la tendencia a desdibujar la individualidad, por la estandarización y por la influencia estabilizadora de la ideología.*

De estos cuadros de dimensiones colosales inspirados aparentemente en las fotografías en blanco y negro o coloreadas a mano de la era de Mao, con sus uniformes y la seriedad impresa en los rostros, emana una belleza nostálgica, evocadora e inquietante que roza lo *kitsch*. Los grandes ojos implorantes captan la atención al momento y solo a posteriori se perciben las líneas de color rojo coralino, lazos de sangre que vinculan a los retratados, de expresión impasible. Sin excepción, uno o varios fragmentos de piel aparecen coloreados de manera diferente, como si se hubiera orientado hacia ellos un foco irregular o se hubiera manifestado alguna tara genética del estilo del albinismo. Este aspecto perturba la ilusión superficial. La familia fue el ancla de la sociedad china hasta el ascenso de Mao al poder, cuando el dirigente instó a que los niños antepusieran el Estado a todo e incluso denunciaran a sus parientes si

125. Zhang Xiaogang
Bloodline: Big Family, 1993.
Óleo sobre lienzo, 100 × 130 cm

126. Zhang Xiaogang
Big Family No. 1, 2001.
Óleo sobre lienzo, 200 × 300 cm

Scanned with CamScanner

127. Jeff Wall
A Sudden Gust of Wind (after Hokusai), 1993. Transparencia fotográfica en una caja de luz, 229 × 377 cm

128. Dirk Braeckman
C.O.-I.S.L.-94 (14), 1994. Impresión en gelatina de plata montada sobre aluminio (ed. 2/5), 80 × 120 cm

129. Tim Maguire
Untitled 20080601, 2008. Óleo sobre lienzo, díptico, 202 × 384 cm





era preciso. Las familias de Zhang son eternas pero están amenazadas por unos lazos de sangre frágiles.

Estos cuadros entrañan también una sugerencia de mutación genética o enfermedad hereditaria, algo que inquietaba especialmente a Zhang, ya que su madre era esquizofrénica y él mismo padeció una depresión nerviosa en la década de 1980. Las fotografías colectivas de la era de Mao soslayan tales anomalías; en ellas, todo el mundo sonríe. Los lienzos de Zhang no transmiten una alegría tan inapelable. La serie se antoja repetitiva en extremo, pese a que, cuando se contemplan por separado, las pinturas revelan variaciones importantes. La superficie se torna cada vez más lisa, más fotográfica / **126** /. El viraje de Zhang desde su expresionismo inicial hacia este nuevo modo de trabajar respondió en parte a su visita a Alemania en 1992, durante la cual conoció la obra de Richter. Lo más importante en todo caso es que se alejó de las teorías que fascinaban a sus contemporáneos para dedicarse a pintar objetos simplemente y dejar que fueran ellos los que hablasen: «Comencé a mirar a mi alrededor, a las personas, a mis amigos. [...] Dejé de sentir la necesidad de una expresión exagerada. La llaneza englobaba lo que yo deseaba expresar. Las fotografías me devolvieron a la pintura». También podría afirmarse que lo retornaron al pasado: a su propia infancia traumatizada y al ayer de un país obsesionado con sus historias perdidas.

Al igual que la pintura reflexiona acerca de la fotografía, también la fotografía ha recapacitado sobre la pintura, en especial en la bella serie de instantáneas que captó Thomas Struth de personas contemplando cuadros / véanse **2, 22** /. Una fotografía como *A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)* / **127** /, de Jeff Wall, es tan artificiosa y está tan orquestada como cualquier lienzo histórico decimonónico. De hecho, se trata de un intento consciente de crear una «pintura histórica» contemporánea. Haciéndose eco de la composición de un célebre grabado del artista japonés Hokusai, Wall ambientó la escena con el esmero de un cineasta, con atrezo, actores e iluminación. Luego captó hasta cincuenta fotografías que ensambló en el ordenador, del mismo modo que David o Delacroix construyeron sus grandes telas a partir de múltiples bocetos y dibujos. Resulta innegable la referencia a los grandes fotógrafos victorianos, como Henry Peach Robinson, quienes para competir con la pintura construían complejas composiciones figurativas. Ciertamente, esa sensación de escala y de impacto manifiestan algo que la pintura no puede conseguir hoy sin parecer anticuada: que la fotografía posee una veracidad aparente, ajena a toda su planificación previa y a los procesos de posproducción. Expuesta en una galería, las luces colocadas tras la fotografía proyectan la imagen hacia el espacio del espectador. Su presencia y su complejidad narrativa son innegables. Wall demuestra así un atributo de la fotografía que la pintura, en apariencia, ya no podía lograr sin antojarse artificiosa: su capacidad de generar imágenes narrativas con múltiples figuras.

Cuando contemplamos fotografías del artista belga Dirk Braeckman instaladas en museos tenemos la sensación de estar admirando imágenes que aspiran a la condición de pinturas. Son instantáneas de gran formato, le gusta trabajar a tamaño real, y no están acristaladas, pues no desea que se interponga nada entre el ojo y sus imágenes. Exigen una contemplación tan pausada como cualquier pintura y presentan una riqueza y una variedad de tonalidades de gris comparables a las de los cuadros de Richter o Celmins. De hecho, la fotografía más famosa de Braeckman, *C.O.-I.S.L.-94* / **128** / es una instantánea de una pintura. Antes de imprimirla, la encuadró para hacer desaparecer el marco y cualquier vestigio del entorno. Ahora bien, no se trata de una reproducción normal de una pintura: la luz capta las irregularidades del pigmento, así como las líneas generadas por la barra vertical del bastidor; cada rasguño y cada clavo se aprecian con la misma claridad que una rojez o un lunar en el rostro de una persona. Una pintura cualquiera se transforma así en una bella fotografía, contemplativa e inquietante a un tiempo.

Braeckman no pretende ser un pintor *manqué* ni suplantar la pintura. Cuando habla de la fotografía, podría estar haciéndolo muy bien acerca de la pintura:

Una fotografía, de hecho, no es nada más que una superficie compuesta de negros, blancos y grises. Para mí, esta visión enteramente abstracta encaja con lo que se plasma en la imagen: un retrato, una anécdota. [...]

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner



También mi propia obra fluctúa entre la abstracción y la representación; entre el objeto, el material y la representación, la realidad subyacente, la llamada imagen real.

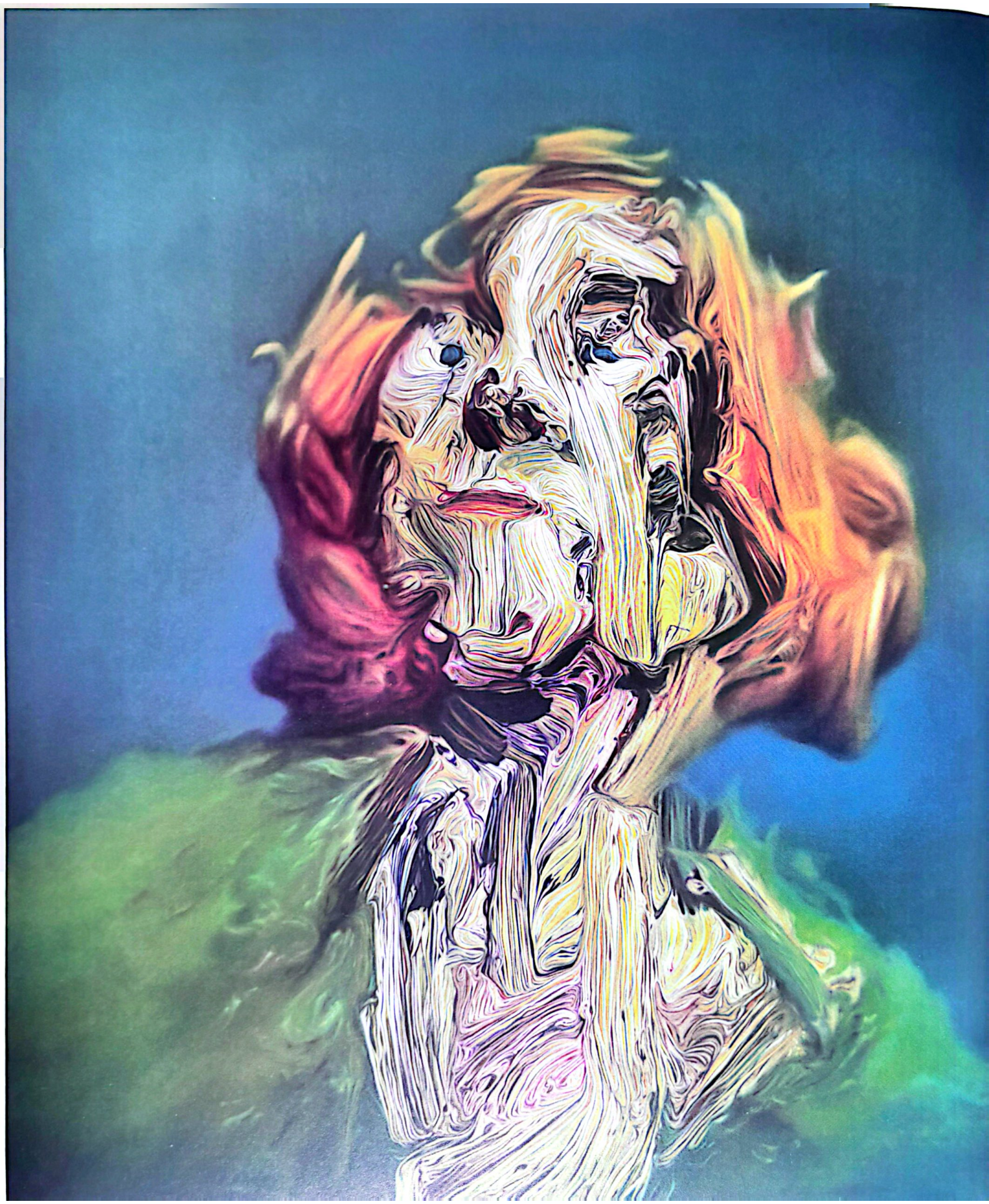
Pocos fotógrafos están tan comprometidos con los atributos específicos del medio en el que trabajan. De hecho, la aversión de Braeckman hacia las fotografías instantáneas fáciles y su interés por el misterio de los objetos y las estancias banales, su deseo de lograr que los lugares se desvelen lentamente con el transcurso del tiempo, propician que su obra avance en paralelo a ciertas corrientes pictóricas, sin renunciar a su condición fotográfica. Al igual que algunas obras fotográficas recientes, cuelgan con mayor comodidad entre lienzos que muchas fotografías del pasado.

En multitud de casos, la alianza de la fotografía con el ordenador ha resultado liberadora para los pintores. El australiano Tim Maguire es un ejemplo flagrante en este sentido. Sus pinturas ilustran de distintas maneras fenómenos paralelos: objetos físicos (flores, bayas del bosque, ramas), actividades (pintar, divisar, mirar) o estados mentales (calma, placer, perturbación) / **129** /. Desvelan cómo cobran vida las cosas. El mundo no se contempla como una estasis, sino como un proceso continuo, de ahí que resulte imprescindible saber cómo se crean estas pinturas. Si nos apartamos el postulado del filósofo Richard Wollheim, según el cual al contemplar una pintura con seriedad intentamos reproducir la posición y los movimientos del artista, entonces interpretar los lienzos de Maguire supone, al menos en parte, reconstruir sus acciones con la mente: su selección y encuadre de una imagen, la descomposición en los tres colores primarios (amarillo, magenta y cian) que hace de ella en el ordenador, y la pintura subsiguiente a partir de pautas infográficas. En primer lugar aplica el amarillo con pinceladas fluidas y fáciles; luego pulveriza disolvente por encima, aplica la capa de magenta y de nuevo el disolvente, cuyo rociado se realiza con la misma calma que la aplicación de la pintura; por fin, añade la capa de cian y una última de disolvente. Es como una grabación de estudio, en la que cada pista de audio se registra por separado, pero mientras que en un estudio de grabación puede darse marcha atrás y volver a grabar una pista, en este caso no hay vuelta posible: el amarillo y el magenta están fijados. Si se comete algún error en la primera capa de amarillo, ya es irreparable. Maguire puede perder el contacto con la superficie, puesto que aplica una metodología de trabajo única, mezcla de pinceladas (toque personal) con rociados (acción indirecta). Por lo común, consigue resultados de gran belleza y de un colorido seductor, si bien este método imprime a la obra final cierto dejo de extrañeza y tensión, tensión entre la mano y la fotografía, entre la superficie y la imagen, entre la creación y la destrucción.

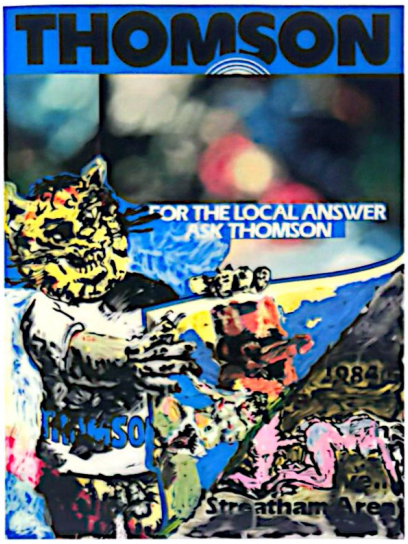
El artista británico Glenn Brown lleva ese aspecto inquietante de las pinturas hasta el extremo. Sus primeros lienzos expuestos son copias de obras de Frank Auerbach, lisas como una fotografía, frente a los borrones y las densas pinceladas en relieve de los cuadros tomados como modelo. En su obra posterior, el artista ha versionado a Salvador Dalí (ha tenido que hacer frente a denuncias por violación de la propiedad intelectual), a Fragonard y las ilustraciones de ciencia ficción de Chris Foss / **130** /.

Otro artista británico, Richard Patterson, usa la fotografía (y más recientemente Paintbox) para invocar lo inquietante: «Quería transmitir la extrañeza de algo que existe, pero sin la basteza de su materialidad». Aficionado al motociclismo, su novia le regaló una moto de juguete. A Patterson le indignó tanto que las proporciones no fueran correctas que la llenó de pegotes de pintura y luego la fotografió recortada sobre una instantánea abstracta desenfocada / **132** /. Conducir una moto es una sensación muy física que, por otro lado, te aísla profundamente mientras vas dejando atrás el mundo a toda velocidad, un proceso no muy distinto al de pintar, una actividad física que se desempeña en la soledad del estudio.

Patterson desarrolló este juego meramente contemplativo o participativo con la pintura y la fotografía en una serie de cuadros acerca de un personaje llamado Thomson. Mientras hablaba por teléfono, el artista sostenía en la mano un catálogo comercial de la marca Thomson con una imagen de un gato en la portada que lo indignó sobremanera:



Scanned with CamScanner



130. Glenn Brown
The Real Thing, 2000. Óleo sobre madera, 82 × 66,5 cm

131. Richard Patterson
Thomson, 1995. Óleo sobre lienzo, 148 × 111,8 cm

132. Richard Patterson
Motocrosser II, 1995. Óleo y acrílico sobre lienzo, 208 × 315 cm

«Era tan aséptico, con su implicación de una desnudez sin genitales. Esta clase de dibujos animados genéricos propia de nuestra cultura crea algo inefablemente soso e inofensivo. Se me ocurrió que debía regenerar a Thomson con una forma más agresiva de animal/humano». Tras redibujar al gato a modo de personaje pictórico y carnavalesco, en el lienzo resultante Patterson lo hizo aparecer doblando las hojas del catálogo para mostrar la actividad sexual que se desarrolla en sus páginas interiores / **131** /. «El personaje de Thomson es también una especie de autorretrato, por el voyeurismo intrínseco al acto de pintar».

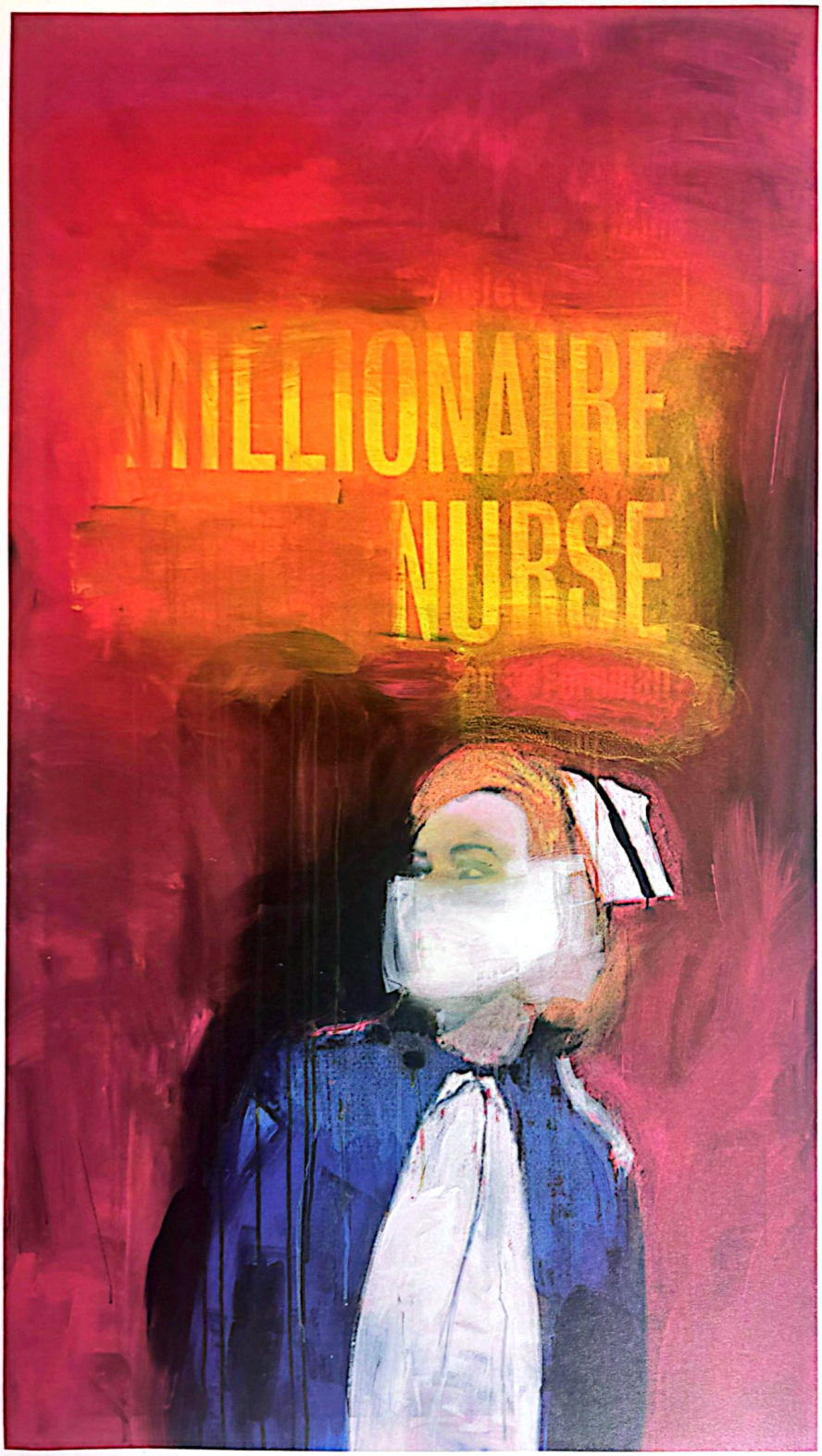
Este planteamiento, en el que la pintura no consiste tanto en la copia o la cita de una fotografía como en deslizarse por ella, se aprecia con claridad en la serie de cuadros de Richard Prince «Nurse» / **133, 134** /. Al igual que en sus pinturas de De Kooning / véase **45** /, algunos elementos parecen pintados y otros extraídos de fotografías, pero a menudo reina la incertidumbre acerca de qué es cada cosa. Prince emplea impresoras de chorro de tinta para reproducir y ampliar portadas de novelas románticas sobre enfermeras. Es un elemento más de un proyecto vital con el que pretende examinar el sueño americano en su vertiente más mundana, un plan que inició ampliando y exponiendo las viriles imágenes de vaqueros empleadas para anunciar cigarrillos Marlboro. Se trata de unos lienzos profundamente ambivalentes, sensuales y violentos a la vez, como se aprecia en las manchas de sangre. El espectador no sabe si considerarlos bellos o de mal gusto, pinturas vehementes o una farsa conceptual. Quizá sea precisamente esa ambigüedad la que los hace resultar tan fascinantes.

De acuerdo con lo reseñado hasta ahora, la actitud de los pintores hacia la fotografía ha cambiado. La generación anterior (quienes alcanzaron la madurez artística antes o en la década de 1970) creció con la idea de que la fotografía era la competencia, incluso el enemigo. En cambio, la generación más joven (surgida en los años noventa) creció rodeada de medios fotográficos. Tal como señaló un artista de la primera generación (Ronald Jones, nacido en 1952) sobre una colega más joven (Elizabeth Peyton, nacida en 1965) y sus coetáneos, «hicieron las paces con las fotografías y el resto de medios antes. [...] y nunca sintieron la ansiedad por la pérdida de lo real que traumatizó a mi generación». En las pinturas de Peyton basadas en fotografías no hay resquicio de mordacidad acerca de la representación; ahora conocemos el mundo y a los personajes famosos a través de instantáneas. En los conciertos de *rock*, el público sostiene las cámaras en alto para tomar imágenes de sus estrellas, para acercarse más a ellas, para inmortalizar ese momento de fervor y amor. La obra de Peyton fluye con relativa facilidad de pinturas inspiradas en otras pinturas a lienzos basados en fotografías y a cuadros creados a partir de la realidad. Al igual que Peter Doig o Luc Tuymans, emplea las imágenes fotográficas a modo de apuntes memorísticos, de fragmentos del pasado, como una base sobre la que improvisar. «Las fotografías te permiten distanciarte —explica—, te permiten trabajar en soledad». Un retrato de Kurt Cobain le sirve como punto de partida para una imagen ostensiblemente pictórica y lírica / **135** /.

Algo similar ocurre en ocasiones en la obra de la estadounidense Karen Kilimnik: la fotografía le sirve de cómodo trampolín para zambullirse en su fantasía.



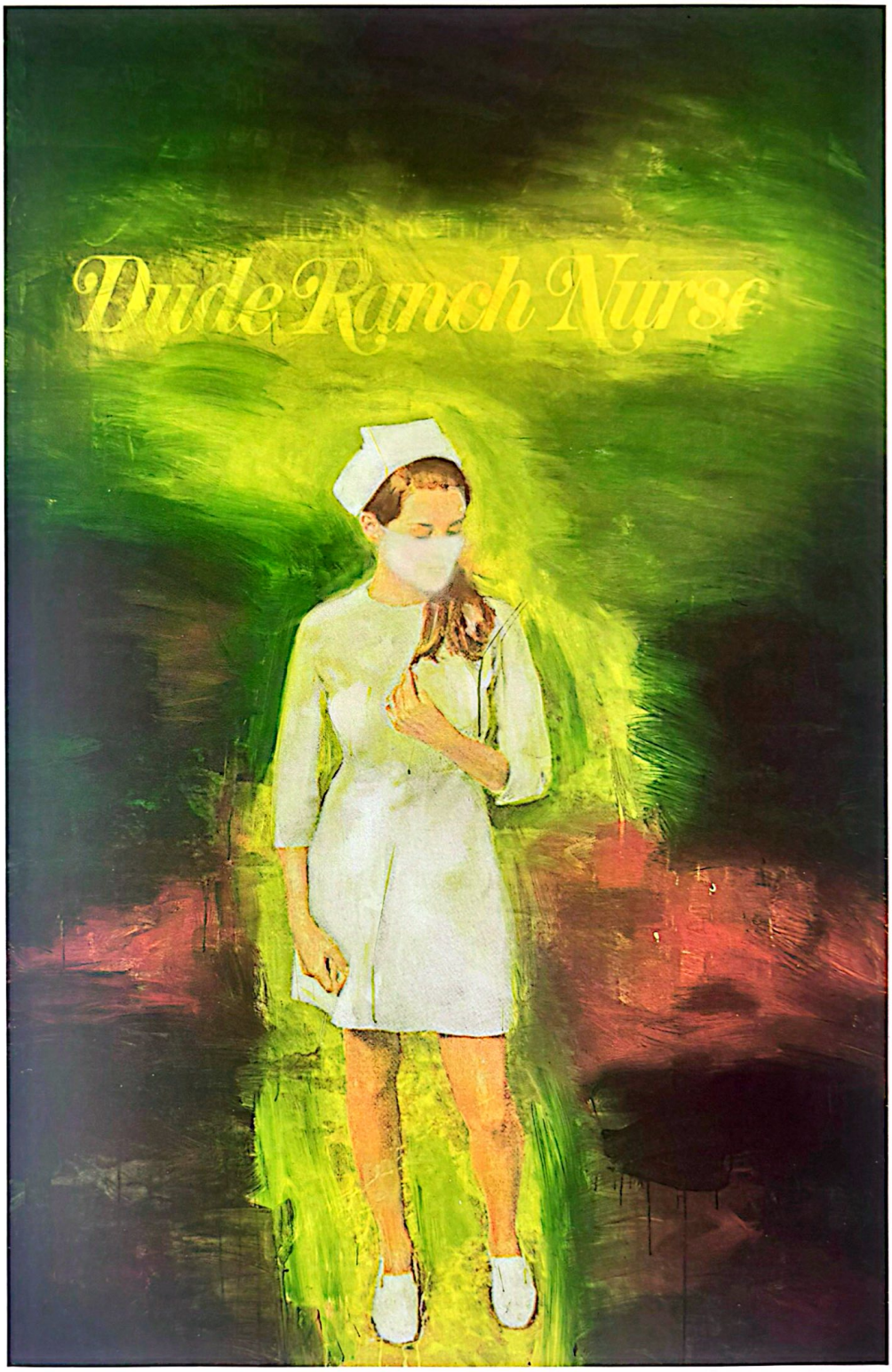
Scanned with CamScanner



133. Richard Prince
Millionaire Nurse, 2002.
Acrílico e impresión con chorro de tinta sobre lienzo, 147,3 × 91,4 cm

134. Richard Prince
Dude Ranch Nurse, 2002.
Acrílico e impresión con chorro de tinta sobre lienzo, 203,2 × 132,1 cm. Collection Julia and Edward J. Minskoff

Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner

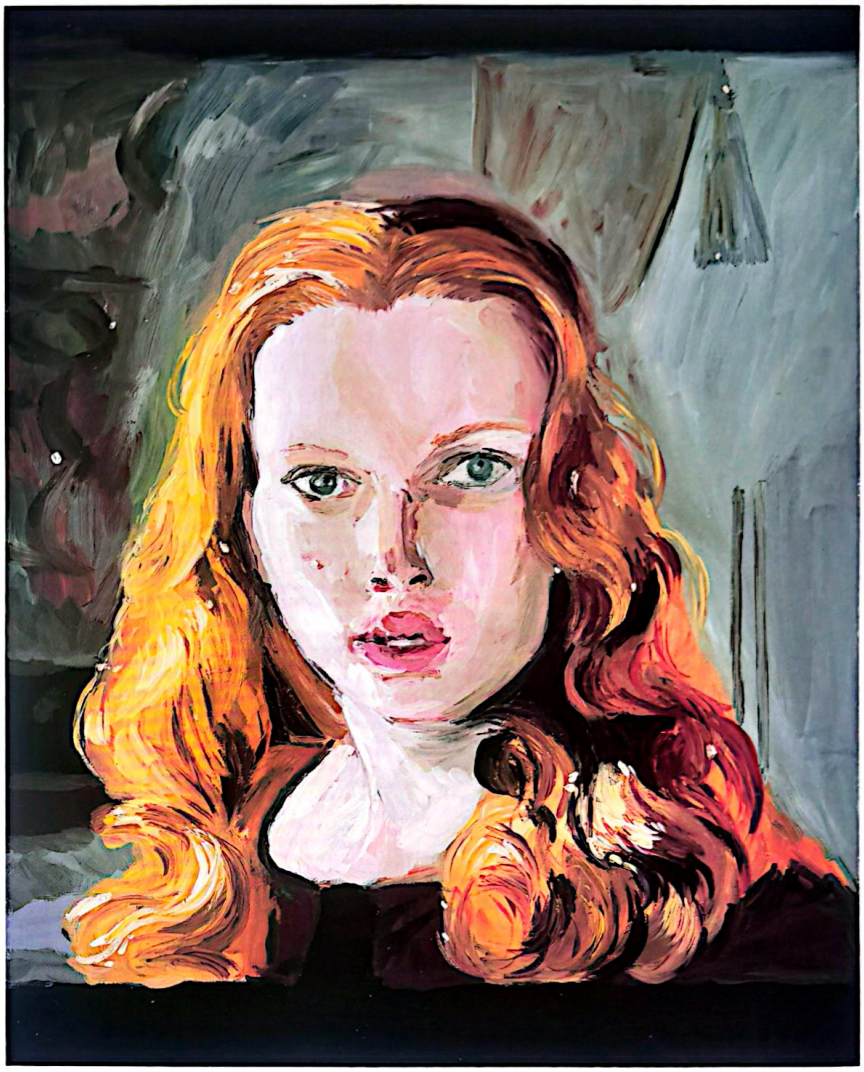


Scanned with CamScanner

Sus pinturas pueden parecer flojas, como si una adolescente hubiera copiado una fotografía de su cantante pop favorito. Kilimnik no comenzó como pintora, sino como recopiladora de objetos de interés, y la práctica del coleccionismo sigue presente en sus lienzos: compila rostros de famosos, personas que desearía ser, en este caso Scarlett Johansson / **136** /. El acto de pintar es un modo de transformar esa devoción por los *fanzines* en algo imaginativo y real. «Para mí, la pintura es pura magia; es divertido pintar una mansión o un conjunto de animales; al hacerlo tengo la sensación de que ya son míos. [...] Hace que el mundo me resulte un lugar más agradable y ameno, y espero que al público también». Su estilo pictórico debe mucho a la ilustración de imágenes glamurosas y a esos pintores dieciochescos que se especializaron en la elegancia, como Thomas Lawrence. El espectador nunca está seguro de si Kilimnik, bajo el aspecto deliberadamente ingenuo, pinta de corazón o interpretando el papel de una aficionada.

La escocesa Lucy McKenzie / **137** / es otra joven pintora que no tiene reparos a la hora de utilizar fotografías como fuente de inspiración. De hecho, no concede la más mínima trascendencia a esta práctica, por cuanto las fotografías integran el mundo lo mismo que los árboles o las nubes forman parte del paisaje. Su temprano lienzo de Olga Korbut apunta a una devoción adolescente por la famosa gimnasta y remeda el realismo socialista. El hecho de que la obra se expusiera por primera vez junto a una pared con fotografías tanto de Korbut como de McKenzie con sus amigos de Glasgow disfrazados de atletas soviéticos parece indicar que lo importante aquí es el acto de identificación.

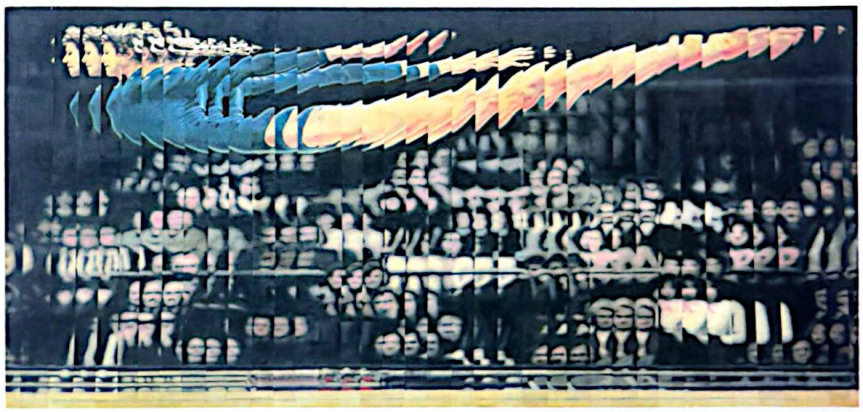
«Soy una artista que emplea imágenes de segunda mano y experiencias de primera», aclara Marlene Dumas, quien también utiliza a menudo fotografías como punto de partida. Pero Dumas trata la imagen fotográfica de un modo tan desdeñoso que el espectador apenas piensa en la instantánea subyacente. A título de ejemplo, su autorretrato / **138** / es tan pictórico, está tan teñido de color y tan cubierto de pinceladas que a duras penas lo catalogamos como una fotografía, si bien está extraído de una toma fotográfica. Se trata de un primer plano, un tipo de imagen inimaginable antes de la fotografía.



135. Elizabeth Peyton
Alizarin Kurt, 1995.
Óleo sobre lienzo,
60,9 × 50,8 cm

136. Karen Kilimnik
The Girl in the Pearl Earring in Shakespeare's Cottage,
2005. Aceite hidrosoluble
sobre lienzo, 50,8 × 40,6 cm

137. Lucy McKenzie
Olga Korbut, 1998.
Óleo sobre lienzo,
106 × 400 cm



Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner



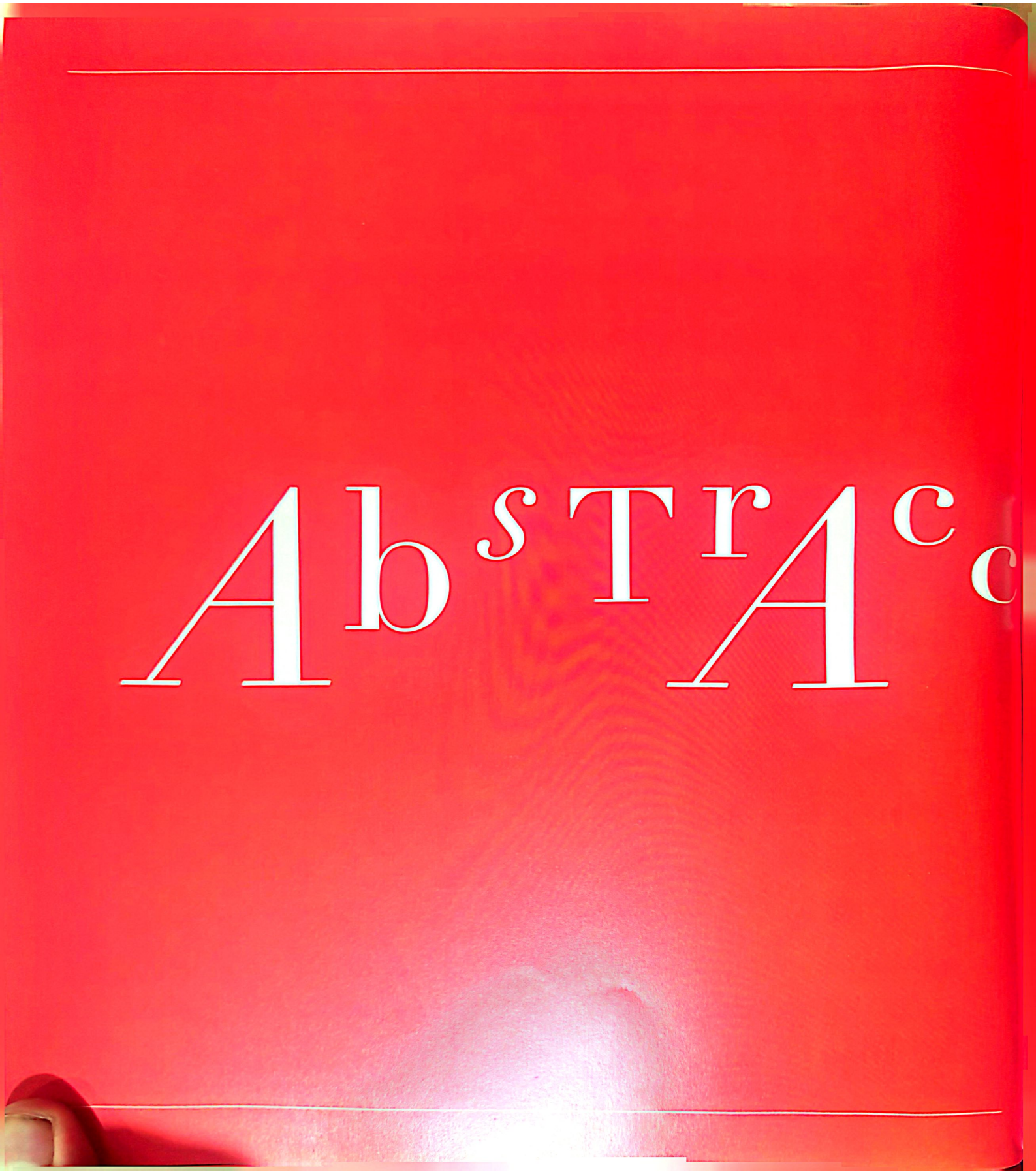
Un retrato pintado cara a cara implica un tú a tú, una relación *ich-du* (yo-tú). Dumas es una pintora singular, que no habla ni se involucra con el retratado. Tal como ella misma señala, «a todos mis personajes los retrataron con una cámara, los enmarcaron antes de que yo los pintara. No sabían que yo haría esto con ellos. No conocían los nombres con que los bautizaría». Afirma bromeando que pinta porque el mundo es plano y, por supuesto, las fotografías son las que presentan el mundo como una superficie plana de tipo *ready-made*. Estas superficies planas pueden resultar insulsas o bien ser desconcertantes o nostálgicas, como en la versión que el artista alemán Johannes Kahrs realizó de una fotografía de Nancy Reagan / **139** /. En tanto que pintura, es como una magulladura, más inextricable en su conjunto de lo que supondría ver de pasada una instantánea de un rostro envejecido y angustiado.

Un aspecto de este relajado *rapprochement* o acercamiento entre la pintura y la fotografía lo encontramos en el fenómeno reciente de que, en las postrimerías de su carrera, muchos pintores, entre ellos Hockney, Rauschenberg, Scully o Twombly, hayan empezado a exponer sus instantáneas como obras de arte de pleno derecho. Las fotografías realizadas por artistas han dejado de contemplarse como un timo para adquirir el estatus de bocetos, de lugares que inmortalizan sensaciones y en los que se proyectan las ideas preliminares.

138. Marlene Dumas
Evil is Banal, 1984.
Óleo sobre lienzo,
125 × 105 cm. Van
Abbemuseum, Eindhoven

139. Johannes Kahrs
Untitled (Old Woman), 2006.
Óleo sobre lienzo, 40 × 50 cm

Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner

IÓN PURA

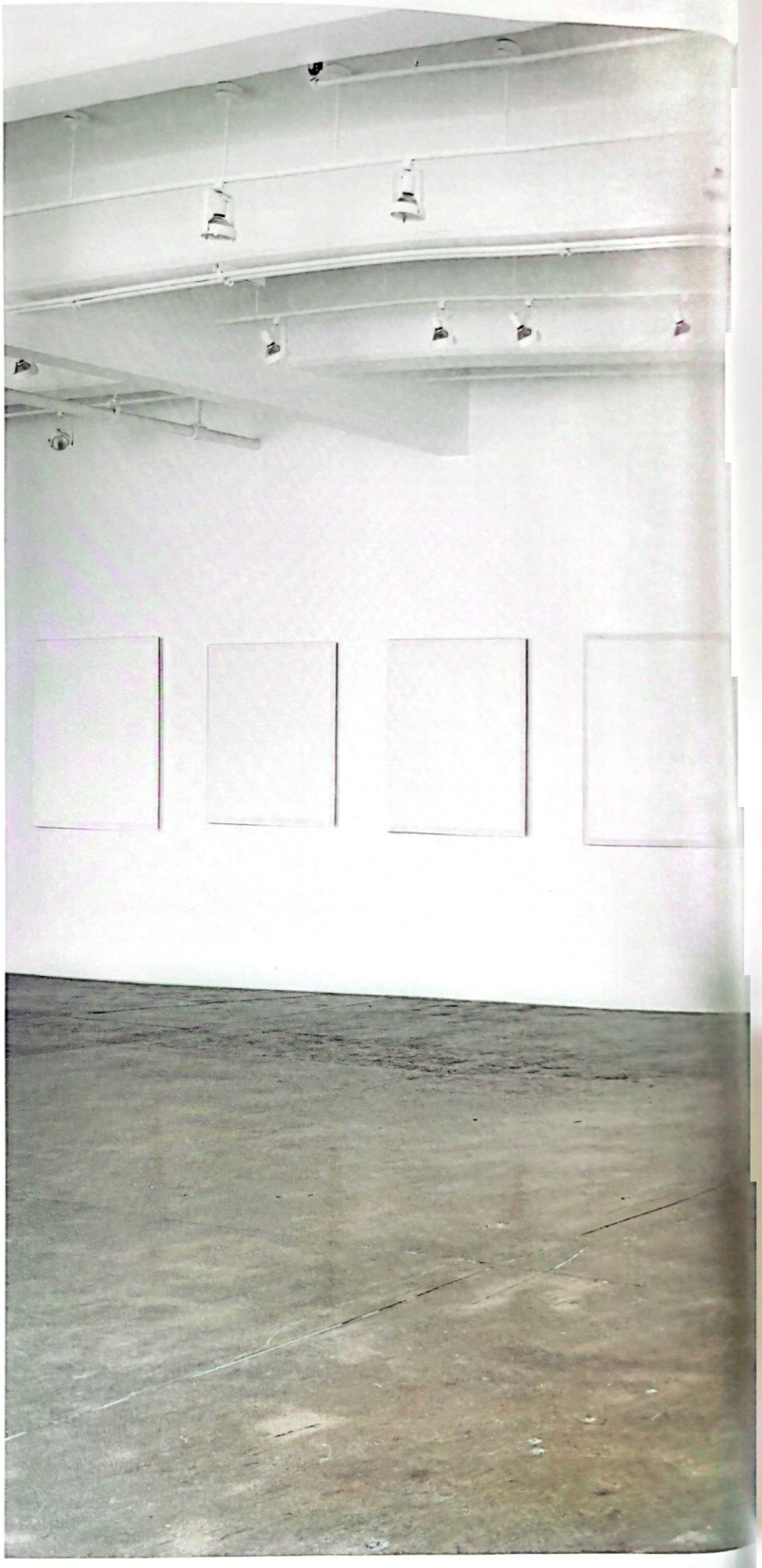
Ian Davenport
Helmut Federle
Bernard Frize
Ha Chong-Hyun
Peter Halley
Alexis Harding
Callum Innes
Yves Klein
Jane Lee
Lee Ufan
Tim Maguire
Robert Mangold
Joseph Marioni
Sarah Morris
Gerhard Richter
Bridget Riley
Robert Ryman
Sean Scully
Dan Sturgis
Estelle Thompson
Dan Walsh

Scanned with CamScanner

En el marco de un libro organizado por temas pictóricos, este capítulo y el siguiente constituyen en cierto modo una anomalía al estar consagrados a la pintura abstracta, que por definición carece de tema. Así ocurre en especial con las obras que giran en torno al proceso o a la geometría, en las que se centra este capítulo. En sus orígenes, con Mondrian y Kandinsky, las pinturas de este tipo atesoraban una búsqueda del significado espiritual y estético más profundo. Entonces como ahora, dicha búsqueda no llegaba a la mayor parte del público, pero para la minoría capaz de entenderla representaba la esencia más virginal de la pintura. La pintura monocroma, sobre todo, no fue, es, ni será nunca popular. Irrita a los espectadores. Se sienten timados por unos cuadros que para ellos no son nada. «Siempre ocurre lo mismo —me respondió Brice Marden cuando a finales de la década de 1980 le comenté que habían garabateado algo sobre uno de sus lienzos monocromáticos grises—: la gente odia el vacío, es por el *horror vacui*. Por eso los museos cuelgan los cuadros monocromáticos tan arriba».

Con todo, esta tradición pervive. La mayoría de los artistas que empezaron a pintar cuadros monocromáticos en los decenios de 1970 y 1980 continúan haciéndolo. Para Robert Ryman, hoy como ayer es una cuestión de sensibilidad refinada, de apreciar los pequeños matices y variaciones: cómo incide la luz en el lienzo y modifica los colores y las superficies / **140** /. La obra de Ryman continúa siendo enormemente sensible al entorno: «Me gusta la luz diurna, por tenue que sea. Incluso en los días nublados me sigue pareciendo bonita. Las pinturas cobran una vida diferente. La luz diurna es activa, cambia de continuo, y eso insufla savia al lienzo, genera variaciones sutiles; es perfecta». Sus explicaciones son siempre muy esclarecedoras e inteligibles. Si lo básico es la pintura, eso es lo que se debe analizar: cómo se revela a través de la instalación y la iluminación.

Los monocromos poseen su propia tradición, que se prolonga desde antes de 1920, con Kazimir Malévich y Alexander Rodchenko, hasta Yves Klein en la década de 1950, y dicha cadena perdura. Por muy difícil que les resulte percibir el aura espiritual que según Klein poseen sus lienzos monocromos azules / **141** /, muchos artistas siguen quedando embelesados por la vehemencia de su obra, ante la posibilidad de que el color pueda abrir una

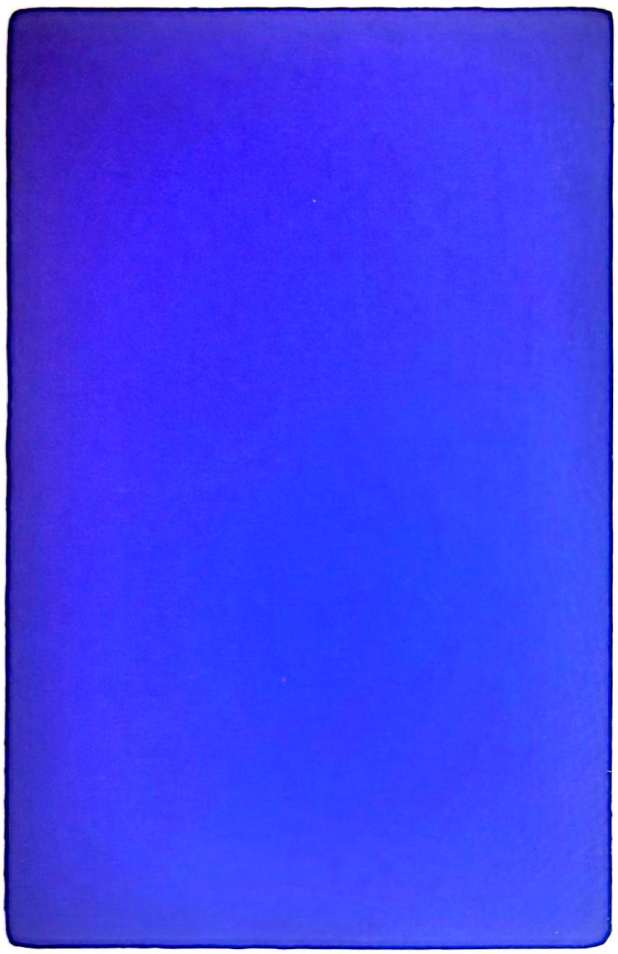


140. Robert Ryman
No Title Required II, 2007-2008.
Esmalte sobre madera; 10 paneles;
dimensiones generales de
1,37 × 17,20 m, y dimensiones
de los paneles individuales entre
127 × 139,7 cm y 139,7 × 139,7 cm.
Instalación en PaceWildenstein,
Nueva York

Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner



141. Yves Klein
Monocromo azul, 1957.
Pigmento seco en resina sintética sobre entablamento de lona, 152,4 × 101,6 cm.
Hamburger Kunsthalle, Hamburgo

142. Joseph Marioni
Green Painting, 1992.
Acrílico y lino sobre bastidor, 235 × 200 cm. Städisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach

puerta a la experiencia trascendental. Klein escribió:
El color lo impregna todo, todas las cosas, y es partícipe de una sensibilidad indefinible, informe e ilimitada. [...] Yo apelo a la receptividad del espectador al contemplar mis obras. Su predisposición le permitirá ser consciente de todo lo que rodea a la pintura monocromática. Solo así el observador puede empaparse de color y dejar que el color se empape de él. Y quizá de este modo podrá adentrarse en el reino del color.

Las obras del pintor estadounidense Joseph Marioni proporcionan experiencias «concretas» sumamente físicas que nos permiten, a su juicio, cobrar conciencia de nuestro ser al tiempo que nos embargamos de una identidad espiritual. Marioni sobrepone pintura acrílica con un rodillo a lienzos de gran formato y la deja deslizarse, interrumpiendo en ocasiones su trayectoria con un pincel o con la mano. Gracias a que el bastidor está redondeado por la parte inferior, la pintura gotea en lugar de secarse sobre el lienzo generando un caballón. Las diversas capas que integran cada cuadro configuran una superficie monocroma, pero de enorme complejidad. En *Green Painting* (1992), por ejemplo, apreciamos las marcas del flujo descendente, el modo en que la pintura se resquebraja o se coagula al secarse, el fondo oscuro aclararse por los bordes / **142** /. Marioni usa pintura acrílica porque es fluida y se seca con rapidez; no necesita una base de yeso, como el óleo, sino que puede aplicarse directamente sobre el lienzo: es inmediata.
Según el artista:

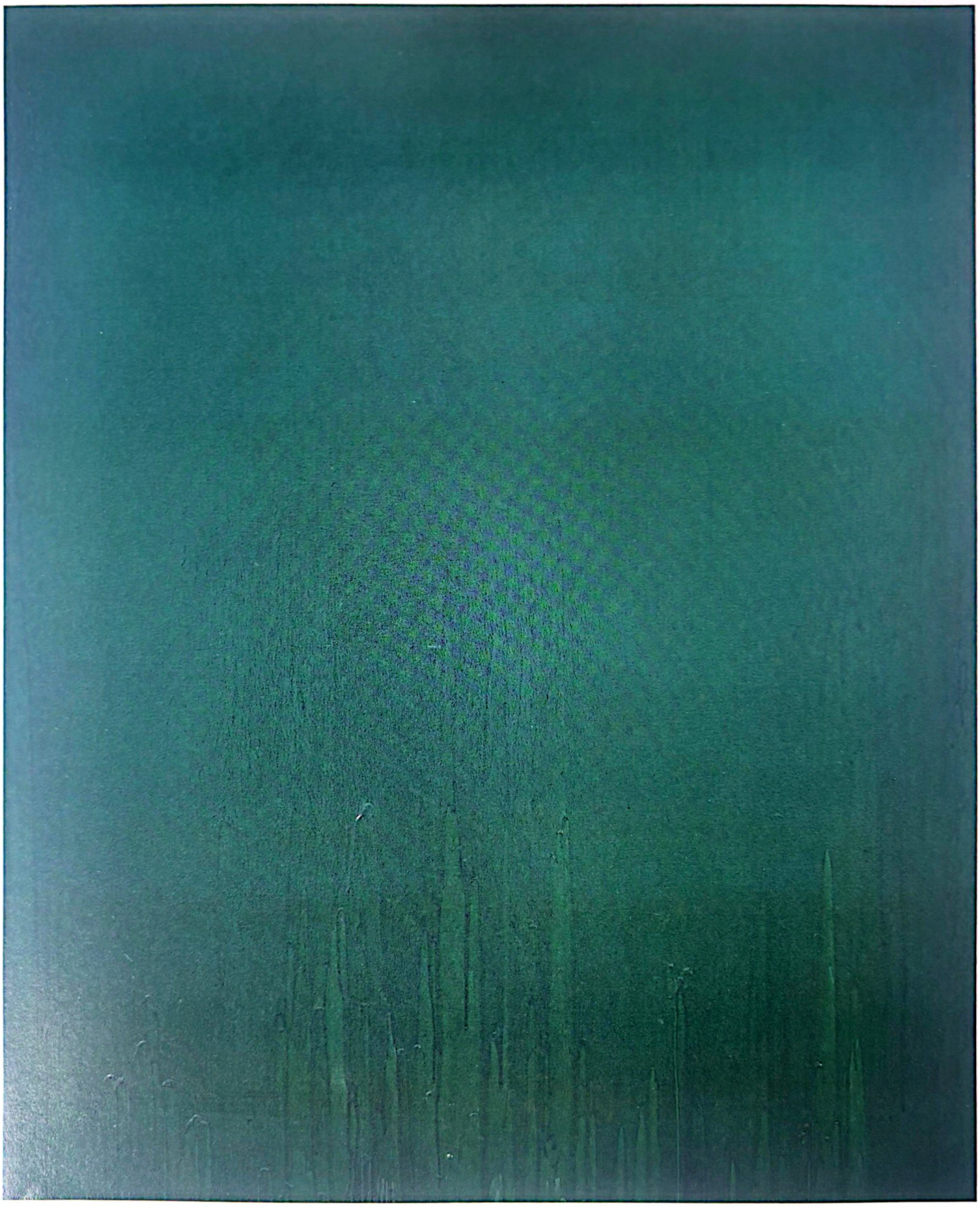
La pintura monocroma hace el color más accesible, se presta mejor para experimentar la profundidad del color y, a mi parecer, engendra una gran intimidad emocional [...] La pintura apenas empieza a adentrarse en la vastísima experiencia del campo de color. Para mí, la pintura monocroma señala ese principio.

Su obra supone la continuidad de la exploración de la esencia de la pintura después de Rothko. A su parecer, la capilla de ese célebre artista representa el fin de la tradición de la pintura romántica en busca de lo sublime. A partir de ahora cabe centrarse en la sustantividad de las pinturas y de los colores específicos. La experiencia del espectador debería focalizarse en la realidad concreta de la pintura, en su *gestalt*. Para Marioni, el icono clave de la historia de la pintura es el Velo de la Verónica, una «pintura» hecha con la sangre y el sudor de Jesús. La idea de que ese lienzo sea alma transmutada en carne, espíritu transformado en una huella pictórica, le fascina.

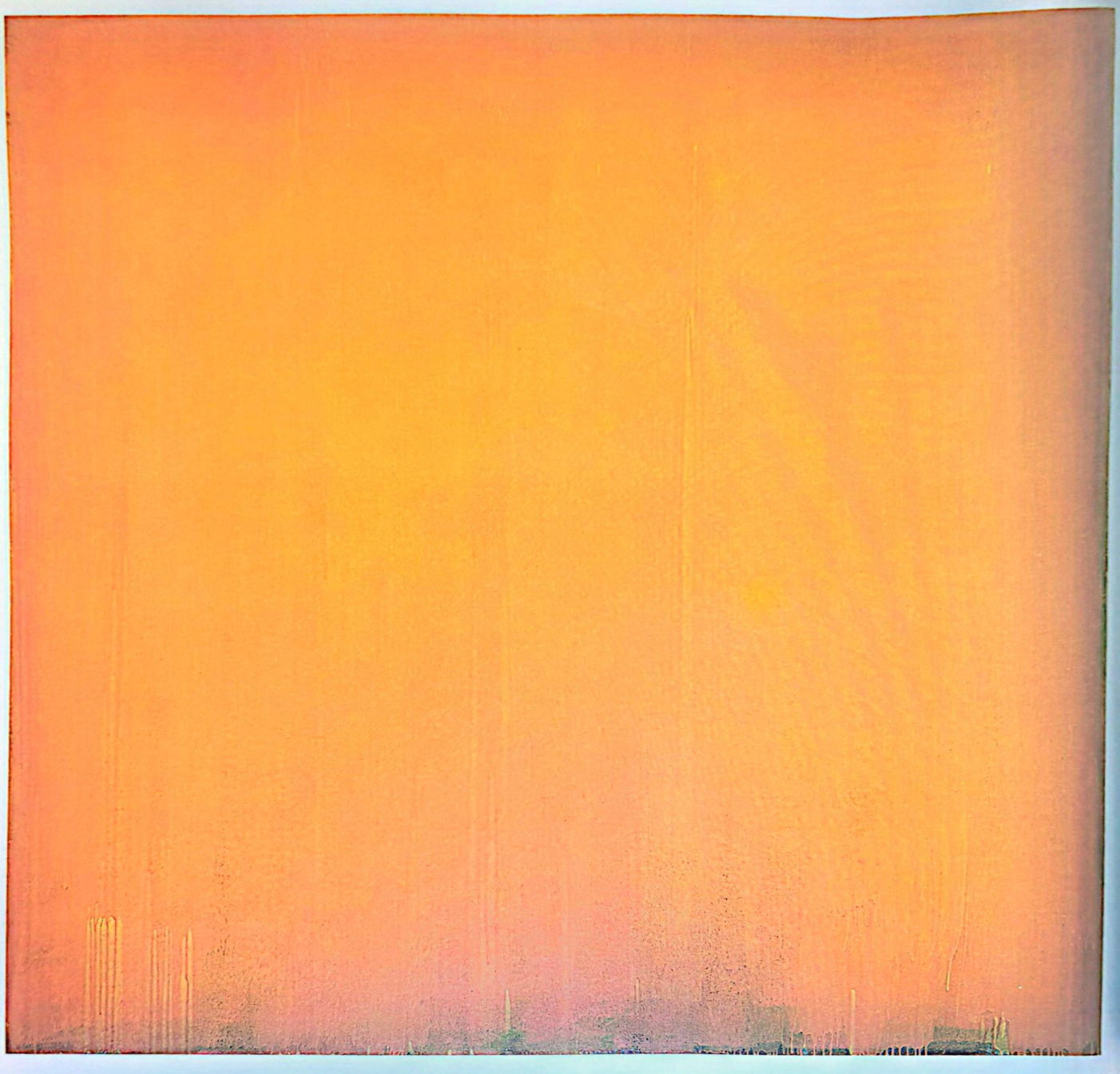
En la tradición del pensamiento occidental, parece casi una paradoja: «concreción trascendente», «materia espiritual». La trascendencia, a mi modo de entender, es el engranaje del cuerpo, la experiencia espiritual. En la pintura, el espectador la consigue mediante la intimidad visual con la pintura orgánica. Así es como vemos la luz, y para el pintor la luz es Dios.

El significado del término «Dios» en este contexto es problemático. El gran mérito de la postura de Marioni radica en que, al igual que sus obras, plantea

Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner



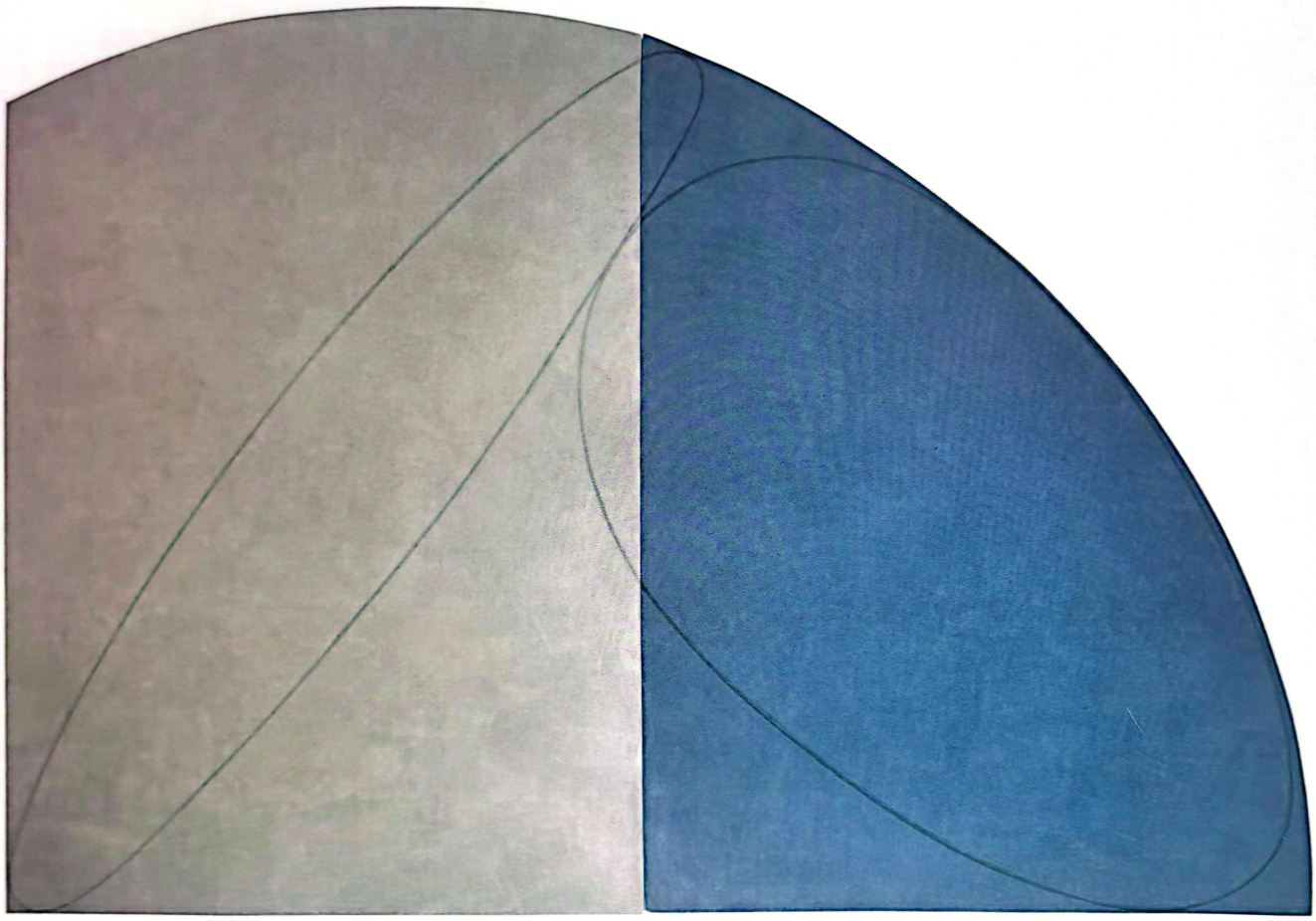
Scanned with CamScanner

143. Joseph Marioni
Yellow Painting, 2006.
Acrílico y lino sobre bastidor,
280 × 300 cm.
Kolumba Museum, Colonia

144. Robert Mangold
Pinturas marco, entre
ellas (derecha) *Four Colour*
Frame Painting #5, 1984.
Acrílico y lápiz negro sobre
lienzo, 281,9 × 266,7 cm.
Instalación en la Parasol Unit
Foundation for Contemporary
Art, Londres, 2009



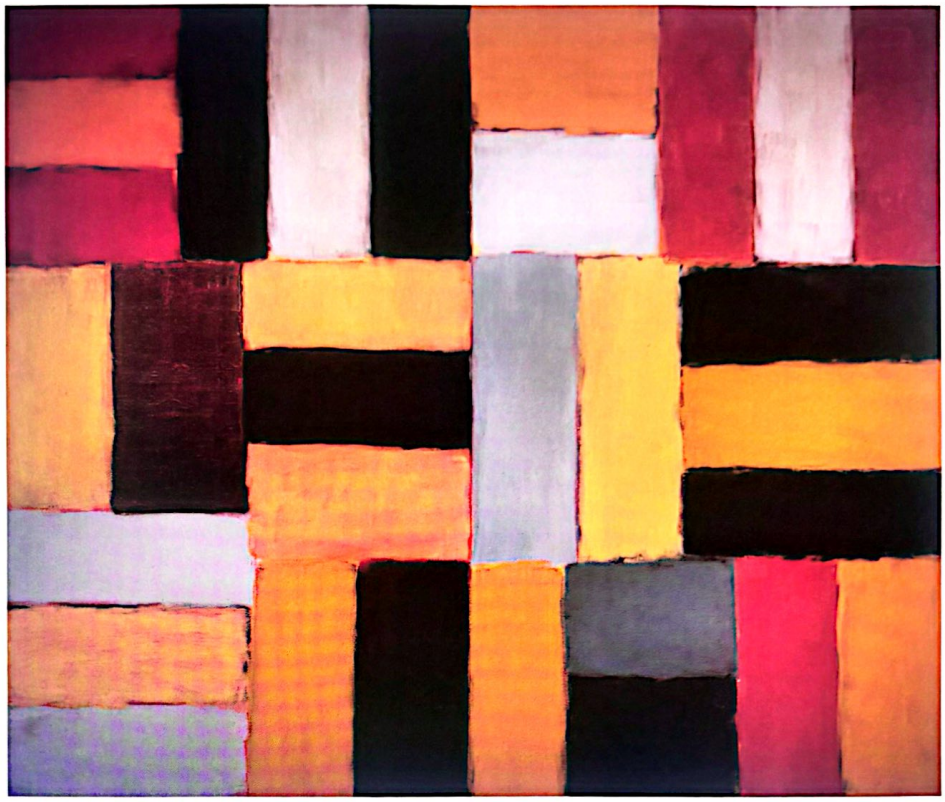
Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner

145. Robert Mangold
Curved Plane/Figure IV (Double Panel), 1995. Acrílico y lápiz sobre lienzo, 248,9 × 363,2 cm

146. Sean Scully
Wall of Light Fall, 2000. Óleo sobre lino, 279,4 × 335,3 cm



una aseveración definitiva en apariencia, que por lo demás acaba por plantear un desafío: ¿de qué índole es la experiencia que se vive frente a un cuadro? ¿Por qué una pintura resulta más atractiva que otra? / **143** /

La complejidad de la tradición abstracta, o para ser más exactos, de las tradiciones abstractas, la amplitud de vías que abren, puede apreciarse en la enorme diferencia existente entre la obra de Robert Mangold y la de Sean Scully. Ambos se retrotrajeron al pasado para reformular el futuro. Mangold escribió: «Cuando descubrí (no cuando la vi por primera vez, sino cuando la descubrí de verdad) la obra de Barnett Newman [en] 1961, fui percibiendo gradualmente las posibilidades de la pintura que me interesaban, una suerte de pintura relacional, [es decir] una pintura con la que uno se relacione como con la arquitectura, a una escala vinculada con la proporción humana». En el caso de Scully, en cambio, la clave hay que buscarla en la obra de Mondrian, Matisse y Rothko, artistas todos ellos que enfatizaron la impronta personal y que retocaron sin descanso sus lienzos. Scully considera que el gran salto hacia un estilo maduro lo dio en 1981, cuando, después de doce años de pintar rayas de manera limpia y precisa, empezó a pintarlas a mano alzada, mezclando unos colores con otros, aplicando pintura sobre capas previas aún húmedas, de modo que la huella de la pincelada resultara siempre visible y que se percibiera la posibilidad de un accidente, así como la sensación de tiempo.

Me sublevé contra la idea de la perfección y de la obra maestra holística. Quería crear realidades mucho más humanistas donde la problemática relación entre las cosas lograra generar una belleza y un espíritu nuevos. No pretendo crear obras maestras acabadas. Mi propósito es pintar cuadros que expresen el patetismo de las relaciones.

Mangold se apoya más en la forma, en la escala y en el diseño; para él, «el proceso de pintar no es demasiado importante; de hecho, es lo que menos tiempo me ocupa [...] No me gusta demasiado el término "pintar" porque [recalca] el proceso de aplicar pintura».

Mangold también ha rechazado de plano parte de la tradición del «arte geométrico». Su interés por la forma, por la escala y por cómo la obra y el espectador habitan un espacio lo ha conducido en el pasado reciente a interesarse por la pintura italiana de frescos, un arte que siempre guarda relación con un espacio concreto. Sus «cuadros-marco» de la década de 1980 enmarcaban la pared literalmente / **144** /. Al igual que Ryman, explora la relación de la pintura con la pared. Lo que captura de un lienzo como *Curved Plane/Figure IV (Double Panel)* / **145** / es su superficie absolutamente plana, el juego de la línea dibujada sobre el color y su nexo con una tradición de pinturas con forma en la que no solo se inscribe Ellsworth Kelly sino también, como descubrió a posteriori, los primeros retablos italianos.

Scanned with CamScanner

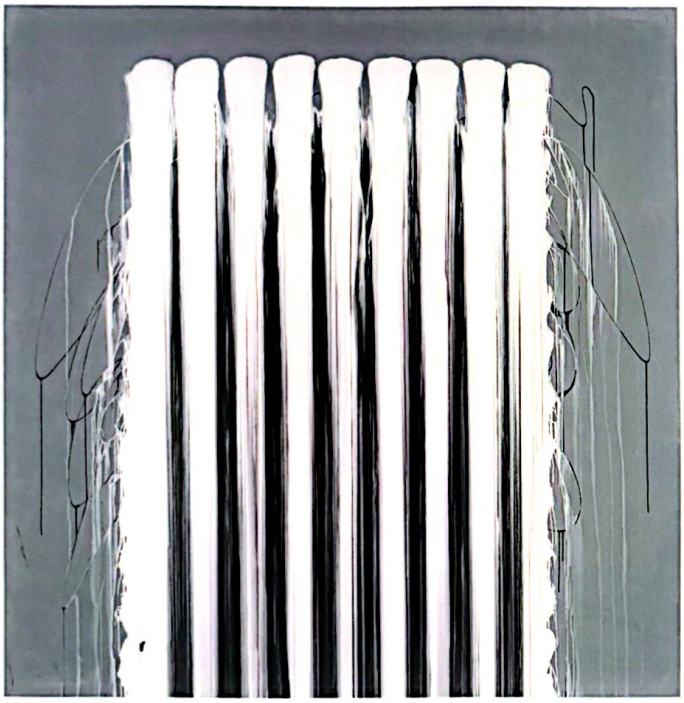
147. Ian Davenport
Untitled, 1988. Óleo sobre lienzo, 214 × 213 cm

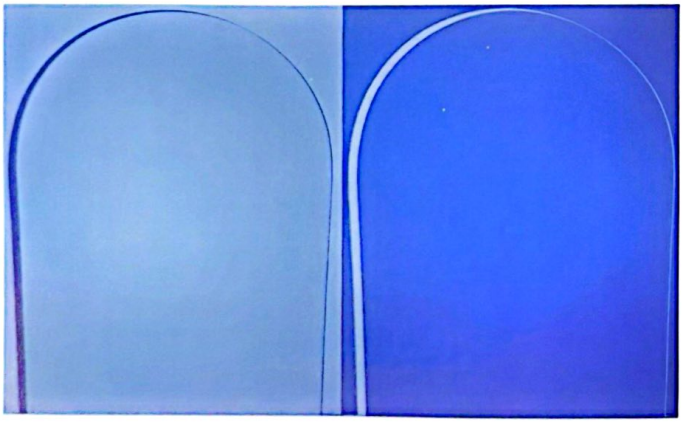
148. Ian Davenport
Poured Reversal Painting: light blue, blue, 1999. Pintura para interiores con base de aceite sobre tablero de densidad media, 182,8 × 304,8 cm

149. Callum Innes
Untitled no.2, 2009. Óleo sobre lino, 212,5 × 202,5 cm

páginas siguientes:
150. Jane Lee
Fetish IV, 2008. Acrílico sobre lienzo, 100 × 100 cm

151. Alexis Harding
Three Wishes, 2007. Óleo y pintura satinada para interiores sobre tablero de densidad media, 100 × 90 cm





Mientras que para Mangold una pintura es una superficie plana colgada de una pared, en los lienzos *Wall of Light* / **146** / que Scully realiza desde 1998 el irlandés transforma en luz y, espera él, en emoción la materialidad de la pared, ya la haya visto en Nueva York o en Yucatán. La «objetualidad» de estos lienzos, su corporeidad y la insistencia de las amplias pinceladas se corresponden con la expresión de los sentimientos y la búsqueda de lo metafísico: «La espiritualidad se alcanza mediante el físico o mediante la sensualidad, estando en el mundo». «Dado que en los últimos tiempos todo el arte es figurativo —afirma Scully—, lo interesante es plantearse cómo insertar en él al ser humano. Lo que he procurado hacer se aproxima a la ambición del retrato o de la naturaleza muerta. Pinto mi forma abstracta como si se tratara de un retrato [...] El cometido que me he fijado es volver a reconectar la abstracción, sacarla de esa suerte de aislamiento en el que se ha sumido y ayudar al público a experimentar una sensación directa vinculada al mundo real a partir de la contemplación de una pintura abstracta».

Podría aventurarse que la diferencia entre Mangold y Scully viene de antiguo: en el Renacimiento se concretó en la oposición entre *disegno* y *colore* (dibujo frente a color) y, en el seno del expresionismo abstracto, se concibió como la disparidad entre el gestualismo (Pollock) y la pintura de campos de color (Newman). También podría señalarse que la diferencia entre ambos artistas estriba en el hecho fundamental de que Mangold solo respondió a la cultura pictórica neoyorquina a posteriori, al darse cuenta de la existencia de una tradición más amplia, mientras que Scully, un irlandés criado en Inglaterra y emigrado a Nueva York a los treinta años de edad, siempre ha sido consciente de pertenecer a la tradición europea.

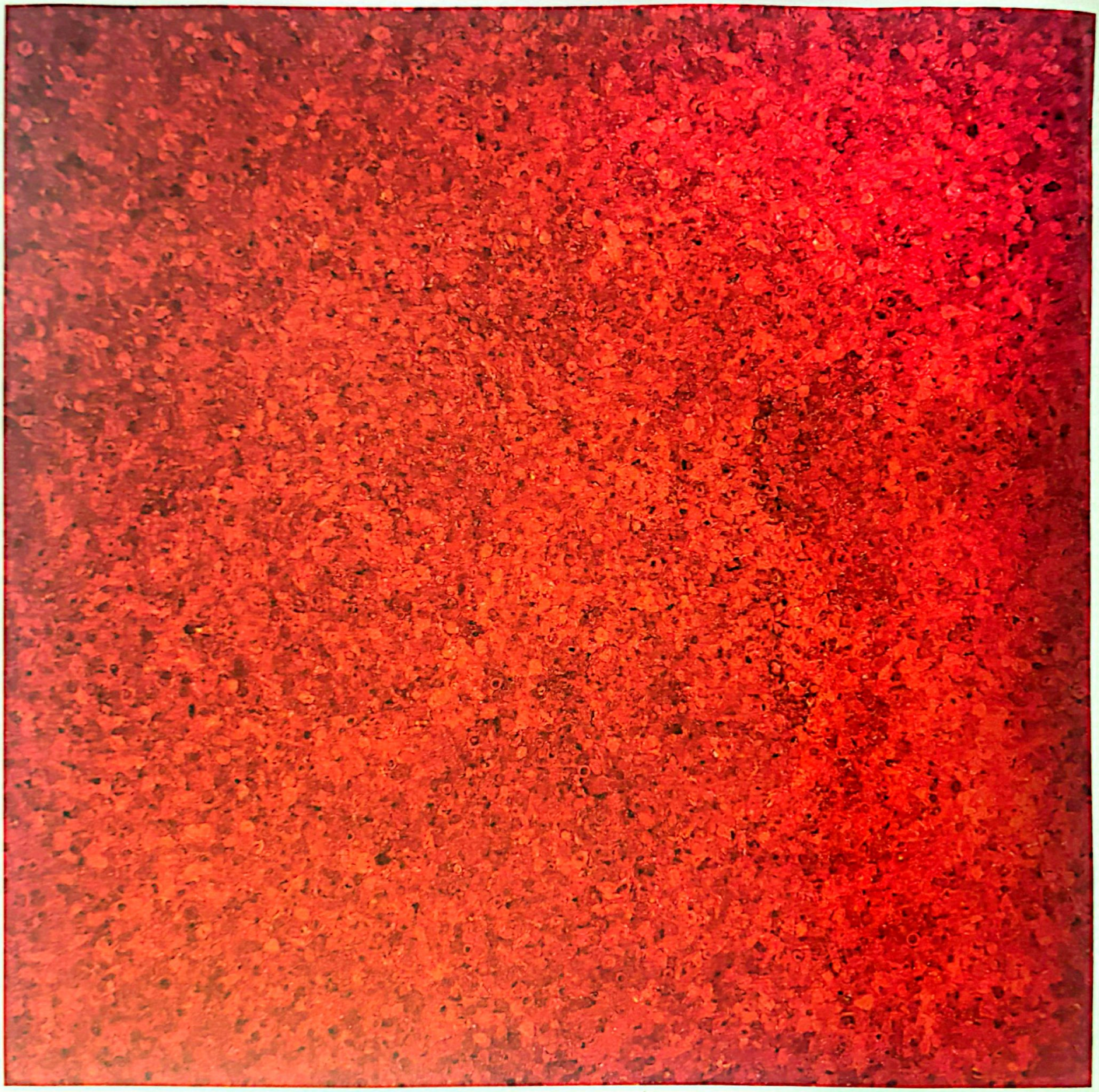
«Me fascina cómo los dispositivos más sencillos pueden generar los resultados más complejos», escribe Ian Davenport. Siendo estudiante, se sintió aprisionado en los talleres de pintura y decidió ponerse a trabajar con los escultores. Después regresó a la pintura, pero, tal como el escultor se enfrenta a su material, se aproximó a ella como si se tratara de algo que reacciona de manera distinta a determinados procesos: chorreo, vertido, salpicado, etc. Sus lienzos parecen responder al azar, cuando en verdad están ejecutados con suma precisión; poseen un aspecto inmaculado, aunque surjan de procesos implícitamente desordenados y viscosos.

En una de sus primeras obras, *Untitled* (1988), vertió barniz negro sobre un gran lienzo cuadrado y luego lo cubrió con nueve chorreones (o grandes *drips*) de blanco por encima / **147** /. Una filigrana de chorreones más pequeños se desliza hacia los flancos, al modo de la ornamentación de los pórticos clásicos. La ejecución exigente y cansada a nivel físico de estas pinturas se traduce en imágenes estables y sosegadas, una paradoja típica de la obra de Davenport, capaz de aunar el rigor y la lírica. En términos conceptuales, su trabajo se aproxima más al de Robert Smithson, autor de esculturas o *land art* mediante el vertido de cola o asfalto y dejando que la naturaleza siga su curso. Lo que inquieta a Smithson son la entropía y la gravedad del comportamiento inherente a los materiales.

Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

En su pieza a mayor escala cargó un camión con asfalto y lo vertió en la ladera de una montaña italiana. Llevar a cabo semejante actuación en Italia, la cuna del arte para todo estadounidense, resultaba especialmente conmovedor. Dicha ambivalencia preludia los vertidos de Davenport, quien se desplaza hasta un método antitético de pintar y luego lo recupera desde la tradición de la pintura. No es casual que Davenport sienta un especial entusiasmo por los frescos de Fray Angélico en el convento florentino de San Marco, pinturas de una franqueza inapelable.

Las relaciones cromáticas son fundamentales en las telas *Arch* que Davenport inició en 1996 / **148** /. «En mis cuadros *Arch* —explica—, al principio las combinaciones de colores eran sencillas: un tono y blanco o negro. Pero con el tiempo se fueron complicando: una línea amarillo limón con un amarillo anaranjado *yokey [sic]*, o un naranja tostado con un magenta intenso. Más tarde, la línea de color comenzó a extenderse de manera panorámica a través de varios paneles cromáticos». En estos lienzos, Davenport vertía con una regadera un gran círculo de pintura, inclinaba el lienzo y, una vez seco, derramaba encima un círculo algo más pequeño. Con este procedimiento, las líneas entre las zonas de distinto color se espesan o se afinan y se curvan ligeramente hacia abajo en la parte inferior. Mediante la concentración del dibujo en una línea compleja pero impecable, Davenport se hace eco de Ryman, quien, tras haber cedido la superficie pictórica en exclusiva al blanco (o a tonalidades de blanco), dejó que el borde y su descripción dieran paso a un complejo proceso de dibujo apenas oculto.

Jane Lee / **150** / y Alexis Harding / **151** / amplían esta exploración de la pintura. Para Lee, el juego es importante en cuanto capaz de suscitar un accidente feliz, de descubrir un nuevo motivo o un modo de manipular la pintura. En sus obras recientes ha pintado franjas sobre vidrio que, después de secas, raspa hasta transformarlas en esquirlas y, una vez enrolladas en rosetones o columnas, las adhiere de nuevo sobre lienzo o madera. Las obras resultantes, caracterizadas por estar hechas con pintura seca, son gruesas y exuberantes de matices; formas de corazón acechan maliciosamente, como si pretendieran enfatizar la posibilidad de la pasión. Harding ha pintado durante muchos años retículas que inclina cuando están a medio secar, de manera que al deslizarse la pintura hacia el soporte, arrastra y dilata la cuadrícula. En obras más recientes se ha permitido mayor libertad, sin abandonar el juego entre la pintura sólida y líquida. Como en el caso de Lee, sus cuadros no son un mero ejercicio técnico sino una práctica de resultados suntuosos y evocadores.

Por tradición, pintar es un proceso aditivo: se aplica pintura sobre algo. En realidad, muchos artistas enjuagan, raspan o lijan más pintura de la que al final permanece en el lienzo. En un gesto insólito, Callum Innes convierte este proceso de sustracción en el quid definitorio de sus obras. Después de pintar con suma precisión una franja de color horizontal sobre un lienzo blanco, o toda la superficie pictórica, a veces con otro color oculto subyacente, borra la mitad con trementina / **149** /. Esta táctica, de ecos dadaístas o conceptuales, obtiene unos resultados de lo más orgánicos, «naturales», a modo de ribera erosionada o de paisaje que se disuelve entre la neblina. El proceso, como en el caso de Davenport, permite obtener pinturas de gran belleza.

Podemos apreciar hasta qué punto puede resultar perturbadora, antipura y antigeométrica esta inversión de los procedimientos normales (pintar con disolventes) en los lienzos abstractos de Tim Maguire, un artista que trabaja por lo común de una manera más controlada / **152** /. Parecen el resultado de una doble exposición. Los colores se aplican unos sobre otros en un estado de caos o armonía potencial, más estático que acabado: la actividad se antoja aún latente. En un mundo entrópico siempre es plausible que el orden vuelva a derrumbarse y degenere en una situación de proceso puro.

En Corea, los pintores monocromáticos que surgieron en la década de 1970 se ocuparon de enfatizar el aspecto coreano, de recalcar que su cultura autóctona estaba en condiciones de responder con coherencia a la modernidad occidental. Obras como las de Ha Chong-Hyun son comparables a las investigaciones occidentales de la pintura. Ha filtra los pigmentos a través de un tejido burdo de cáñamo y luego los raspa hasta «desmaterializarlos» casi por completo, hasta conseguir un estampado uniforme y repetitivo / **153** /. Con todo, el planteamiento que los artistas coreanos hacen del campo de color es muy distinto, pues lo conciben como un estado mental, una comunión con la naturaleza. Además, el campo de color siempre es blanco o casi blanco, algo connatural, no en vano a los habitantes de Corea se les conoce como «el pueblo de la ropa blanca». Para ellos, estas obras ensamblan espíritu y materia. Con escasos cambios, Ha, Lee Ufan y otros artistas han seguido creando este tipo de obras hasta el presente, a modo de oraciones repetidas hasta el infinito. A su juicio, al fusionarse con su material, se fundían con la naturaleza y alcanzaban un estado de iluminación. «No deseo expresarme de manera directa —escribe Ha—, sino hablar a través de la materialidad neutra. La naturalidad que obtengo en el proceso de expresar la materialidad y de unir dos materiales diferentes puede compararse con nuestro modo de vivir en armonía con la naturaleza».

Lee Ufan siembra sus lienzos de pinceladas como quien plantaría un arbusto o depositaría una piedra en un jardín. Su obra se tornó más exigua y minimalista en la década de 1990 sin que variara su objetivo:

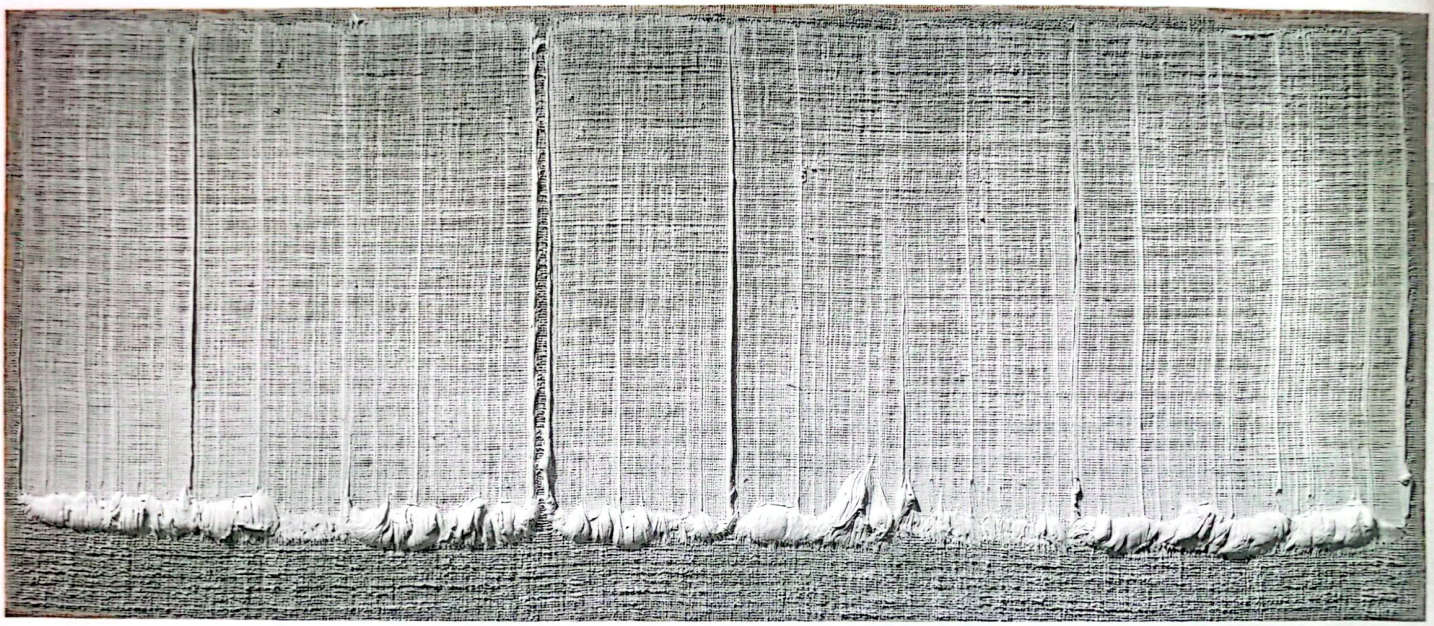
Mis obras son una puerta y una senda hacia el infinito. El infinito no es el espacio de una imagen encerrada sino la inexistencia de límites que uno percibe en su relación con el mundo exterior. Las pinturas evocan una imagen vívida del infinito marcando unos cuantos puntos en un lienzo vacío. [...] Ninguna de ellas pretende propagar o amplificar su propia idea; sino que proporcionan un locus *que nos permite convocar lo desconocido a partir de las relaciones con el mundo exterior. De acuerdo con la teoría del yo y el otro, cuando traspasamos el mundo de los seres humanos y analizamos nuestra relación con el mundo exterior se abre un nuevo horizonte artístico.*

152. Tim Maguire
Untitled 20010219, 2001.
Óleo sobre lienzo,
146 × 120 cm.
Colección particular

Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner



Lee ejecuta sus pinturas con rapidez tras una prolongada meditación. A su entender, su obra se asemeja más a la caligrafía que a la pintura, a una caligrafía sin lenguaje, al encuentro tradicional de cuerpo y lienzo / **154** /.

El francés Bernard Frize, en cambio, no considera la pintura una ruta hacia la iluminación. Para Frize, como para muchos otros occidentales, fue crucial el ejemplo de Barnett Newman, cuya pintura contempló en 1971:

No solo admiro su obra, sino también su actitud ética y política, que considero ejemplar, y el recuerdo de una época en la que era posible tomarse la pintura en serio, quizá [...] Yo me tomo la pintura en serio en tanto que espectador, pero como pintor me resulta imposible en verdad establecer el mismo tipo de relación con el medio que tenía Newman, un nexo total, lleno de fe.

Si observamos el lienzo de pequeño formato de Bernard Frize titulado *Suite Segond, SF N5*, de 1980, recordamos que los círculos, considerados a menudo imágenes de pureza y plenitud, son una figura ubicua en el arte abstracto clásico / **155** /. Pero cuando averiguamos cómo realizó Frize el lienzo, descubrimos una intencionalidad distinta. «Una mañana llegué al estudio y todos los botes de pintura que había olvidado cerrar la noche anterior se habían secado, de manera que corté con una cuchilla las capas superiores. No sabía dónde ponerlas y las coloqué sobre un lienzo. Lo hice casi sin pensar». Su intención es que la pintura juegue, no que rece.

La obra de Frize está más centrada en el procedimiento que en el proceso. Muchos de sus lienzos recientes los ha pintado con pinceles de 45,7 cm de diámetro bañados en varios colores que se deslizan según un patrón predeterminado alrededor del lienzo, cubierto con una base de resina aún húmeda. En ocasiones, para garantizar la velocidad necesaria Frize solicita ayuda a sus amigos y cada uno de ellos mueve un pincel de acuerdo con el plan trazado, de modo que los colores van cubriendo la superficie o mezclándose al pasar unos junto a otros y cruzarse. Se obtienen así resultados bellos, aunque no a todo el mundo le agrada la superficie, que ha llegado a describirse como «una sustancia brillante resbaladiza como el hule». Su obra atrae a quienes desean enfatizar la muerte de la pintura y optan por contemplarla como algo divertido pero carente de significado, una prueba irrefutable de la vacuidad del medio. Puede parecer que él mismo suscribe esa opinión cuando afirma, con su habitual despreocupación y con menosprecio hacia su propia persona: «Los procedimientos que utilizo son tan triviales como untar mantequilla sobre las tostadas por la mañana». No obstante, cuanto más se contempla su obra, menos parece ser un mero «entretenimiento sofisticado». De la mayoría de sus lienzos emana una belleza singular, alegre y libre a un tiempo, que excede la trivialidad / **156** /.

Cuando en 1994, los artistas rusos Komar y Melamid elaboraron un informe acerca de las preferencias pictóricas de la población en general, todos los países, salvo Holanda, eligieron un lienzo abstracto



153. Ha Chong-Hyun
Conjunction 03–53, 2003.
Óleo sobre reverso de paño de cáñamo y filtrado a través de él, 45 × 100 cm

154. Lee Ufan
Obras instaladas en Lisson Gallery, Londres, abril-mayo de 2008

Scanned with CamScanner



como el que menos les gustaba. El que escogieron los estadounidenses es prototípico: puntiagudo y con una superficie nada sensual. En resumen: geométrico.

Para los primeros vanguardistas, como Mondrian, la geometría era el ideograma de un mundo mejor y más ideal. Cuando contemplamos los edificios de Le Corbusier nos persuaden su belleza y su visión optimista del futuro, de las comunidades perfectas. En cambio, cuando observamos las decenas de miles de bloques de viviendas diseñados a desgana y construidos de forma chapucera bajo su influjo, pensamos en la miseria, la depresión y la violencia que dichos edificios han engendrado y no podemos sino considerarlos un proyecto irremediablemente fallido. La geometría, como señaló Peter Halley, había dejado de ser un ideal para convertirse en una estructura de control, en la arquitectura de la prisión y no de la mente pura. Quizá sean los lienzos de Sarah Morris los que mejor condensan esta ambivalencia. Modelados a partir de bloques de oficinas modernos, en la actualidad, pese a su carácter deslumbrante, sugieren más una distopía que la utopía platónica perseguida por Mondrian con su abstracción geométrica. Estas obras de gran formato están ejecutadas con una calidad impecable a partir de pintura brillante doméstica de baja calidad. Se basan en las fachadas de los edificios corporativos contemporáneos: First Bank Miami, Novotel (Niza), Universal (Los Angeles) / 157 /.

155. Bernard Frize
Suite Segond, SF N5, 1980
35 × 27 cm. Fundación
De Pont, Tilburgo

156. Bernard Frize
Rispe, 2004. Acrílico y óleo
sobre lienzo, 145 × 175 cm

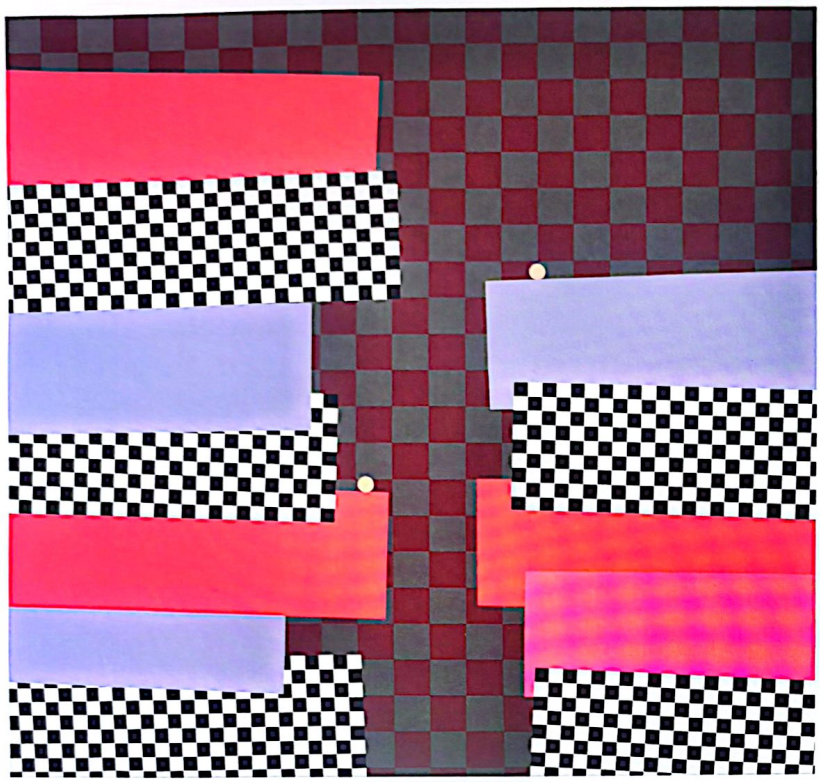
Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner



157. Sarah Morris
Universal (Los Angeles), 2004.
Pintura satinada de interiores sobre lienzo, 289 × 289 cm

158. Dan Sturgis
Insistent Polemic, 2008-2009.
Acrílico sobre lienzo,
163 × 214 cm

159. Peter Halley
Indexed, 2007. Roll-A-Tex, acrílico fluorescente, acrílico iridiscente y acrílico sobre lienzo, 244 × 381 cm

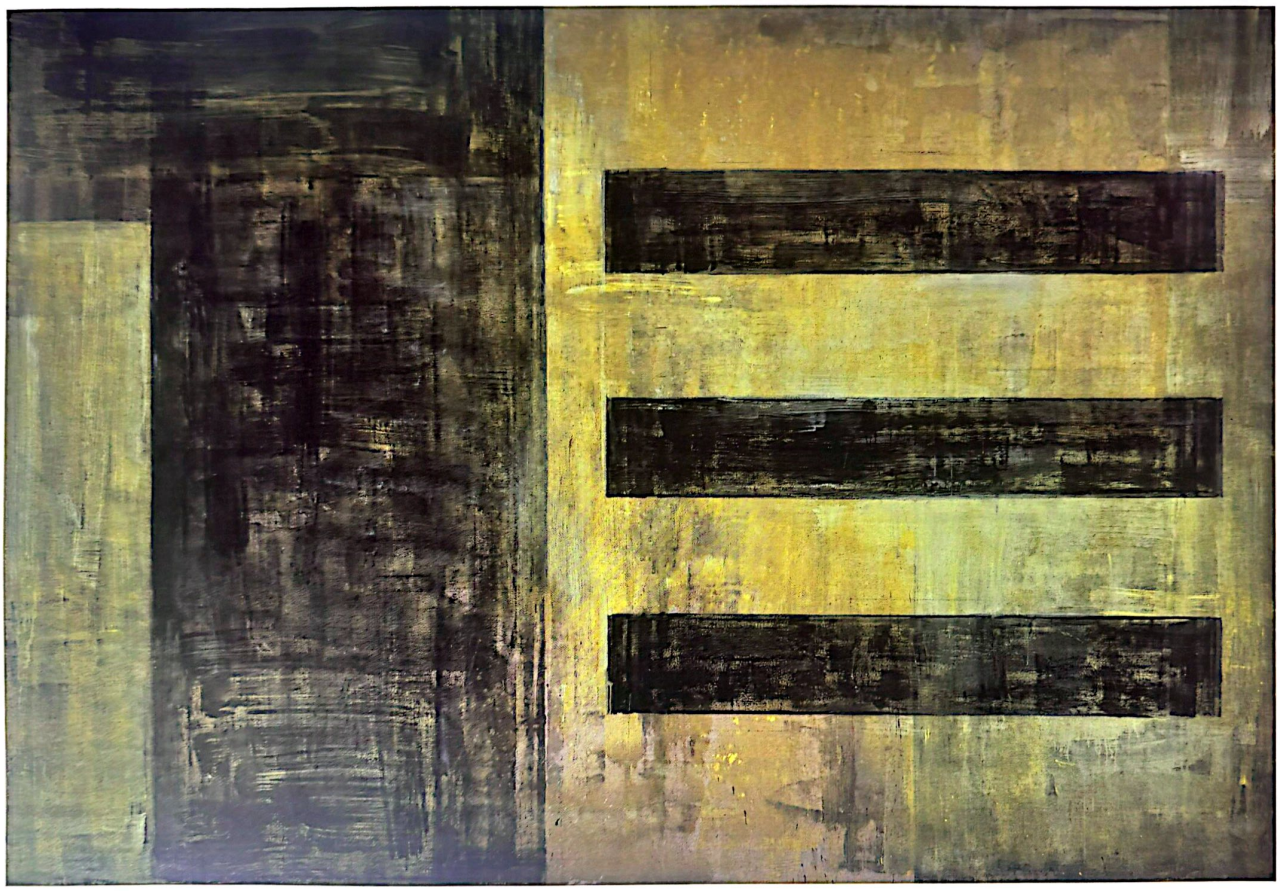


Scanned with CamScanner



En la arquitectura de hoy en día, la fachada, el revestimiento, suele atornillarse al edificio una vez concluida la estructura; representa no ya la función del inmueble, sino la moda del momento o la opción más barata. En la misma línea, la obra de Morris no revela nada acerca de geometría o de modernidad (se trata de pinturas inteligentes y sensuales, pero inquietantemente vacías) y, sin embargo, nos obliga a plantearnos nuestra propia reacción. Son lienzos seductores (en ocasiones también pinta zapatos de tacón alto) que se antojan icónicos, pero, cuando nos detenemos a mirarlos, percibimos que son detalles de esquemas más grandes, fragmentos de fachadas. «Recorto y compilo una vista fragmentaria del mundo urbano, no la estética de la alta modernidad, sino la experiencia parcial que se deriva de la expansión urbana descontrolada y de las megaestructuras —explica—. Me interesa más el diseño corporativo de hoteles que Le Corbusier, pese a que es imposible concebir el uno sin el otro». El carácter fragmentario de su experiencia del mundo queda claro en las películas que filma Morris y que expone habitualmente con sus pinturas. La cámara se desplaza de una anécdota urbana aislada a otra: peatones cruzando la calle, bebiendo Coca-Cola, luces reflejadas en fachadas de oficinas o mujeres que desfilan por una pasarela. No hay narrativa ni crítica, solo una banda sonora insistente y repetitiva sumada a la tensa compulsión de la cámara por ver y avanzar. Lo que sugieren es la potencialidad política contenida en la geometría, puesto que nuestro mundo y nuestra manera de vivir se estructuran a través de ella.

Dan Sturgis siente una fascinación similar por los diseños geométricos y los colores chocarreros de los edificios posmodernos y el diseño web. Sus primeras telas combinan la geometría moderna con colores chillones y una asimetría estrafalaria. En sus pinturas más recientes insinúa una presencia humana a través de unos puntos situados en medio de lo que podrían ser junglas de hormigón abigarradas o desfiladeros de dibujos animados / **158** /. La geometría puede ser el reflejo de la vida austera, no guardar relación con ella o bien tener la vitalidad barata y despreocupada del mercado callejero.



160. Helmut Federle
Great Wall, 1986, y *Death of a Black Snake*, 1999. Instalación en el Bonn Kunstmuseum, 2000

161. Helmut Federle
Untitled (Three Horizontals, One Vertical), 1991. Óleo sobre lienzo, 275 × 405 cm

Scanned with CamScanner



Desde la década de 1980, la obra de Peter Halley ha adquirido mayores dimensiones y se ha tornado más compleja, menos inflamada, más cómoda con el placer que le proporciona el mundo delimitado por la geometría. Halley confesó que los atentados del 11-S le hicieron caer en la cuenta de que «en todos estos años como pintor neoyorquino había trabajado sin reflexionar realmente sobre ello, respondiendo a las maravillas de esta ciudad, a su energía cacofónica, a su reluciente sensación de realidad social, a sus absurdas pretensiones y grandiosidad, al modo como aplasta y eleva al mismo tiempo nuestra sensación de humanidad» / **159** /.

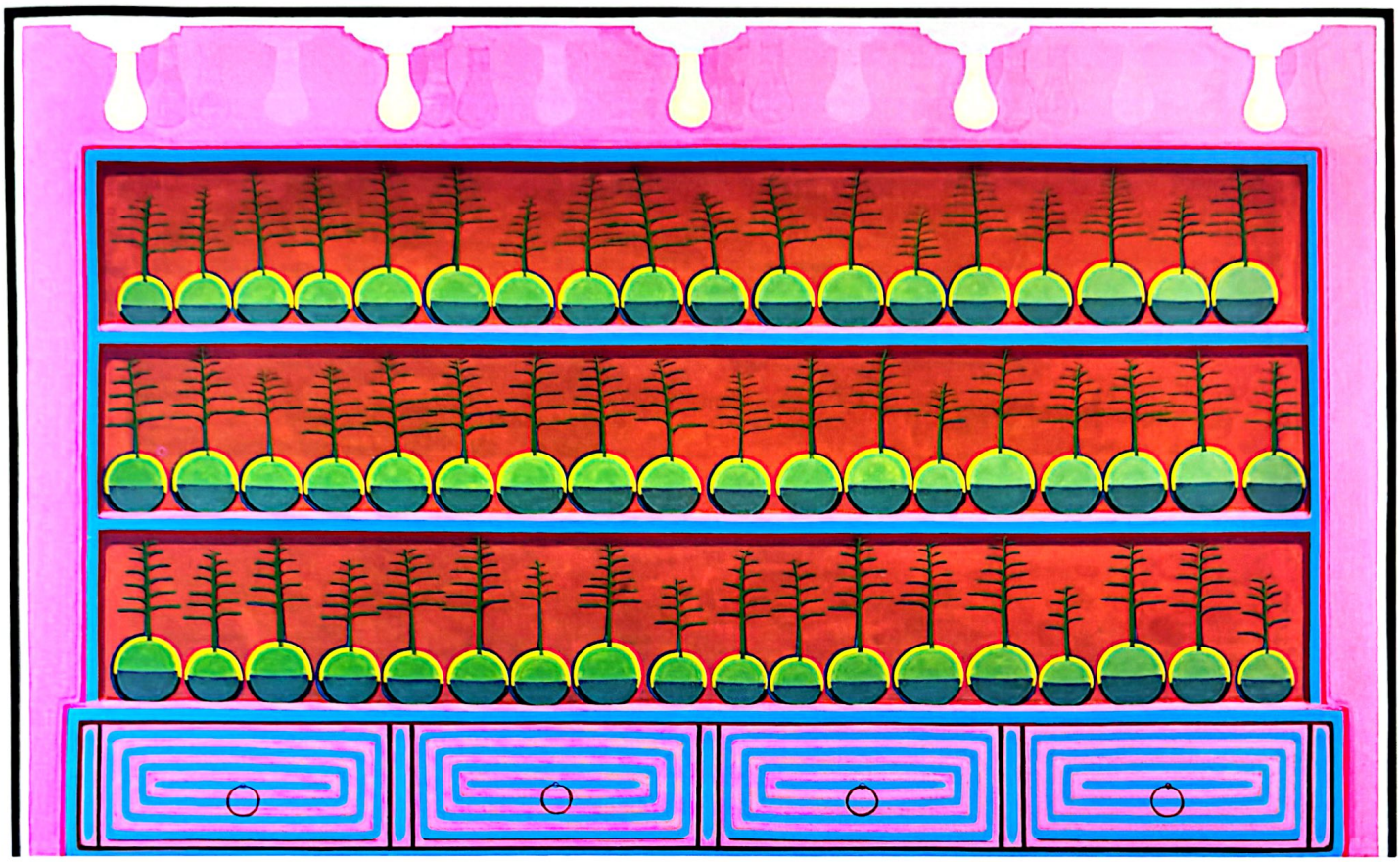
¿La abstracción pura tiene futuro? Las aspiraciones de Mondrian y Kandinsky se antojan mucho más obsoletas que las de Fray Angélico y Durero. Aun así, Helmut Federle continúa pintando cuadros abstractos no solo porque es su modo de proceder, sino porque responde a sus convicciones. Sus obras más recientes siguen siendo directas, pero presentan una multiplicidad de marcas; además, le preocupa mucho su instalación y la interacción de la obra con la arquitectura: también crea relieves arquitectónicos y vidrieras / **160, 161** /.

Las primeras telas de Dan Walsh deben mucho al minimalismo. En ocasiones se limitan al simple dibujo de tres o cuatro líneas, una retícula a lo sumo, sobre un lienzo blanco. Pero Walsh lo dibuja todo a mano. En el invernadero de la pintura abstracta neoyorquina, cada lienzo puede ser como un movimiento de una partida, una solución a problemas previos o una respuesta a hipótesis anteriores. «Deseaba que el espectador percibiera un minimalismo personal y original. A veces describo mi trabajo como diagramas "de dibujos animados": Philip Guston en un Peter Halley». El suyo fue un movimiento ganador, una estrategia sagaz, concretada en pinturas de intensa presencia.

¿A qué nos referimos exactamente con el término «presencia»? Cuando entramos en una sala donde cuelga un lienzo, si la pintura en cuestión reúne determinados atributos, posee la misma presencia que un individuo de pie. Ocupa el espacio, pero no como un mero segmento de la pared. Exige que se la contemple y se reaccione frente a ella, tal como ocurriría con una persona. Lo inquietante de un lienzo es que, en el transcurso de tal respuesta reactiva, puede convertirse en un espacio. En ocasiones, esa presencia existe incluso cuando el artista no lo pretendía.

Los primeros cuadros de Walsh pueden tildarse de irónicos o estrambóticos, pero con frecuencia exhalan una armonía sorprendente, bella, incluso elegante. Tienen la capacidad de hacernos sentir bien, como cuando entra en una estancia una persona joven y guapa y nos detenemos al percibir su resplandor y sosiego. Preocupado por cómo se contemplan los objetos y sabedor de que el contexto es una parte integral de la experiencia, Walsh empezó a organizar instalaciones para sus propias pinturas (y las de otros artistas cuando ejerció de comisario de exposiciones), modificando la iluminación, pintando en las paredes o dibujando líneas con cinta adhesiva en el suelo de las galerías para que transmitieran la sensación de ser un espacio más cerrado e íntimo / **162** /. Este desvelo por el efecto general de un lienzo, que lo impulsa a colgar sus cuadros a muy baja altura, lo indujo asimismo a analizar el modo en que la reproducción distorsiona la pintura: «Los catálogos lo cosifican todo. Creo que fue Newman quien dijo que la pintura era una batalla contra el catálogo». En 2001, Walsh, en un gesto insólito en un artista, diseñó su propio catálogo, redibujando cada uno de sus cuadros y reproduciéndolo contra una pantalla de puntos rojos y azules que generaban un extraño telón de fondo. A partir de entonces, para sus exposiciones crea un libro de artista en cuyas páginas él o un ayudante dibuja y

Scanned with CamScanner



colorea cada pintura. Estas hojas se estampan en relieve o se graban, en lo que constituye un intento único de hacerse eco o de preservar el aura de la pintura en tanto que objeto único en el catálogo. Sus obras más recientes oscilan entre piezas austeras, con composiciones más francas y frontales, y otras más complejas. En unas y otras, el dibujo manual continúa siendo básico y todas siguen jugando con estrambóticas composiciones diagramáticas y con la escala / **163** /.

En las décadas de 1980 y 1990, la obra de Bridget Riley amplió su exploración no ya del dibujo manual (es célebre por permitir que sus ayudantes completen sus cuadros), sino de los contrastes de color, en los que llega a combinar hasta 25 tonalidades / **164** /. No es una mera exploración científica. Para ella, la pintura aún es capaz de posibilitar las experiencias más profundas. Con la parsimonia que la caracteriza, afirma:

[illegible] la pintura es una actividad inevitablemente [illegible] depende, además, de valores espirituales. Una [illegible] crisis de la pintura, que arrastra desde [illegible] siglos, tres incluso, la precipitó la pérdida [illegible] un contexto espiritual determinado donde [illegible] creativo como la pintura pudiera encontrar su lugar. Dicho contexto no puede ser reemplazado por mundos privados y ensoñaciones. Hoy en día, los pintores se ven obligados a trabajar sin esa plataforma esencial. Con todo, si uno no se traiciona a sí mismo y acepta esta falta de certidumbre, entran en juego otros elementos que podrían ser lo inverso de lo que cabría esperar. Así ocurre con el color, cuya inestabilidad puede transformarse en una forma de certeza.

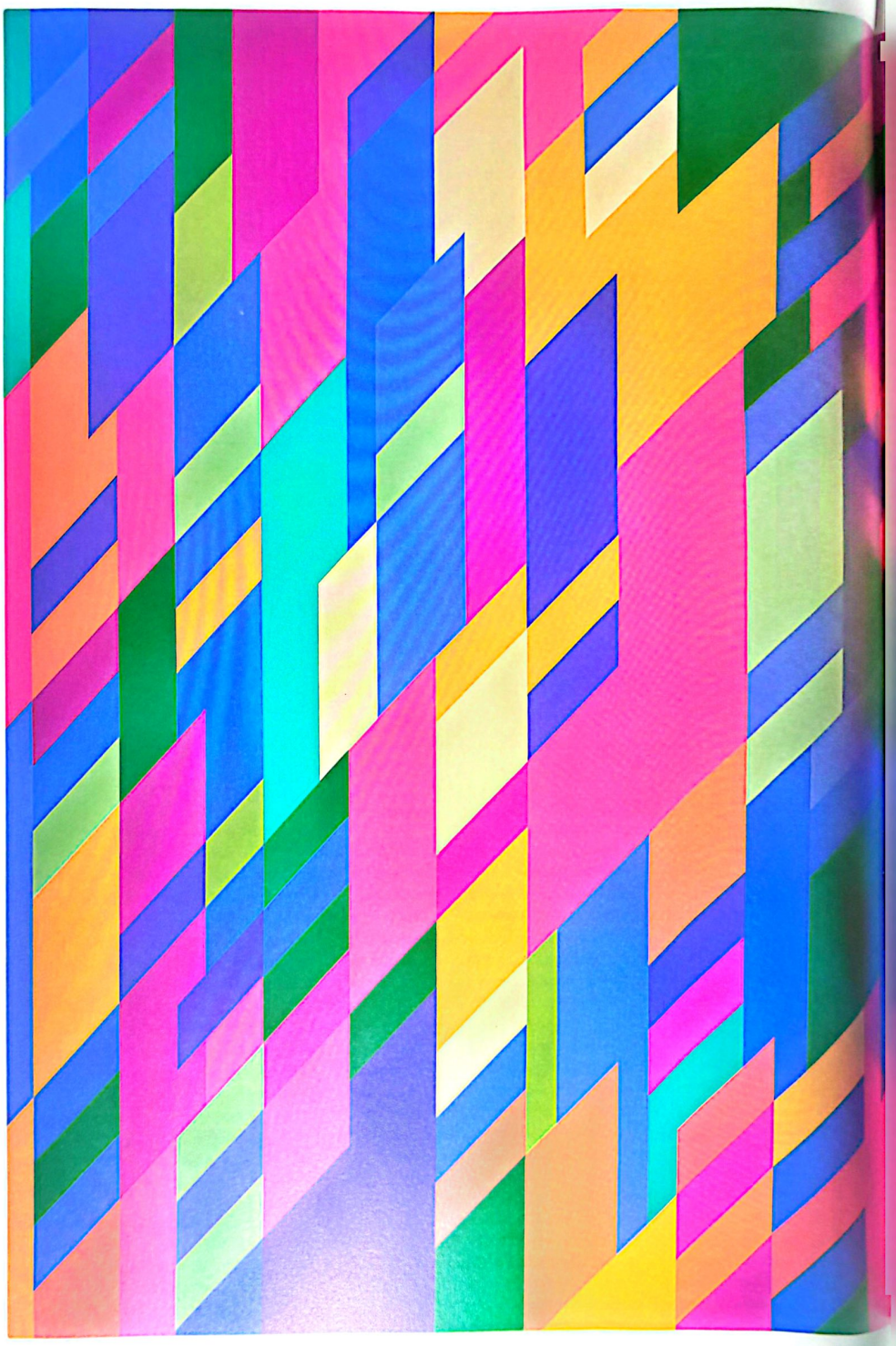
La británica Estelle Thompson prefiere hablar de «barras» en lugar de «rayas» para referirse a su obra. Su vocación es dotarlas de una complejidad interna mayor que la de Riley, imprimirles una mayor fluidez y energía / **165** /. Como sucede con los lienzos rayados de Ian Davenport, la combinación de colores y ritmos no solo genera una vibración perceptiva, sino que anima el entorno: activa toda la sala. En estos lienzos, al igual que en los de Frize y Davenport, las rayas se han realizado sin la ayuda de cinta adhesiva protectora. Están pintadas con rodillos, bañados cada uno de ellos en varios colores, de modo que cada lienzo, cuando está bien ejecutado, da la impresión de poseer una vida cromática propia. Al mezclar varios pigmentos y crear barras en lugar de rayas, Thompson elude la geometría pura y sus evocaciones.

162. Dan Walsh
Instalación de obras en la Paula Cooper Gallery, Nueva York, marzo-abril de 2000

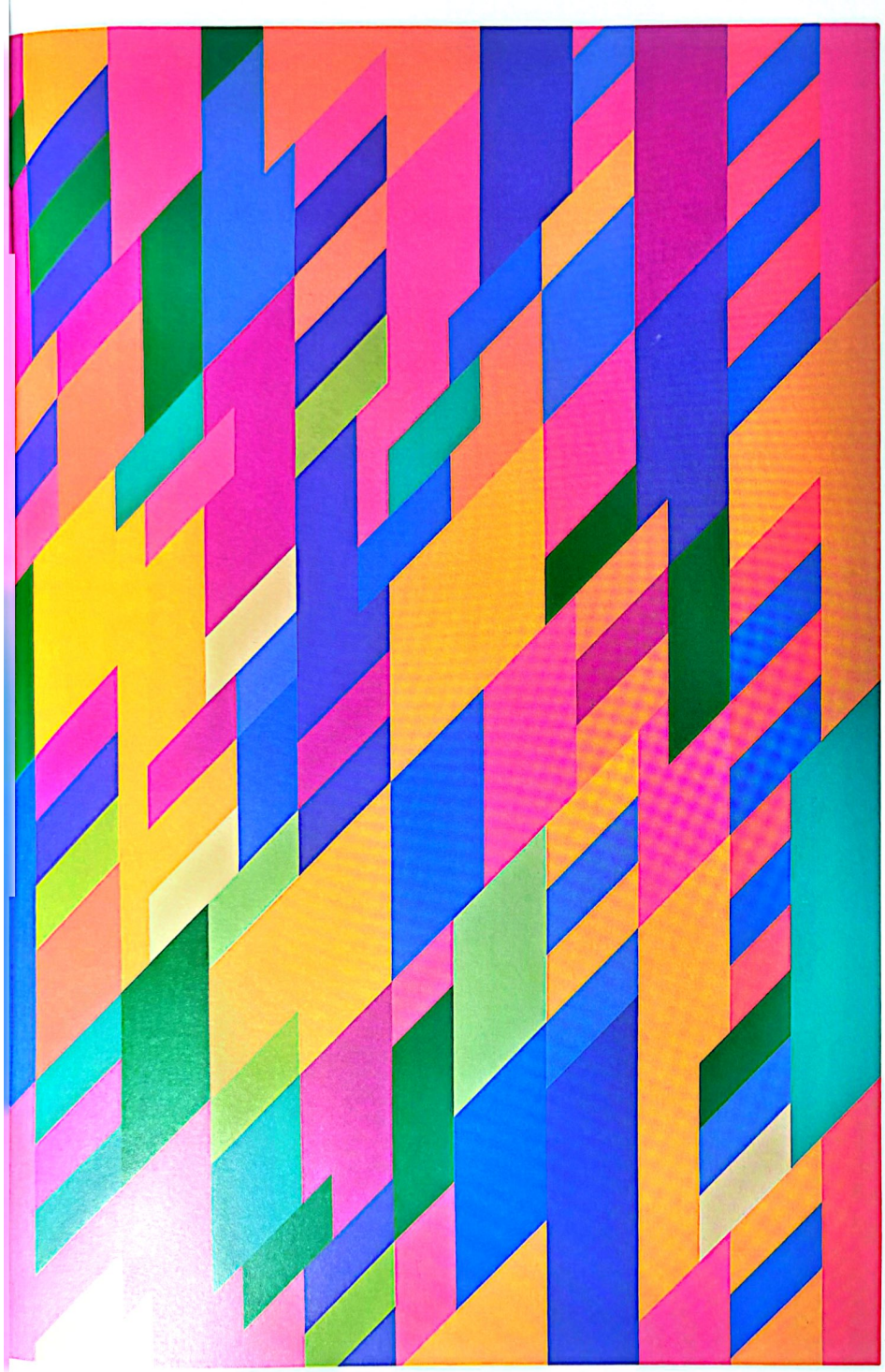
163. Dan Walsh
Bounty, 2007.
Acrílico sobre lienzo, 139,7 × 228,6 cm

Scanned with CamScanner

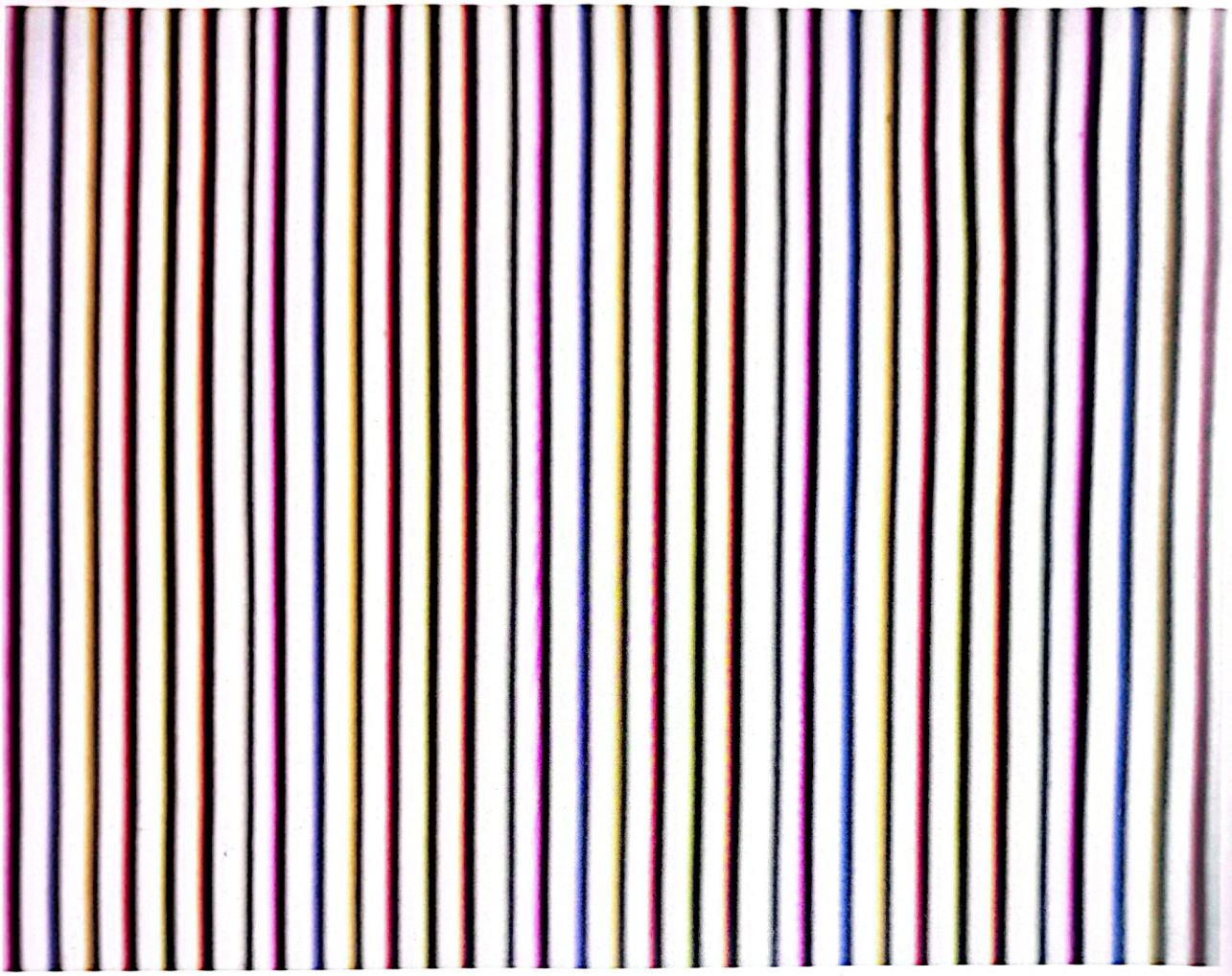
164. Bridget Riley
Harmony in Rose 1, 1997.
Óleo sobre lino,
164,5 × 227,7 cm



Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner



165. Estelie Thompson *Skimmy*, 2001. Óleo sobre panel, 60 × 80 cm

166. Gerhard Richter *Abstract No. 599*, 1986. Óleo sobre lienzo, 300 × 250 cm. Museum Ludwig, Colonia (perteneciente a la Stoffel Collection, Pinakothek der Moderne, Múnich)

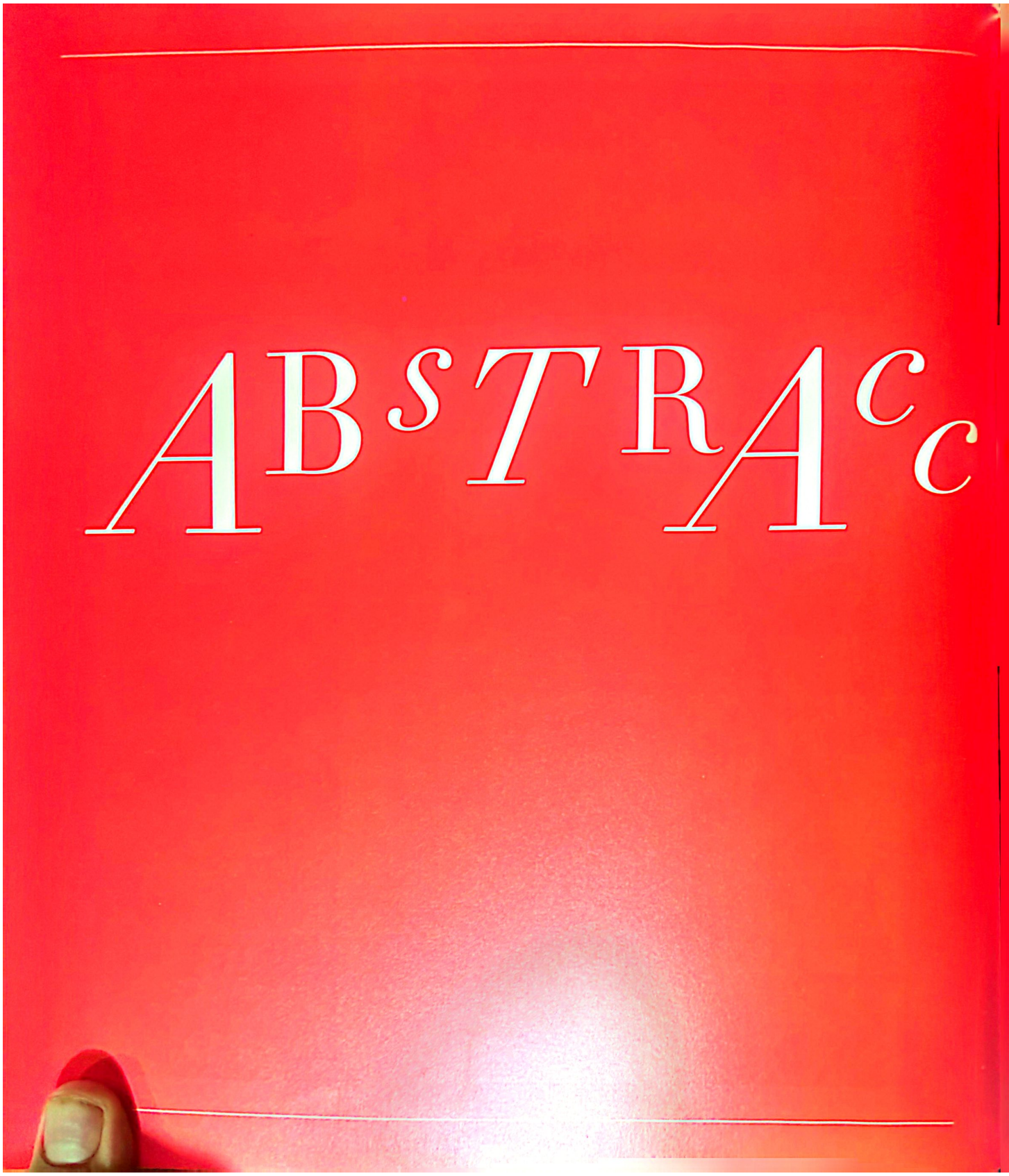
La historia de la pintura abstracta reciente ha consistido en parte en huir de la banalidad de la pintura comercial, en la que se reconoce de inmediato lo que se ve, sea un Noland o un Stella de los años sesenta; en otras palabras, ha buscado redescubrir la complejidad y el detalle. Quizá sea en este ámbito donde Gerhard Richter, con obras como *Abstract No. 599*, de 1986, ejerza una influencia tan excepcional y decisiva. El abigarramiento de su obra es extraordinario, equivalente a contemplar un paisaje urbano de noche, cuando la luz ilumina todas las ventanas y fachadas / 166 /. Podemos retroceder y percibir todo el conjunto o acercarnos para analizar cada detalle con curiosidad y satisfacción. Esta es una de las «pinturas a espátula» de Richter, donde los pigmentos se han aplicado hacia adelante y hacia atrás o raspado con una espátula. En parte nos fascina por su coherencia y complejidad formales, y en parte por las asociaciones que evoca: arquitectura, paisaje, fenómenos microscópicos e incluso espiritualidad. «Las pinturas abstractas —escribió Richter— son modelos ficticios porque visualizan una realidad que no podemos ver ni describir. [...] Asignamos nombres relativos a dicha realidad: lo des-conocido, lo in-abarcable, el in-finito».

La variedad de planteamientos que subyacen a la abstracción «pura», desde la «trivialidad» de Frize hasta el «infinito» de Richter, demuestra que su planteamiento es mucho más complejo y problemático que la idea de la abstracción «formalista y moderna», estereotipada y ridiculizada por sus detractores desde 1968. Nos hallamos ante un proyecto que sigue con vida.

Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner

IÓN

AmBIguA

Tomma Abts
Mark Bradford
Ingrid Calame
Ding Yi
Lydia Dona
Stephen Ellis
Caio Fonseca
Ellen Gallagher
Mark Grotjahn
Emily Kame Kngwarreye
Udomsak Krisanamis
Yayoi Kusama
Jonathan Lasker
Liu Kuo-sung
Fabian Marcaccio
Brice Marden
Thomas Nozkowski
Monique Prieto
David Reed
Thomas Scheibitz
Jose Maria Sicilia
Fred Tomaselli
Terry Winters

Scanned with CamScanner



«El tema es simplemente algo en lo que basar la actividad pictórica», ha declarado al menos un pintor abstracto. Pero en 1986, cuando pintó *Blobscape* / **96** /, el artista estadounidense Jonathan Lasker manifestó justamente lo opuesto: «Lo que yo busco es el tema, no la abstracción». El artista se preguntaba por qué se había difundido la creencia en el resurgimiento de la abstracción; para él, había muerto con las telas negras de Stella. El propio Lasker no buscaba la abstracción, algo que «no representa nada salvo su propia forma», sino una poética de la pintura:

Una poética que bien podría abarcar temas más amplios, como la memoria y la presencia, la materialidad y la trascendencia, o la nivelación de la alta cultura y la cultura popular. Con este fin he pintado matrimonios infelices de lo biomórfico y lo decorativo, la marca del «pincel cargado de pintura» y la geometría, la psique y la cultura popular.

A medida que avanzó la década de 1990, la obra de Lasker se tornó más seria, casi una amalgama clásica de una serie de elementos arquitectónicos, por más paradójico que resulte habida cuenta de la similitud con los dibujos animados de sus formas y su estilo de dibujo / **168** /. Ello se debe en gran medida al origen de los lienzos en bocetos de tamaño postal realizados con bolígrafo y óleo. Recuerdan los garabatos que uno traza mientras habla por teléfono, con multitud de líneas serpenteantes y jeroglíficos estrafalarios. La trasposición de estos «garabatos» a grandes lienzos supone para Lasker una manera «de remitir al subconsciente de un modo plenamente consciente».

Lasker siempre ha tratado de insistir en la seriedad de estas pinturas argumentando que surgen de una actitud ética y, sobre todo, que no tienen nada de *tecnofunk*. En 1993 escribió:

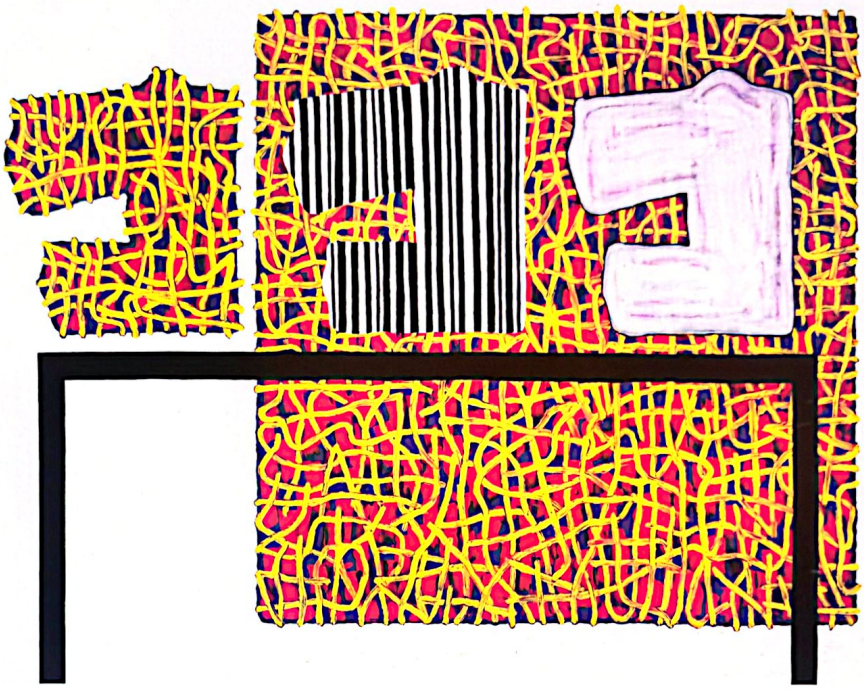
Una de mis finalidades al crear estas pinturas es subrayar la fuerza de la mano humana y, con ella, la integridad de la identidad humana. Es cierto que estos lienzos engullen libremente muchos aspectos de nuestra sociedad, una sociedad mecanicista y gobernada por los medios de comunicación, pero siempre como una vía para la expresión de la mano y la psique humanas. [...] La pintura guarda un registro físico de la expresión de la mano humana. Se adapta a la estela del pincel guiado por los impulsos de la psique. En ningún otro medio artístico la creación está vinculada de una manera más íntima e inmediata con los movimientos del cuerpo humano. En ningún otro lugar el hombre tiene mayor poder para conseguir un efecto inmediato y directo en la imagen de su mundo. En la actualidad todos estamos más divididos, tenemos menos poder y estamos mucho menos conectados con los efectos de nuestro mundo de lo que deberíamos. Por esta razón he decidido implicarme a fondo con las texturas de un medio capaz de universalizar una intimidad que ha languidecido casi por completo.

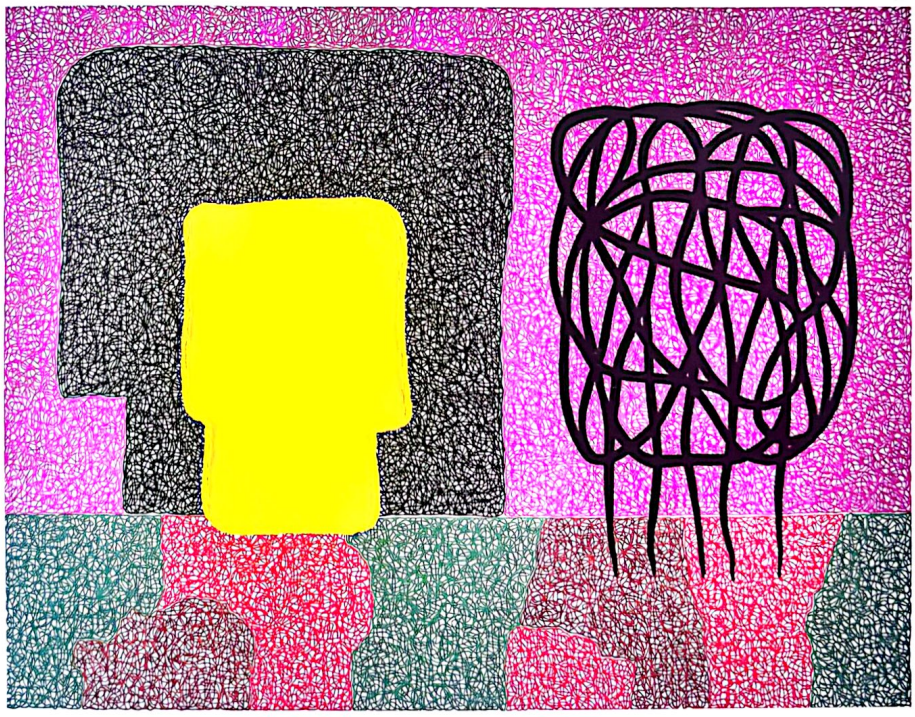
167. David Reed
#521, 2004. Óleo y resina alquílica sobre lino, 66 × 127 cm

168. Jonathan Lasker
Domestic Setting with Post-partum Anxiety, 1999. Óleo sobre lino, 243,8 × 325,1 cm

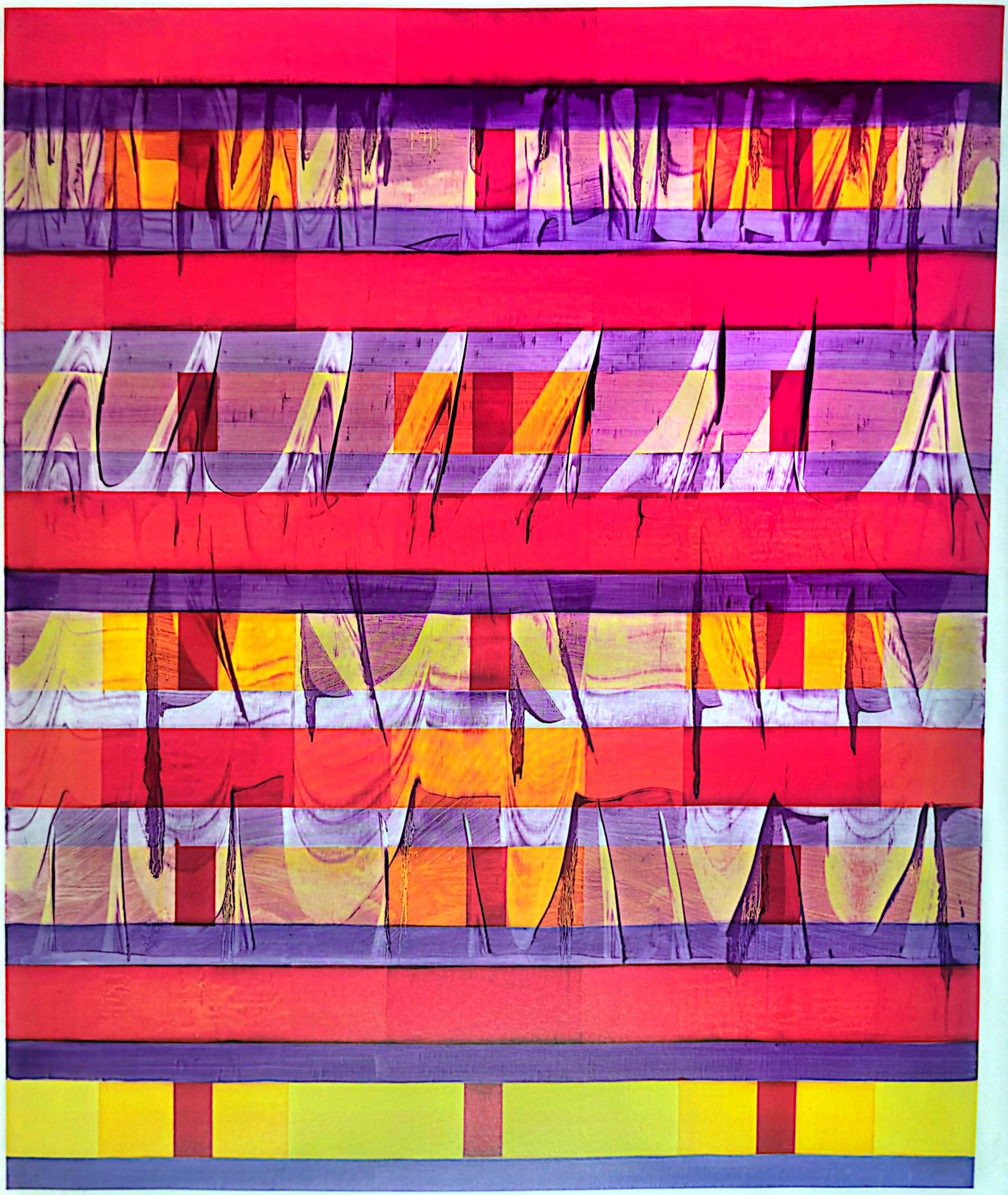
169. Jonathan Lasker
The Quotidian and the Question, 2007. Óleo sobre lino, 228,6 × 304,8 cm

Scanned with CamScanner





Scanned with CamScanner



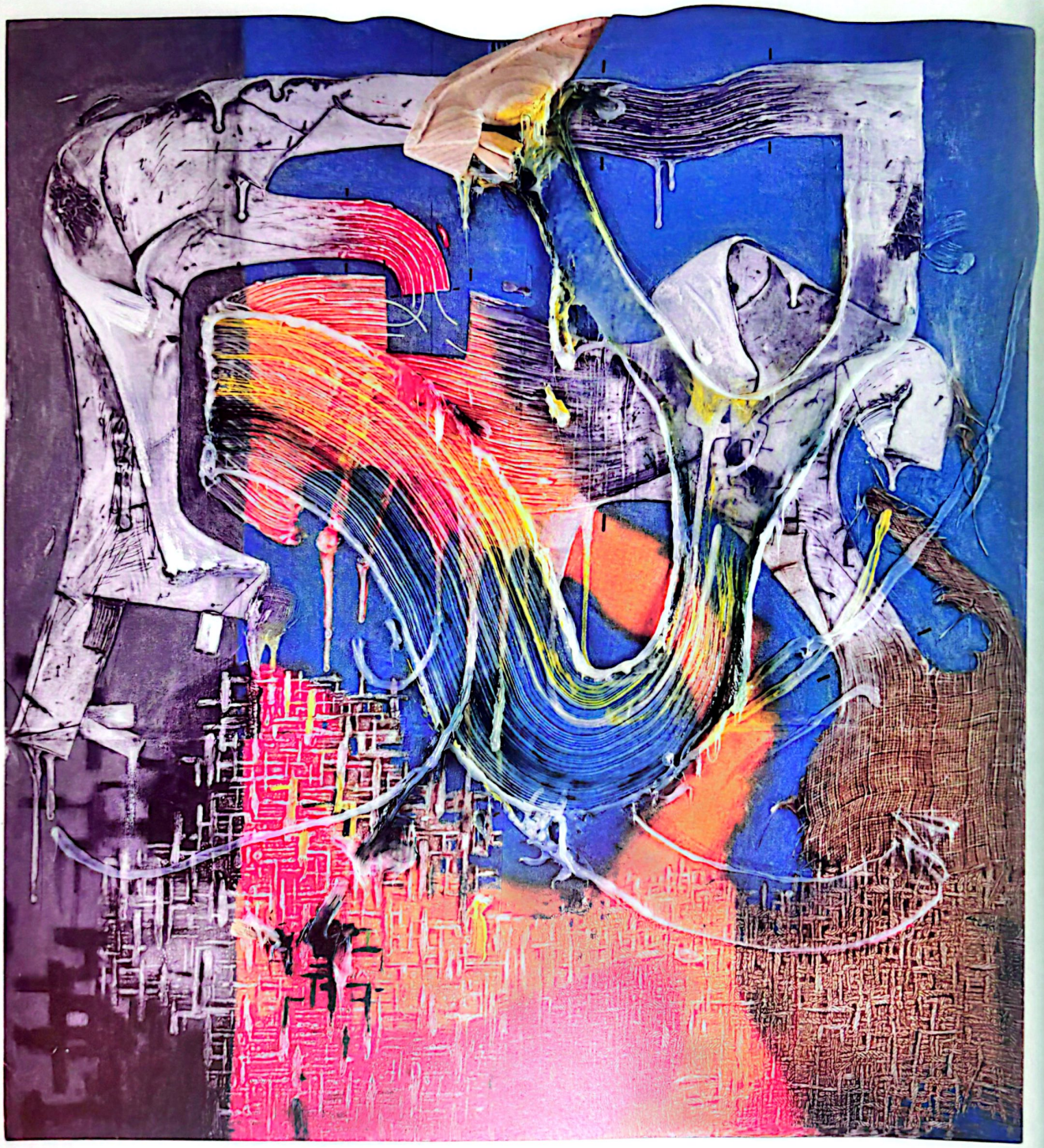
Scanned with CamScanner

170. Stephen Ellis
Untitled (SEVL – 06 – 5), 2006.
Óleo y resina alquílica sobre
lino, 152,4 × 127 cm

171. Lydia Dona
Movement-Image and the Doors of Reflexivity, 1995.
Óleo, acrílico y pintura
de rotular sobre lienzo,
213,4 × 162,6 cm.
Colección particular



Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner

En su trabajo es crucial la realidad física de las pinceladas, que no siempre resultan visibles en las reproducciones, pese a que la pintura puede ser tan gruesa como la nieve surcada por unos esquís / **169** /.

Lasker no fue el único que sintió la necesidad de ampliar los horizontes de la abstracción con nuevas asociaciones e ideas. Si existía la verdad, debía buscarse en la impureza, no en la pulcritud. Mediada la década de 1970, David Reed se encontraba, como tantos otros, en el grado cero de la pintura. Mientras que algunos artistas buscaban en los lienzos monocromos los fundamentos de la pintura, él se había concentrado en los toques de pincel, plasmados con desenfado, de una manera analítica. Para que este modo de proceder no se convirtiera en una trampa, lo importante no era cómo repetir la pincelada hasta el infinito con (o sin) variaciones, sino cómo transformarla en algo lo bastante dinámico para conservar una mente ágil y curiosa. Hacia mediados del decenio de 1980, Reed había hallado una senda para mutar su planteamiento en color, en complejidad y en sensualidad. Aplicaba las pinceladas con una especie de escobilla y las curvaba unas sobre otras al estilo de los drapeados de las vestimentas de los ángeles barrocos, como unos intestinos o al modo de las volutas que describen los limpiacristales al enjuagar el agua jabonosa. En formato vertical podrían reproducir olas rompiendo al chocar; en formato horizontal / **167** / evocarían un cinemascope o la cortina de felpa abriéndose sobre una pantalla de cine.

El símil fílmico resulta oportuno, puesto que a Reed le interesaba analizar la percepción del mundo a través del cine. «Soñamos en panorámicas, primeros planos y *travellings*». En términos fotográficos, la superficie es lisa, lisa hasta el asombro a juzgar por el movimiento de las pinceladas por el lienzo. Tal derroche debiera crear una superficie llena de protuberancias y estelas a modo de latigazos. El plano pictórico recuerda un mar revuelto detenido en un instante. Los marcos dentro de la pintura evocan primeros planos o elementos entrecomillados. A la derecha del lienzo horizontal, la voluta salta y se detiene como por efecto de un punto y aparte o del chasquido de un látigo.

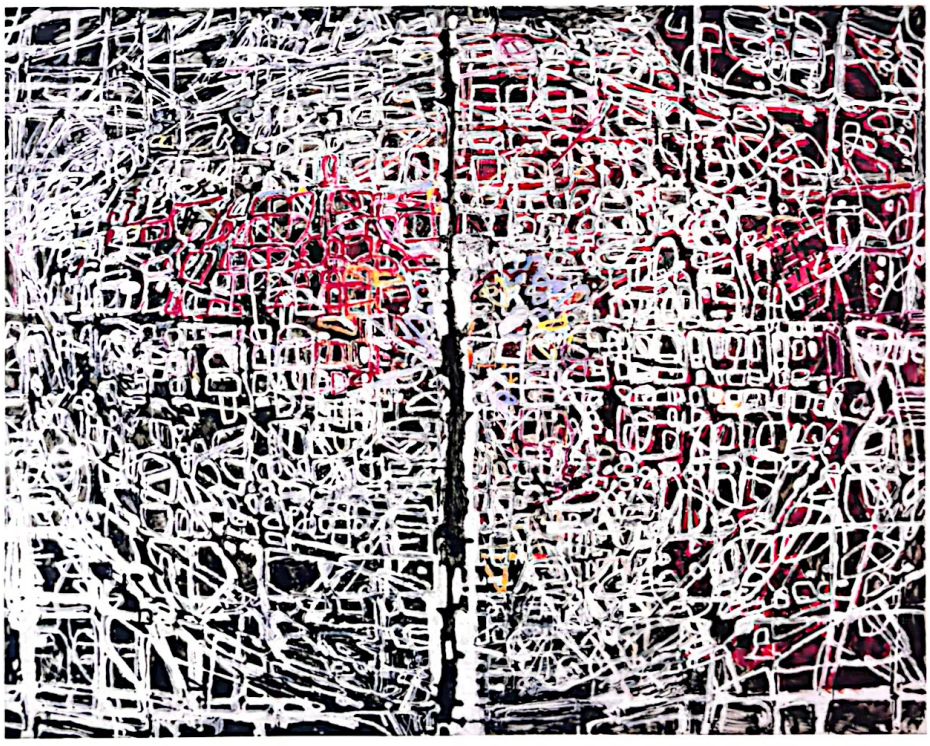
A diferencia de Barnett Newman, una de sus principales influencias, Reed no invoca lo sublime. «Mi pintura evoca más lo fantástico que lo sublime. En la fantasía uno alterna entre explicaciones sobrenaturales y racionales, sin ser nunca capaz de decantarse por una de las dos». Como muchos otros artistas abstractos, está a un tiempo obsesionado por la historia de la abstracción y obligado a enmendarla importando gérmenes de otros ámbitos: obras de los grandes maestros de la pintura, cine e interiorismo. Como a tantos otros, la mera palabra «abstracción» le provoca incomodidad en estos tiempos, si bien no ha hallado todavía ningún término mejor.

La pintura figurativa y abstracta transmite una sensación de «todo»: la unidad formal y la coherencia estructural son cruciales. Reed no aplica este principio, pues sus lienzos se interpretan por secciones, en parte debido a su formato alargado (su primera tentativa en esta línea, en 1975, fue incluso más radical: 20,3 cm x 7,6 m), y en parte a causa del encuadre aparentemente arbitrario y las referencias incluidas en el lienzo. Se diría que la cámara realiza una panorámica constante de un primer plano a otro. El efecto de disyunción no menos que de extrañeza se ve acentuado por el emplazamiento de sus cuadros de tal manera que colindan con el borde de la pared, como si los hubieran abierto de una tajada y el contenido se desbordara por el espacio.

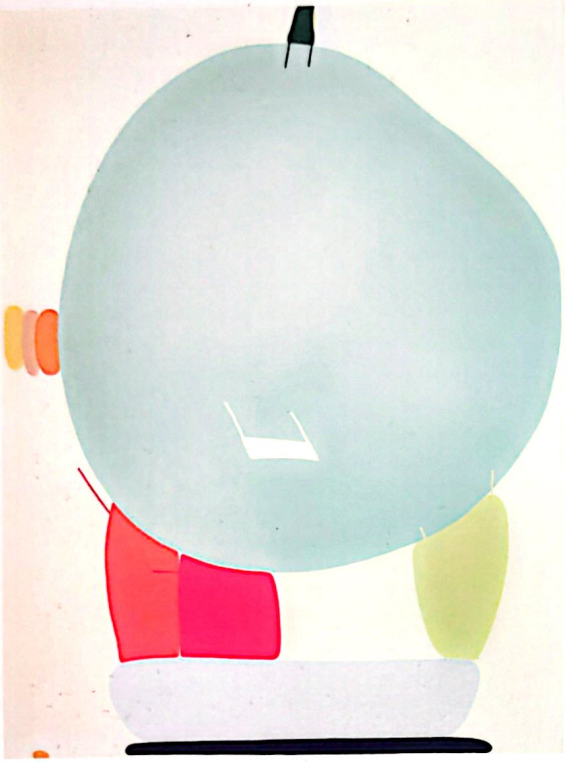
La música, una metáfora habitual para explicar la experiencia de la manifestación pictórica, se antoja muy oportuna para la obra del estadounidense Stephen Ellis. A riesgo de llevar este símil demasiado lejos, podemos interpretar como ritmo los bloques verticales sobre los que se mueve todo, como tono o instrumento el color, y como melodía o voz los elementos ondulantes que entrelazan las divisiones / **170** /. Su obra no solo entraña un juego entre geometría y gesto, sino también entre armonía e intervalo, entre ímpetu y calma. La arquitectura de ángulos rectos resultaría imposible si las pinceladas no se deslizaran por y a través de ella como una tela y a modo de hojas agitadas por el viento. No nos hallamos ante una receta artística: cada cuadro dimana una sensación propia, sea vivacidad, rabia, sangre fría o lirismo. Como las creaciones de Lasker o Reed, las de Ellis efectúan también un análisis continuo de la abstracción neoyorquina, empapadas de entusiasmo por la pintura de los grandes maestros y el paisajismo chino tradicional.

172. Fabian Marcaccio
Come Undone, 1992.
Colografía sobre tela, gelatina de silicona y óleo sobre tejido impreso y sobre soporte de madera, 142,2 × 127 cm

173. Terry Winters
Graphics Tablet, 1998.
Óleo y resina alquídica sobre lienzo, 243,8 × 304,8 cm



Scanned with CamScanner









174. Monique Prieto
Nobody Here But Us Chickens, 1995. Acrílico sobre lienzo, 305 × 244 cm. Collection David Reed and Lillian Ball

175. Monique Prieto
Brown Power, 2000. Acrílico sobre lienzo, 96,5 × 121,9 cm

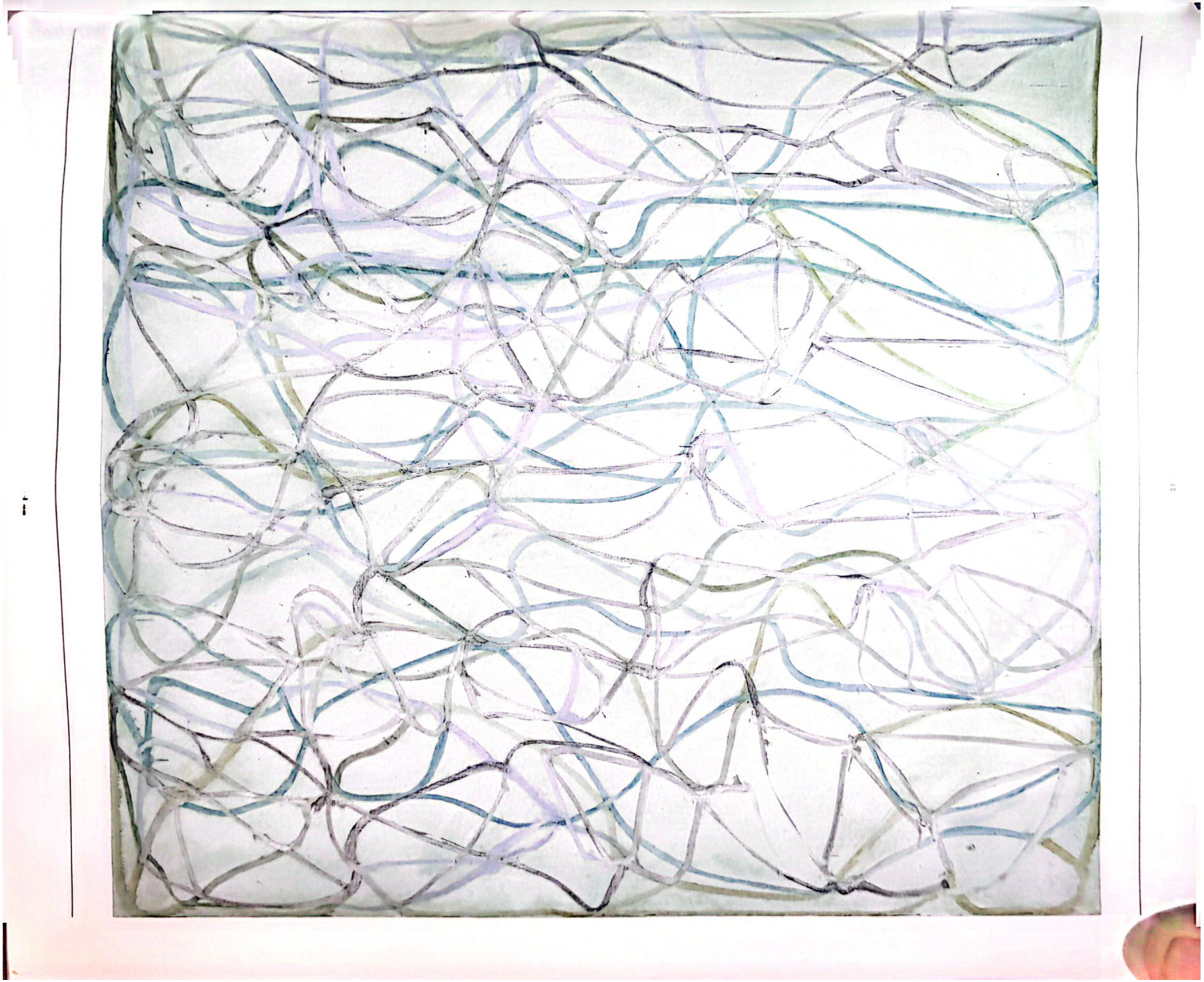
176. Ingrid Calame
From #258 Drawing (tracings from the Indianapolis Motor Speedway and the LA River), 2007. Pintura esmaltada sobre aluminio, 182,9 × 304,8 cm

Scanned with CamScanner



177. Fred Tomaselli
Doppelganger Effect, 2004.
Hojas, pastillas, *fotocollage*, acrílico y resina sobre panel de madera, 244 × 244 cm

Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner



178. Brice Marden
The Muses, 1991-1993.
Óleo sobre lino, 274,5 × 458 cm.
Daros Collection, Zúrich

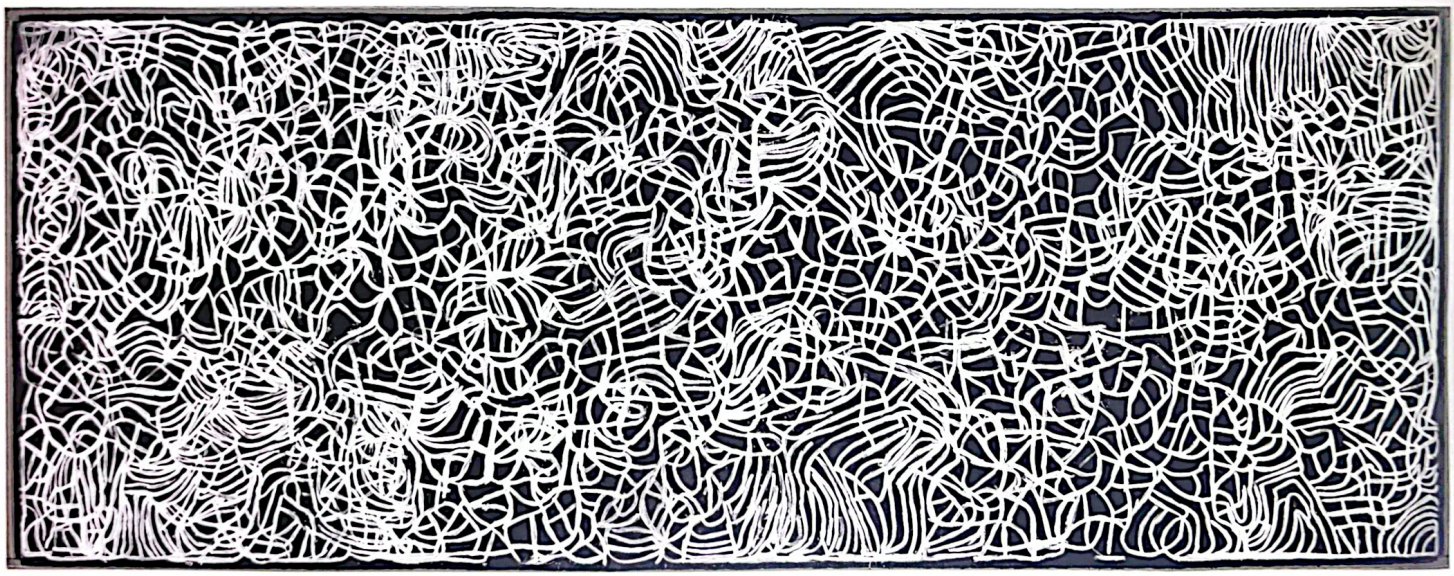
Scanned with CamScanner

Ninguna otra tendencia pictórica ha engendrado una literatura tan teórica y compleja como la abstracción. Este despliegue ideológico alcanzó su cenit a mediados de la década de 1990, cuando varias muestras de arte y publicaciones intentaron construir teorías para explicar la nueva pintura abstracta. A menudo se basaban en los textos del filósofo francés Gilles Deleuze, quien señala como metáfora clave el rizoma, una planta que no se propaga mediante semillas, sino de elementos de sí misma, que se extienden de manera continua bajo tierra y vuelven a echar raíz. En un panorama donde la jerarquía que emana de Dios ha desaparecido, una red de estas características, con su número casi infinito de rutas, representa otro modo de explicar el funcionamiento del mundo y del sistema neuronal humano.

Estos escritos fueron liberadores para el argentino Fabián Marcaccio y la estadounidense Lydia Dona, pues les permitieron desentenderse de las reglas de juego de la abstracción neoyorquina y ser más consecuentes con su planteamiento. En su obra de la década de 1990, Dona recalca la historia de los materiales al desplegar diversos estilos en la recreación de un accidente de coche: deposita una base acrílica sobre la que dibuja una retícula a lápiz, utiliza cinta adhesiva protectora para incorporar una cierta geometría desequilibrada y añade imágenes de un manual de vehículos con pintura al óleo, figuraciones reminiscentes de las primeras obras de Marcel Duchamp y de la concepción que tenía Deleuze de las personas como «máquinas anhelantes. Por último, deja chorrear esmalte a lo Jackson Pollock, si bien con goterones irregulares. La paleta consta de colores institucionales desagradables o de los tonos resplandecientes de los cosméticos / **171** /. «Los códigos de color —explica— son a un tiempo cosméticos y cósmicos. Los códigos culturales de los "cuerpos cosméticos" de la feminidad y la masculinidad se citan y desplazan para construir un "código" corrompido sistematizado, una tercera zona de cismas y multiplicidades: la zona de los cuerpos tecnourbanos. Son pinturas espectrales de los fantasmas del cuerpo». Todo parece incompleto o en proceso: la pintura posee una arquitectura que parece haber estallado o estar deconstruida. Dona no solo desea ser pertinaz sino también sincera con la nueva identidad del mundo posmoderno, donde ya no somos figuras que caminan a paso lento, sino que navegamos por Internet, vemos películas en tres dimensiones en cines IMAX, nos conectamos para mantener sexo virtual o lo que sea. En un mundo de realidades virtuales, «el flujo de información en el seno de los sistemas es más determinante de la identidad que la concreción de las estructuras físicas. Zambullirse en el caudal informativo implica reconocer que uno es ese caudal». Los cuadros de Dona no poseen una presencia tradicional, sino más bien una ausencia en la que debemos encontrarnos, hallar significado a los diversos fragmentos y rizomas que flotan en su limbo de colores cosméticos. Sus obras pueden considerarse por tanto hipótesis acerca de la identidad o bien modelos de conciencia humana. Esta explicación, por descontado, podría ser extrapolable a la abstracción en su conjunto.

La urdimbre y la trama del lienzo adquieren la cualidad de un rizoma en la obra de Marcaccio, que serigrafía imágenes reticuladas sobre el lienzo y luego aplica amplias pinceladas, en ocasiones de pegotes de silicona en lugar de pintura al uso / **172** /. Dispuestos sobre andamiajes, estos cuadros invaden el espacio de la galería como las pinturas extendidas de Reed; irrumpen en el espacio al tiempo que lo poseen. Marcaccio prefiere no catalogar su obra de «abstracta»; aduce que entronca con la abstracción y que la pintura ocupa hoy una posición privilegiada, propicia para examinar las estructuras que conforman nuestro mundo. «Me gusta concebir la pintura como lo más abierto que existe».

Hasta mediados de la década de 1990, las pinturas de Terry Winters estuvieron pobladas de formas



179. Emily Kame Kngwarreye
Big Yam Dreaming, 1995.
Pintura de polímero sintético sobre lienzo, 291,1 × 801,8 cm.
National Gallery of Victoria, Melbourne

Scanned with CamScanner

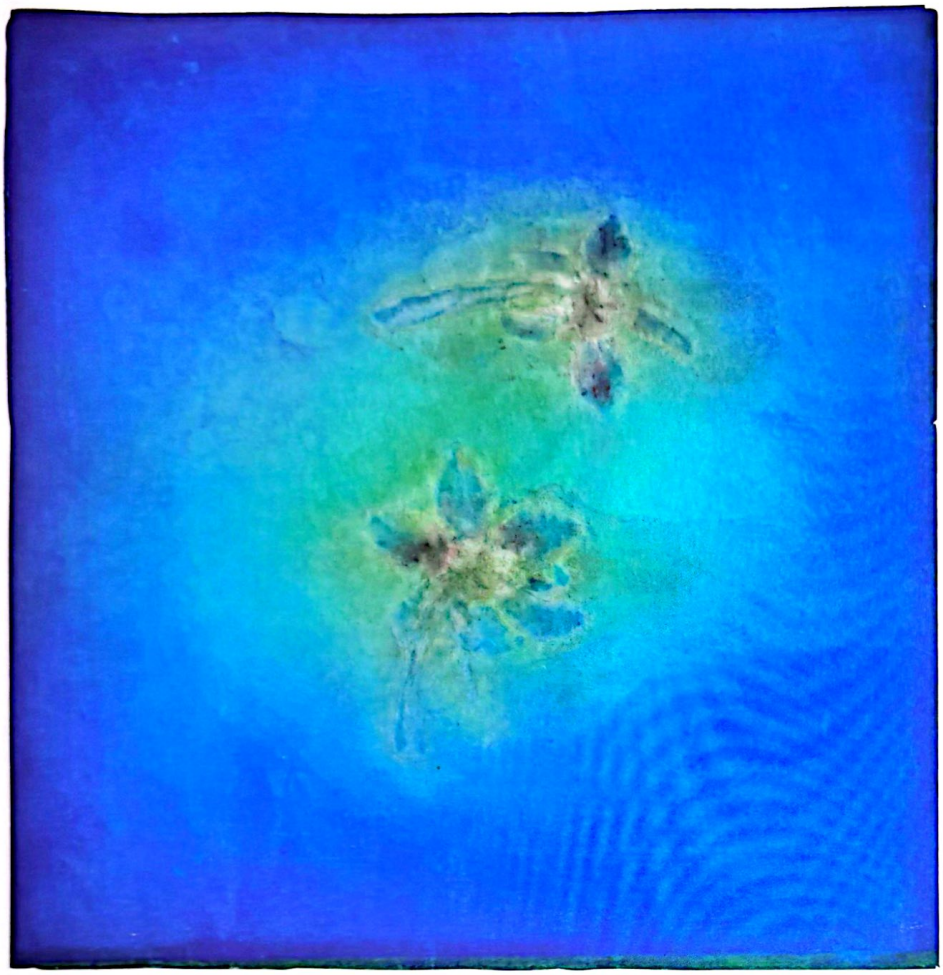
180. Emily Kame Kngwarreye *Emu Woman*, 1988-1989. Pintura de polímero sintético sobre lienzo, 92 × 61 cm. Holmes à Court Collection, East Perth

181. Emily Kame Kngwarreye *Awelye*, 1990. Polímero sintético sobre cartón madera, 45 × 30 cm. Elaine Kitchener and Desiree Segal Collection





Scanned with CamScanner



182. José María Sicilia
Cette Écharpe de Deux Couleurs, Creusant le Fleuve (Esta bufanda de dos colores atravesando el río), 2006.
Pintura sobre papel, 50 × 50 cm

183. Brice Marden
Couplet IV, 1988-1989.
Óleo sobre lino,
274,3 × 152,4 cm
Museum of Modern Art,
Nueva York

orgánicas flotantes a imagen y semejanza de estructuras celulares o de óvulos recién fertilizados. Pero una obra como su *Graphics Tablet* adopta la retícula, un formato empleado con frecuencia en el decenio de 1960 para enfatizar el aspecto plano del lienzo, y la modula hasta generar un espacio profundo mas indeterminado / **173** /. Son pinturas trabajadas lenta y metódicamente, imbuidas ahora de una fascinación por la infografía y por el espacio arquitectónico no menos que por las formas orgánicas. Al igual que las obras de Dona o Marcaccio, critican y ensalzan al mismo tiempo la técnica de Pollock de cubrir toda la superficie pictórica. Se trata de unos lienzos de pinceladas muy definidas y a menudo densas que dan la impresión de haber obtenido el resultado final de manera azarosa. Las formas ovaladas y orgánicas entran en tensión con la retícula, un pulso constante que se solidifica al final en redes de pintura. «La clase de imágenes que estaba construyendo no establecía tanto una ligazón representativa con el mundo como una representación isomorfa». Un mundo paralelo. Un espacio reconocible pero que no podemos ver: el ciberespacio, que, al decir de Winters, puede definirse como «el lugar al que se va cuando se habla por teléfono, el espacio informativo exterior. No es inmaterial, sino incorpóreo. Me interesa el hecho de proporcionar una imagen de todas esas cosas que no podemos ver». Es también el espacio en el que todos nos adentramos cada día cuando encendemos nuestros ordenadores portátiles. Algunos pintores ven con recelo un lugar de esta índole y la opción de fusionar fragmentos visuales con herramientas informáticas, pero Winters no figura entre ellos. Le fascina «el espacio sin fisuras que los ordenadores consiguen crear a partir de fragmentos dispares de información, no un *collage* moderno, sino una expansión nueva y sin interrupciones».

Los mundos pictóricos de las estadounidenses Monique Prieto e Ingrid Calame parecen más sencillos: acrílico vertido o chorreado sobre el lienzo para impregnarlo y mancharlo, y esmalte extendido sobre aluminio como kétchup y mostaza sobre una bandeja / **174-176** /. Sus mundos son de colores claros, lisos, líricos, colores felices, evocadores quizá de la luz californiana bajo la que trabajan. Ahora bien, sus formas establecen

Scanned with CamScanner

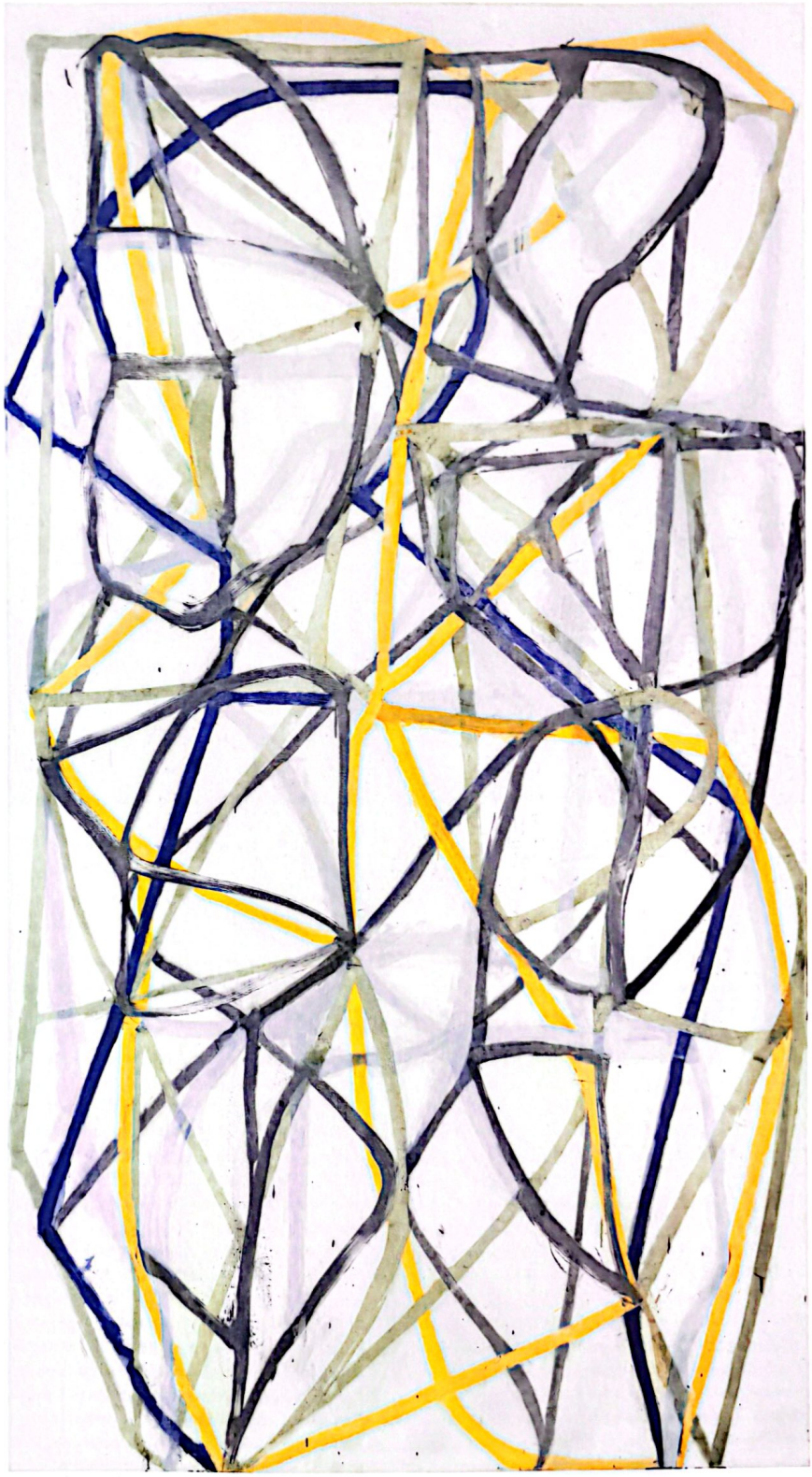
relaciones tensas entre sí: las de Prieto recuerdan figuras de dibujos animados transmutadas, tensadas unas contra otras; las de Calame se sobreponen y se solapan en parte, como si estuvieran esparcidas en superposición.

Los cuadros de Prieto adquirieron mayor extravagancia cuando comenzó a esbozarlos con un ordenador, pese a que nunca vertió o dejó chorrear la pintura sobre el lienzo. Para Prieto todos sus lienzos encierran un significado personal y, conforme avanzaban los años noventa, las formas de sus obras se volvieron más tensas, como figuras de dibujos animados en plena discusión. Frente a la ambición de Reed de crear «pinturas para dormitorios» de una gran intimidad, los lienzos de Prieto parecen destinados a la cocina, ya que por su estilo relajado y doméstico se antojan cotidianos. Siempre parece haber una narración o un relato, pero normalmente la artista nos brinda plena libertad para inventarla nosotros mismos. Prieto ofreció una pista sobre la historia de su *Brown Power* al insistir en que solo podía venderse a un coleccionista que, como ella misma, tuviera ascendencia mexicana / **175** /.

Por su parte, las obras de Calame, con sus historias de gente de paso, se adecuarían a los vestíbulos. La artista calca sobre resina las manchas dejadas en el pavimento o en los suelos por líquidos derramados, sean humanos, animales, mecánicos o naturales. «Calco —escribe— las manchas con aspecto de encaje que dejan líquidos anónimos al evaporarse, cuyo contorno queda determinado por la viscosidad del fluido y por la textura de la superficie sobre la que se encharca». Luego dispone unos sobre otros estos dibujos calcados para generar sus «constelaciones». Al igual que la de Prieto, su obra puede situarse «entre medio»: a caballo del proceso natural y artificial, entre lo decorativo y lo explosivo / **176** /.

Fred Tomaselli también pretende revigorizar la abstracción mediante la energía de la calle. Nacido en 1956 cerca de Disneylandia, Tomaselli consumió drogas de joven al igual que la mayoría de los miembros de su generación. En la década de 1980 abandonó la pintura porque se «veía incapaz de desembarazarse de la carga de la historia [de la modernidad]». Cuando volvió a ella fue para usarla como crisol de todas las culturas y objetos, como un lugar para redescubrir ese sentido de la trascendencia que había experimentado con el LSD, la música *rock* y la psicodelia. Éxtasis, hojas de marihuana y diminutas fotografías de setas, flores o partes corporales se funden en estrafalarias abstracciones: pinturas a rayas surgidas de un viaje psicodélico / **177** /.

Del mismo modo que en los albores de la pintura abstracta, la tierra y las formas naturales a menudo informan o corrompen la abstracción, como ocurre por ejemplo con la obra de Brice Marden *The Muses* / **178** / o *Big Yam Dreaming* / **179** /, de Emily Kame Kngwarreye. Ahora bien, ¿son estas obras realmente abstractas? Creadas con un intervalo de dos años de diferencia, lucen un gran formato y semejan evoluciones de las pinturas de Jackson Pollock, las dos parecen abstractas pero tienden lazos con la naturaleza, y ambas pretenden narrar alguna historia. La primera es obra de un pintor neoyorquino [illegible] tenía 55 años cuando la creó, un artista educado en Harvard y Yale con profundos y sofisticados conocimientos del arte occidental.



Scanned with CamScanner



La segunda lleva la firma de una aborigen australiana de 85 años que empezó a pintar solo siete años antes y que probablemente jamás había contemplado un cuadro de Pollock. La sorpresa es la ausencia de disparidad entre lo sofisticado y lo primitivo. Antes de dedicarse a la pintura, Kngwarreye había sido una destacada artista de *batik*, una técnica de tinción de tejidos. Su obra fue desde el principio sumamente individual y vigorosa, con cambios de estilo en cada cuadro y el uso de la línea, en lugar del punto, a diferencia del resto de artistas aborígenes. Como ya se ha señalado, la actividad cultural en las sociedades australianas indígenas a menudo era visual.

Kngwarreye no considera la suya una pintura abstracta, sino la plasmación de un paisaje. Podría interpretarse como una paráfrasis del ñame salvaje y la propagación de sus raíces, pero sus cuadros nunca son tan literales; a menudo dispone puntos y líneas como si se tratara de pasos de baile, cosa que desconcierta a otros artistas indígenas. Clifford Possum, por citar a uno de ellos, no entiende el arte de Kngwarreye ni el porqué de su popularidad. «Pero si no cuenta ninguna historia. ¿Dónde están los dibujos?», pregunta. Kngwarreye no siente un especial interés por explicar sueños; le parece que todos giran en torno a lo mismo: «Yo lo pinto todo, todo: *Awelye* (mi sueño), *Artatyeye* (ñame de lápiz), *Ankerrthe* (lagarto diablo de las montañas), *Ntsange* (semilla de hierba), *Tingu* (cachorro onírico), *Ankerre* (emú), *Intekwe* (receta popular a base de emús, una planta pequeña), *atnwerle* (judía verde) y *kame* (judía de ñame). Eso es lo que pinto, todo eso». Sus obras versan acerca de la experiencia física de la creación. Al ser ambidiestra, Kngwarreye pinta ocasionalmente con ambas manos a la vez. No sorprende escuchar que a menudo ella y algún colega pintor cantaran mientras trabajaban: cantar y pintar «su país» son sinónimos.

Pintado en poco más de dos días de su penúltimo año de vida, *Big Yam Dreaming* transmite la urgencia de una artista que se aproxima a su fin. En comparación, la obra de Marden *The Muses* está mucho más meditada, construida capa sobre capa. Ambas hablan de la experiencia del paisaje y la naturaleza: Kngwarreye para mostrar las líneas que las raíces de ñame trazan en el subsuelo; Marden bajo la influencia de haberse sentado a la sombra de unos olivos en la isla griega de Hydra, donde pasa los veranos dibujando. El alejamiento de la pintura monocroma que había buscado le llegó por fin mediante el dibujo incesante, centrando el interés en Pollock más que en Rothko; también contribuyeron su fascinación por las conchas, que había empezado a coleccionar, y por la caligrafía china, derivada a su vez de la naturaleza. En efecto, utilizaba la naturaleza, a la que había llegado describiendo una elipsis, como herramienta para revigorizar la abstracción.

Una de las mayores influencias de Marden son los libros de Robert Graves sobre mitología griega. «Hablaba de esas bandas de ménades bullangueras y orgiásticas que interpretaban danzas primigenias y salvajes en el bosque. Posteriormente se convirtieron en musas. Me interesaban sus fases iniciales; de ahí surgieron las primeras pinturas de la serie "Muses"». Se trata en suma de una obra dionisíaca. El artista parece reproducir los ritmos circulares de la típica pintura de danzas del pasado siglo, como *La danza II* de Matisse.

La obra de Kngwarreye *Emu Woman* demuestra a las claras que sus pinturas surgen de la práctica y de los bailes rituales; en concreto, muestra cómo se

Scanned with CamScanner



184. Brice Marden
The Propitious Garden of Plane Image, 3rd version, 2000-2006.
Óleo sobre lino, 6 paneles de 111,8 × 365,8 cm

decoraban los pechos las mujeres de su núcleo familiar para interpretar bailes dedicados a la naturaleza / **180** /. El efecto creado con los puntos se asemeja muy poco al de la pintura aborigen masculina, que privilegia la energía y el ritmo por encima del dibujo. El lienzo posterior *Awelye* / **181** / da fe de la asombrosa variedad de su obra. No responde a la producción en serie de un formato concreto, sino al deleite en el material y en el proceso. *Awelye* es el nombre de la ceremonia femenina consistente en decorar el cuerpo con dibujos, que a grandes rasgos podría traducirse como «conexión».

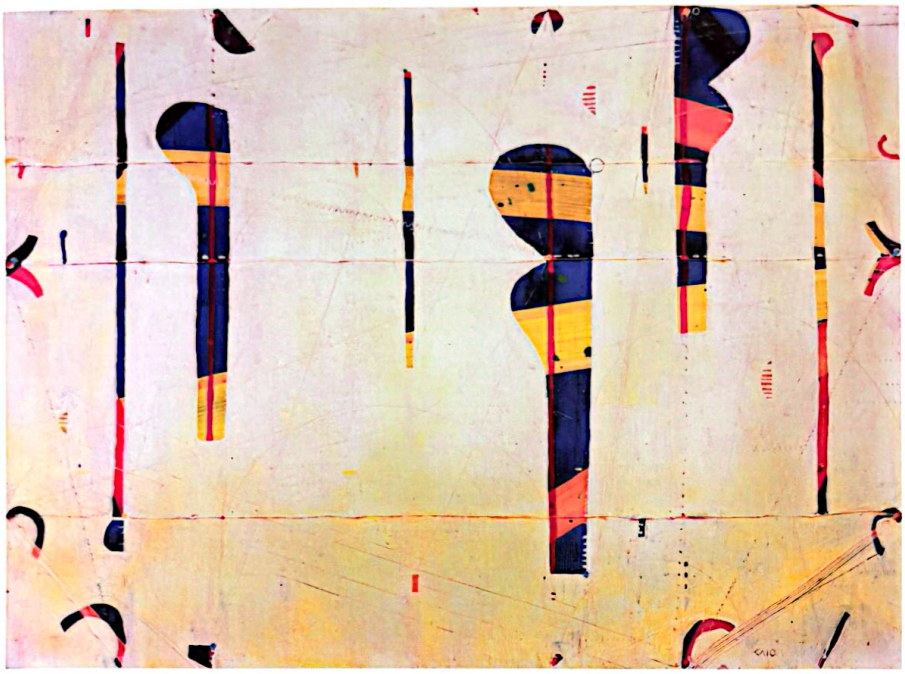
Cuando protagonizó su ruptura decisiva con la pintura monocroma, Marden dependía tanto de la experiencia de dibujar bajo los árboles como del modelo de la caligrafía china, hasta el punto de hacerse eco de la forma de escribir un poema de dos versos en un papel / 183 /. Sus lienzos posteriores se han vuelto de nuevo más clásicos, menos dionisíacos. Sus trazos son ahora más conscientes, dibujan bucles más calmosos, que se arrastran como gusanos por toda la superficie del lienzo, en una danza de majestuosidad comparable a la de las bañistas de Cézanne / **184** /.

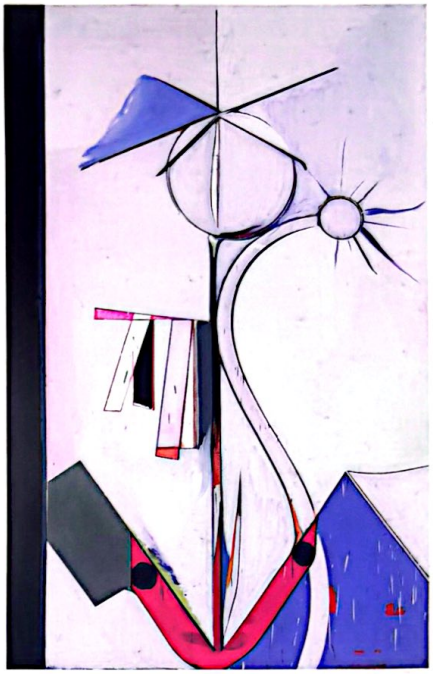
Para Kngwarreye y Marden, entre otros, la clave continúa siendo la relación de la pintura abstracta con el placer del movimiento físico de la muñeca, del brazo, de todo el cuerpo. Las pinturas del artista español José María Sicilia apelan a los sentidos: sus pigmentos a base de cera estimulan tanto el tacto como el olfato / **182** /. Las formas florales que decoran muchas obras de Sicilia evocan un mundo de una belleza y un lirismo delicados, pese a tratarse de pinturas vigorosas tanto por su escala como por su ejecución. En las creaciones de Ellen Gallagher, creadas con innumerables tiras de diarios manchadas de tinta, siempre palpita la sensación de que hay un cuerpo a punto de aflorar; algunas de ellas remiten al célebre Experimento Tuskegee de Alabama, consistente en no proporcionar tratamiento médico a 399 varones negros infectados de sífilis para poder descubrir el curso «natural» de la enfermedad. En sus telas previas, abstractas o cuasi abstractas, Gallagher había empleado como bloques de construcción pictórica los gruesos labios y los grandes ojos saltones que solían utilizarse en las caricaturas estereotipadas de personas negras. Esta temática tan compleja, combinada con la

Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner





destreza técnica de la artista y con la belleza de sus cuadros, conduce a una interpretación política incómoda pero inevitable / **185** /.

Como hemos visto, los pintores actuales abordan la abstracción armados con distintas teorías y con lo que podríamos denominar procedimientos inusitados o excéntricos. La abstracción hace tiempo que ha dejado de ampararse en una filosofía única y purista, para convertirse más bien en un zoco, un punto de encuentro de ideas, impulsos y métodos contradictorios y pertinaces: el cinematográfico, el rizoma, el pastiche, el uso del garabato como gesto pictórico, la naturaleza, el zen, la simbología política. La abstracción ha devenido una categoría muy laxa en la actualidad; muchos de los artistas analizados podrían haberse incluido fácilmente en otros capítulos (así ocurre de hecho en algunos casos) y otros que estudiaremos en los capítulos siguientes podrían considerarse pintores abstractos. Para muchos artistas, el quid sigue siendo la reconexión constante con la modernidad. «Para mí, la esencia de la pintura es la naturaleza secreta de las formas», declara el pintor neoyorquino Caio Fonseca, palabras que podrían haber salido perfectamente de la boca de Paul Klee, Joan Miró o cualquier otro pintor de las primeras vanguardias. Ciertamente, en las obras de Fonseca, las formas flotan con tanta libertad como en las de sus predecesores / **186** /, matiz que el artista reconoce sin tapujos: «una cosa solo puede ser revolucionaria con respecto a la tradición», alega. Para componer sus lienzos, utiliza la sección áurea, esa fórmula geométrica tan amada por los primeros modernos. Se ha sugerido que el hecho de haber pasado sus años de formación en Europa ha mantenido a Fonseca al margen del debate sobre la conciencia de la propia identidad de la pintura neoyorquina y le ha permitido trabajar con la misma libertad que Miquel Barceló o José María Sicilia. La ausencia de ironía redunda en la popularidad de su obra, tachada de naíf por algunos críticos neoyorquinos. Para ellos, Fonseca no pasa de ser una demostración de la nostalgia que siente el mercado de una modernidad impertérrita. Otros postulan, en cambio, que el artista demuestra la viabilidad del retorno a la franqueza de las primeras vanguardias.

La abstracción moderna partió de una abstracción de la naturaleza, que los artistas Thomas Scheibitz / **187** /, Tomma Abts / **188, 189** / y Thomas Nozkowski / **192** / continúan aplicando con un estilo aparentemente anticuado. Adoptan supuestos formatos abstractos tradicionales y los vivifican por medio de intensas relaciones de color, complejas superficies con textura y una extravagancia pura. La obra de los tres artistas encaja sin estridencias en el siglo XXI. La crítica de su trabajo tiende a orillar tanto el significado como la experiencia. La fascinación que suscita una pintura tan abstracta radica en parte en que la encontramos profundamente satisfactoria, conmovedora y bella sin ser capaces de explicarnos por qué. El desafío de la comprensión permanece, al igual que la posibilidad de crear nuevos lienzos. De ahí el retorno constante a los orígenes de la abstracción y a la naturaleza en tanto que fuente.

185. Ellen Gallagher
An Experiment of Unusual Opportunity, 2008. Tinta, grafito, óleo, barniz y recortes de papel sobre lienzo, 202 × 188 cm

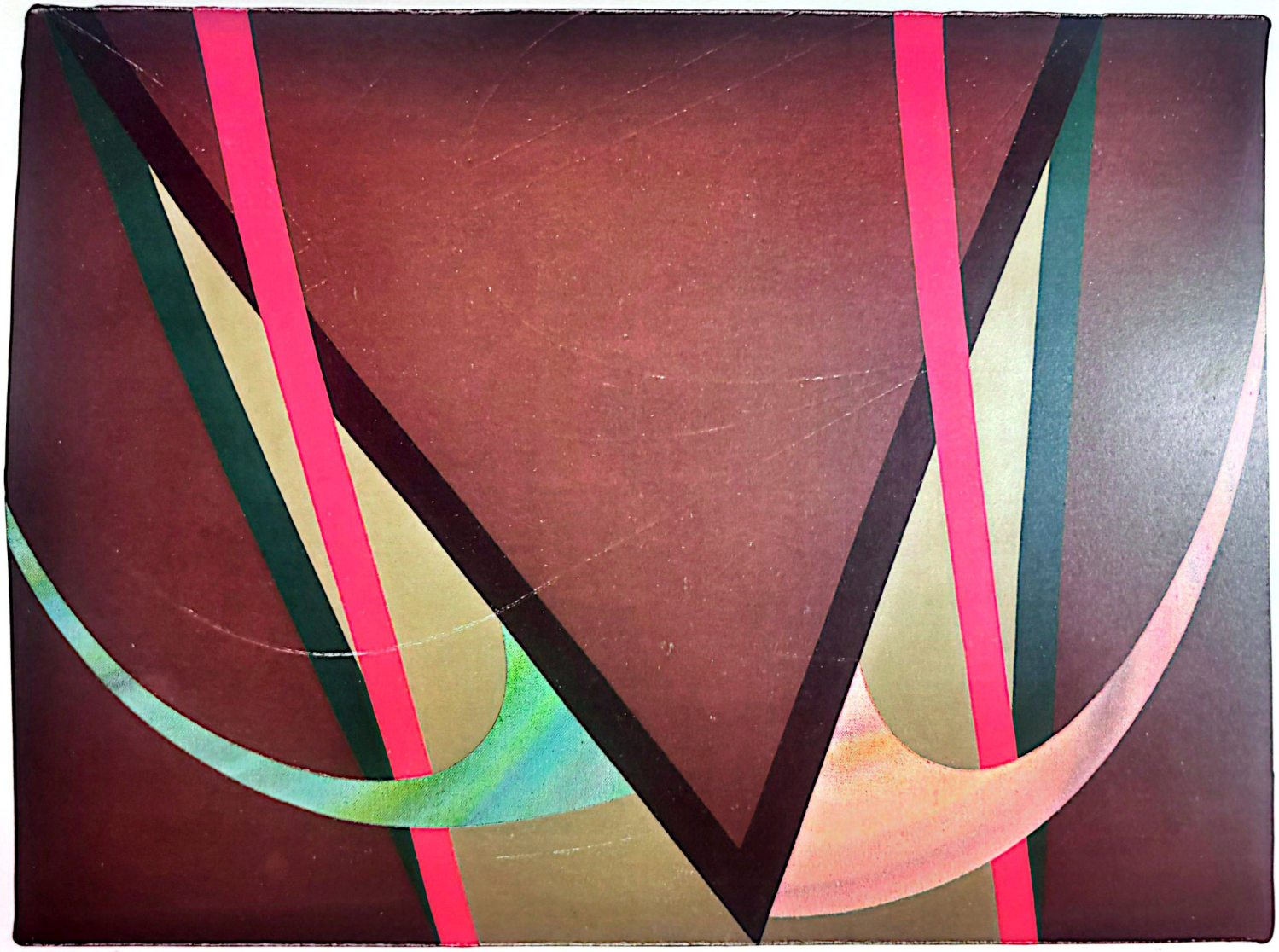
186. Caio Fonseca
Pietrasanta CO3.24, 2003. Técnica mixta sobre lienzo, 71,1 × 96,5 cm

187. Thomas Scheibitz
Capital, 2006. Vinilo, óleo y rotulador de pigmento sobre lienzo, 300 × 190 cm

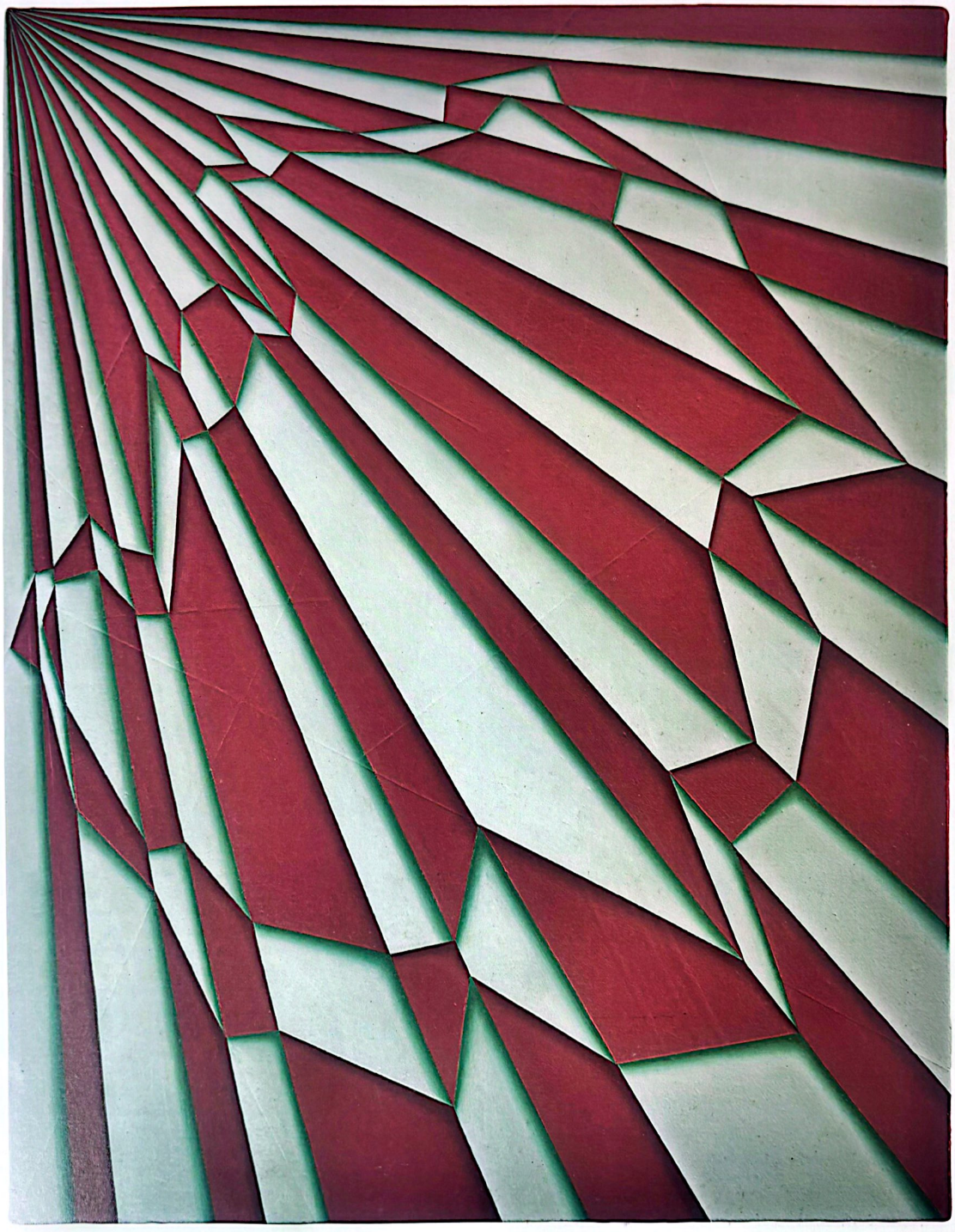
páginas siguientes:
188. Tomma Abts
Teite, 2003. Acrílico y óleo sobre lienzo, 48 × 38 cm

189. Tomma Abts
Meko, 2006. Acrílico y óleo sobre lienzo, 48 × 38 cm

Scanned with CamScanner



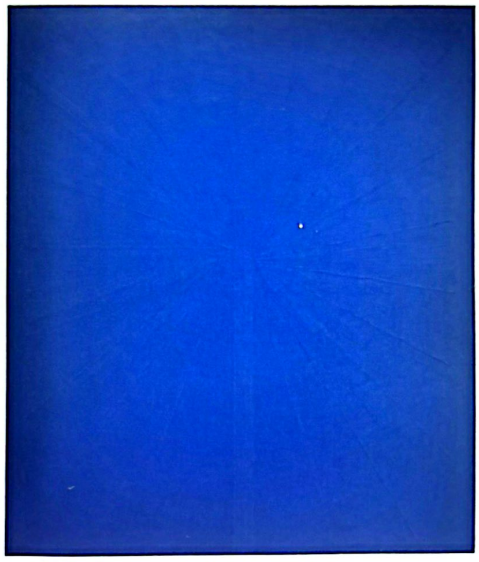
Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner

190. Mark Grotjahn
Untitled (Cobalt Violet, Mag Blue Butterfly 729), 2008.
Óleo sobre lino, 94 × 79 cm

191. Yayoi Kusama
Infinity Net POXZHQ, 2008.
Acrílico sobre lienzo,
194 × 194 cm





Como Abts, Mark Grotjahn puede dar la impresión de jugar con la geometría, si bien el germen de sus pinturas recientes se encuentra en la naturaleza, en concreto en las alas de mariposa. Es inevitable pensar en el «efecto mariposa», la idea de interconexión que baraja la meteorología reciente al afirmar que el batir de las alas de una mariposa en un extremo del mundo puede provocar un tornado en la otra punta / **190** /. En una línea que recuerda la obra temprana de Jasper Johns, Mark Bradford emplea mapas como base para grandes lienzos abstractos / **193** /.

Y si resulta clave el interrogante de «¿cómo nos relacionamos en el presente con los años estelares de la primera abstracción?», también lo es la pregunta de «¿cómo se verá afectada y modificada la abstracción por la obra de los artistas asiáticos emergentes?». Se ha postulado que el tailandés Udomsak Krisanamis ha «conseguido encontrar un hueco para los valores y las tradiciones del mundo budista en el entramado de la pintura contemporánea» / **195** /. Bajo la complejidad de su obra, de aspecto urbano y ajetreado, muchos espectadores intuyen una enorme paz interior. En breve, Krisanamis puede alcanzar objetivos ancestrales mediante la máxima actualización de sus procesos. Empezó a pintar cuando intentaba aprender inglés y señalaba las palabras que conocía en las páginas de los diarios. Poco a poco amplió esta práctica, dejándolo todo en blanco salvo los ojales vacíos de la «o» y el cero «0», que entrecruzó con fideos secos, como si se tratara del diseño de las calles de la ciudad de Nueva York. Había un instinto de voracidad en su idea de que cualquier cosa que encontrara podía formar parte de sus *collages* y pinturas: bolsas de té, recibos de lavandería, celofán...

Semejante acumulación y recubrimiento obsesivos sugieren un nexo con las pinturas *Infinity Net* que Yayoi Kusama (quien, al estilo de Krisanamis, ha creado obras con macarrones secos) ejecuta desde finales de la década de 1950 / **191** /. Una estructura muy estratificada (con un detallismo que roza la locura y una retícula distorsionada) provoca una vibración óptica que parece desmaterializarse. Puede ser estática o paranoica, una obsesión, tal como ha confesado Kusama, por la repetición infinita. Al artista, que sufrió achaques de una aguda sensación de pérdida de la identidad, estos lienzos le servían de terapia. Su obra es un recordatorio de los efectos psicológicos básicos que puede entrañar la pintura abstracta: rellenos obsesivos, disolución del yo, repetición, cortes, puntillismo, borrado, creación de diseños geométricos, ruptura de patrones...

Muchos artistas asiáticos de generaciones anteriores continúan cultivando los estilos tradicionales, sin dejar de buscar la innovación. Por ejemplo, el taiwanés Liu Kuo-sung ingenió un modo radicalmente original de extraer las fibras del papel en el que trabajaba para imprimirle una sensación de espontaneidad semejante a la que percibía en la abstracción occidental. Por lo demás, la obra de Liu permanece anclada en las verdades sempiternas del arte chino: la búsqueda de la expresión del *Dao* o «el camino». El *Dao* otorga vida y forma a las cosas materiales, pero en sí mismo es inefable. En el paisaje, el *Dao* se evoca mediante las fuerzas complementarias del *yin* y el *yang*, representadas

Scanned with CamScanner

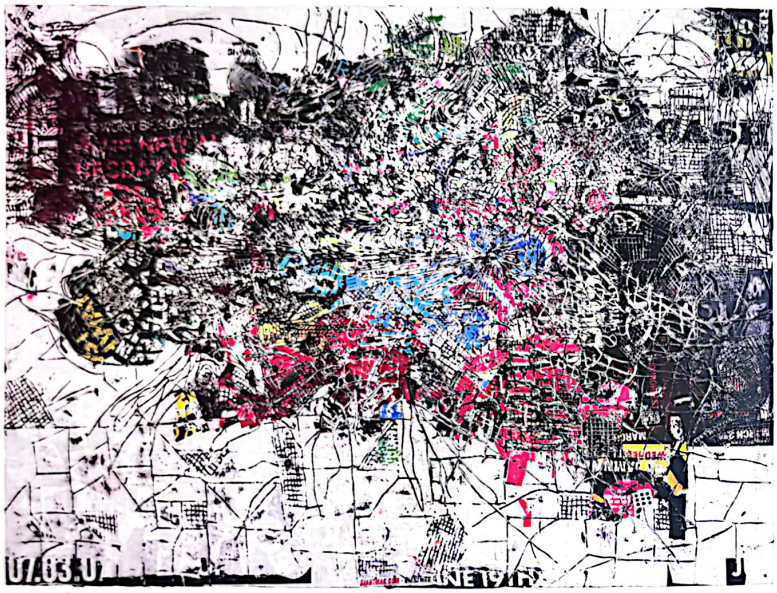


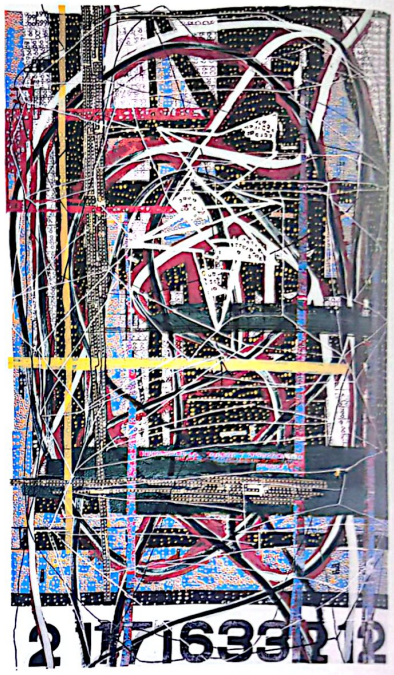
192. Thomas Nozkowski
Untitled 8 - 100, 2008.
Óleo sobre paneles de lino.
55,9 × 71,1 cm

por las montañas *(shan)* y el agua *(shui)*. En ocasiones, la obra de Kuo-sung reproduce los mares y las montañas con suma claridad; otras veces, por el contrario, se limita a evocarlos / **194** /. Tras reflexionar acerca de la máxima de Kant según la cual «la belleza solo puede percibirse con la mente», Liu concluyó que el objetivo del arte era aspirar a la belleza y a la libertad de pensamiento para trascender la naturaleza: «La abstracción es una manera de destilar el carácter, el espíritu y la fuerza dentro de la naturaleza. [...] Abstraer equivale a destilar [...], permitir la sublimación de los fenómenos y las formas naturales en la *ch'an* [quietud] de la pintura con sus raíces en una mente activa, rítmica y en movimiento».

Debido a la obsesión del público por los artistas chinos más jóvenes, como Fang Lijun y Zhang Xiaogang, pintores como Liu han caído en el olvido; de la llamada generación «cínica», el único pintor abstracto célebre es Ding Yi / **196** /. Su obra recuerda a la serie «Muelle y océano» de Mondrian, donde el mar es una horizontal, el embarcadero una vertical y las olas una mezcla de ambos. Aun así, el planteamiento de Ding Yi está modulado por una sensibilidad distinta, que confiere una superficie aérea y fluctuante a lo que debería ser una retícula repetitiva. Trabaja con tartanes, que rellena con marcas abigarradas y colores. Sus lienzos se perciben como remembranzas de su ciudad natal, Shanghái, citada cada vez más como la futura capital mundial del arte.

Scanned with CamScanner

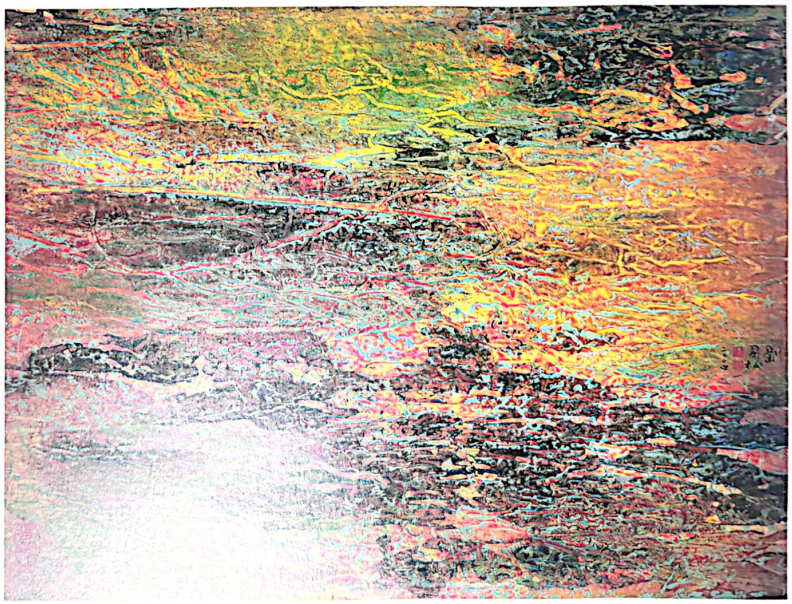




193. Mark Bradford
Giant, 2007. *Collage* con técnica mixta sobre lienzo, 259,1 × 365,8 cm

194. Liu Kuo-sung
Fallen Wood Under the Five Colour Lake: Jiuzhagiou series no. 57, 2004. Tinta y color sobre papel, 44,2 × 60 cm

195. Udomsak Krisanamis
Rainy Day, Dream Away, 2004. Técnica mixta y *collage* sobre papel, 97,1 × 55,9 cm

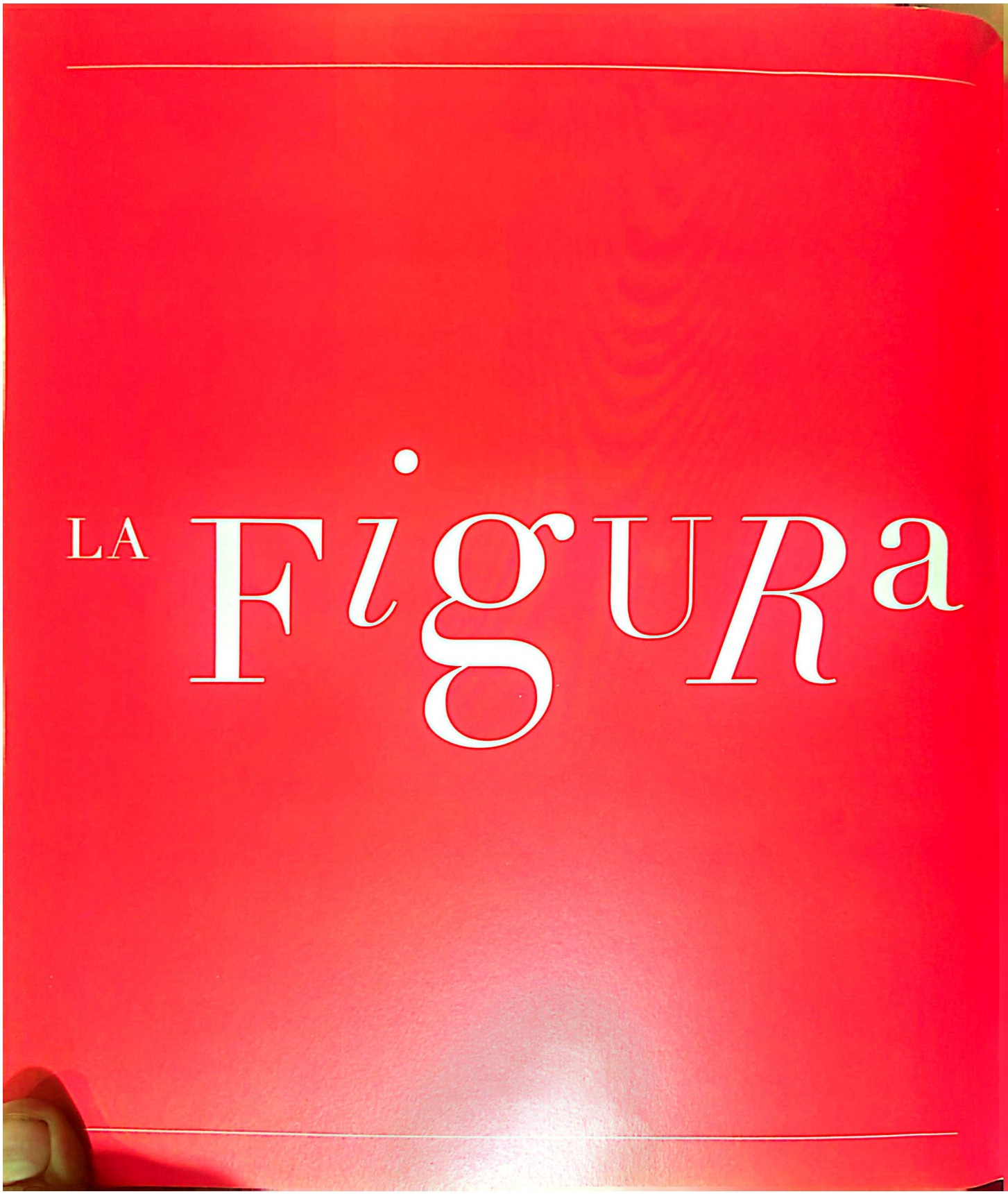


Scanned with CamScanner

196. Ding Yi
Appearance of Crosses 2008–27, 2008. Acrílico sobre lienzo, 200 × 140 cm



Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner

Ida Applebroog
Frank Auerbach
Michaël Borremans
John Currin
Amy Cutler
Henry Darger
Marlene Dumas
Cecilia Edefalk

Fang Lijun
Lucian Freud
Julio Galan
Geng Jianyi
R .B. Kitaj
Leonard McComb
Catherine Murphy
Philip Pearlstein

Stuart Pearson Wright
Elizabeth Peyton
Lari Pittman
Paula Rego
Royal Art Lodge
Jenny Saville
Shazia Sikander
Francisco Toledo

Jack Vettriano
Alison Watt
Sue Williams
Lisa Yuskavage

hUMaNA

Scanned with CamScanner

Por definición, el «gran arte tradicional» de pintar figuras tendría que ser imperecedero. Siempre debería haber alguien que portara la antorcha para alumbrar a las futuras generaciones. Sin embargo, pese a la demanda constante de pintura figurativa, las condiciones han dejado de ser propicias. El dibujo del natural perdió su importancia hace tiempo en los currículos de las escuelas de arte occidentales (en 2002 incluso en las Royal Academy Schools de Londres pasó a ser una asignatura opcional), y el ámbito museístico siente un desinterés inclemente por la materia. Para la mayoría de los críticos, la pintura figurativa tradicional es irremediablemente insulsa.

¿Qué ocurre con esos pintores que estudiamos en el capítulo 1 y que ahora viven su tercera edad? ¿Se han convertido en los grandes maestros de la pintura del momento como Guston y Picasso para su generación?

La obra de Kitaj posterior a 1980 evidencia un carácter más vago y expresionista. Quizá por este motivo y por su creciente propensión a las declaraciones, la retrospectiva de su trabajo que se celebró en Londres en 1994 fue acogida con desdén por parte de la prensa. El deceso de su esposa, Sandra Fisher, a causa de un infarto en medio de semejante atropello de la crítica enfureció a Kitaj, lo impulsó a regresar a Estados Unidos y a pintar, en sus últimos años, convencido de ser un visionario. En su imaginación, Sandra y él se habían reunido:

Sandra y yo volvimos a hacernos amantes, tras su muerte, durante mi vejez en Los Ángeles. Los ángeles. El pincel me permitía volverle a hacer el amor a mi ángel, acariciarla, recorrer su silueta. La mejor historia jamás narrada, la historia del Hombre y la Mujer, prácticamente ha desaparecido de la pintura desde la muerte de Picasso.

Los Angeles no. 24 (Nose to Nose) / **197** / los muestra unidos. Kitaj acusa aquí la influencia del filósofo judío Emmanuel Levinas, partidario de la existencia en la Biblia de un craso error de traducción: la creación de Eva se produjo a partir del flanco de Adán (no de su costilla), de modo que hombres y mujeres no solo son iguales, sino que están unidos. «La subjetividad humana es dual». En su fusión del deseo carnal y la sublimación espiritual, Kitaj se hace eco de pintores como William Blake o Edvard Munch. Y como es lógico, dado su anhelo de enmarcarse en esta gran tradición, en la pintura reverberan también los frescos de Giotto en la capilla de los Scrovegni de Padua, donde los rostros de Joaquín y Ana, los abuelos de Cristo, parecen fundirse en uno al besarse.

Esta obra tan personal ilustra un estilo tardío único. Merced a Rembrandt, a Tiziano, y en particular a Beethoven, los grandes artistas desarrollan un estilo tardío que se traduce en obras más libres, más personales y, en especial, frente al ocaso de la vida, más profundas. En sentido contrario, se ha argumentado que esta evolución rara vez acontece y que la obra postrera tiende más bien a caracterizarse por la repetición y por una conformidad cada vez más mermada entre ojo y mano. Esta cuestión es fundamental en el mundo presente, donde la pintura suele analizarse en términos de mercado, y no como muestra de una determinada concepción de la vida. ¿Es por tanto el de Kitaj un auténtico estilo tardío, que depara una obra más directa y visionaria, o se trata simplemente de un estilo más relajado? Y en la misma línea, ¿surge la obra reciente de Lucian Freud de un estilo tardío profundo, como se ha postulado, o de una distensión?

Pese a pintar a personas cercanas, Freud rara vez las nombra en los títulos. No gesticulan ni se visten. Tenemos la impresión de estar ante un escenario donde los actores efectúan una pausa para recordar sus frases en el transcurso de un ensayo general. En *Painter and Model* / **198** / no hay acción. Los personajes parecen aguardar algo o reflexionar. El espectador analiza la inversión de los roles de género: la mujer viste el blusón manchado de pintura, mientras el hombre aparece desnudo. Se trata de un cuadro filosófico: una meditación en torno a la naturaleza de la pintura, al hecho de ejercer de modelo del pintor, de exponerse, de permitir ser devorado. Este canibalismo puede interpretarse como un acto de traición o de amor (si se considera amor estar a merced de otra persona). Con independencia de si el modelo es víctima o cómplice, Freud utiliza el sofá para exponer el simbolismo de estos roles.

Tendemos a contemplar el cuerpo, sobre todo cuando está desnudo, como algo vulnerable. La fotografía de guerra refleja el cuerpo desnudo como víctima, mientras que la pornografía lo plasma como mero objeto de uso. Quizá por oposición, desde 1960 Freud ha tratado de insuflar a sus figuras una monumentalidad equiparable a la de las esculturas del Antiguo Egipto y de la Grecia clásica. Puede parecer una pretensión muy poco moderna. Sin embargo, sus obras rezuman una modernidad radical por el simple hecho de que en ellas cada desnudo es un retrato y un ser sexual. «Por lo que a mí respecta, la pintura es la persona. Busco que se module para mí como la propia carne», ha afirmado el artista. La analogía entre su manera de ahormar la pintura y el modo en que la vida y la edad moldean la carne es crucial. En *And the Bridegroom* / **199** /, la carne es el motivo básico. Una vez más, toda la estancia parece ser carne: las sábanas, los tablones del suelo; todo, al igual que la propia carne, es de una tonalidad marrón grisácea, como la carnación de un cadáver que no lleva demasiado tiempo sobre la mesa de autopsias. Una respuesta superficial concebiría esta pintura como una imagen posterior al coito, pero no hay ropa interior esparcida por la estancia ni signo visible alguno de intimidad más allá del hecho de la cercanía. Las figuras parecen posar para un monumento funerario, por cuanto el lienzo transmite la misma solemnidad que los mausoleos de la Alta Edad Media dedicados a los caballeros y a sus esposas. El biombo simula un retablo negro, cerrado y misterioso; solo la muchacha, abandonada contra el hombre, parece irradiar algo de luz. El interior de ambas pinturas es lóbrego, como una sala de espera o una habitación de un hotel en ruinas, un espacio anónimo, antipático pero desconcertantemente familiar.

En las últimas décadas, ningún pintor figurativo ha acaparado más elogios que Freud y muy pocos han desplegado un compromiso con la representación de la forma humana equiparable al suyo. Sobresalir en la gran tradición de la pintura solo es factible con obras de elevada calidad, de ahí el estatus crucial que se le atribuye. Si la «gran tradición» sigue viva, su obra debería colgar junto a los Rembrandt sin parecer fuera de lugar.

197. R. B. Kitaj
Los Angeles no. 24 (Nose to Nose), 2003. Óleo sobre lienzo, 121,9 × 121,9 cm

Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner



198. Lucian Freud *Painter and Model*, 1986-1987. Óleo sobre lienzo, 159,6 × 120,7 cm

199. Lucian Freud *And the Bridegroom*, 1993. Óleo sobre lienzo, 232 × 196 cm

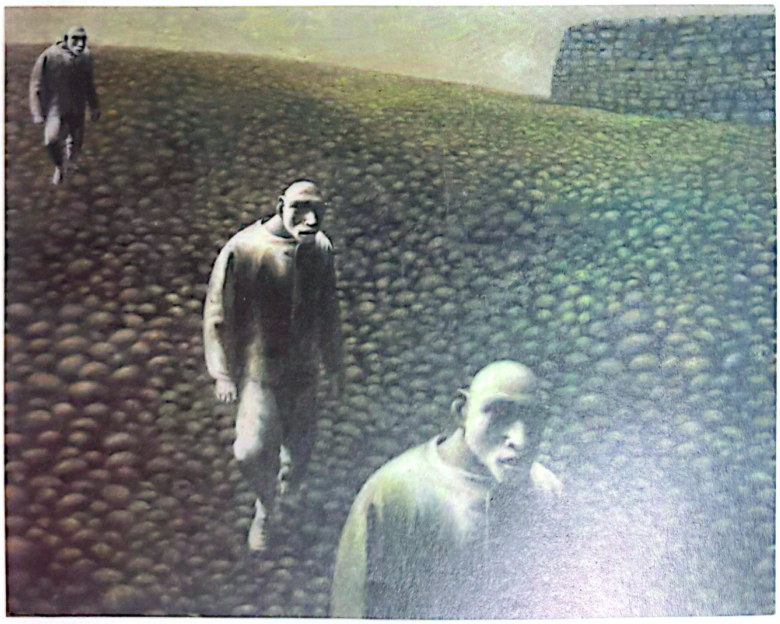
Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner







200. Frank Auerbach
Head of Catherine Lampert,
1986. Óleo sobre lienzo,
51,4 × 47 cm

201. Philip Pearlstein
Two Models with a Fan in Front,
2000. Óleo sobre lienzo,
122 × 152,5 cm.
Colección particular

202. Fang Lijun
Oil painting III, 1988.
Óleo sobre lienzo, 47 × 60 cm

Scanned with CamScanner



203. Leonard McComb
Portrait of Philippa Cooper
2002. Óleo sobre lienzo
243,8 × 182,9 cm

Frank Auerbach ha pintado una y otra vez al mismo limitado grupo de personas, como si buscara algo que el ojo no puede descubrir por sí mismo: «Percibí que existía un elemento de la experiencia, el tacto, lo tangible, lo que se nota al tocar a alguien que permanece junto a uno en la oscuridad, que no se había plasmado antes en pintura» / **200** /. Sus lienzos, pese a contarse entre los más materiales y densos, no giran en torno a la pintura per se: «La pintura alcanza su máxima elocuencia cuando deviene un subproducto de algún concepto corpóreo, espacial o estimulante para la fantasía, una identificación creativa con el tema». Pintar es alquimia, no química, sostiene.

Está muy extendida la creencia (errónea) de que Philip Pearlstein pinta a partir de fotografías. De hecho, solo recurre a las instantáneas en un estadio relativamente avanzado de la creación de un lienzo, para verificar su composición. En muchos aspectos, sus cuadros, que durante más de cuarenta años han plasmado imágenes de desnudos y de objetos con una composición intachable, se generan en antagonismo con la fotografía. Pearlstein ha explicado que su intención es rescatar el desnudo de la pornografía, presentando todas las cosas (incluidos los cuerpos humanos) tal como son y como se perciben / **202** /. La ejecución de una de sus telas entraña un proceso lento y laborioso: la orquestación del escenario y el emplazamiento de los modelos, el bosquejo, los ajustes, la aplicación del color, nuevos ajustes, etcétera. En un lienzo como *Two Models with a Fan in Front* / **201** /, la similitud inicial con la fotografía desaparece cuando apreciamos los efectos específicamente pictóricos: la quietud monumental de las modelos, que aguardan a que concluya la larga jornada de posado, la precisión milimétrica de la ubicación del ventilador y el reflejo del artista con ojos desmesurados en la estructura cromada del aparato. De manera jocosa, Pearlstein remite a la obra de Jan van Eyck *El matrimonio Arnolfini*, donde el espejo también refleja la imagen diminuta del pintor y, de manera implícita, nos señala dónde colocarnos para contemplar su pintura.
El eco de Van Eyck resulta revelador igualmente por antagonismo. Se ha preguntado a menudo: «¿Quiénes son esas personas que posaron para Van Eyck y por qué lo hicieron?». Esa inquietud no nos asalta en el caso de Pearlstein: las modelos son modelos, mero atrezo de estudio. El cuadro versa sobre pintar un cuadro, sobre las satisfacciones estéticas implícitas en una composición bien ejecutada y compleja, en los valores formales y en los efectos abstractos. Pearlstein ha afirmado que, mientras los artistas europeos se forman en una tradición que se remonta hasta el Renacimiento, en la que a menudo se sienten atrapados, los estadounidenses poseen la sensación de gozar de una libertad sin límites.

Hay gente que crea cosas extravagantes, pero no tiene la sensación de romper con la tradición, porque no conoce esa tradición. Sigue sus impulsos sin más. Creo que ello responde en gran parte al aliento que reciben en esas escuelas-guardería, donde les enseñan a expresar sus opiniones, a encontrar su estilo personal... Aquí, en Estados Unidos, hemos inventado nuestro propio modo de trabajar con la representación.

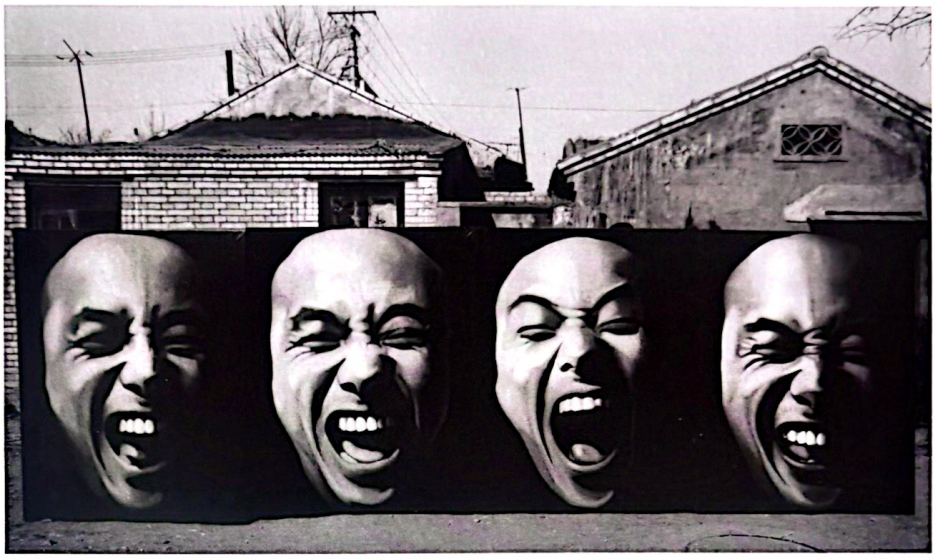
Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner

204. Fang Lijun
1993 No. 1, 1993. Acrílico sobre lienzo, 180 × 230 cm

205. Geng Jianyi
Four Heads (The Second Situation), 1987.
Óleo sobre cuatro lienzos de 170 × 132 cm cada uno.
Sigg Collection, Lucerna



No parece ser el caso de los artistas estadounidenses más jóvenes, como John Currin y Elizabeth Peyton, poseedores de una perspectiva más global y quizá de una actitud más relajada con respecto a las tradiciones.

Tal vez aún no conozcamos a los auténticos discípulos de Freud, porque esta clase de artistas puede tardar mucho tiempo en evolucionar. Leonard McComb, por ejemplo, destruyó casi toda su obra antes de cumplir los 45. Y a partir de entonces, durante largo tiempo, tan solo expuso dibujos y esculturas. El dibujo se le antojaba central, pues creía que las líneas tenían la capacidad de reflejar la energía: «El dibujo es la arquitectura del alma», sentencia McComb. Con el tiempo regresaría a la pintura, abordada con el toque gentil y delicado de un miniaturista y con una concepción del papel o del lienzo como una superficie tersa que puede acariciarse. Lo que le inquietaba era «la visión, no la creación de patrones»: «Es la visión lo que importa, no las ideas». El arte, escribe McComb, «es la celebración del resplandor de Dios; la muerte es también una expresión de ese resplandor». Lo que transmite no es solo calma e inocencia, sino un mundo ávido de ellos, donde la satisfacción lejos de ser un sentimiento pasivo constituye un acto de felicidad / **203** /.

A diferencia de lo que ocurre en Occidente, donde la formación tradicional ha declinado, en las antiguas repúblicas comunistas se ha revigorizado. En la China de Mao, la pintura tenía su punto de mira en las masas, no en el individuo; se alababa el conformismo frente a la excentricidad. Los retratos, a menos que fueran del líder, eran genéricos, destinados a inmortalizar a obreros felices. Y fue este carácter genérico lo que adoptó Fang Lijun a principios de la década de 1990 para despojarlo de cualquier rastro de felicidad y de sensación de rumbo: corpulentos hombres calvos con la espalda encorvada merodean como *hooligans* en busca de pelea o como desempleados en busca de trabajo / **202** /.

Me pareció que una cabeza rapada encarnaba la ambigüedad entre la rebeldía y la obediencia. Los monjes, los soldados y los presos: todos llevan la cabeza rasurada. Para mí, la importancia de la calvicie radica en que demuele la personalidad propia. Representa un concepto mucho más potente de humanidad. Los artistas tienden a interesarse por la individualidad, rara vez lo hacen por generalidades. Por eso yo pinto hombres con la cabeza rapada. En tales figuras el conjunto de la humanidad tiene tal fuerza que me fascina.

Con frecuencia, estas obras han recibido el calificativo de «realismo cínico». Se considera un precursor del movimiento el cuadro de Geng Jianyi *Four Heads (The Second Situation)* / **205** /. Expuesto en la muestra «China/ Avant Garde», celebrada en Pekín en 1989, se convirtió en icono de la alienación de la pintura oficial para toda una generación. A la misma escala que las efigies de Mao expuestas en lugares públicos por toda China, muestra carcajadas en lugar de la sonrisa benigna del dirigente. El nuevo arte chino gira en torno al humor, plasmado sobre todo en parodias del arte oficial de los años de Mao.

Fang Lijun ha reflexionado más acerca del mundo polícromo de la China poscomunista, abordado también desde un punto de vista irónico. El color, las flores y las mujeres han penetrado en sus lienzos con un aire decorativo y jovial en lugar de melancólico, como un eco de la situación personal del artista y del efervescente mercado del arte de la nueva China / **204** /.

Los lienzos de figuras y de situaciones sociales dominan el arte asiático y es más que evidente su pervivencia en el resto del mundo. «Como los pobres, los realistas siempre andan entre nosotros», comentó con desdén el crítico estadounidense Robert Pincus-Witten. Pretendía insinuar con ello que quienes pintaban en estilo naturalista ignoraban la evolución del arte desde la aparición de los prerrafaelitas a mediados del siglo XIX.

Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner

206. John Currin
Ms Omni, 1993. Óleo sobre lienzo, 121,9 × 96,5 cm

207. John Currin
The Pink Tree, 1999. Óleo sobre lienzo, 198,1 × 121,9 cm. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden,Washington, D.C.



Scanned with CamScanner



208. Stuart Pearson Wright
John Hurt as Krapp, 2001.
Óleo sobre yeso sobre panel
de roble, 11 × 9,6 cm.
National Portrait Gallery, Londres

Al margen de este tipo de opiniones, la continuidad de la pintura figurativa (heredera o no de las tradiciones) y su validez son aspectos clave de la práctica actual. Lo importante no es la reiteración temática, sino que, del mismo modo que ha cambiado en los últimos años nuestra manera de entender el cuerpo humano, también lo ha hecho nuestra forma de pintarlo y de contemplar estos lienzos. Los debates acerca del aborto, la cirugía plástica, la pedofilia, la raza y el género han modificado nuestra consideración del cuerpo humano. Algunas obras figurativas pretenden abordar el cuerpo tal como se entiende en el presente: como un ente más frágil, menos inmutable y, pese a ello, sede de nuestra identidad, de una identidad que se sabe problemática, no algo celebrado al tuntún. De ahí que los artistas desplieguen diversos grados de compromiso con respecto a la «gran tradición» de la pintura y que no la conviertan en una piedra de toque ni en el comodín de nuestros fracasos, sino que la cuestionen y la regeneren desde cero.

¿Se enmarca, por ejemplo, John Currin en esta tradición? Su obra temprana, caricaturista, se mofa de los estereotipos estadounidenses. La reciente, en cambio, lo ha encumbrado a una fama equiparable a la de Freud y le ha valido una reverencia similar debido a sus habilidades técnicas. Sus primeras pinturas son célebres por retratar a mujeres con unos pechos desproporcionados acompañadas de viejos barbudos malhumorados, lo que le valió acusaciones de «sexismo» y «discriminación por razones de edad». *Ms Omni* / **206** /, de 1993, parece una mujer surgida de un cuadro de Alex Katz en un mal día, alguien que intenta adoptar una pose indiferente, parecer más joven y más elegante de lo que en realidad es.

Con sus obras recientes, Currin parece aspirar al estatus de «maestro de la Antigüedad». La línea precisa y la carne glacial de Lucas Cranach subyacen como referencia evidente en *The Pink Tree* / **207** /. Las figuras son espeluznantes y seductoras a partes iguales. El árbol podría ser un coral, pero la piel es demasiado impoluta para ser real. La sonrisa está extraída de una revista de moda, no de Cranach, y es que Currin no deja de ser un artista del siglo XXI. «Yo no soy como Alice Neel / véase **432** / —ha declarado—. Sus pinturas transmiten la sensación de hallarse ante una persona real. Las personas que yo pinto no existen. Lo único real es la pintura». Las obras de Currin combinan una mezcla desconcertante de observación y fantasía alcanzada merced a las revistas.

Se ha aludido con anterioridad a la oposición entre cuerpo y figura. La figura es lo que contemplamos en la pintura clásica y en gran parte de la fotografía de moda, una forma ideal o casi ideal ajena a nosotros. El cuerpo, en cambio, es la vivencia experimental de nuestra propia condición física, mediante su interrelación con los demás. Las figuras no sudan ni se tiran pedos; los cuerpos sí. Bacon y Freud son pintores figurativos que intentan representar cuerpos. Abordan la pintura de tal modo que el espectador pueda establecer una relación de empatía con la condición física del sujeto. Si comparamos a dos pintores británicos mucho más jóvenes, Jenny Saville y Stuart Pearson Wright, podemos afirmar que Saville es más una pintora del cuerpo y Pearson Wright de la figura. Saville inició su carrera artística plasmando su propio cuerpo tal como lo experimentaba; en cambio, la génesis de la singladura artística de Pearson Wright fue el retrato: crear imágenes de otras personas.

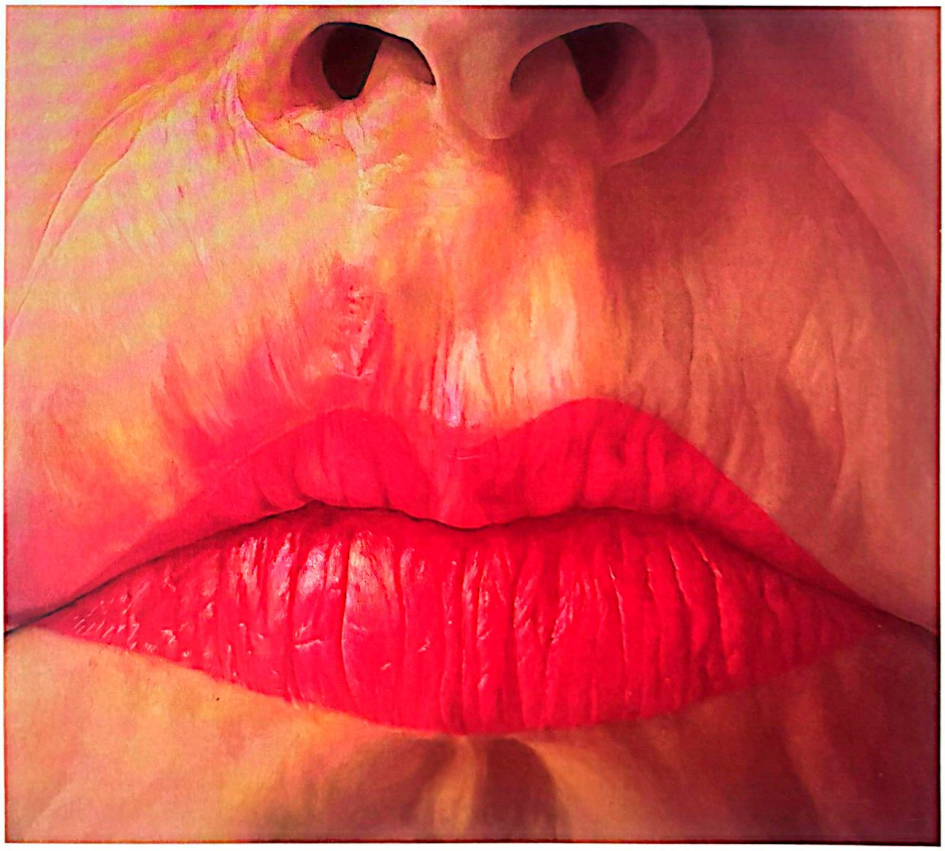
Scanned with CamScanner

Su retrato del actor John Hurt, pintado mientras interpretaba a uno de los personajes más sombríos de Samuel Beckett, irradia intensidad / **208** /. Los objetos pequeños, sobre todo la pintura miniaturista, suele concebirse como algo intrincado e impoluto, pero este lienzo de reducidas dimensiones presenta la tez del actor como un gran moratón. Las pinturas de rostros a menudo se comparan con mapas de carreteras; esta, en cambio, se asemeja más a un mapa geológico que incluye todos los contornos de peñascos y valles, todas las ruinas históricas.

Saville, pese a mentar a Bacon y Freud como referentes, se acerca mucho más al enfoque de Maria Lassnig, consistente en valorar el cuerpo humano en términos identitarios y no a partir de la percepción de los demás. (La artista cita con ironía la aseveración de De Kooning según la cual «la carne fue la causa de que se inventara la pintura al óleo»). Uno se identifica con el cuerpo cuando sobre él actúan fuerzas; en las obras que pintó Saville en la década de 1990, estas fuerzas suelen ser el peso, la piel abultada como una bolsa de supermercado llena, y las extremidades, las barrigas y los pechos amontonados sobre el espectador como riscos o montañas. En su primera exposición importante, Saville quería colocar un espejo delante de cada cuadro a fin de implicar de manera más directa y física al observador. El cuerpo actúa como campo de batalla político: aparece marcado por una liposucción o esculpido con palabras asociadas a la feminidad (delicado, decorativo, menudo), atributos inapropiados para él / **211** /.

Más tarde, Saville centró su interés en los cuerpos sometidos a intervenciones quirúrgicas o traumas: «Contemplar la mano de un cirujano dentro de un cuerpo, apartando carne, es como presenciar un gran daño y ajuste en la frontera corporal. Me ayudó a concebir la pintura en tanto que materia». Varios cuadros muestran a personas en plena operación de cirugía plástica o de cambio de sexo. Son individuos que se hallan en un estado intermedio, en transición / **210** /. En estos lienzos, las pinceladas cobran mayor autonomía, tienen una dirección; conducen al espectador por el cuadro a modo de vectores. La imagen es sumamente polémica, pero las pinceladas gruesas, con sus recurrentes ángulos rectos, le imprimen brío, una fascinación más compleja.

Concebir el cuerpo como entidad fragmentada o una forma de sinécdoque, donde la parte encarna el todo, como en *Persimmon* / **209** /, de la estadounidense Catherine Murphy, es una experiencia inquietante. Nos vemos obligados a saberlo todo acerca de esa persona a través de un único detalle. Nos presenta un autorretrato que nos priva de la esencia del retrato: los ojos. Solo vemos los enormes labios con el carmín corrido, que frustran las expectativas eróticas masculinas.



209. Catherine Murphy
Persimmon, 1991.
Óleo sobre lienzo, 65,4 × 74,9 cm

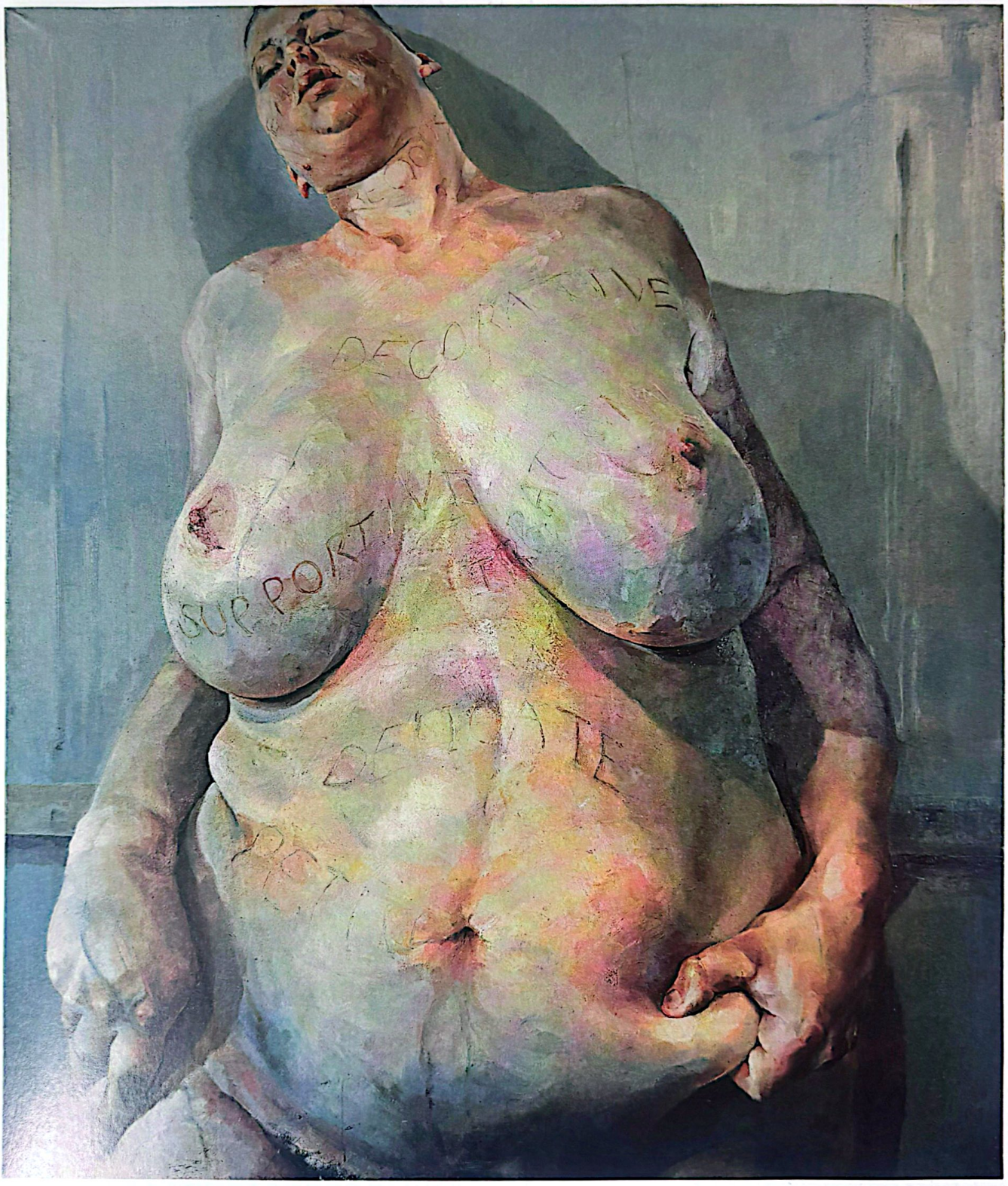
páginas siguientes:
210. Jenny Saville
Passage, 2004-2005. Óleo sobre lienzo, 333,5 × 290,4 cm

211. Jenny Saville
Branded, 1992.
Óleo sobre lienzo,
213,4 × 182,9 cm

Scanned with CamScanner



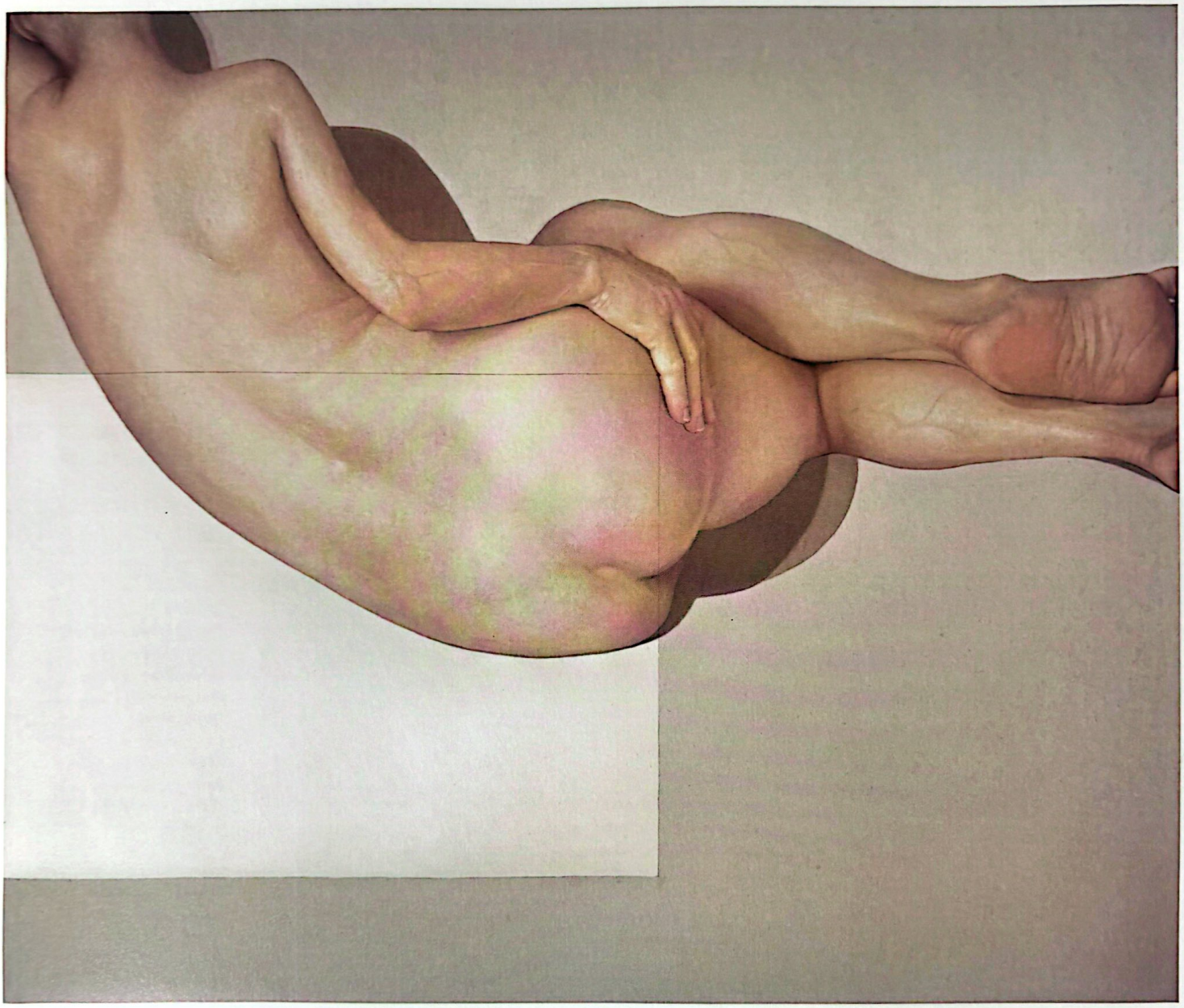
Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner



212. Alison Watt
Fragment I, 1996.
Óleo sobre lienzo,
152,4 × 183,9 cm

213. Alison Watt
Odalisque, 1996.
Óleo sobre lienzo,
152,4 × 183,9 cm

Scanned with CamScanner



¿Nos hallamos acaso ante un acto de rebelión femenino? ¿Ante una revolución del pintalabios o ante una descompostura? Murphy apunta que se trata de «un cuadro acerca de una mujer obsesionada con tener el control sobre todo… y que ha perdido todo el control». El lienzo resulta casi minimalista por su carácter frontal, por su renuncia, al cabo, a expresar nada. Murphy, en efecto, se siente más cercana al minimalismo que al realismo. Cuando pinta una tela, parte de la forma; solo después empieza a entretejer historias con la pintura.

A lo largo de quince años, la artista británica Alison Watt dibujó y pintó modelos femeninas desnudas, y siempre se dejó «intrigar por la huella que dejaban [en la cama] al marcharse […] Su partida creaba algo bello». En sus cuadros, las telas cobran un protagonismo reiterado: sábanas, cortinas, prendas de ropa desechadas… «Acabé cayendo en la cuenta de que pintar tejidos era mucho más sensual que pintar el cuerpo». En sus cuadros de finales de la década de 1990, la figura empezó a fragmentarse para flotar sobre el lienzo blanco junto a una guirnalda de tela / **212, 213** /. Con frecuencia, las imágenes recuerdan las obras de Ingres *La gran odalisca* o *La fuente*. Las colgaduras se antojan más reveladoras que la carne con sus pliegues barrocos que evocan secretos y sensualidad. El aspecto inmaculado de estos lienzos desaparece al contemplarlos de cerca, cuando se aprecia una miríada convulsa de pinceladas diminutas (una percepción que se pierde inevitablemente en la fotografía).

Echo, de la artista sueca Cecilia Edefalk, es y no es un producto de la autocontemplación / **214** /. Edefalk no se retrató a sí misma, sino una imagen de su propia persona. El primer lienzo lo copió de una fotografía, el siguiente de ese primer lienzo, y así sucesivamente. En total pintó doce telas. Como en el juego del «teléfono roto», cada cuadro se parece menos al original, pero no dejan de ser una confrontación de la artista con sus pensamientos y reacciones. Cuando un entrevistador apuntó que «la repetición cuestiona el mito de la unicidad de la pintura», Edefalk le respondió que «la reiteración es un modo de subrayar la unicidad de la pintura». Se trata de obras meticulosas y muy sopesadas, con sutiles diferencias entre sí. Pese a que las representaciones de personas nunca son la realidad, sino ecos o huellas de lo real, la reacción del espectador equivale invariablemente a la que se tendría frente a una persona de carne y hueso. La de Edefalk es una presencia tranquila, reflexiva, de quietud acentuada por los tonos tenues. Una mirada pausada y compasiva es capaz de descubrir en estos lienzos vulnerabilidad, cortesía e incluso espiritualidad, tras la primera impresión de una imagen banal repetida. La multiplicidad de cuadros se convierte así en una estrategia para meditar acerca de hasta qué punto una pintura puede o no equipararse a la persona que retrata.

Los artistas analizados hasta ahora pintan la figura humana o el cuerpo con notables diferencias en cuanto a sus planteamientos y filosofías. Además de

214. Cecilia Edefalk
Echo, 1992-1994.
Óleo sobre lienzo, tres paneles de: 60 × 42,1 cm, 100,3 × 66,4 cm y 60,1 × 40,2 cm.
Museum für Moderne Kunst, Fráncfort del Meno

215. Henry Darger
Untitled (recto), sin fechar.
Acuarela y lápiz sobre papel, 61 × 94 cm

216. Henry Darger
Untitled (verso), sin fechar.
Acuarela y lápiz sobre papel, 61 × 94 cm

Scanned with CamScanner





Scanned with CamScanner



217. Paula Rego
The Vivian Girls Breaking the China, 1984. Acrílico sobre lienzo, 240 x 180 cm

218. Paula Rego
The Family, 1988.
Acrílico sobre papel sobre lienzo, 213,4 × 213,4 cm

afrontar la forma humana de manera directa, sentada frente al pintor o a partir de una fotografía, cabe también evocarla en la fantasía, en el sueño, en la confesión y en la memoria. Así, el artista estadounidense Henry Darger jamás se sentó o permaneció en pie frente a otra persona para dibujarla. De hecho, su ignorancia en materia de anatomía humana era tal que cuando dibujaba, como solía hacer, muchachas desnudas, les ponía pene. Pese a que podría aventurarse una explicación psicológica más compleja para este disparate, es probable que se deba a la mera ignorancia, al hecho de no haber visto nunca a una mujer desnuda. Internado durante varios años de su infancia en una residencia para «débiles mentales», tenía problemas de trato y su único tema de conversación era el tiempo. Vivió solo durante sesenta años, encerrado en su dormitorio, trabajando en varios hospitales como miembro del personal de limpieza, acudiendo a la iglesia, coleccionando basura. Fue tras su deceso, en 1973, cuando se hallaron en su habitación una novela de 15 000 páginas y miles de cuadros que la ilustraban. Había buscado compañía en la pintura. La acción de la novela se centra en las jóvenes Vivian, muchachas que recorren paisajes idílicos, unas veces desnudas y otras vestidas de fiesta. A su alrededor estalla una guerra civil, de la que huyen al tiempo que libran una guerra eterna contra los malvados Glandelinianos, que desean someterlas a esclavitud. A veces aparecen rodeadas por flores de alegre colorido; en otros casos, unos seres sobrenaturales, los Blengins, acuden en su auxilio. En ocasiones son capturadas y estranguladas, incluso destripadas, por los Glandelinianos / **215, 216** /. Abunda más la repetición que una narración clara; los mismos escenarios se reinterpretan de manera obsesiva.

El hecho de que en 2005 los herederos de Darger prefirieran que los representara una galería de arte contemporáneo frente a otra centrada en arte folclórico nos revela no solo la intriga que despierta la obra de este artista entre muchos de sus colegas contemporáneos, sino también la ventaja de contemplarla en ese contexto. Si se la concibe como folclore, se antoja una mera excentricidad; en cambio, si confiamos en nuestra visión, el arte de Darger trasciende su inquietante vida, que oscilaba de estados sublimes a fases prosaicas y triviales, con una mezcla de belleza y paranoia, de violencia y serenidad. Poco importa que su novela sea ilegible. Sus pinturas nos revelan el conflicto entre el mal y la inocencia; en ellas identificamos la belleza y la furia. La violencia infligida contra las niñas puede parecer mero regodeo, pero su inocencia nunca se mancilla y, al final, siempre se salvan. Para aquellos artistas que carecen de una educación tradicional en el dibujo figurativo, Darger representa la prueba de que es posible crear una obra sofisticada a base de recortar figuras y pegarlas a modo de *collage* (Darger las calcaba de fotografías de diarios o cómics). Si la seña del artista creativo es la invención de un mundo imaginario, entonces Darger es un creador excepcional.

La obra de Paula Rego anterior a 1986 rinde homenaje a Darger con su caleidoscopio de color y figuras, de animales que actúan como personas, como en las fábulas, y niñas que se comportan como animales.

Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner



Las niñas Vivian son las protagonistas y las esclavas de mis historias. Han sido esclavizadas por el mundo adulto, pero se revuelven contra él. Son capaces de perpetrar las peores maldades, tan maléficas como las de sus captores. Sin embargo, sus perversidades siempre son de naturaleza privada y maliciosa, y por lo común responden al rencor y no a propósitos morales más elevados, pues son conscientes de que estas intenciones no pasan de ser pretextos esgrimidos por sus carceleros-maestros para perpetuar las peores torturas / **217** /.

Más adelante, Rego sosegó su paleta cromática, racionalizó el espacio y creó obras aparentemente más accesibles. El hogar se transforma de manera más explícita en el espacio de los traumas psicológicos. En *The Family*, un hombre indefenso se deja vestir por dos mujeres bajo la mirada de una niña o una enana / **218** /. No queda claro si nos hallamos ante un acto de violencia o de bondad. En el relicario, una garza real le arranca un hueso de la garganta a su enemigo el zorro en un gesto sanguinario. Una rareza en la obra de Rego es el uso de pintura acrílica. La artista emula a los grandes maestros, por ejemplo a través de la superficie plana, que realza la narración; la falda, con sus cuadros blancos y negros, desbarata la superficie pictórica, tan ajena y virulenta en tanto que presencia a modo de agujero negro.

Hasta cierto punto, este interés por la fantasía personal y las revelaciones íntimas implica un vuelco introspectivo. Con la merma de autoridad propia del arte reciente, los artistas se han sentido más libres para emular a otros creadores, como Darger o el Bosco, que se salieron de los márgenes canónicos. De este proceder se derivan con frecuencia cuadros de pequeño formato, delicados y dependientes del dibujo. Los artistas narran historias. El interés surgido en la década de 1980 por pintoras surrealistas como Leonora Carrington, Remedios Varo y, en particular, Frida Kahlo va de la mano con este retorno a la narrativa. La inclinación hacia la crónica y las revelaciones íntimas siempre fue más pronunciada en las pintoras surrealistas que en sus colegas masculinos. La fascinación actual por una figura como Frida Kahlo explica la proliferación de mujeres (y de artistas homosexuales) que se sirven de este medio para analizar temas de la vida y la identidad personal.

219. Ida Applebroog
Instalación en la Bienal del Whitney 1993, con inclusión de las obras: *Jack F: Forced to Eat his Own Excrement*, 1992, óleo y resina sobre lienzo, cuatro paneles, dimensiones totales: 279,4 × 228,6 cm; y *Kathy W: Is Told That if She Tells, Mommy Will Get Sick and Die*, 1992, óleo y resina sobre lienzo, dos paneles, dimensiones totales: 279,4 × 182,9 cm

Scanned with CamScanner

Las historias de la pintora estadounidense Ida Applebroog siempre tienen un final abierto, como una tira cómica donde faltan la mitad de las imágenes y la totalidad del texto. Somos los espectadores quienes debemos concluirlas. Con frecuencia, algunos de estos cuadros se dejan de pie en el suelo / **219** /. «Hay que caminar físicamente entre las obras para averiguar de qué va la historia —explica Applebroog—. El hilo argumental siempre es del espectador, nunca es mío ni de ninguna otra persona. Cada uno llega con su propio contenido en la cabeza y crea una especie de asociación de Rorschach, de tal manera que contempla, de hecho, un test proyectivo que uno se hace a sí mismo». Es imposible ver en estas obras algo distinto del trauma y la disfunción. Applebroog responde a inquietantes noticias radiofónicas y a fotografías publicadas en la prensa. A decir verdad, la pintura no es un buen medio para narrar una historia, en comparación con los dibujos animados, el cine o las novelas, pero sí para exponer una situación y, según el modo en que se cree y se presente, resulta apta para poner en escena un drama particular. La repetición, que actúa como un bloqueo psicológico, es frecuente en la obra de Applebroog. En *Jack F* se repite en tres ocasiones la viñeta de un hombre que carga bolsas de basura. En otras de sus obras, imágenes similares debilitan la aparente normalidad: en *Kathy W* vemos, detrás de Santa Claus, una viñeta de un hombre levantándole el vestido a una mujer y otra de una mujer con la mano metida en un inodoro. Applebroog cita a Flannery O'Connor: «Cualquier persona que haya sobrevivido a la infancia debería tener material suficiente para toda su vida». En su universo se mezclan los cuentos de hadas, el análisis freudiano, las teorías feministas y un estilo pictórico tosco.

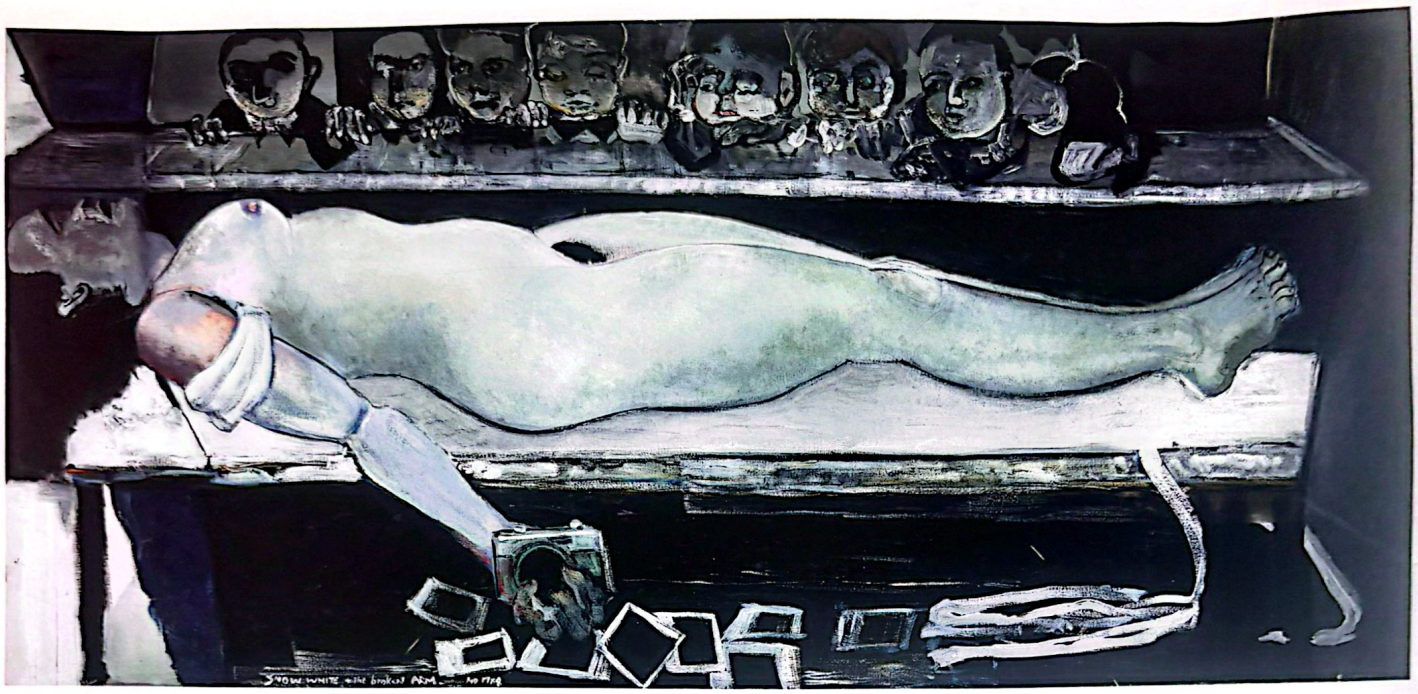
La obra de Marlene Dumas a menudo se centra en la infancia, pero vista a través de ojos adultos / **220** /. ¿Es Blancanieves su álter ego? De niña, se identificaba con ese personaje: con su situación (condenada por la reina por ser demasiado guapa) y con su objetivo (casarse con un príncipe apuesto). Ahora bien, Blancanieves es un álter ego para millones de mujeres. Blancanieves está en el cuento equivocado, nos revela el título, pero ¿en qué cuento exactamente? Su relato es tan incompleto como el de Applebroog. ¿Se trata acaso de un sueño no solo de ser bella sino también de encontrarse encerrada en la morgue? En un texto para una exposición que incluía sus cuadros de Blancanieves, Dumas escribió: «los lienzos narran historias al modo en que los zombis caminan sobre la tierra. [...] Blancanieves pretende competir con el Varón de Dolores». El Varón de Dolores es Jesús antes de la crucifixión; su Blancanieves es una mujer voluptuosa, con vello púbico, a diferencia de la versión de Walt Disney. Como suele ocurrir en la obra de Dumas, estos elementos constituyen una reflexión acerca de cómo ambos hacen lo correcto y cumplen su destino. La pose de Blancanieves emula la de Cristo en la tumba, pero ¿por qué utiliza fotografías Polaroid? ¿Por qué la mitología y lo cotidiano se mezclan en su obra? Tales incertidumbres son fundamentales: no estamos seguros de si los mirones de *Snow White and the Broken Arm* son enanos o niños. Podría darse un giro político a estos lienzos, máxime sabiendo que Dumas creció en Sudáfrica durante el *apartheid:* «Todos los artistas blancos quieren ser negros. Yo misma no puedo fingir que me gusta apodarme Blancanieves». Con todo, sostiene que la génesis de estos cuadros cabe buscarla en su trabajo como enfermera en un hospital psiquiátrico.

Blancanieves se habría sentido atribulada por el juego incesante de Dumas con la pornografía y las políticas de género. El *détournement* que realiza la artista de la historia de Cristo resulta más patente en los cuadros que pintó de María Magdalena, la gran pecadora redimida, cuya imagen en la pintura de los grandes maestros, semidesnuda y arrepentida en la naturaleza, suele servir de excusa para un erotismo indisimulado / **221** /. En los diez lienzos de María Magdalena de Dumas, la santa se acerca más a la mujer salvaje del folclore medieval. Todos los cuadros de la serie «Magdalena» corresponden a mutaciones de imágenes existentes de mujeres: atributos de heroínas tomadas de las pinturas de los grandes maestros combinados con otros de modelos de pasarela de la década de 1990, mezclas de mujeres caídas y amazonas de la moda, de muñequitas y de mujeres fatales clásicas. Las presenta como una «auténtica raza de bastardas», término empleado en Sudáfrica para designar a los mulatos, si bien en este caso quizá se use para denominar un nuevo estadio evolutivo.

«Sitúo mi arte no en la realidad sino en relación con el deseo», explica Dumas, y así ocurre en efecto con las obras que parecen abordar la fantasía o el sueño. Todas ellas giran en torno al deseo y a la necesidad de realización, al afán de conocer a otra persona u otra vida, la pretensión de configurar un mundo alternativo a través del cual analizar el que habitamos. Con todo, la clave reside en cómo la obra de Dumas se ancla en la aparente normalidad. Su alusión a la obra maestra del cine de serie B *La invasión de los ladrones de cuerpos* (1956) resulta reveladora: «Bajo su aspecto habitual, tus seres queridos y tus amistades esconden alienígenas con intenciones perversas. El título de mi autorretrato, *Evil is Banal,* también guarda relación con estos temas» / véase **138** /. Dumas pinta los enanos merodeando por ahí como si fuera un comportamiento normal en un mundo normal, y plasma la vida cotidiana como si bordeara el milagro. La aplicación de la pintura, los extraños colores y las inundaciones de pigmento que tiñen el cuadro marcan distancias entre el espectador y este mundo sensual. Las variaciones de textura y la oscilación entre lo voluptuoso y lo rugoso determinan el significado.

La obra de Dumas siempre ha girado en torno a la experiencia de ser mujer, por ejemplo, con el embarazo y las complejas emociones asociadas a él. *Pregnant Image* / véase **109** / es un lienzo absolutamente evocador e inquietante. No nos desconcierta porque sea un autorretrato de la artista (se trata más bien de una recopilación de rasgos externos), sino porque está pintado de tal modo que parece amalgamar la incertidumbre con la firmeza. Unas veces, las telas de Dumas son seductoras; otras, polémicas. Su conjunto de cuadros *The First People* / **222** / se cuelga a baja altura para que los ojos de los protagonistas queden alineados con los de un adulto. Se trata de retratos espeluznantes. De pequeños y vistos a través de la neblina sentimental

Scanned with CamScanner



de la paternidad, los bebés son una monada, pero ampliados a esta escala adulta se tornan grotescos, con sus barrigas distendidas, arrugas de ancianos y miradas de una sabiduría inquietante.

En una de sus múltiples catequesis acerca de su obra, Dumas señala con ironía: «Pinto porque soy una mujer sucia», a lo que añade:

La pintura es un asunto muy turbio. Nunca será un medio conceptual puro. [...] La pintura tiene que ver con el rastro del tacto humano, con la piel de una superficie. Un cuadro no es una postal. El contenido de un lienzo no puede escindirse del tacto de su superficie.

Estamos ante una artista que, sin olvidar su uso originario del *collage*, realiza infinidad de esbozos y retoca de continuo sus pinturas y, al hacerlo, permite los accidentes, el chorreo de la tinta líquida o el pigmento a su voluntad. Sus cuadros no se basan en dominar el medio y manipular los materiales a su antojo, sino en mover la mano con un vaivén y dejar que los componentes actúen a capricho.

El artista mexicano Julio Galán a menudo practica un orificio en sus cuadros, como si invitara al espectador a atravesarlos con la cabeza para dejarse fotografiar con un nuevo cuerpo o una nueva vestimenta. No se trata, sin embargo, de ningún juego de parque de atracciones, sino de un tema más serio, de índole identitaria. En ocasiones, la imagen reproduce un extravagante vestido tradicional mexicano como los que gustaba vestir Frida Kahlo, pintado a tamaño natural; en otros casos (como el que nos ocupa), la gama de posibilidades se amplía. Mientras que Kahlo buscaba la armonía espiritual con el pueblo de México, Galán, en tanto que homosexual, sitúa en primer plano el asunto de su identidad / **224** /. Al igual que Appelbroog y Dumas anhelan cartografiar el imaginario femenino, Galán desea hacer lo propio con el imaginario gay.

A simple vista, la obra del estadounidense Lari Pittman puede no parecer ni figurativa ni personal, sino más bien una especie de *collage* sobrecargado. Una pista de que no se trata de cuadros «meramente decorativos» la encontramos en los buques de guerra de última generación que merodean en paisajes bucólicos. La identidad y las marcas comerciales se metamorfosean en sus obras. La figura brinca como podría hacerlo en uno de los lienzos circenses de Picasso, si bien aquí luce la elegancia de un logotipo; por otro lado, los cortes y su postura en equilibrio sobre el filo de un cuchillo sugieren que su pose no guarda relación con un salto temerario desde el alambre, sino con una práctica sadomasoquista / **223** /. La maquinaria *art déco* y los paisajes pintados con *spray* al estilo de los que decoran los restaurantes chinos evocan el paisaje urbano de Los Ángeles. Se trata de un mundo de códigos y estereotipos que puede parecer irreal pero que para algunos constituye el verdadero paisaje del deseo. Para sus admiradores, lo importante en Pittman es que aborda la homosexualidad y el acto ornamental no como sustantivos sino como verbos, como agentes activos de la construcción de la imagen.

La pintura permite crear simulacros de nuestras experiencias corporales, modelos de pensamiento. La industria militar cataloga a los seres humanos como vehículos de piel fina, vulnerables a todo tipo de armas: gases, explosivos o incluso patadas. En un mundo de vigilancia, control genético, bombas inteligentes y

220. Marlene Dumas
Snow White and the Broken Arm, 1988. Óleo sobre lienzo, 140 × 300 cm.
Gemeentemuseum, La Haya

221. Marlene Dumas
Magdalena (Manet's Queen), 1995. Óleo sobre lienzo, 300 × 100 cm.
Stedelijk Museum, Ámsterdam

páginas siguientes:
222. Marlene Dumas
The First People (I–IV), 1991. Óleo sobre lienzo, cuatro paneles de 180 × 90 cm cada uno.
Museo de Arte Contemporáneo De Pont, Tilburgo

Scanned with CamScanner



dominio tecnológico, somos las dianas más fáciles. Sobre la pintura recae, podría argumentarse, el imperativo moral de demostrar esta vulnerabilidad de la carne, pero también los posibles comportamientos de las personas en tanto que sujetos y objetos.

Cuesta pensar en un lamento más desdichado o airado que el pretendido por la obra temprana de Sue Williams / **225** /. Respuesta a una relación de maltrato, su lienzo *It's a New Age* se sobrepone al desespero con frases ingeniosas, un humor mordaz y la mismísima desfachatez de la presentación. Este grafiti sofisticado constituye un ejemplo insólito de arte como terapia personal que supera la mera autocompasión: el cuerpo al borde del colapso.

En ocasiones, la figura está presente de manera alegórica o representativa. Dadas las acusadas tendencias antropomórficas de la cultura zapoteca a la que pertenece Toledo (su doble o álter ego desde su nacimiento es la iguana), no resulta difícil apreciar que, en su obra, los animales representan las ambiciones y las pulsiones humanas / **226** /.

Las miniaturas de Persia y la India tienen una tradición de carácter narrativo. Tras alcanzar su apogeo bajo el Imperio mogol, en el siglo xx la miniatura pasó a ser una industria turística menor. Era la materia menos popular, por ejemplo, en el Colegio Nacional de Arte de Lahore, en Pakistán, cuando se matriculó una adolescente Shahzia Sikander. Los únicos alumnos de la materia eran ella y otra persona. «Lo que me interesaba y me sigue interesando es establecer un diálogo con un medio tradicional, usar la tradición al tiempo que ejecuto una labor transformadora». Sikander se negaba a quedar subsumida por la artesanía y por la satisfacción de las expectativas nostálgicas que se atribuían a la miniatura, sobre todo tras emigrar a Estados Unidos. Su obra fusiona tales ideas preconcebidas. Su serie «Extraordinary Realities», de 1996, se pintó sobre miniaturas realizadas en la India a modo de recuerdos turísticos, que a su vez estaban pintadas sobre páginas de manuscritos antiguos.

A modo de herencia residual del siglo xx, muchos siguen creyendo que la pintura debería ser heroica y, por ende, de gran formato. Estas obras, en cambio, se entienden mejor si las denominamos «pinturas íntimas». Debemos acercarnos a observarlas como si nos asomáramos por el ojo de una cerradura y, al hacerlo, quedaremos abducidos por el complejo espacio que configuran, nos adentraremos en un mundo ficticio y asombrosamente incierto. El espacio de las mejores miniaturas mogolas siempre fue complicado. El que crea Sikander en sus obras lo es aún más, incoherente incluso, como si existiera en diferentes planos. Este espacio adquiere una presencia explícita en sus instalaciones, donde la artista utiliza papel transparente para superponer imágenes / véase **406** /. La narrativa acontece en el espacio, pero la artista no pretende generar narraciones, sino configurar un entorno íntimo donde el espectador encuentre su propia narrativa, su propia identidad. De ahí la complejidad y la incoherencia de un lienzo como *Pleasure Pillars* / **227** /, que combina un bombardero F-111 con *gopis* (las amantes de Krishna, que bailan alegremente entre una miríada de miniaturas indias), una Venus de Milo y una

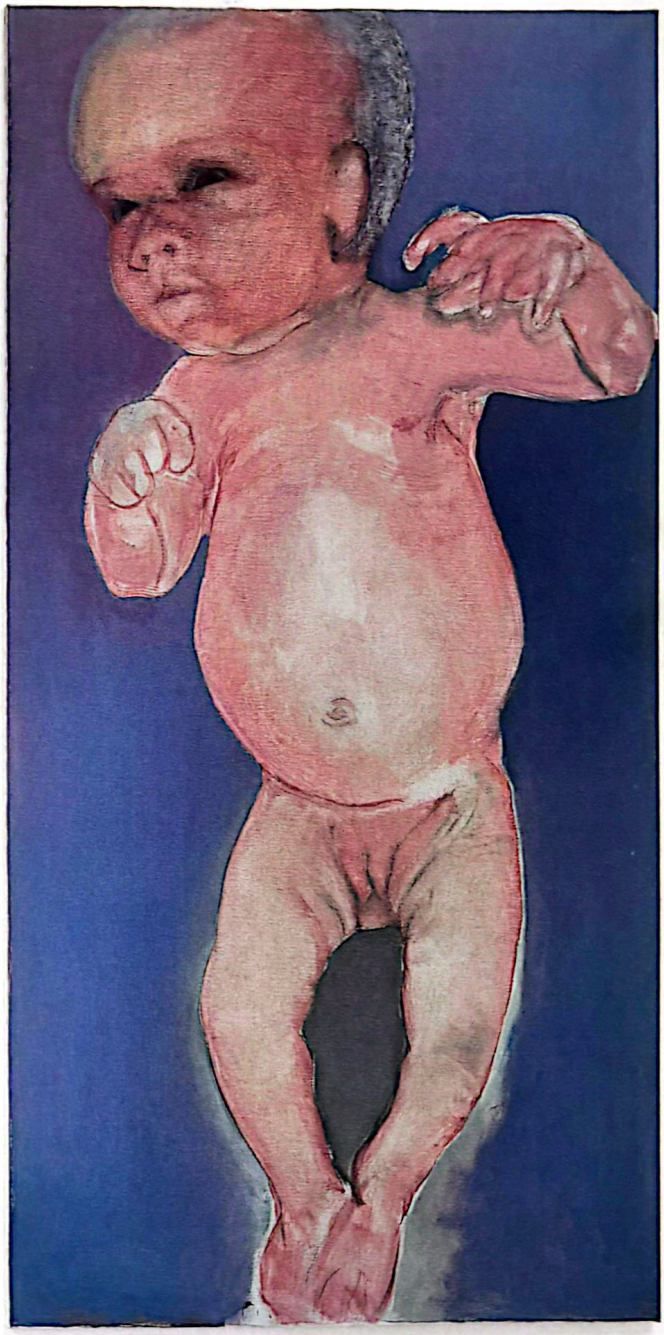
Scanned with CamScanner



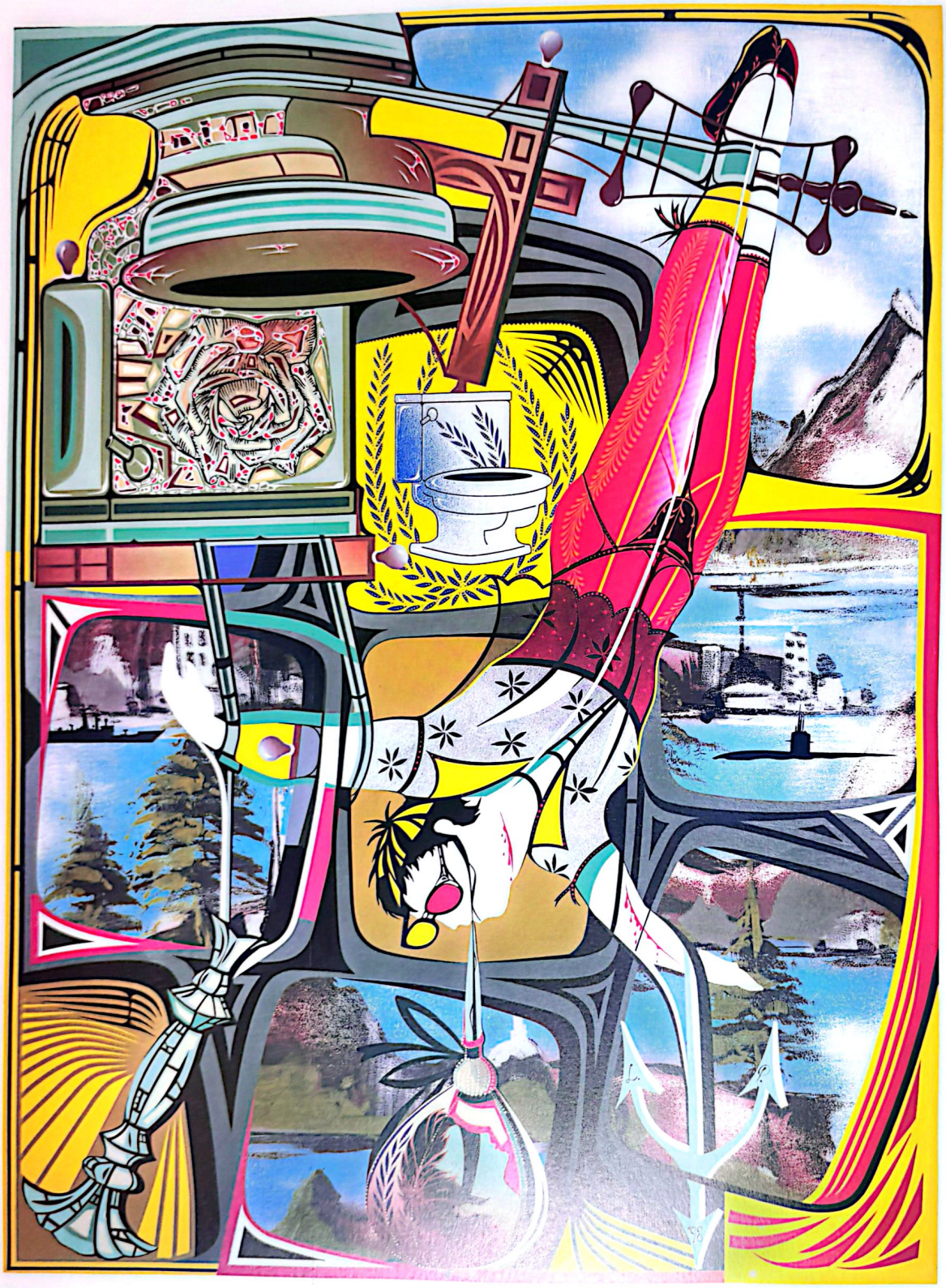


Scanned with CamScanner



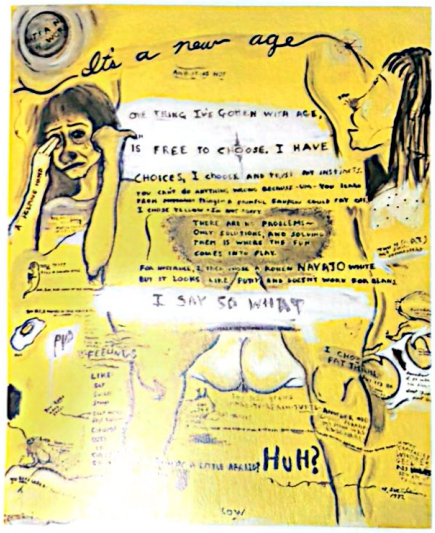


Scanned with CamScanner



223. Lari Pittman
Once a Noun, Now a Verb #2
1997. Óleo liso sobre painel de caoba, 121,9 × 91,4 cm





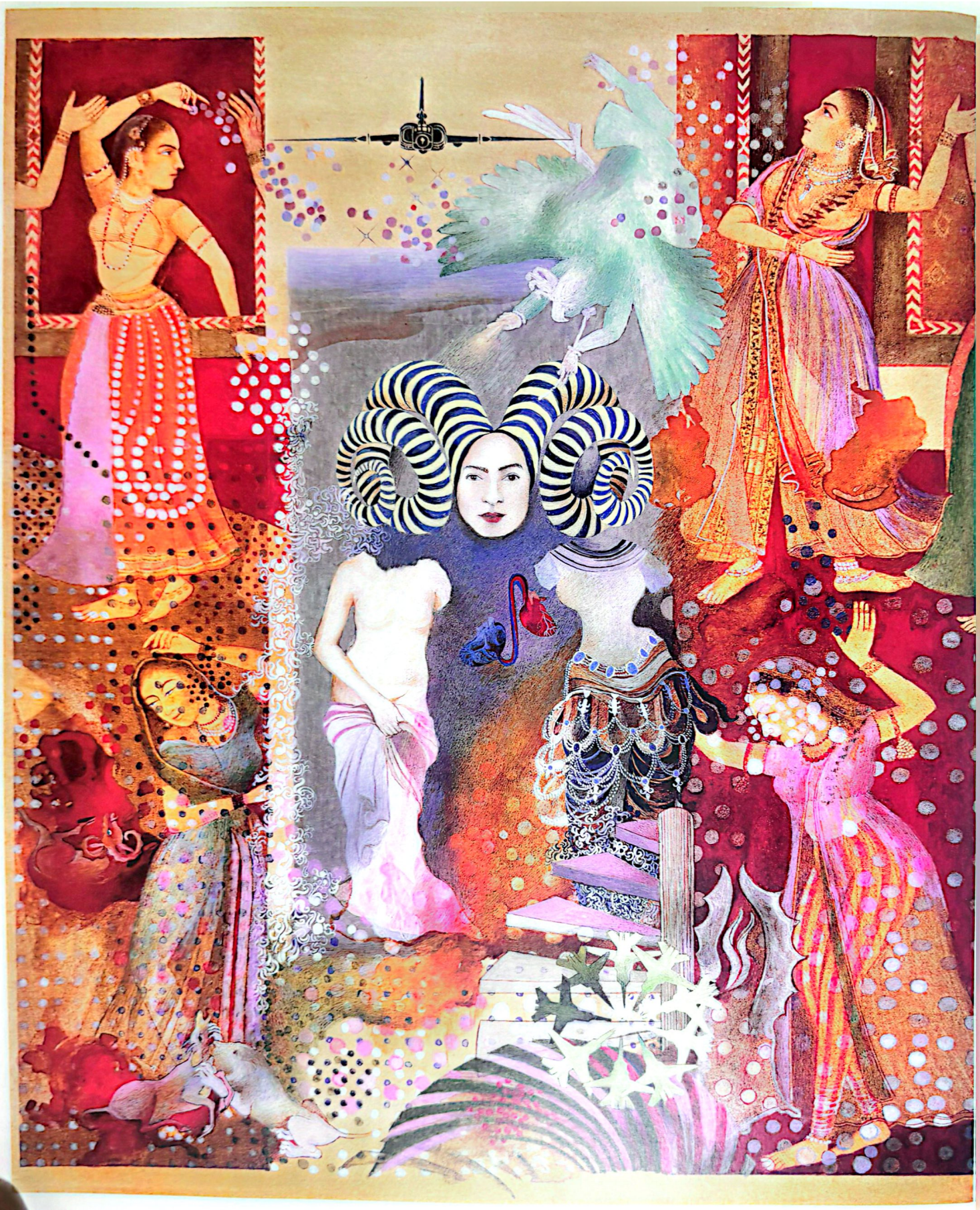


224. Julio Galán
Ya No, 1988. Óleo y *collage* sobre lienzo, 160 × 190 cm. Colección particular

225. Sue Williams
The Yellow Painting; retitulado *It's a New Age*, 1992. Acrílico y óleo sobre lienzo, 162,5 × 137,25 cm

226. Francisco Toledo
The Rabbit Sprays It, 2002. Óleo sobre lienzo, 40 × 50,8 cm

Scanned with CamScanner



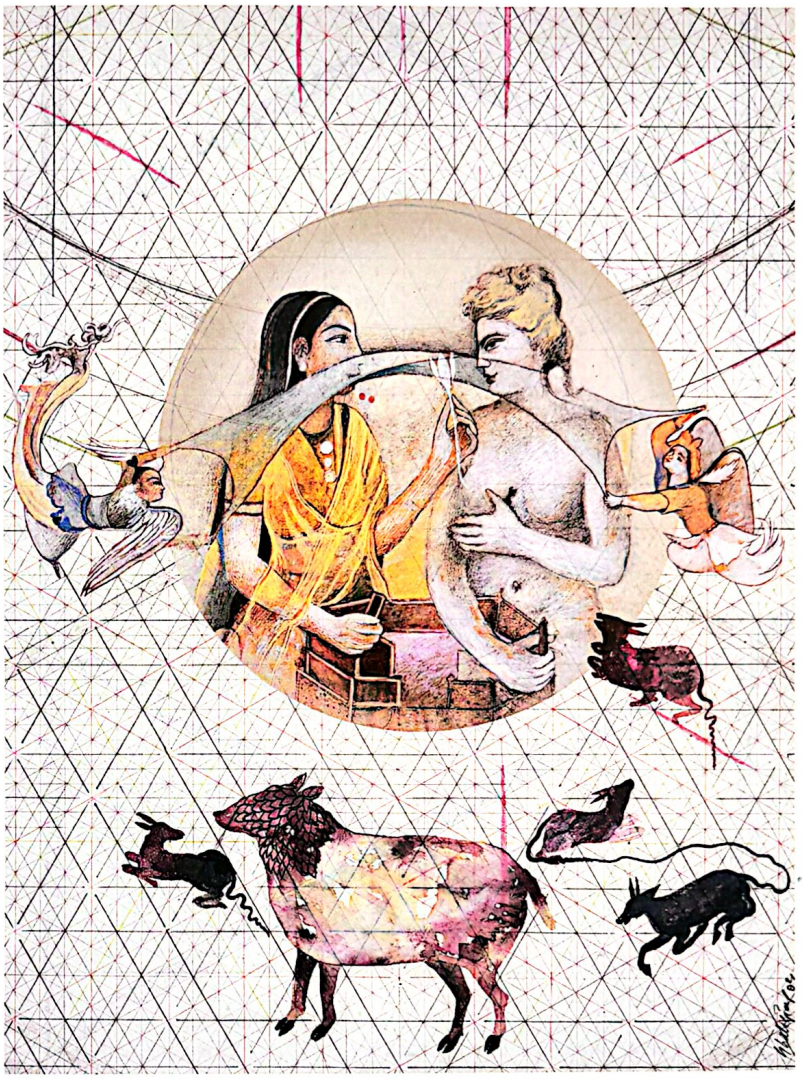
Scanned with CamScanner

diosa hindú, ubicada en el centro, bajo el rostro de una mujer que devuelve al espectador una mirada apacible. Vemos también un corazón rojo unido a otro azul, un perro mordiéndole el pescuezo a un ciervo y un grifo (*chillava* en punjabi) que cae en picado. La superficie está recubierta de topos, que hacen las veces de joyas, ornamentos o agujeros, como en una pantalla.

Para Sikander, uno de los alicientes de la miniatura es el proceso: «El acto [...], la materialidad, la seducción de la superficie, la inversión, la sumisión, las horas que se dedican a crear la translucidez. En el fondo, son gestos profundamente meditativos y cargados de significado, como rituales. En este sentido, la pintura miniaturista pasa más por subvertir la modernidad que la tradición». Sikander nos ofrece un sinfín de referencias y nos desafía a ensamblarlas. Con la ayuda de herramientas informáticas ha logrado metamorfosear y mutar aún más su obra, como en *Offering I*, donde remite a uno de sus trabajos anteriores en el marco de un espacio generado mediante infografía, que acapara su interés en la actualidad / **228** /. La combinación de una técnica tradicional con tecnología ultramoderna constituye uno de los puntos fuertes de su obra.

Tal como hemos visto, el arte narrativo ha asomado, o ha resurgido, en tanto que una de las prácticas más generalizadas del siglo XXI. A menudo, como en la obra de la pintora estadounidense Amy Cutler, se plasma en piezas de pequeña escala, de factura impecable. El arte de Cutler debe mucho a la tradición de la miniatura y muy poco a la modernidad. Pocos años atrás, sus obras no habrían podido verse en un museo, pues se las habría tachado de «mera ilustración». También se ha registrado un viso sexista en contra de este tipo de obras, realizadas en gran parte por mujeres, así como en contra de las creaciones de pequeño formato, consideradas demasiado «monas», poco ambiciosas y homologables a jugar con muñecas Polly Pocket. No hay hombres en el mundo de Cutler, salvo los muñecos de nieve que las féminas intentan coleccionar y que se derriten. Las protagonistas acostumbran a ser mujeres fuertes que atraviesan circunstancias adversas: en *Traction* / **230** / utilizan sus trenzas para arrastrar una casa por la nieve. El hecho de que las muchachas del interior de la vivienda se vean obligadas a coser con su propio cabello subraya la sensación de confinamiento. En la línea de la creación mitológica predominante en el siglo XXI, mezcla lo gótico con la ciencia-ficción, la inocencia y la crueldad.

Los tres integrantes del colectivo artístico canadiense Royal Art Lodge presentan un mundo con una mayor carga erótica y regido por leyes de intercambio / 229 /. Su obra, como la de Cutler, se centra en el dibujo, no en vano uno de sus miembros (Marcel Dzama) se dedicó en exclusiva a dibujar entre 1996 y 2000. Las pinturas están inspiradas en sueños, o en ensoñaciones experimentadas en ese estado fronterizo entre la vigilia y el sueño. Este mundo imaginativo rezuma encanto, inocencia incluso, hasta que descubrimos los desmembramientos y el sexo entre especies. Todo parece muy divertido (Dzama ha encargado muñecos móviles a partir de sus dibujos), pero está enturbiado por cánones encontrados, la guerra y la alienación crónica.



227. Shahzia Sikander *Pleasure Pillars*, 2001. Acuarela, pigmento seco, color vegetal, té y tinta sobre papel *washi*, 30,5 × 25,4 cm

228. Shahzia Sikander *Offering I*, 2003. Aguada e imágenes digitales sobre papel, 32,3 × 24,6 cm

Scanned with CamScanner



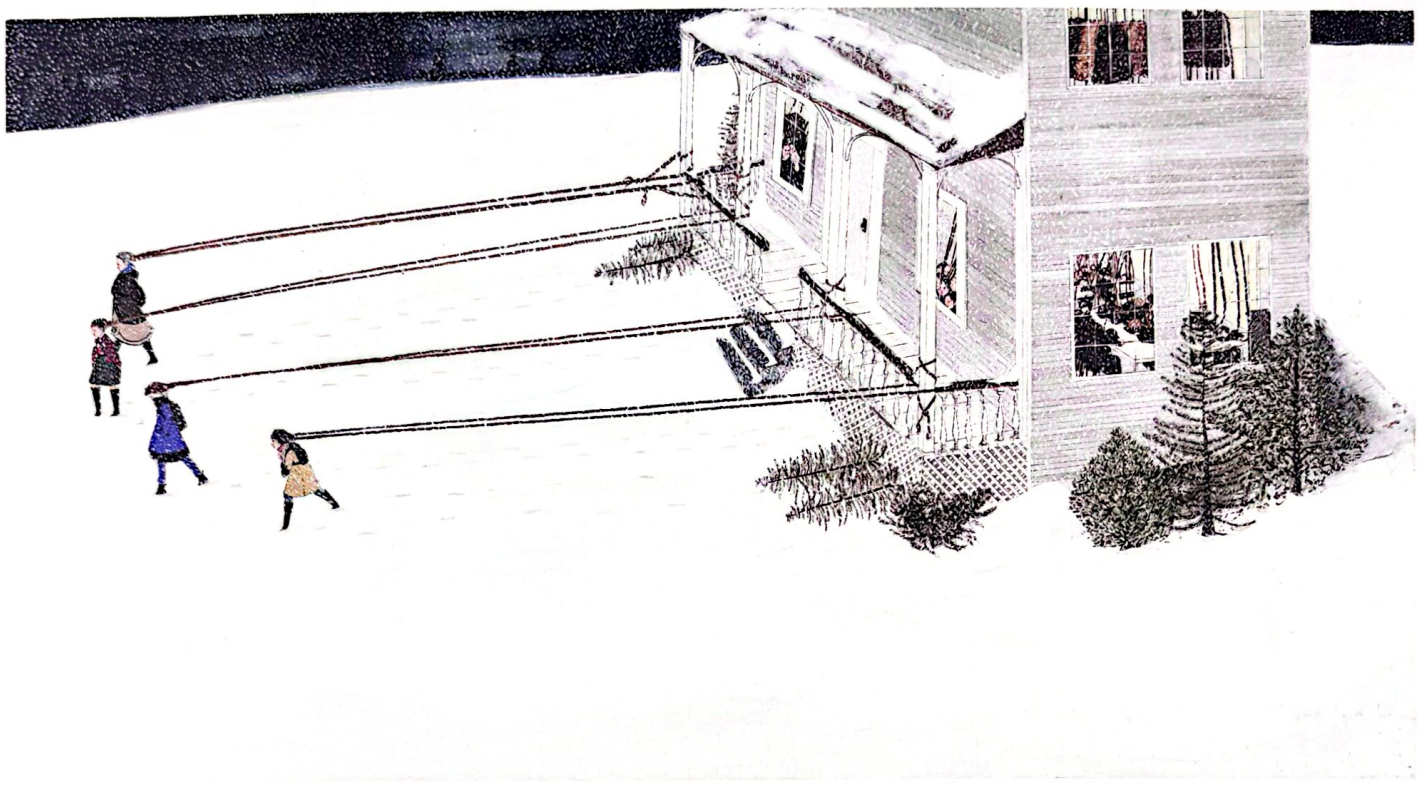
En la misma línea, el belga Michaël Borremans inició su carrera como dibujante y grabador y hasta el año 2000 no expuso ningún lienzo. «El dibujo es algo en lo que hay que meterse; la pintura se le mete a uno dentro». Sus motivos para el uso a modo de fuente de imágenes de documentales antiguos no guardan relación con la nostalgia: «Lo que pretendo es crear una visión de la humanidad desde la distancia. No me interesa retratar a personas contemporáneas: sería demasiado anecdótico. Me gustaría plasmar a individuos del siglo xx tal como se los contemplará a cuatrocientos años vista». Los tonos sepia de sus cuadros transmiten nostalgia, pero al percibir la extrañeza de lo que parece estar ocurriendo, empiezan a antojarse desconcertantes, como los colores apagados de un sanatorio.

La característica más curiosa de estos lienzos es que transmiten la impresión de estar incompletos, como si Borremans insistiera en que nos percatásemos de que estamos ante una pintura y nada más que una pintura. Por mucho que nos preocupen las cuatro mujeres anticuadas y sin gracia metidas en una cuba de aceite, no podemos obviar que se trata de un cuadro y nada más, porque vemos los goterones de pintura y la capa fina de la pared del fondo / **231** /. El hecho de tener que completar la imagen con la mente añade misterio y nos transmite la sensación de estar contemplando un mero fragmento de la escena, como si fuéramos arqueólogos. Estas personas siempre aparecen absortas, a menudo con la vista clavada en sus manos, mientras escriben, clasifican cosas o dibujan / **232** /. «Una pintura no es solo una imagen: es un objeto, con un carácter y varias capas», sostiene Borremans. Ante un cuadro como *Colombine* nos preguntamos si es una persona o un títere / **233** /, y la respuesta es incierta, atribulada.

La mayor parte de estas obras se relaciona con la figuración clásica del mismo modo que la abstracción impura lo hace con la normalidad: están contaminadas por muchas otras influencias, que amalgaman, no obstante, en una síntesis coherente.

La sexualidad es un tema tan decisivo en la obra de Jack Vettriano y Lisa Yuskavage como lo es en la de Freud. El hombre de a pie siempre ha sentido predilección por los lienzos que narran relatos «sensuales», de ahí la inmensa popularidad del

Scanned with CamScanner



229. Royal Art Lodge (Michel Dumontier, Marcel Dzama y Neil Farber) *Garbage Day*, 2007-2008. Varios de los 300 paneles que integran la obra, técnica mixta sobre tabla. Instalación en el Bluecoat Art Centre, Liverpool

230. Amy Cutler *Traction*, 2002. Caseína y pintura de vinilo sobre panel de madera, 81,3 × 152,4 cm Colección de Francie Bishop Good y David Horvitz

autodidacta Vettriano / **235** /. Coleccionadas por estrellas del celuloide, y no por los museos, las obras de Vettriano padecen el menosprecio de la crítica, que las califica de ingeniosas pero insustanciales y sensacionalistas, además de apreciar más falsedad que ambientación en sus escenas a lo *film noir*. Vettriano consigue crear ambientes nostálgicos henchidos de tensión y sus pinceladas gruesas imprimen vigor a su obra. Las mujeres de su universo siempre llevan pantis y los labios pintados de carmín, y sus protagonistas están a punto de mantener relaciones sexuales, a menudo con un escalofrío de peligro. El planteamiento de Yuskavage es algo más problemático / **234** /. A simple vista, sus cuadros parecen recreaciones del porno blando más burdo: ninfas desnudas con grandes pechos colgantes inmersas en interiores cándidos. Todos los lienzos traslucen un ambiente reiterado y paradójico: una nostalgia irónica, plasmada con una ejecución impecable y con inventiva formal. Yuskavage reimagina su infancia y la fascinación que sentía por las imágenes del *Penthouse* de los años setenta del siglo pasado; los desnudos evanescentes son una inspiración constante. «Exploto lo peligroso —le confesó a Chuck Close—, lo que me asusta de mí misma: la misoginia, el autodesprecio, el ascenso social, la búsqueda incesante de la perfección. Mi obra siempre ha girado en torno a cuestiones personales que me resultan profundamente incómodas y me avergüenzan». La irrealidad del porno blando del *Penthouse* se torna más falaz y más emotiva en sus telas, incluso más bochornosa, como afirma la propia pintora. El espectador no sabe si reír, llorar o quedarse embobado. Ahora bien, por grotesca o cursi que se antoje la obra de Yuskavage, lo cierto es que se limita a explicitar nuestro imaginario colectivo acerca de la juventud, la feminidad y la sexualidad. A diferencia del mundo de Vettriano, el de Yuskavage es consciente de su ridiculez. (El nivel de autorridiculización de las pinturas recientes de Currin inspiradas en la «pornografía escandinava de época» es otro asunto / **236** /. ¡Desde los días de David Salle ninguna pintura había suscitado tanta indignación!).

Las obras de Elizabeth Peyton pueden considerarse paradigmáticas de la pintura figurativa actual, tanto de personas como de situaciones. Se basan en fotografías publicadas en la prensa o captadas

Scanned with CamScanner



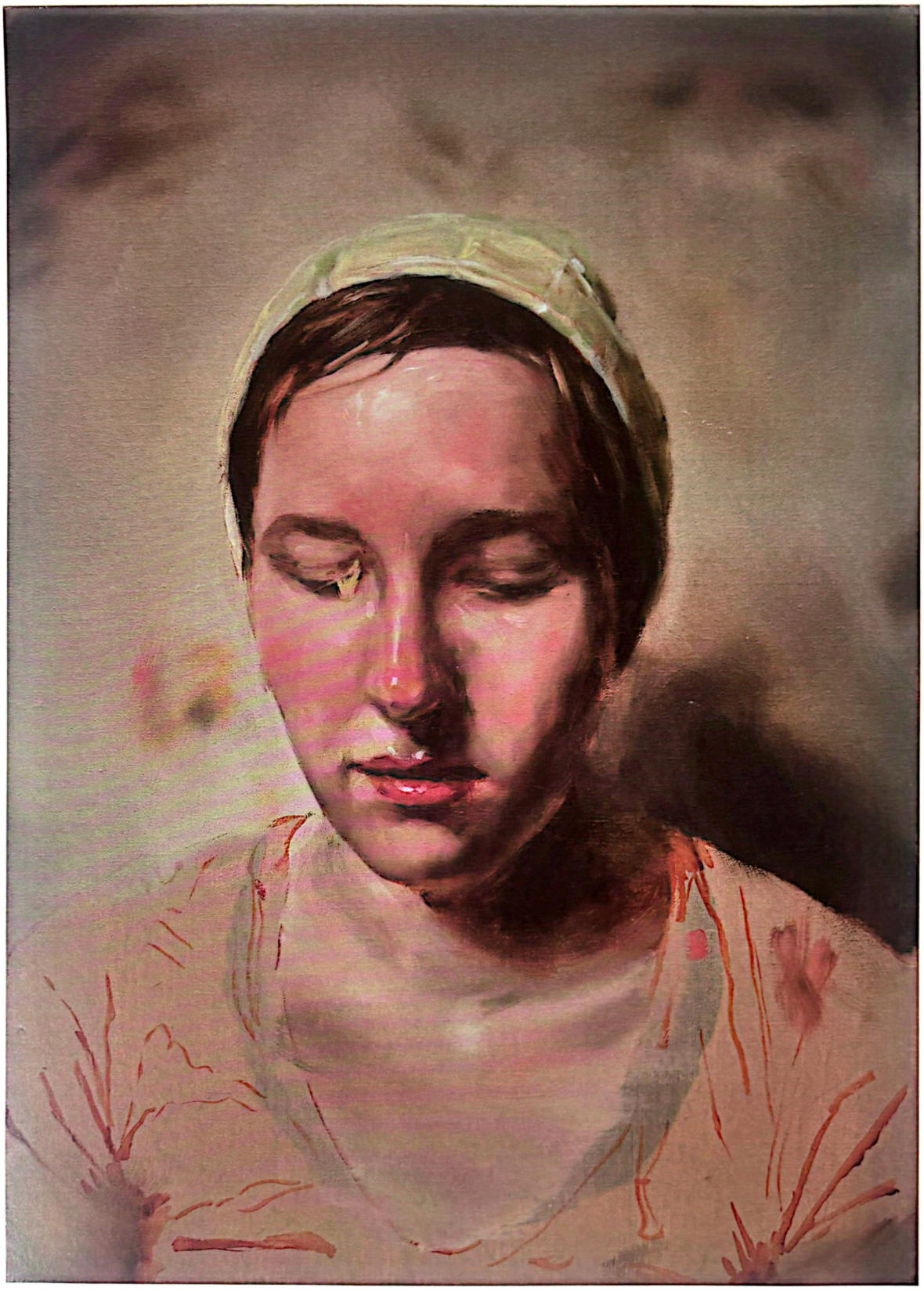
231. Michaël Borremans *Four Fairies*, 2003. Óleo sobre lienzo, 110 × 150 cm

232. Michaël Borremans *The Mill*, 2003. Óleo sobre madera, 26,4 × 32,5 cm

233. Michaël Borremans *Colombine*, 2008. Óleo sobre lienzo, 52 × 38 cm



Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner



por ella misma y no parecen narrar ninguna historia. A primera vista pueden pecar de ligeras o descuidadas, similares a ilustraciones de moda hechas por un aficionado o a los dibujos que podría hacer una adolescente de su cantante preferido y colgar con una chincheta en la pared de su dormitorio. Pueden resultar sentimentaloides, infantiles incluso. De hecho, su punto fuerte radica en parte en la devoción, en el amor que al parecer profesan por el protagonista. Cuanto más los contemplamos, más percibimos el brío que encierran, que ayuda a transmitir la vitalidad de una persona, sin renunciar a un retraimiento rayano en la melancolía. Peyton suele retratar a sus personajes en momentos de pausa, en lánguida meditación, mientras leen libros o admiran cuadros / **237** /.

La obra de Peyton ha evolucionado de las imágenes de famosos, a menudo de su infancia, a las pinturas de sus amigos; de escenas extraídas de noticias de prensa a secuencias dibujadas del natural. La artista ha proclamado su amor por los retratos de David Hockney, por su simplicidad y elegancia nostálgica. Su estilo de pinceladas anchas y falsamente despreocupadas se asemeja al de Eric Fischl o incluso al de Manet. La inmediatez de la ejecución parece atrapar y contextualizar la imagen en un lapso de tiempo muy preciso. Sus intenciones son rotundamente positivas: inmortalizar con amor la sensación que transmite una persona. «Lo que quiero es plasmar la belleza, pero yo no considero que la hermosura se restrinja a ser guapo; creo que es ético afirmar que en este mundo existen cosas bellas y me parece de lo más lícito desearlas y vivir por ellas.

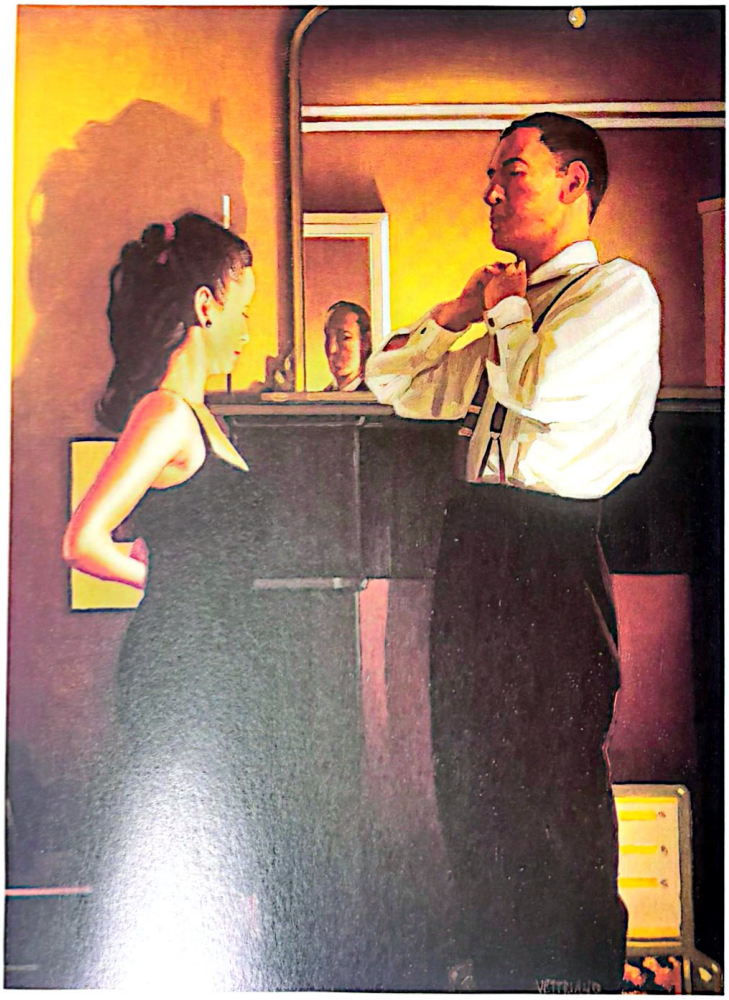
Scanned with CamScanner

234. Lisa Yuskavage
Brood, 2005-2006.
Óleo sobre lienzo,
190,5 × 175 cm.
Colección particular



235. Jack Vettriano
Between Darkness and Dawn,
1998. Óleo sobre lienzo,
76,2 × 61 cm

236. John Currin
The Dane, 2006. Óleo sobre
lienzo, 121,9 × 81,3 cm



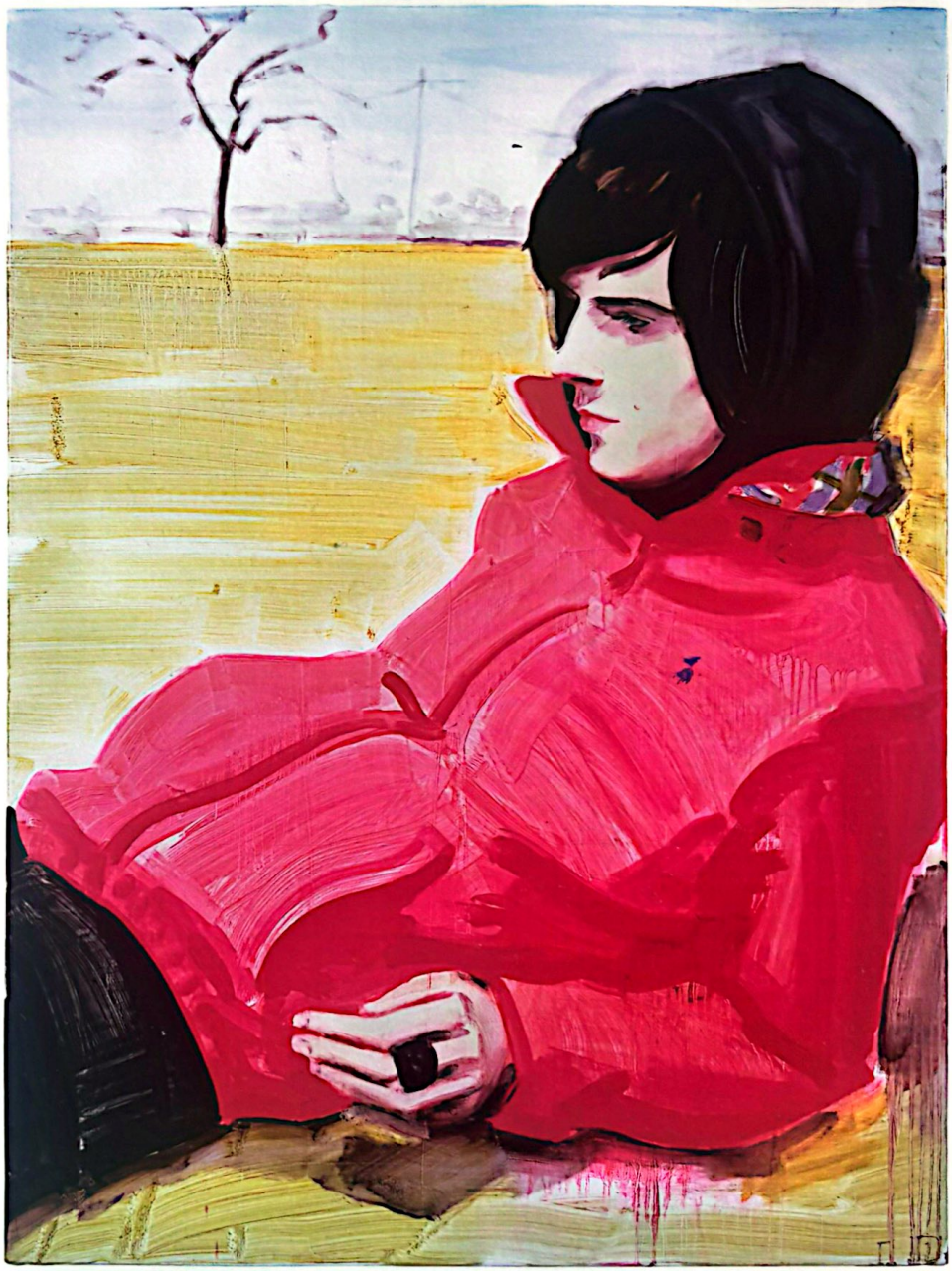
Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner

237. Elizabeth Peyton
Jarvis on Bed, 1996. Óleo sobre tabla, 43,1 × 35,5 cm

238. Elizabeth Peyton
Nick (Poquetanuck Park), 2003. Óleo sobre lienzo, 101,6 × 76,2 cm



En eso se resume todo: en la vida y la belleza, y en cómo ambas se hallan en las personas». Artistas como Cecily Brown y Matthew Ritchie comparten sus postulados: «La obra de Peyton insinúa que es posible volver a enamorarse. Puede ser arriesgado, pero es posible».

Siempre existe una narración en potencia. Nos preguntamos: «¿Quiénes son estas personas? ¿Es Jarvis Cocker, el cantante de Pulp?» / **238** /. Y entonces los reconocemos y nos inquirimos: «¿Qué están haciendo y qué significan para nosotros?». Los personajes famosos y sus vidas orquestan un culebrón cotidiano que se interpreta en la prensa. Los pintores son como el resto de los mortales: han crecido a base de una dieta televisiva de teleseries, concursos y revistas adolescentes. Para un artista, reflejar el mundo tal como hace Peyton puede constituir una vulgaridad, pero no es más que un reflejo de la realidad que moldea el imaginario de nuestra cultura tanto como la calle, la mitología o la naturaleza.

Scanned with CamScanner

PIntURa DE

Scanned with CamScanner

Franz Ackermann
Eric Fischl
Anton Henning
Howard Hodgkin
Fabian Marcaccio
Julie Mehretu
Catherine Murphy
Albert Oehlen
Fiona Rae
Daniel Richter
Matthew Ritchie
Julião Sarmento
Matthias Weischer

ESPACIOS

Scanned with CamScanner



El espacio no es la última frontera. Es el ámbito donde vivimos y observamos. Existe una diferencia entre espacio y lugar: el lugar nos acoge en un momento determinado del tiempo; el espacio es todo lo demás. El lugar posee un valor específico. Viajamos de un lugar a otro, pero lo hacemos a través del espacio, cuyo valor es potencial. No tiene otras fronteras que nuestra visión, las paredes o los marcos que nosotros mismos levantamos.

Un cuadro es un objeto plano que insinúa la existencia de un espacio posterior, semejante al que queda al otro lado de una ventana. Si se contempla con detenimiento, puede vivificar el espacio que nos separa de él, como ocurre con las formas flotantes que surgen de las abstracciones de Rothko / véase **6** /. Ello puede inducirnos a creer que existe un espacio equivalente en nuestras mentes. Tenemos, pues, tres lugares para que el espacio se expanda o se modifique: el cuadro, nuestra mente y la distancia que nos separa del lienzo.

El siglo xx nos proporcionó maneras radicales de experimentar el espacio: basta con pensar en cómo nos inclinamos para doblar una esquina al volante de una moto o cómo avanzamos por una autopista a 120 km/h escuchando música *heavy metal;* o con evocar la panorámica, a través de las ventanillas de un avión, de una gran ciudad de noche. Tales experiencias han ahondado en nuestra comprensión del espacio o, más aún, la han modificado. El nuevo espacio virtual de los efectos especiales, los juegos de ordenador e Internet plantea cambios mucho más radicales aún, que desembocarán, conforme a una creencia extendida, en una transformación real de la naturaleza misma de nuestra conciencia y nuestra identidad.

¿Es la pintura el medio indicado para explorar y analizar estas nuevas experiencias espaciales? ¿Sigue siendo útil para investigar esos espacios por los que suele moverse nuestro cuerpo: paisajes e interiores?

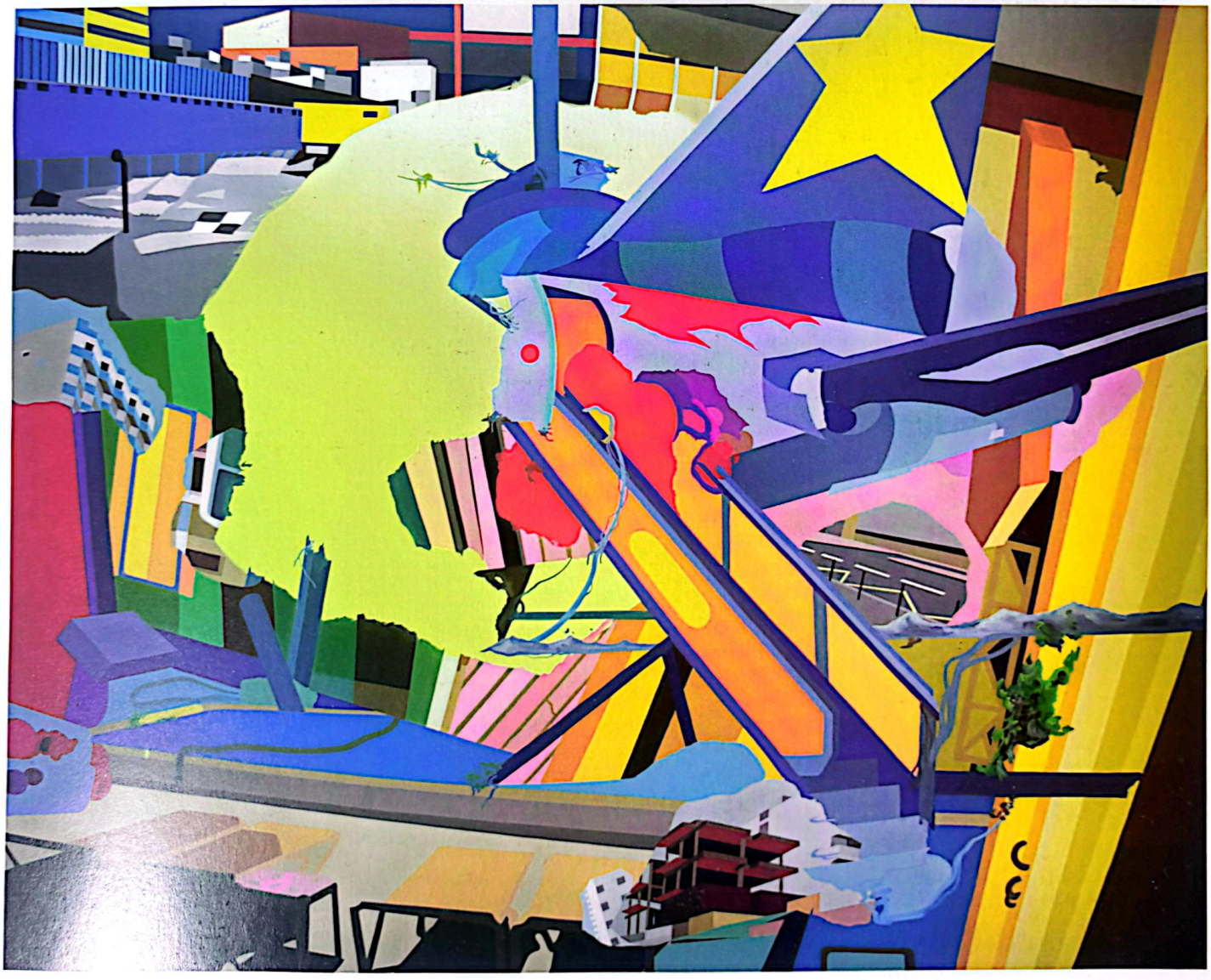
La obsesión de la pintura formalista por alcanzar la máxima lisura ha ido en contra de la experiencia del espacio en la expresión pictórica. Tal como destacó el decano del formalismo, William Rubin: «En la mayor parte de la abstracción vanguardista, la noción de espacio había quedado encenagada por la sustancia de la pintura en sí». Con el deseo de recuperar la vivencia espacial, una artista como Bridget Riley ha recurrido a tonos vibrantes y dibujos geométricos para dinamizar el espacio que separa al espectador del lienzo: los colores parecen salir de la tela en dirección al observador. No es casual que Riley sea una ferviente admiradora de la pintura renacentista italiana, en la que el espacio no solo se representa, sino que está dotado de vida propia.

En años recientes, como impulsados por el deseo de reconquistar la emoción derivada del desarrollo de la perspectiva científica por parte de Leon Battista Alberti o de emular el cine de ciencia-ficción, muchos artistas han pintado cuadros que generan espacios dinámicos, teatrales y complejos, entre ellos David Reed y Lydia Dona / véanse **167, 171** /. Objetos e imágenes flotan en el lienzo como si se hallaran en un vacío espacial, atravesado por vectores que parecen dotar al espacio de más de tres dimensiones.

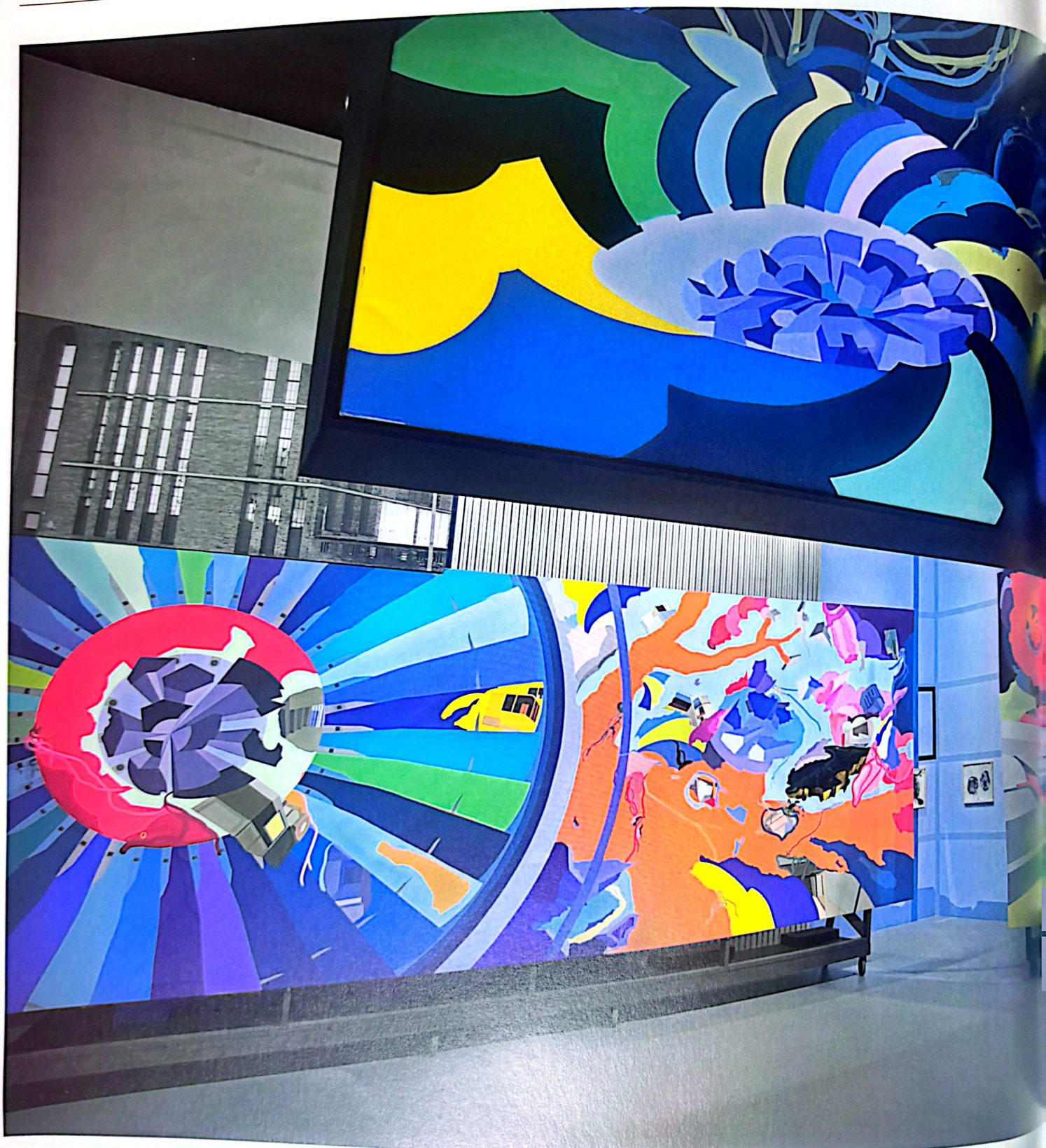
Scanned with CamScanner

239. Franz Ackermann *Ohne Titel (Mental Map: No Horizon)*, 2007. Técnica mixta sobre papel, 21,9 × 28,6 cm

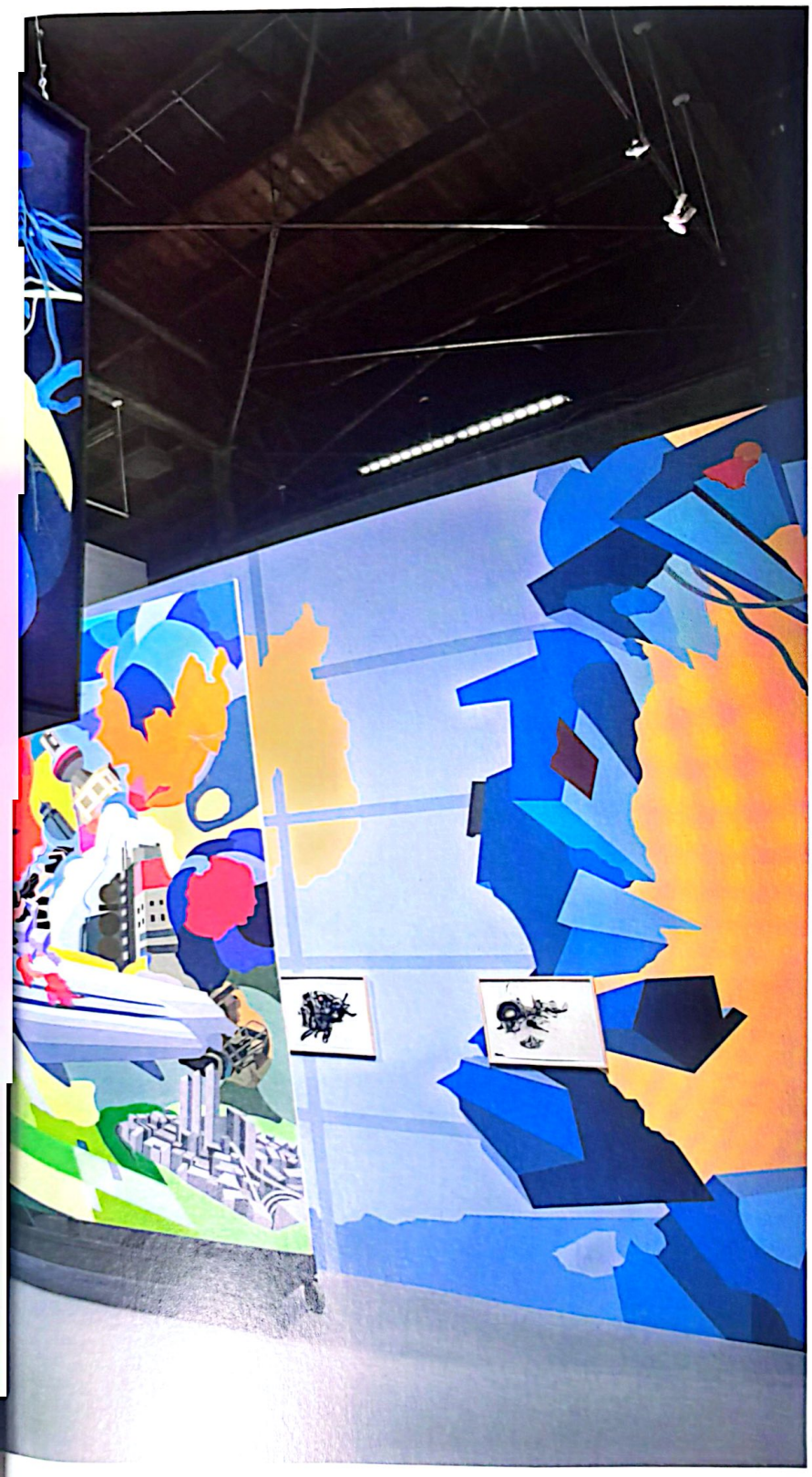
240. Franz Ackermann *Gelbe Walk*, 2008. Óleo sobre lienzo, 354 × 283 × 5 cm



Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner



Algo parecido ocurre en la obra del alemán Franz Ackermann, quien ha indagado acerca de la metamorfosis de nuestra comprensión del espacio a raíz del turismo. En los circuitos turísticos de muchas poblaciones se reparten folletos que recomiendan dónde detenerse a tomar fotografías panorámicas: nuestra experiencia del espacio se sirve como una comida preparada para microondas, lista para calentar y consumir. La aproximación de Ackermann al turismo representa el polo opuesto a semejante pasividad: sus lienzos pueden describirse como la recreación del espacio urbano, dotado de hiperactividad por una subjetividad individual. Cuando Ackermann llega a una localidad, recorre sus calles y las escruta en busca de información visual (mapas, postales, folletos) susceptible de incorporar a la miscelánea óptica de la contemporaneidad urbana. Con tan heterogéneo material lleva a cabo pequeños bocetos que denomina «mapas mentales» / **239** /. Tras establecer su estudio en una habitación de hotel, procede a pintar cuadros de gran formato en los que reinventa la población en términos de itinerarios, vectores y contrastes cromáticos virulentos. Su cartografía, en caso de serlo, refleja explosiones más que la retícula urbana. El espacio parece transfigurarse y hacer implosión, al modo en que las naves espaciales se internan y emergen del hiperespacio en las películas de ciencia ficción de los últimos tiempos.

Si bien suele mostrarse crítico con el espacio urbano percibido al estilo del Movimiento Moderno, tiene su razón de ser contemplar su obra como una celebración delirante de la ciudad posmoderna, atravesada tanto por las autopistas de la información como por una ronda de circunvalación interna. La infografía y el espacio de películas como *Matrix* han favorecido la existencia de un espacio de semejante dinamismo visual. Hoy en día no cuesta imaginar a alguien viajando simultáneamente en el espacio real y en el hiperespacio y, como aquí, fusionándolos, igual que Neo en la citada cinta / **240** /.

El aspecto más radical de Ackermann estriba en que, a su parecer, el espacio solo se experimenta a través del tiempo y, hasta cierto punto, así se refleja en sus obras. Pueden golpearnos en la córnea al instante, pero tardamos cierto tiempo en saber qué ha ocurrido. Muchos de sus cuadros presentan una forma y una escala cinematográficas, lo cual explica que a menudo acabe extendiendo su pintura a toda la estancia / **241** /. Esta prolongación subraya la complejidad del espacio que inventa, así como la contundencia de sus cuadros en tanto que elementos decorativos. Ahora bien, estos lienzos nunca son mera decoración. Con independencia

241. Franz Ackermann
Instalación *Ecstasy: In and About Altered States* en el Museum of Contemporary Art, Los Ángeles, octubre de 2005 – febrero de 2006

Scanned with CamScanner





242. Fabian Marcaccio
Instalación en la Kevin Bruk Gallery, Miami, con inclusión de las obras *Private Contractor* y *New Paintants*, 2007

243. Fabian Marcaccio
Confine Paintant, 2003, instalación en Ostende, Bélgica. Tinta pigmentada, óleo, silicona y polímeros sobre vinilo sobre estructura metálica, 1 × 334 m

244. Matthew Ritchie
God of Catastrophe, 2006. Óleo y rotulador sobre lino, 259 × 361 cm

Scanned with CamScanner

de su tamaño, orientan sobre cómo experimentar y disfrutar el mundo. En la instalación reproducida en páginas anteriores, el espacio «real» se sugiere mediante fotografías colgadas junto a uno de sus mapas mentales de la vista desde su habitación de hotel y de un rótulo de un famoso *pub* tradicional de Minneapolis.

Obras como las de Fabian Marcaccio, cargadas de pintura, silicona y otros materiales, pueden adquirir unas dimensiones enormes, llenar estancias enteras. Estos cuadros han alcanzado tal magnitud y se alejan tanto de las pinturas tradicionales que el artista los ha bautizado como «*paintants*», como si quisiera realzar con el gerundio su esencia de actos en curso. En ocasiones son rollos gigantes que se desplazan de sala en sala, y otras veces son huecos, como tubos, lo que permite asomarse también a su interior. En otros casos, como cuando en 2003 instaló un *paintant* de 334 metros en una playa de Bélgica / **243** /, es preciso dar un largo paseo para contemplarlo entero. Esta obra se imprimió digitalmente en vinilo y se pintó con óleo, silicona y polímeros. «Mi idea era crear una realidad pictórica equivalente a la experiencia de caminar y ver.» El espacio de estos *paintants* es tan complejo como sus formas. Hay millares de imágenes: extraídas de Internet o captadas por el propio Marcaccio y materializadas como si un banco de imágenes hubiera vomitado y las hubiera hecho carne, a base de mutarlas hasta el infinito, replicarlas y conectarlas entre sí como pinceladas, como rizomas / **242** /.

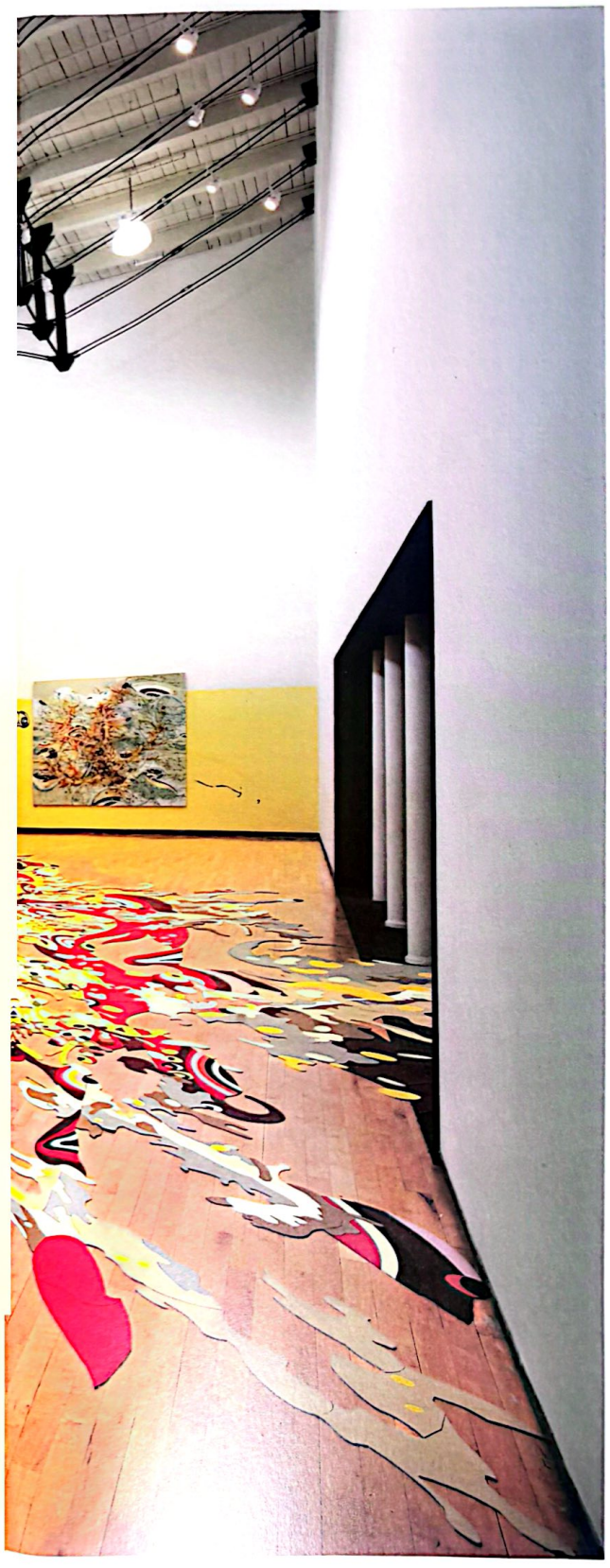
En la temprana fecha de 1979, Jean-François Lyotard escribió: «Los bancos de datos son las enciclopedias del mañana. Trascienden la capacidad de cada uno de sus usuarios. Son la "naturaleza" del hombre posmoderno». ¿Ha reemplazado el ciberespacio al espacio natural? Así se acertaría a creer en la obra de al menos dos artistas jóvenes: Julie Mehretu, etíope, y Matthew Ritchie, londinense, emigrados ambos a Nueva York, una ciudad construida a modo de retícula tridimensional, al igual que el espacio de un juego de ordenador. Para Ritchie, la página web, la pintura y la instalación son espacios proclives a la mitología personal, un mito, por lo demás, derivado de la ciencia y de la psicología no menos que de las leyendas ancestrales. Recelaba de los mitos inventados al galope al estilo de los acuñados por artistas del «Zeitgeist» como Schnabel:

Mi obra surgió en parte como reacción a un clima en el que se habían formulado demasiadas obras narrativas de manera arbitraria y donde muchas de esas creaciones pseudonarrativas se habían desmoronado en un santiamén, dejando en su estela a un público descreído con respecto a las posibilidades de la pintura descriptiva porque no veía más que funcionarios del fisco saqueando el almacén, poniéndose medallas y blandiendo espadas.



Scanned with CamScanner





245. Matthew Ritchie
Proposition Player, 2003,
instalación en el Massachusetts
Museum of Contemporary Art,
North Adams, 2005

La mitología de Ritchie es compleja pero coherente: se basa en siete rasgos de su personalidad, que se trasforman en siete personajes y estos, a su vez, en otras tantas formas. Innumerables escritos sobre el tema salidos de su puño y letra apuntalan sus cuadros: «Al principio eran un simple intento de representar las condiciones de cualquier sistema». Cada vez que Ritchie organiza una exposición importante, intenta llevar esa narrativa o cosmología un paso más allá, agregando «detalles físicos a la arquitectura informativa general, intentando ampliar la idea de un sistema abierto a la forma física de la obra. [...] Cuando yo cursaba bachillerato, tener un reloj digital era un trofeo para privilegiados. Hoy, un *tsunami* de información nos sepulta. [...] ¿Cómo podemos hacerle frente? [...] ¿Cómo podemos aprender a concebir la información como forma?». La peculiaridad del intento de Ritchie de crear un equivalente físico de la era de la información estriba en la extraordinaria sensación de velocidad que consigue / **244** /. «El impacto de la información es elevado, viene a ser como un viaje escabroso cuando te entra en la cabeza.» Es un viaje estimulante, tanto si uno se lleva consigo los textos además de las pinturas como si no. Al igual que otros artistas deseosos de crear nuevas nociones de espacio, Ritchie se concentra más en la espiral o el vórtice que en la retícula tan del gusto del Movimiento Moderno. El bucle, como se ha señalado, es la forma subyacente al Barroco. En la relectura que hace Deleuze del Barroco, dicho estilo se revela como un arte que se retuerce y se repliega, de tal modo que sus múltiples superficies exteriores se hacen eco de la experiencia intuitiva de la idea de que este mundo ultradinámico se pliega sobre sí mismo al interactuar con las fluctuaciones. No hay sombreado, modelado ni uso de la fotografía, simplemente un inmenso diagrama imbuido de una vida frenética. Y el efecto de la cinestesia se ve potenciado cuando se instala en un complejo como el de Houston en 2003. *Proposition Player* incluía dibujos en suelo y paredes, esculturas, textos e incluso una mesa de juegos computerizada donde los espectadores podían lanzar un dado de cuatro caras y ver cómo una imagen proyectada cambiaba en función de su lanzamiento / **245** /.

La vida se ha vuelto tan compleja y tan difícil de digerir que puede resultar más fácil crear maquetas de modelos ficticios para emplearlas como alegorías a fin de entender el mundo real; de ahí la popularidad de la trilogía *Matrix*, de *His Dark Materials* de Philip Pullman o del ciclo *Cremaster* de Matthew Barney, integrado por cinco películas. En la obra de Ritchie, la importancia no radica tanto en los elementos del juego o en los personajes como en el planteamiento de una exploración del espacio que, bajo una apariencia decididamente barroca, adopta la forma de un modelo de pensamiento. Tras una voluntad liviana, prácticamente decorativa, subyacen pulsiones aciagas:

Hay cientos de impulsos en conflicto: te pica la piel, respondes a la presión y a los pensamientos de tu edad, tu cuerpo se deteriora, vas al gimnasio. Es un gran lío. Este templo de actividad. Esta colmena. El corazón late, lo notas palpitándote en la nuca. Y en el cerebro... solo Dios sabe lo que pasa en su interior. Nadie se acerca ni

Scanned with CamScanner



siquiera a intuirlo. De manera que esto es solo un conato de intentar cartografiar lo que significa realmente ser una persona, de un modo tan sencillo e infantil como este.

Para Mehretu, la exploración espacial no se limita a los viajes siderales ni a los espacios infinitos que podemos diseñar en el ordenador, sino que se extiende a los estadios deportivos y al modo en que los espectadores entran y salen de ellos. «El coliseo, el anfiteatro y el estadio son espacios perfectos y metafóricos, concebidos para acoger a un gran número de visitantes de una manera democrática, organizada y eficaz. En este mismo proceso se advierten las corrientes subrepticias del caos absoluto, la violencia y el desorden». En la línea de Ritchie y Ackermann, Mehretu se siente atraído por los planteamientos de la psicogeografía, que permiten cartografiar el mundo de manera subjetiva, y por los arquitectos deconstructivistas que proponen nuevas maneras de crear ciudades con flujos de movimiento y comunicación más complejos. Mehretu ha señalado que la planificación arquitectónica es el ADN de sus obras.

Lo normal es que un cuadro como *The Seven Acts of Mercy* sea dinámico y a gran escala, y que esté basado en un vórtice, que se mueve, sin embargo, sobre un medio más estable / **246** /. En este caso, todas las marcas representan a personas en movimiento. Podría contemplarse como una metáfora de la energía orgánica y la estasis geométrica, o de la vitalidad personal y la inacción burocrática. El título está tomado de un lienzo de Caravaggio *(Las siete obras de caridad)*, un cuadro que contiene un espacio barroco más complejo y un mensaje humanitario más profundo acerca de la ayuda a los pobres, los enfermos y los moribundos.

Las creaciones de Mehretu figuran entre las tentativas más recientes y extremas de sincronismo, el conato de plasmar todo el embrollo de la ciudad de golpe. «Me fascinan e intrigan lugares como Lagos o Times Square un sábado por la tarde, por su capacidad suprema para deslumbrar —explica—. Quiero que mis pinturas transmitan [...] esa clase de velocidad, dinamismo, lucha y potencial». La batalla es tanto formal como política: *Black City* se fundamenta en la idea de desmoronar el esquema de una fortaleza para generar el de un estadio (construcciones ambas que son expresión civil del nacionalismo), mientras un símbolo islámico vuela en medio de la vorágine de trazos / **247** /.

El espacio puede ser tan insondable como un agujero negro o tan superficial como un poro de la piel. No existe ningún espacio tan difícil de conceptualizar o tan importante como el propio cerebro. Se intuye que Ritchie, Mehretu y otros lo que hacen es proporcionar mapas neuronales y pretender relacionarlos con la sensación de estar en un cuerpo sujeto a la gravedad y al movimiento. Podría intuirse en ello una reinvención para el siglo XXI de la madeja de gestos de Pollock.

Las primeras pinturas de Fiona Rae se basan en la creación de formas híbridas dispuestas en hileras, derivadas en parte de los catálogos de venta por correo y en parte del inventario de pintura abstracta, pero obtenidas ante todo a través de la improvisación. Rae se interesa más por transformar estos elementos que por apropiárselos, entre comillas, al modo posmoderno. Se sostienen en el aire, flexionando sus músculos, en una especie de limbo. El espacio se torna cada vez más complejo, variable y desbaratado. «La composición pictórica se percibe muy democrática», le indicó el pintor alemán Daniel Richter en 1996 en relación a sus obras. «Parto de un planteamiento sin jerarquías en el que todos los tipos de lenguaje pictórico presentan a priori el mismo interés —le contestó Rae—. Tampoco hay en mi obra elementos prioritarios. Supongo que por eso parece democrática». Rae incorpora cada vez más ingredientes a la mezcla: Krazy Kat, Vermeer o Lara Croft. Hacia finales de la década de 1990, los fondos monocromáticos de sus primeros lienzos habían devenido una sopa de blanco y negro / **249** /. En ocasiones, el negro se coagula en formas arquitectónicas o círculos coloreados que pueden aflorar a la superficie a modo de picatostes o albóndigas. Si esta sopa es una analogía de espacio, se halla en un estado de potencialidad permanente que, como Matmos en la película *Barbarella*, puede borbotear como un organismo vivo, capaz de metamorfosearse en otras estructuras como un ectoplasma o de expulsar los elementos ajenos. (Mezclo metáforas, como las pinturas de Rae.) Ante la sugerencia de que transmitían ansiedad, Rae admitió:

Mi intención era que fueran desconcertantes, no una base sólida y clara, nada en lo que apoyarse. Por entonces yo habitaba en Londres, en un apartamento a unos cien metros de altura, y tenía la impresión de vivir en una nave espacial. Era imposible tener la sensación de confort o de seguridad: no había aceras, ni carreteras ni árboles. Se me antojaba una experiencia de una contemporaneidad absoluta y deseaba que la pintura que estaba realizando reflejara algo de ella. La angustia delirante y el éxtasis de lo contemporáneo corren aquí en paralelo a una concepción del funcionamiento de la mente, en la que la conciencia se desliza por el mar voluble del inconsciente.

Scanned with CamScanner

246. Julie Mehretu
The Seven Acts of Mercy, 2004.
Tinta y acrílico sobre lienzo,
289 × 640 cm.
Colección particular

páginas siguientes:
247. Julie Mehretu
Black City, 2007. Tinta y acrílico
sobre lienzo, 304,8 × 487,7 cm.
François Pinault Collection

En obras recientes, Rae ha utilizado logotipos e imágenes de Internet (siempre paga los derechos de reproducción), pero sin componer nunca la obra en pantalla. La naturaleza física de la pintura, el modo en que parece eternizar ese momento creativo único, sigue siendo fundamental. Por supuesto, como la mayoría de las personas de su generación, Rae está influida por el ciberespacio y los efectos especiales. «¿Cómo puede uno no dejarse influir por el modo en que los títulos de las películas recientes permiten atisbar un espacio abisal o por la forma en que el espacio se bambolea en *Matrix*?».

Con motivo de la exposición organizada en Japón en 1999, en la artista afloraron recuerdos de Hong Kong, donde había vivido durante toda su infancia. Brotó así en su obra esa cursilería (o encanto) denominada *kawaii*, tan querida por los medios japoneses, si bien los animales semejantes a venados que contaminan sus lienzos recientes pueden parecer asimismo siniestros. La suave inanidad juega en contra de las diversas técnicas pictóricas (gesto, chorretón, *spray*) que se fusionan para construir un espacio ficticio y familiar a un tiempo / **251** /. La artista explica que, cuando siente que progresa pintando, la invade la sensación de hallarse en un espacio íntimo cerrado donde el tiempo se ha detenido: «Es un sitio imaginario semejante a estar bajo el agua, cuando uno se halla totalmente rodeado o perdido», comenta.

No es inusitado que los artistas expliquen la experiencia de sentirse totalmente concentrados y relajados, encerrados en su propio mundo, cuando un cuadro avanza con fluidez. Actores y surfistas hablan de la «sala de calentamiento». En ella esperan los artistas antes de salir a escena, en un espacio intermedio entre la vida cotidiana y el lugar donde tienen que interpretar a otra persona. Allí anhelan llegar también los surfistas al deslizarse bajo olas a punto de romper, en un estado casi místico: «Es ese instante extático en que el surfista se pone en pie sobre la tabla y mira la cara interior de la ola que sabe que va a formarse», señala Gary Hill.

El artista alemán Albert Oehlen, en contraste, es más un remero que un surfista. Para él, imaginar espacios complejos y contradictorios supone oponerse al espacio racional definido por la modernidad. Obras como *Party Dreams* / **248** / resultan teatrales; en ellas, cada elemento expulsa a los demás del lienzo y reafirma una noción distinta del espacio. Ante la imposibilidad de hallar un sentido al conjunto nos concentramos en los detalles; nos internamos en la obra en busca de un camino, como detectives que avanzan pista a pista. No causa asombro descubrir que Oehlen parte a menudo de un *collage* donde elementos dispares de distinta escala se unen en matrimonios de penalti. Crear un espacio tan complejo e incoherente conlleva asimismo establecer un tiempo intrincado. Cuanto más contemplamos este cuadro, más cosas descubrimos: piezas y contradicciones. Reduce el ritmo.

Al igual que Oehlen, Daniel Richter, el que fuera su ayudante de estudio, transmite la sensación de batallar con la pintura antes que de adorarla: «La pintura es el medio más inquebrantable, el que avanza con mayor lentitud, el más sojuzgado por la tradición y el más difícil de ampliar. Por eso plantea un desafío mayor», ha señalado. Los primeros cuadros de Richter dibujan espacios abstractos e intrincados, repletos por lo demás de elementos susceptibles de transformarse en figuración. Abundan las referencias a la música *punk* y *rock* y, en ocasiones, como en el caso de *Der Weisse Gorilla macht seinen Weg* (*El gorila blanco sigue adelante*), trasmiten la sensación de una narración en ciernes / **250** /. En el cambio de siglo, estos espacios virtuales creados por Richter responderían al peso de la gravedad.

Frente a un monitor, el espacio está al otro lado de la pantalla, en un mundo abstracto, o bien en nuestra cabeza. Si apartamos la vista del monitor, nos encontramos en un espacio menos ajeno, más familiar e íntimo: la estancia que nos acoge. En un himno apasionado a la casa particular y sus dependencias, el filósofo francés Gaston Bachelard sentenció que: «Nuestra casa es nuestro rincón en el mundo».

La casa alberga nuestras ensoñaciones, protege al soñador, nos permite soñar en paz. [...] Es cuerpo y alma. Es el primer mundo del ser humano. [...] La vida empieza bien, empieza encerrada, protegida, en la calidez del seno del hogar.

Nadie transmite mejor que Howard Hodgkin ese resplandor de la estancia habitada. Su obra versa a menudo sobre la sensación de compartir un encuentro social con otras personas en un restaurante o en un jardín (siempre, de hecho, en un espacio exterior). Desde sus primeras pinturas de un interior de 1949, su obra ha ganado sentido abstracto, de modo que ahora solo persiste la vaga impresión de un lugar y una coyuntura. El único elemento recurrente es el vano de la ventana, reverberado por el modo de pintar sobre la tabla de madera y su marco, también de madera. En *In Paris with You* (no conviene contemplar el rectángulo rojo como una cortina con la que cubrir una ventana), descartado el sentido literal, podemos interpretar las relaciones que se establecen entre los elementos como similares a las que se crean entre dos personas, semejantes a su modo de ocupar una habitación y a su universo sentimental. Lo que importa en un interior no son las magnitudes, sino los recuerdos, la presencia y (supuestamente en este caso) la pasión que lo pueblan / **252** /.

El hogar es también un lugar de espera y trauma. Imagino que los ojos a través de los cuales miramos en *Stairwell* / **253** /, la obra de Catherine Murphy, son los de una niña que escucha a hurtadillas a los adultos. Este lienzo satisfizo una de las ambiciones de Murphy: contener al mismo tiempo un interior, un paisaje (espiado a través de la ventana), una naturaleza muerta (la curiosa hilera de elefantes) y figuras. La mujer de la parte inferior, que nos da la espalda, es su hermana en conversación con una vecina. Como sugieren los ojos de la niña, la imagen trata de revivir y entender la infancia de la propia artista. Es la casa de su madre; sus padres ya eran mayores y, de hecho, fallecieron durante los tres años que tardó Murphy en pintar el cuadro. La escalera, ese espacio de paso, subraya que nos hallamos ante una visita o una reunión.

Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner

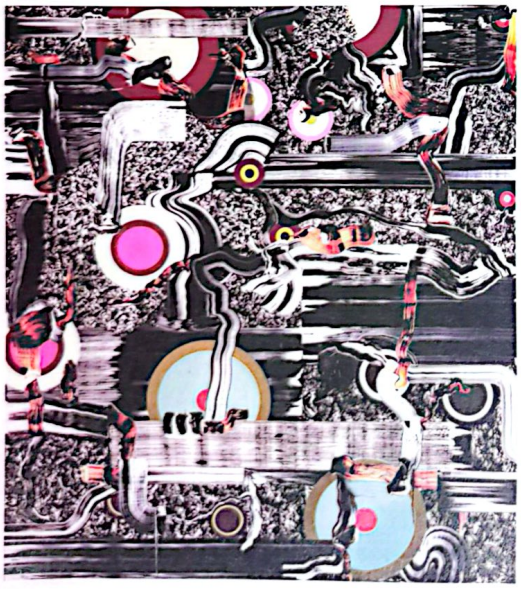


248. Albert Oehlen
Party Dreams, 2001.
Inyección de tinta y técnica mixta sobre lienzo,
300 × 340 cm. Centro de Arte Contemporânea Inhotim, Belo Horizonte, Brasil

249. Fiona Rae
Tomb Raider, 1997. Óleo y acrílico sobre lienzo,
244 × 213 cm

250. Daniel Richter
Der Weisse Gorilla macht seinen Weg (El gorila blanco sigue adelante), 2000. Óleo sobre lienzo, 368 × 250 cm

251. Fiona Rae
I'm learning to fly!!, 2006.
Óleo y acrílico sobre lienzo,
213 × 175 cm





Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

La serie reciente de Eric Fischl sobre un hombre y una mujer en un interior (ríen, discuten, comen, se ignoran mutuamente, mantienen relaciones sexuales...) constituye una evocación extraordinaria y profunda de la vida actual de la clase media, repleta de objetos de diseño. La casa que habitan la proyectó Mies van der Rohe para la familia Esters en Krefeld y en la actualidad es un espacio de exposición. Cuando se invitó a Fischl a exponer en ella, el artista sintió la necesidad de recrearla a modo de interior doméstico. La amuebló con piezas de un comercio local y contrató a un actor y a una actriz para que convivieran en ella durante cuatro días siguiendo las rutinas típicas de las familias: esperar, comer, discutir, tocarse. De las 2 000 fotografías que tomó de la pareja, seleccionó doce y recompuso algunas de ellas con Paintbox para usarlas como punto de partida de sus cuadros. Los lienzos acabados se expusieron en la Haus Esters, una experiencia extraña para los visitantes, pues el museo volvía a ser un hogar, habitado aparentemente por fantasmas. Retazos de belleza (la luz sobre la piel del hombre junto a la ventana, la bata roja de la mujer al girar sobre sí misma) se interpolan en la desolación de las estancias / **254, 255** /.

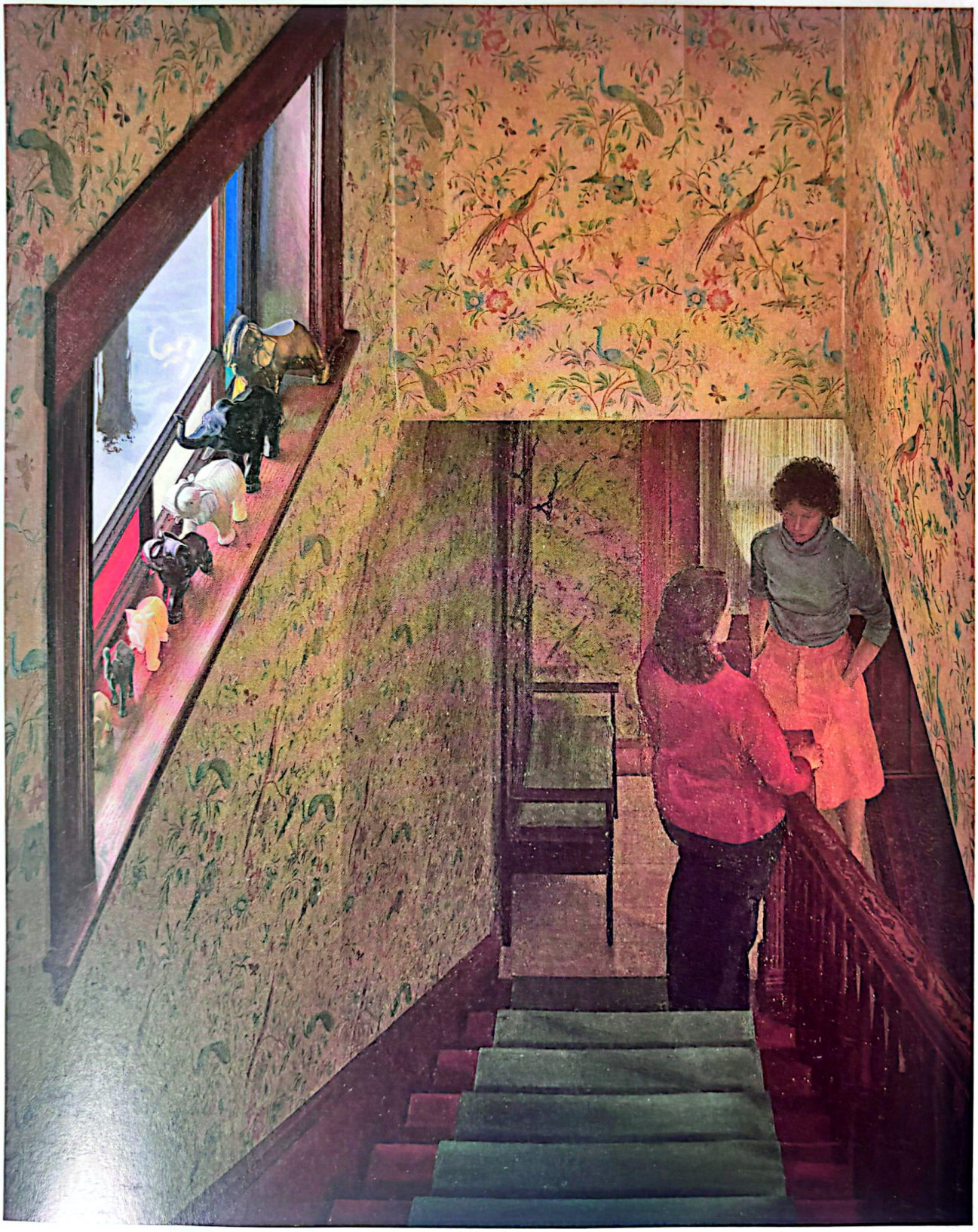
Como bien muestra Fischl, el espacio interior es el escenario habitual del deseo, una idea clave para entender la obra del artista portugués Julião Sarmento. En una de sus películas vemos a una mujer entrar en su estudio y desnudarse al son de la enardecedora pieza musical de Prokófiev *Romeo y Julieta*. La picardía con que se despoja de su atuendo nos revela que no se trata de una modelo del artista, sino de una bailarina de *striptease* profesional. Con el avance del metraje caemos asimismo en la cuenta de que la película se proyecta en sentido inverso. El estudio del artista es un espacio muy especial donde el comportamiento ordinario queda en suspenso. En teoría, una mujer llega, se desnuda entre sus cuatro paredes, sirve de modelo para una pintura, vuelve a vestirse y se va. El sexo siempre se elide. Este estereotipo, por supuesto, suena anacrónico tras cien años de abstracción y en una época en la que existen tantas mujeres artistas. Pero la cinta de Sarmento nos recuerda que el estudio encierra en potencia la aptitud de ser el espacio más extraño, un lugar capaz de desatar pasiones y de rebosar fantasía. Para algunos artistas, el estudio es un laboratorio analítico; para otros, es un escenario vacío donde se puede invocar lo fantástico, lo imaginario y lo carnavalesco. Por mucho que los estudios de artista puedan parecer aburridos, similares a un taller o a un almacén, se trata de estancias con un potencial infinito, como un lienzo en blanco a la espera de ser pintado. También son aposentos plagados de recuerdos: en las paredes, tras la bailarina, apreciamos las marcas que han dejado cuadros antiguos.

Tanto las pinturas como las esculturas de Sarmento se ambientan en los espacios donde puede habitar el deseo / **256, 257** /. «Es una práctica perversa del deseo, porque puede tratarse de un deseo subvertido. Trabajo dentro del ámbito de la seducción».

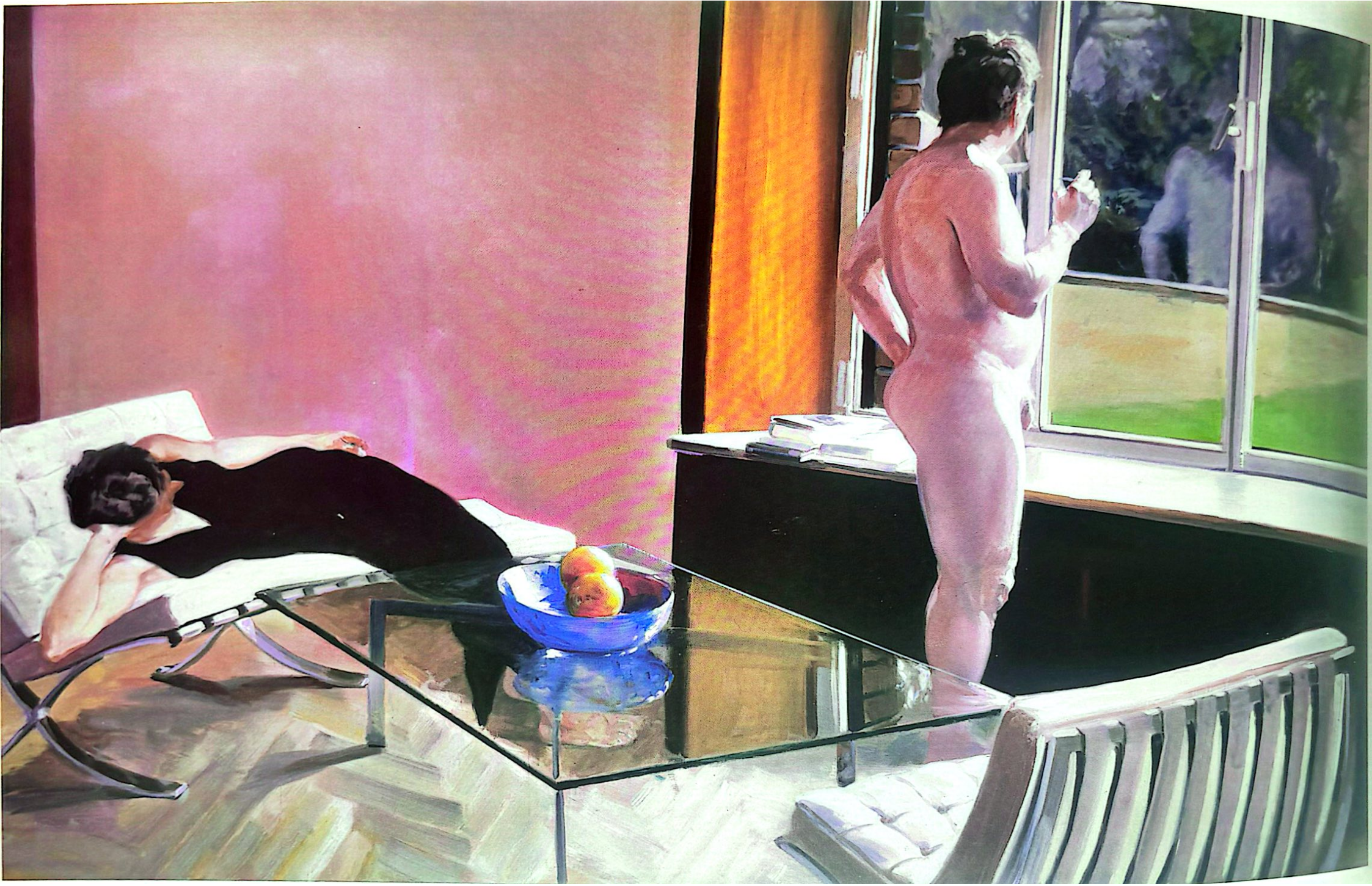


252. Howard Hodgkin *In Paris with You*, 1995-1996. Óleo sobre madera, 71 × 88,9 cm

253. Catherine Murphy *Stairwell*, 1980. Óleo sobre lienzo, 104,1 × 86,4 cm



Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner



254. Eric Fischl
Sunroom Scene 1, 2002.
Óleo sobre lienzo,
198,1 × 304,8 cm

255. Eric Fischl
Living Room Scene 3, 2002.
Óleo sobre lienzo,
215,9 × 289,6 cm

Scanned with CamScanner



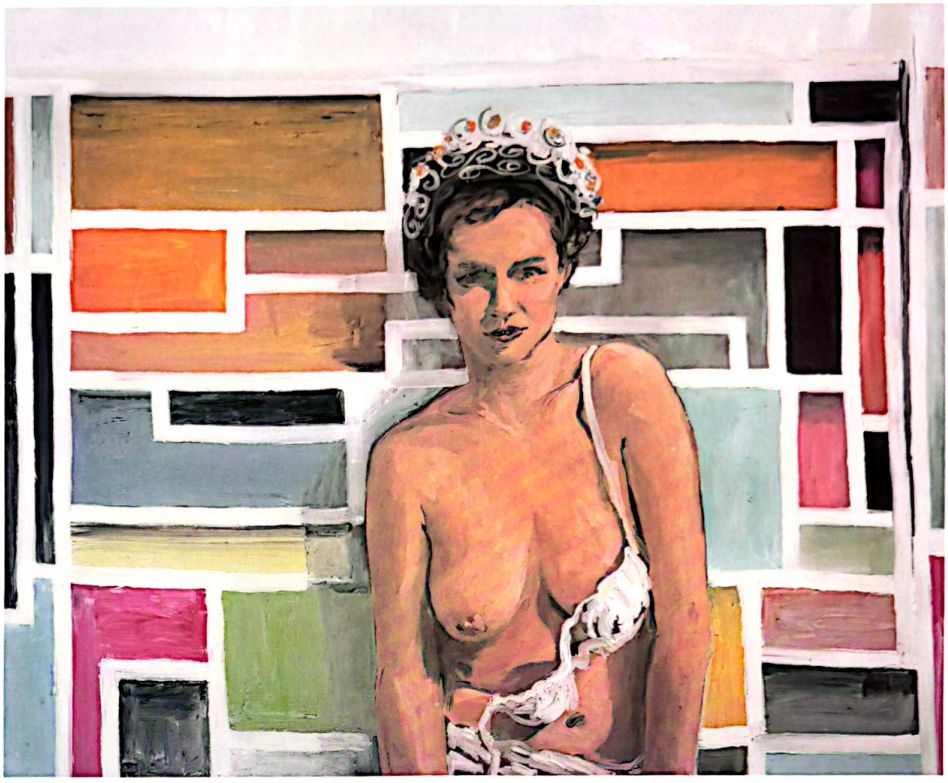


Scanned with CamScanner

256. Julião Sarmento
Consentimento Evocitivo de Ternuras (*Consentimiento evocador de ternura*), 1997. Técnica mixta sobre lienzo, 188 × 201 cm. Colección particular

257. Julião Sarmento
Licking the Milk Off Her Finger, 1998. Resina, fibra de vidrio, tejido, acrílico, madera, vidrio y leche, 110,5 × 262,3 × 139,7 cm. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C.

258. Anton Henning
Pin-Up no. 62, 2002. Óleo sobre lino, 125,2 × 157,2 cm



Sus lienzos se componen de extensiones blancas en las que aparecen figuras fragmentarias tocándose, mirándose o esperando. En ocasiones incluyen algo de texto o un guiño al cine, puesto que desea inducir al espectador a imaginarse en el limbo o en la sala de espera de la reflexión intelectual o poética, y no solo del deseo. Varias de estas telas blancas de Sarmento recogen citas de los anhelos de James Joyce y de las cartas sexualmente explícitas que le escribía a su compañera, Nora Barnacle. La imagen nunca está completa, salvo en nuestra imaginación: el lienzo se deja abierto como terreno de juego para la libido. El atractivo de la imagen reside en su capacidad evocadora: «Me resultaría tedioso pintar una representación realista [...] de una mujer sentada en una silla. Me interesa todo lo que rodea el hecho de que esa mujer esté sentada en una silla». El carácter problemático del voyerismo potencial e incluso del sexismo censurable que subyacen en esta plasmación del deseo frustrado se acentúa cuando estas figuras femeninas, con sus vestidos negros cortos, se hacen realidad en las instalaciones que acompañan a menudo la exposición de los lienzos. En semejante coyuntura, la estancia entera asume el papel del lienzo en tanto que espacio ambiguo.

Anton Henning es un prolífico artista alemán que cultiva los géneros tradicionales: retratos, paisajes, desnudos, flores, interiores y abstracciones decorativas. Los publica en su sitio web con la misma candidez que si fueran gnomos de plástico de un catálogo de venta por correo. A simple vista, sus creaciones pueden antojarse chabacanas y vulgares. Sus desnudos, a los que denomina «*pin-ups*» (con acierto, dado su origen en revistas de fotos de mujeres desnudas), incorporan cambios inesperados. En *Pin-Up no. 62*, por ejemplo, una muchacha recortada sobre un fondo inconexo deja caer su sujetador. Henning afirma con sarcasmo que la pintura es la «novia de Mondrian» / **258** /. Mondrian no solo renunció a la figura, desnuda o vestida, sino que habría considerado inaceptable, por demasiado abigarrada y empastada, la abstracción que respalda este desnudo. La obra de Henning es una continúa celebración de la vida en la que los seres humanos establecen una relación feliz con su entorno: la mujer y la alegre composición abstracta que le sirve de telón de fondo están en armonía. El objetivo de Henning se sitúa en las antípodas de la pureza de Mondrian; con ironía, el artista describe su estudio como un invernadero «donde se cultivan cuadros híbridos».

La sensualidad de la imagen pintada estriba en el encanto de las almas benevolentes. La elegancia sosegada de un anochecer; la simplicidad de la alegría... Todas esas cosas son bellas, ¿no es cierto? No necesito esforzarme por descubrirlas. Son vivencias que he experimentado y que volveré a experimentar de nuevo. Poseo esa sensibilidad en mi interior y es tan imperiosa que puedo transmitirla a todas mis obras. La pintura en ocasiones resulta narcótica.

Henning es célebre asimismo por los interiores en los que instala sus pinturas y objetos. El primer montaje de

Scanned with CamScanner



este tipo surgió de su deseo de componer un entorno donde proyectar su vídeo *The Manker Melody Maker* (2000), una parodia de un programa de la MTV en la que Henning interpreta a un crítico musical, al encargado refunfuñón que transporta y monta el equipo de un grupo musical en gira, y a un guitarrista drogadicto. A caballo entre la psicodelia y el *jazz* de moda, entre la pose y la autoparodia, el vídeo es, al igual que su obra pictórica, vivaz y humorístico. También pinta las paredes sobre las que instalar los cuadros, destacando elementos arquitectónicos como los interruptores de la luz o las alarmas contra incendios / **259** /. Las pinturas son variadas: un salón esbozado con tosquedad, niños felices con una vaca, un alegre grupo de mujeres que bailan desnudas (derivado de las fotografías del Tercer Reich de mujeres arias sanas), cubiertos por un «Hennling» (una forma derivada del agapanto favorito de Matisse). Una vez transformada la estancia entera en una obra de arte, Henning instala iluminación integrada y sofás para relajarse, elevados sobre podios para recalcar su naturaleza de obras de arte. Mesas, *pin-ups* y abstracciones pueblan el resto de la sala.

Del mismo modo que Vermeer se sirvió de los interiores para pintar algunos de los lienzos más complejos y misteriosos, Matthias Weischer los utiliza para crear pinturas de una modernidad tardía, gran rebuscamiento y no poco misterio. A simple vista se aprecia una sala de estar burguesa, quizá propia de una doble página de la revista *Interiores*, pero pronto da paso al desconcierto / **260** /. Cualquier atisbo de interpretar la estancia como un espacio racional se desmorona; el intento de contemplarla como una superficie abstracta plana se tambalea también ante el acentuado espacio en perspectiva de la iglesia o el sofá de la izquierda. Las obras de Vermeer giran en torno a la tensión entre espacio y superficie, como las de Weischer, pero este concede prioridad a la superficie mientras que Vermeer se la otorga al espacio. El cuadro es para él la lógica preeminente, una apuesta traicionada por el vestigio del zapato, evocador de que hubo alguien sentado en el sofá. La ventana está clausurada con manchas de pintura. La pantalla de la lámpara no está modelada, mientras

Scanned with CamScanner



que la mesa lo está en tres dimensiones. Una retícula, la escisión central, los retazos de lienzo desnudo y los delicados hilillos de pintura conspiran para refutar la sensación de espacio, si bien, como seres humanos, siempre lo contemplaremos como un interior, que lógicamente no es más que un mundo de superficies: una pared, el tablero de una mesa, una alfombra. A un nivel inconsciente lo observamos como una proyección de nuestra propia piel. Según escribe Elaine Scarry en un famoso libro acerca del dolor y el cuerpo:

La habitación, la forma más simple de refugio, expresa el misterio más benigno de la vida humana. Por un lado, se convierte en una extensión del cuerpo: proporciona calor y seguridad al individuo que cobija tal como el cuerpo encierra y protege nuestro organismo; también como el cuerpo, sus paredes levantan fronteras alrededor del yo, impidiendo con ello un contacto indiferenciado con el mundo, si bien a través de sus ventanas y puertas, burdos símiles de los sentidos, permite que el ser se proyecte al mundo, y viceversa. Ahora bien, al tiempo que la habitación es el apéndice del cuerpo, constituye también una apócope del mundo, de la civilización.

En la habitación, como en la pintura, acontece el espacio. La habitación de Weischer es silenciosa y está vacía, pero llena de anécdotas. El espacio pictórico, como el espacio corporal, está repleto de significados.

259. Anton Henning
Instalación en Haunch of Venison, Londres, con inclusión de las obras *Flower Still Life no. 185*, 2004, óleo sobre lienzo, 188,5 × 157 cm; *Play no. 2*, 2001, óleo sobre lienzo, 127 × 97,5 cm, e *Interior no. 238*, 2004, óleo sobre lienzo, 173,2 × 189,2 cm

260. Matthias Weischer
St Ludgerus, 2004. Óleo sobre lienzo, 300 × 251,5 cm. Colección particular

Scanned with CamScanner

Mamma Andersson
Michael Andrews
Miquel Barceló
Hernan Bas
Michael Biberstein
Verne Dawson
Peter Doig
Maureen Gallace
April Gornik
David Hockney
Alex Katz
Anselm Kiefer

Per Kirkeby
Ian McKeever
Laura Owens
Clifford Possum Tjapaltjarri
Carol Rhodes
Alexis Rockman
Tomás Sánchez
David Schnell
George Shaw
Nilima Sheikh
Leon Tarasewicz

paT

Scanned with CamScanner

SAJE

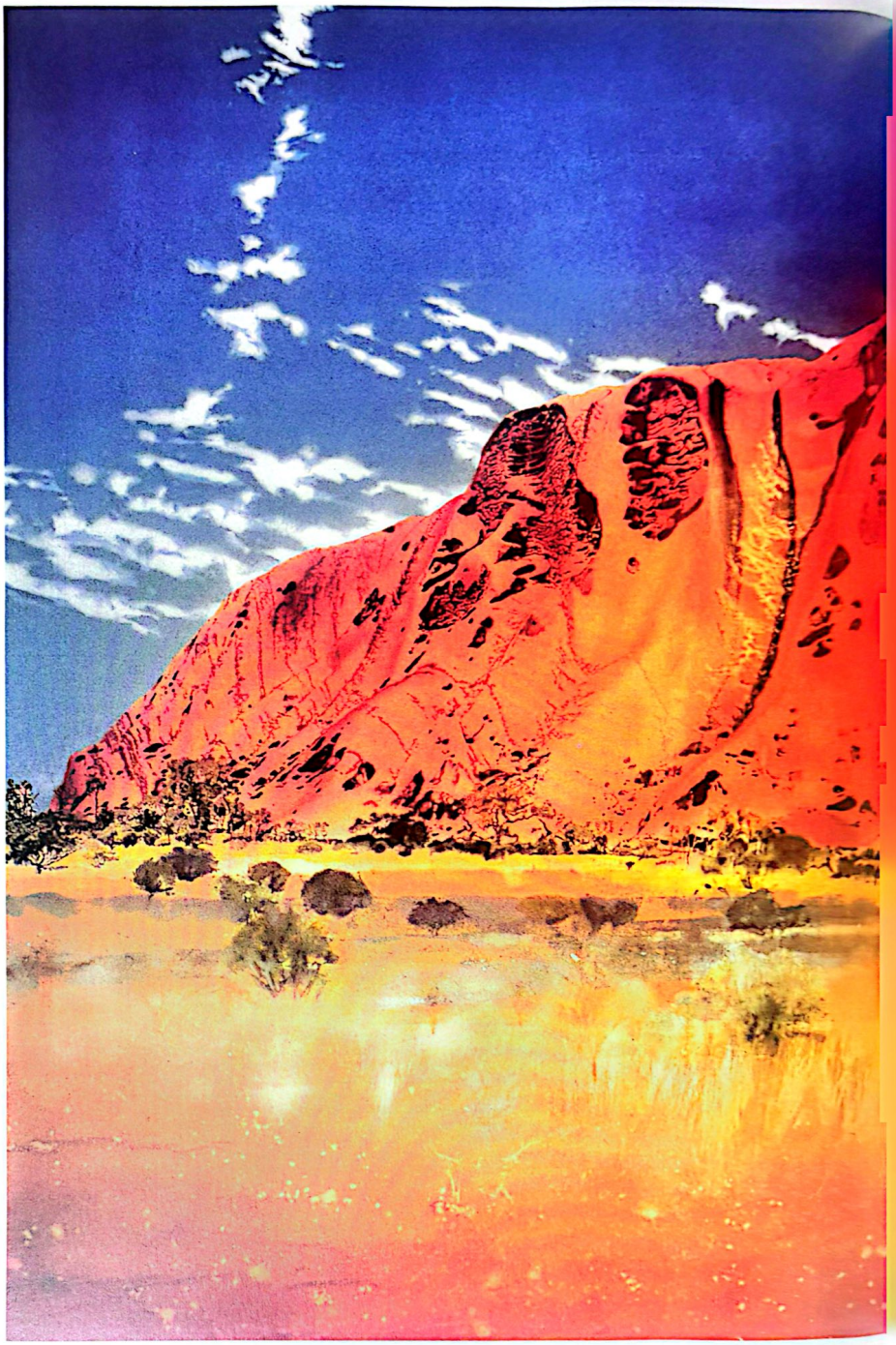
Scanned with CamScanner

«La verdad es que tenía la intención de no pintar paisajes. Me parecía demasiado bochornoso, anticuado», confesó April Gornik en 1978 al llegar a Nueva York. En el contexto del siglo XXI, la pintura paisajista suena a género ñoño y demodé. Muchos crecimos con la reproducción de un paisaje de Monet, un Constable o alguna otra panorámica apacible de la naturaleza en nuestros hogares. Si bien estos artistas rompieron moldes en su época, la radicalidad de su visión se ha asimilado hace tiempo. Ahora sus obras nos resultan reconfortantes. Funcionan como fantásticas ventanas en nuestras paredes, que nos ofrecen vistas a un paisaje feliz y recreativo: terapia bucólica, Prozac visual.

El público urbanita es el principal consumidor de arte a todos los niveles. En el ámbito rural pasamos los fines de semana y planeamos jubilarnos: lo observamos con nostalgia. Asumimos que se trata de un lugar más agradable que la ciudad. Nuestra concepción del campo en el arte es bucólica, mediatizada tanto por las Arcadias clásicas de Claudio de Lorena, donde el sol refulge y la existencia es una bendición, como por las asépticas acuarelas victorianas. En esta fantasía pastoril, la vida se perpetúa inmutable hasta la eternidad y reina la comunión del hombre con el mundo. Cuando Komar y Melamid pintaron su serie «Most Wanted», enviaron cuestionarios a varios países para descubrir qué agradaba y qué desagradaba a la gente en un lienzo para luego sintetizar los resultados, y el desenlace fue un paisaje romántico no demasiado agreste.

La mayor parte de las imágenes que se venden en los grandes almacenes, ya sean originales o reproducciones enmarcadas, corresponden a paisajes de ensueño, inmaculados: Arcadias. El paradigma en este ámbito es el pintor estadounidense Thomas Kinkade, propietario de una cadena de tiendas a través de la cual comercializa sus evocaciones de un mundo inocente y feliz, repleto de árboles frondosos y de coquetas casitas de campo, que él describe como «atisbos de un mundo tranquilo, pacífico y rebosante de la belleza de la creación divina». Otros lo consideran puro *kitsch* escapista: un claudianismo degradado.

Otra tradición, el bucolismo aciago, se asocia en primera instancia con los poemas y las novelas pesimistas de Thomas Hardy. Piénsese en la sórdida escena de la novela *Jude el oscuro* en la que unas muchachas que limpian entrañas de puerco en un arroyo lanzan un pene de cerdo a Jude. El protagonista no es



261. Michael Andrews
The Cathedral, Northeast Face Uluru (Ayers Rock),
1985. Acrílico sobre lienzo,
243,8 × 426,7 cm

Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner

262. Michael Andrews
Thames Painting: The Estuary,
1994-1995. Acrílico sobre lienzo,
219,8 × 189,1 cm. Pallant House,
Chichester

un mozo alegre, sino un hombre traumatizado por la falta de oportunidades educativas y por los prejuicios sociales. El campo, además de ser un lugar de sol, flores y danzas campesinas, también tiene su lado menos poético: en él las cosas se pudren y mueren, los depredadores rondan al caer la noche, y el diablo y el urbanita cansado pueden hallar refugio. Las novelas de Cormac McCarthy o el largometraje de David Lynch *Twin Peaks* presentan otras versiones de este bucolismo siniestro. En el cine, el ámbito rural se ha plasmado como un entorno amenazador, rayano en lo gótico, por ejemplo en *El proyecto de la bruja de Blair.* ¿Existe hoy una pintura paisajista caracterizada no solo por la alegría o la complacencia, sino también por ese miedo y esa extrañeza, por lo inquietante más que por lo preceptivo?

Me atrevería a decir que la pintura siempre desempeñará un papel decisivo en la comprensión del paisaje, pues ha sido a través de lienzos, desde Claudio de Lorena hasta Monet o Hockney, como hemos configurado nuestra visión de la naturaleza. Llama la atención, por tanto, que los libros sobre arte paisajista actual omitan la pintura de paisajes posterior a 1968 y se concentren en otros temas. A modo de ejemplo, en su libro *Landscape and Western Art,* Malcolm Andrews no ilustra ni analiza ninguna obra paisajista realizada en los últimos setenta años, salvo la serie «Most Wanted» de Komar y Melamid. Para él, la pintura de paisaje de «los últimos quinientos años puede interpretarse como un registro elegíaco de la alienación de la humanidad frente a su hábitat original, un mundo precapitalista sin vuelta atrás». Si la pintura de paisaje no hace sino subrayar dicha elegía, tal como afirma Andrews, entonces debemos buscar obras críticas en otro lugar.

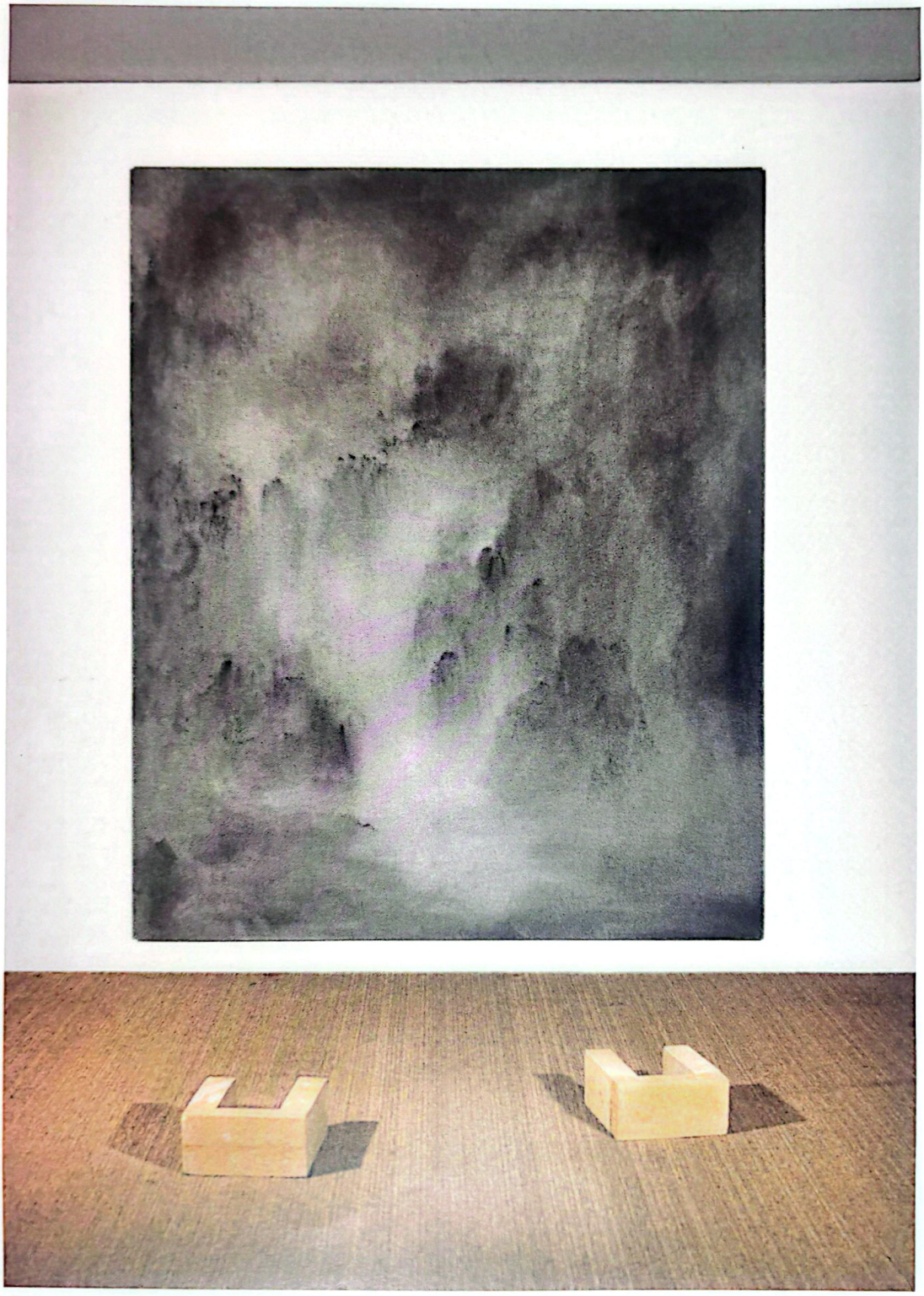
En torno a 1968 surgió una nueva forma de arte paisajista en el que artistas como Richard Long, en lugar de dibujar y pintar, caminaban, catalogaban sus caminatas como «la obra» y la documentaban con textos o fotografías. La representación queda sustituida así por la actividad, por una participación más directa en el paisaje. Tal énfasis en la experiencia física guarda un estrecho nexo con las ideas de inmersión romántica de Wordsworth, Thoreau o Van Gogh, además de inspirarse en las inquietudes ecológicas contemporáneas. Esta voluntad de contacto directo con la naturaleza tiene mucho que ver con el deseo de contrarrestar la creencia (esgrimida en ocasiones como sentido común) de que vemos el paisaje a través de la cultura y no de manera natural o, dicho de otro modo, de que, según explica Simon Schama en su influyente libro *Landscape and Memory:* «Los paisajes son cultura antes que naturaleza; entelequias de la imaginación proyectadas en madera, agua y piedra». Cuando vamos al campo, contemplamos el paisaje que nos han enseñado a ver, pero hallarse en medio de ese entorno natural transmite además una poderosa sensación física. Cuando salgo por la puerta de mi casa de campo, escucho el piar de los pájaros, siento el azote del frío viento del norte, el chapoteo del barro y las hojas mojadas bajo mis pies, huelo las bostas de los caballos y las ovejas y los gases de los tubos de escape de los tractores. Pero quizá lo más importante sea que mientras desciendo por la colina hacia el bosque cobro conciencia de mi propio cuerpo, en equilibrio frente a la gravedad, la pendiente y el viento, estable sobre un terreno desigual. Más allá del bosque, si resbalara y me precipitara en el río Stour, viviría una experiencia física, sobre todo porque no sé nadar. El doctor Johnson, al explicarle que el filósofo Berkeley teorizaba sobre la idea de que el mundo material es una ilusión, propinó un puntapié a una roca con todas sus fuerzas y gritó: «¡Esto demuestra que se equivoca!». Luego, descendió cojeando por el sendero. De haber recibido, como Jude, el impacto en la mejilla de un pene de cerdo volador, Schama se habría visto obligado a conceder que se trataba de una experiencia material.

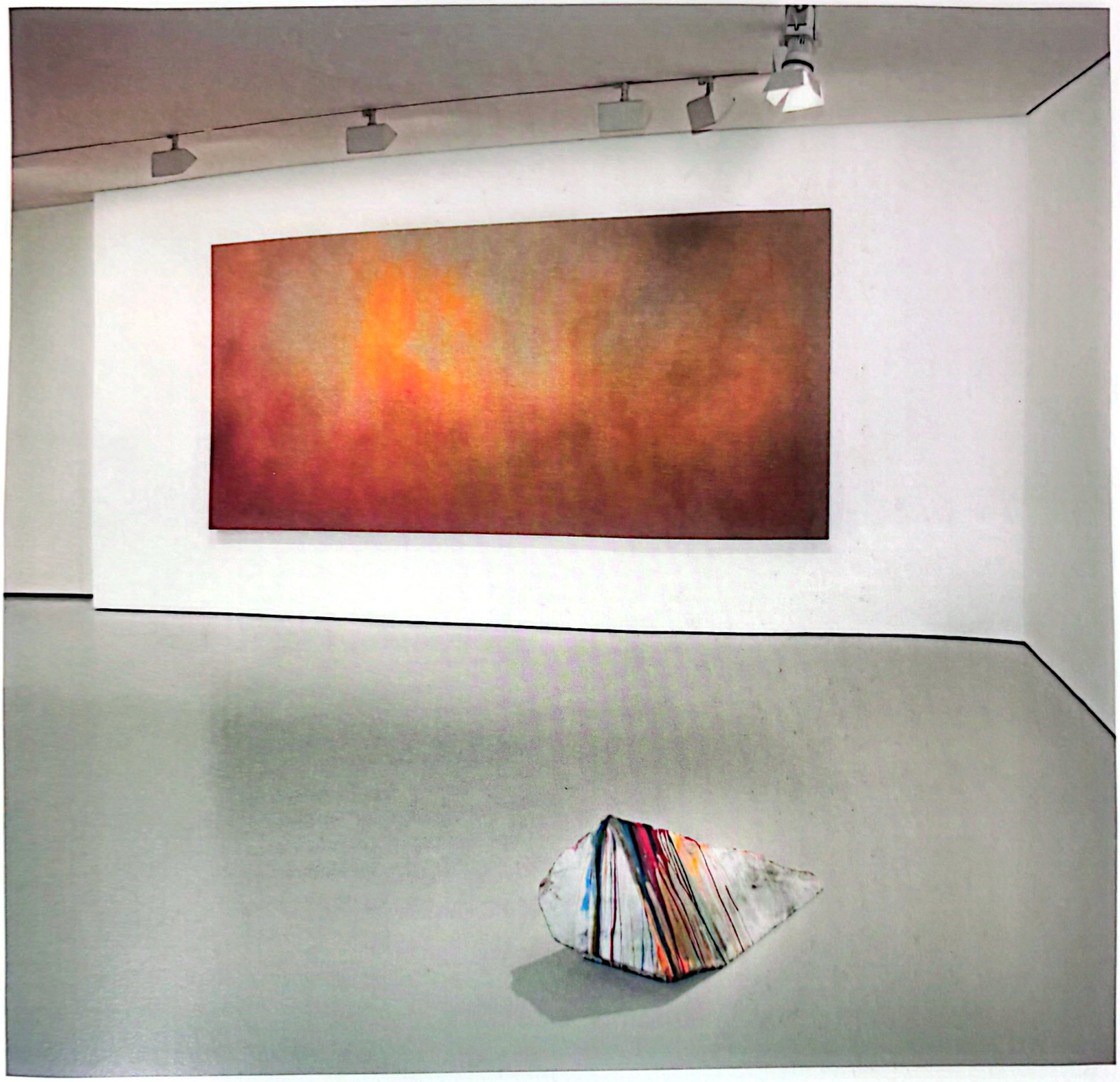
En términos de radicalidad, ¿cómo puede la pintura equipararse a un arte como el de Long? ¿Cómo puede generar una experiencia tan categórica acerca de hallarse físicamente en el paisaje? ¿Cabe alguna duda de que Andrews se centra en exclusiva en artistas no pictóricos? ¿De qué modo la pintura puede igualar la comunión con la naturaleza de artistas como Long?

La respuesta la encontramos en parte en la obra tardía del británico Michael Andrews. El Ayers Rock o Uluru es una de las principales atracciones turísticas de Australia, así como un lugar sagrado para los aborígenes. Su conceptualización como una rareza geológica, un panorama espectacular, un desafío alpinista o un tabú depende de la idiosincrasia de cada cual y de cómo se llegue a ella. Andrews sintetiza todos estos aspectos en *The Cathedral, Northeast Face Uluru (Ayers Rock)* / **261** /. A simple vista, es una imagen de postal inquietante, gigantesca, y más luminosa y pedestre. Contemplada con más detenimiento recuerda uno de esos paisajes decimonónicos visionarios del Oeste americano de Frederic Edwin Church, Albert Bierstadt o Thomas Moran. Y si se admira por tercera vez se llega a una interpretación mucho más compleja y, por qué no, perturbadora. Andrews empleó diversas técnicas para crear una superficie intrincada. Además de utilizar *spray* y cepillo, incorporó a la pintura polvo y Spinifex que había recogido en el propio emplazamiento, como si deseara establecer un lazo físico con el lugar, mantener vivo su recuerdo y conseguir que la pintura, como el desierto, fuera física. La obra versa sobre la necesidad de simbiosis con el paisaje no menos que acerca de su alteridad: la roca se eleva en la meseta como una Moby Dick que salta entre las olas. La obra se expuso por primera vez en una muestra que Andrews tituló «Rock of Ages, Cleft for Me» («Roca de la eternidad, grieta para mí»), primer verso de un popular cántico calvinista dieciochesco que prosigue con un «permíteme que me esconda en ti» y se explaya en la metáfora de internarse en la herida de Cristo para lavar los propios pecados bañándose en la sangre que emana del Salvador.

En la última pintura de Andrews / **262** /, el flujo del pigmento se hace eco o más bien reinterpreta el vaivén del agua en un Londres con régimen de marea. La pintura y la trementina resquebrajadas se adhieren y se filtran como el fango cuando avanza y retrocede la marea. Sobre ella penden los vapores y las luces de la ciudad, así como las exhalaciones neblinosas del propio océano. El artista aplica un punto de vista cenital, movido tal vez por el deseo de cartografiar el lugar, de dirigir el ojo del espectador hacia lo que rodea sus pies.

Scanned with CamScanner

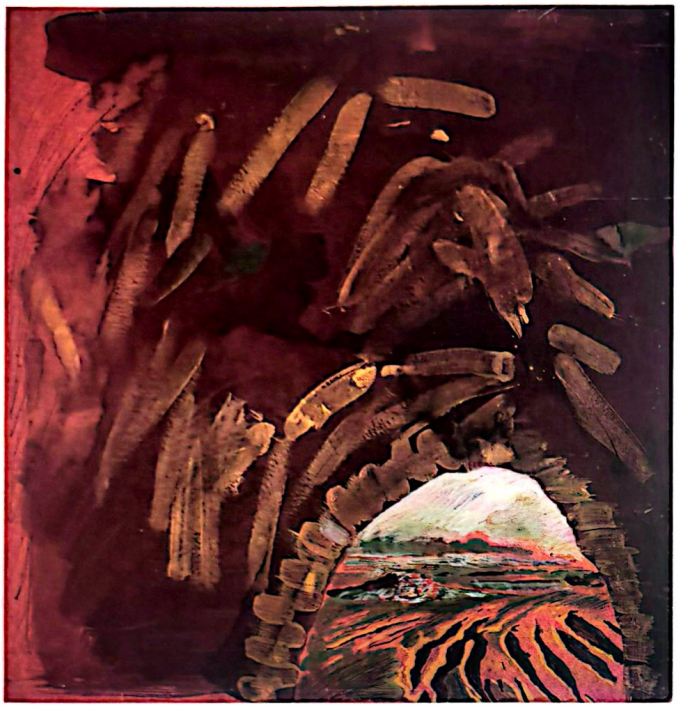




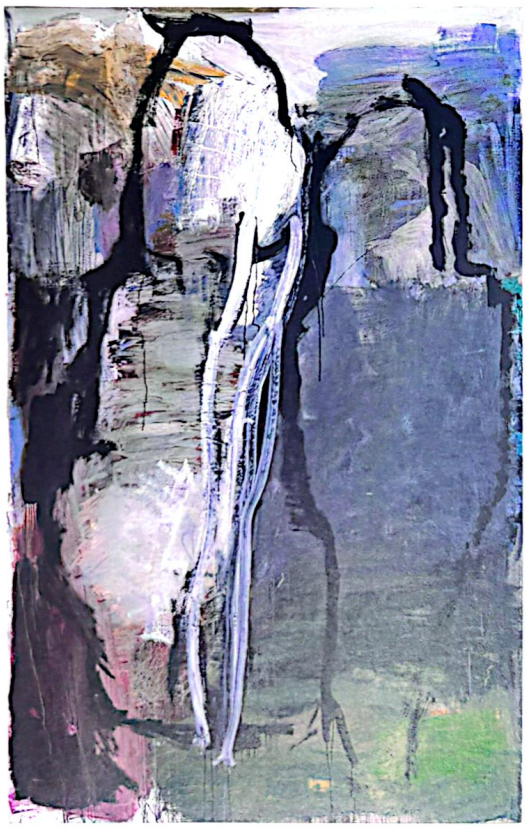
263. Michael Biberstein
Chasm 2, 1987. Acrílico sobre lino con ladrillos, 230 × 200 cm. Colección particular

264. Michael Biberstein
Instalación de obras en la Galería Cristina Guerra, Lisboa, 2008

Scanned with CamScanner







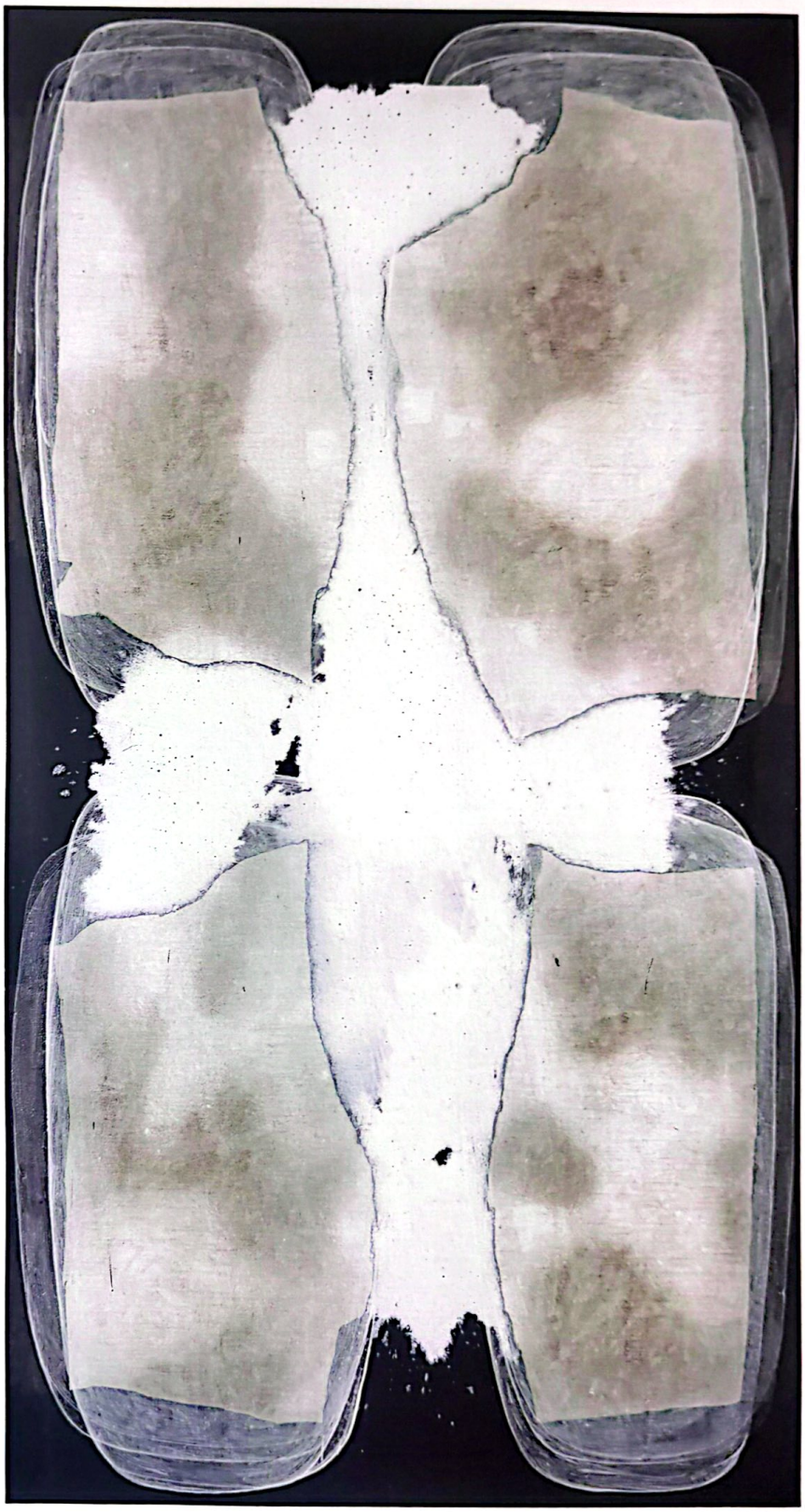
265. Per Kirkeby
Dunkle Höhle (El sueño de Uxmal y las grutas desconocidas del Yucatán), 1967. Técnica mixta sobre conglomerado, 122 × 122 cm

266. Per Kirkeby
Vibeke Sensommer IV (Vibeke el último verano IV), 1983-1984. Óleo sobre lienzo, 200 × 130 cm

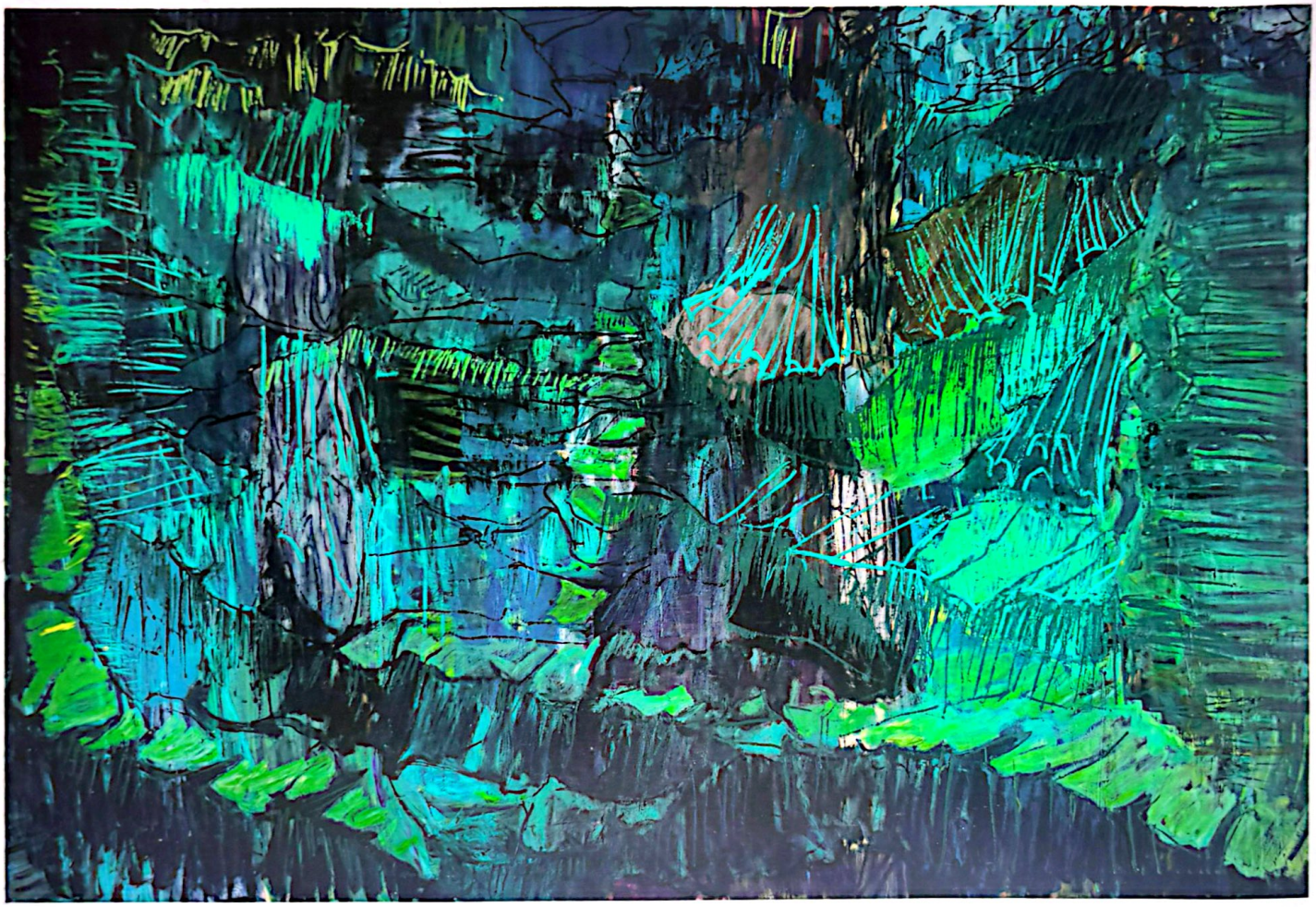
267. Ian McKeever
Lapland Painting: The Moth Tree, 1986. Óleo y fotografía sobre lienzo, 220 × 170 cm. Colección particular

Scanned with CamScanner

268. Ian McKeever
Sentinel X, 2003. Óleo y acrílico sobre lino, 225 × 125 cm. Royal Academy of Arts, Londres



Scanned with CamScanner



El cuadro no solo recrea los movimientos del río, la acumulación y el acarreo del barro, el goteo del agua y sus desagües, sino que establece una conjunción paradójica entre pintura y ser humano. ¿Qué es la pintura sino barro coloreado? ¿De qué estamos hechos según tantos mitos creacionistas sino de barro? Nos hallamos ante un lienzo con cierto matiz fúnebre y una nostalgia realzada por las figuras, extraídas de una foto victoriana. Desde los tiempos de Whistler, hace cien años, ningún barquero había llevado bombín.

Se ha insinuado que en un paisaje buscamos perspectivas o un refugio, que tras 10 000 generaciones como cazadores o acobardados por nuestros depredadores, todavía nos sentimos impulsados a buscar puntos elevados desde donde atisbar el territorio o bien hondonadas frondosas o recovecos donde ocultarnos. La obra de Kinkade representa refugios, la de Andrews perspectivas (hasta el punto de que, mediada su carrera, pintó personas acechando venados), y la del suizo-estadounidense Michael Biberstein plasma ambas opciones. Hasta mediados de la década de 1980, su obra analizaba la abstracción, el contexto y los materiales. Más tarde, experimentó la necesidad de sintetizarlo todo, de restablecer el contacto con las tradiciones previas a la modernidad. En 1983 realizó una instalación en la escalera de un museo de Bochum con el título algo profético de *The Apotheosis of the Human Spirit through the Seeing of Landscape*. Al subir las escaleras, el visitante tropezaba con pinturas abstractas minimalistas que desembocaban en la parte superior en un paisaje nublado y un lienzo monocromo rojo. El quid de la cuestión era la mirada del espectador: el artista escenificaba la propuesta, pero era el observador quien debía interpretarla. Biberstein construyó su obra subsiguiente a partir de contrastes de la misma índole: paisajes y paneles monocromos (el epítome, a su modo de ver, de ochenta años de pintura moderna), o bien paisajes y modestos elementos de ladrillo que tienden lazos con las esculturas tempranas de Carl Andre (a sus ojos, el paradigma de la escultura moderna / **263** /). Los lienzos de paisajes, influidos por la pintura china y su idea del sosiego y por las nociones occidentales de lo sublime, ampliaron su formato. Se centraron en la teoría de asimilar el paisaje más que en crear experiencias potenciales en sí mismas. Biberstein escribió:

Scanned with CamScanner



269. Per Kirkeby
Leiser Wellenschlag, Grun (Suave vaivén de las olas, Verde), 2005. Óleo sobre lienzo, 200 × 300 cm

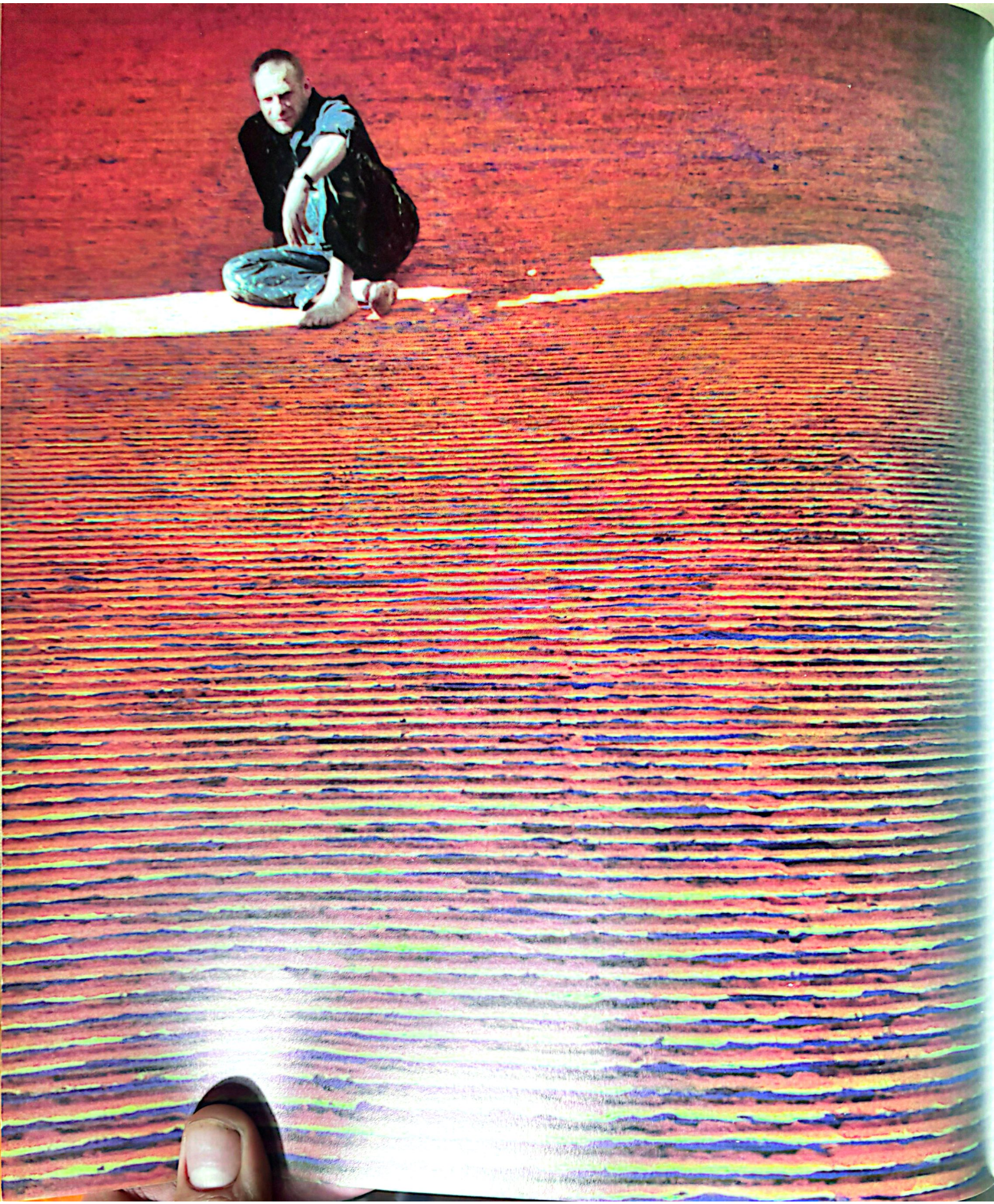
270. Leon Tarasewicz
Untitled, 1986. Óleo sobre lienzo, 130 × 170 cm. Colección particular

El paisaje es una quimera completamente subjetiva puesto que su razón de ser es la intensa sensación que experimentamos, por ejemplo, al alcanzar la cumbre de una montaña y contemplar un panorama sublime. El ojo recorre la escena completamente relajado, sin detenerse en exceso en ningún punto concreto, con la periferia del campo de visión tan presente como el centro. Por un instante, el yo y lo que quiera que se asimile se funden.

Incluso hoy, cuando los objetos son más específicos que los ladrillos y las pinturas cada vez más abstractas, los primeros ofrecen seguridad, un lugar definido, mientras que las segundas brindan indefinición, incluso pérdida del yo / **264** /.

Tanto el artista danés Per Kirkeby como el británico Ian McKeever han viajado mucho por algunos de los paisajes más agrestes del mundo. Ambos han estudiado a fondo la geología y las fuerzas científicas de la naturaleza y su trabajo parece centrarse en la experiencia de hallarse en medio de un paisaje. Sin embargo, al contemplar la obra que han realizado durante los últimos veinte años, la mayoría de los espectadores los catalogaría de pintores abstractos. Es sintomático que ambos comenzaran por crear arte de instalación experimental y pintura paisajista, en busca de un análisis tanto del arte como de la vivencia del paisaje. McKeever instaló un lienzo de gran formato en un agujero abierto en la tierra y documentó el proceso de erosión de esta marca gestual y su enriquecimiento

Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner

271. Leon Tarasewicz
Fotografiado sentado en su pintura de suelo instalada en la Bienal de Venecia, 2001

con las aportaciones de aves, fauna diversa, la lluvia y el viento. Su objetivo era establecer la relación entre el proceso de generación de marcas por parte del artista y por obra de la naturaleza.

Kirkeby participó en cinco expediciones geológicas a Groenlandia en la década de 1960, que compaginó con *performances* y creaciones ambientales en Copenhague. Sus primeras pinturas a menudo aluden al paisaje de una manera indirecta, intentando abordar la experiencia de Groenlandia o Yucatán, adonde había viajado en 1971, desde el punto de vista de la cultura y del recuerdo, así como de la geología / **265** /. «Cada vez tengo más claro —escribió varios años después— que todas mis pinturas versan sobre agujeros o cuevas. Los orificios en la materialidad, que pueden equivaler a vivir en cuevas, con sigilo. [...] Recuerdo también un momento en una selva tropical centroamericana, en Yaxchilán, un intercambio apenas visible entre el mundo artificial y la naturaleza, una ruina maya destellando al final de un largo túnel». Asimilar el paisaje no implica admirarlo sin más, sino permitir que espolee nuestra imaginación y nuestros sueños, que se convierta en una ocasión de traumas y revelaciones.

Un geólogo de las postrimerías del siglo xx no podía contemplar el paisaje como lo hizo en su día Claudio de Lorena o como lo hace hoy Kinkade. En un mundo de placas tectónicas, de erosión, sedimentación y climas fluctuantes no existen ni el paisaje ideal ni la permanencia. Solo existe el flujo y un proceso incesante. La sedimentación se convirtió en el *leitmotiv* de los lienzos de Kirkeby cuando a principios de la década de 1970 empezó a obsesionarse con la pintura.

El hecho pictórico equivale a estructura. Cada aplicación de pigmentos sobre una superficie es una estructura. [...] La acumulación inmisericorde de manipulaciones de estructuras nos lleva a encontrar nuestro motivo personal. El sentido de la vida de uno, por decirlo de algún modo [...] Como una suerte de geología, a modo de proceso constante, la sedimentación y la erosión crean la tierra en la que vivimos tal como es en estos momentos, sin significado por sí sola en un sentido racional, pero aceptada como el espacio sobre el que vivimos nuestra vida [...] Igual que la sedimentación carece de objetivo concreto, las estructuras pictóricas tampoco lo poseen. Sin embargo, de manera soterrada, lo «accidental» se aproxima a algo parecido a esta vida temporal. Lo que interpretamos como el motivo.

Un lienzo como *Vibeke Late Summer IV* / **266** / se construye a partir de la sedimentación de una estructura sobre otra; unas veces abstractas, otras pobladas de recuerdos de la naturaleza o de los seres humanos (como de la esposa del artista, Vibeke), y otras concretadas en un árbol, una morrena o un edificio.

Ante la pregunta de si viajaba por estos paisajes por placer, McKeever respondió: «No. Lo hago para entender cómo funcionamos en el mundo». El trabajo en los lienzos de Kirkeby parte del amontonamiento, de una sedimentación de recuerdos y motivos. En las pinturas de McKeever de la década de 1980, la técnica consiste en una actividad constante de generación de marcas a imitación de la naturaleza. Siempre ha sentido atracción por los paisajes que fluyen, donde se aprecia la actividad del viento, el mar o la descomposición / **267** /. Su obra combina la fotografía y la pintura de modo que la estructura granulada de la primera se equipare tanto a la segunda como a la naturaleza. Al igual que en el caso de Kirkeby, este procedimiento no solo implica una exploración teórica del modo en que uno experimenta el paisaje, sino también una inmersión real. En tanto que espectadores, la calidad grumosa de la pintura, su realidad como residuo físico, nos proporciona un tipo de experiencia muy distinta, más incorpórea de la que nos aportaría un medio basado solo en la fotografía.

Poco a poco, la pintura fue cubriendo la fotografía, hasta que, en la década de 1990, desapareció por completo. En la actualidad, el interés de McKeever ha virado de la erosión geológica a la cristalografía, lo cual no representa un gran cambio para él:

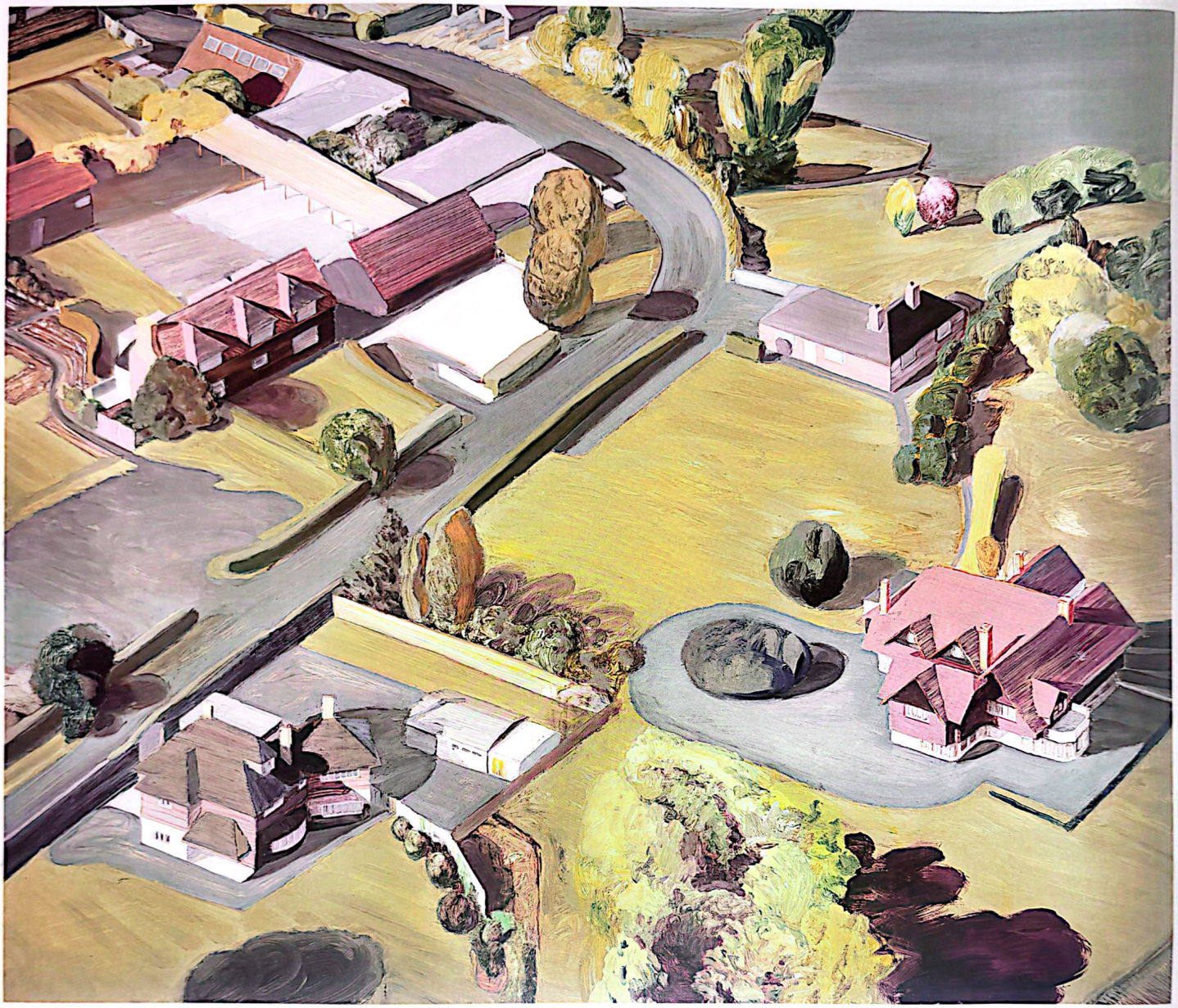
Siempre me ha interesado la relación entre los procesos naturales y físicos, el hecho de que la estructuración que acontece en ambas actividades se parangone; simplemente se manifiesta de modo distinto. Me resulta imposible concebir un proceso mental que carezca de un equivalente en el mundo físico. / **268** /

Un término recurrente en los escritos de Kirkeby es «luz». Y lo mismo ocurre en los de McKeever: «Lo que me interesa de la luz no es plasmarla, sino intentar imbuir un lienzo de luminosidad de tal manera que esta se convierta en parte de su estructura». La estructura de las telas de Kirkeby, abstractas e inevitablemente evocadoras del paisaje a un tiempo, están en proceso de sedimentación y derrumbe. Para él, no son afirmaciones, sino interrogantes: la pintura, lejos de ser una aseveración, es un experimento abierto / **269** /.

Al igual que la de McKeever, la obra temprana de Leon Tarasewicz parece centrada en el paisaje, en concreto en los bosques de los alrededores de Stacja Waliły, en Polonia, la región donde se crió / **270** /, pero también como la de McKeever, se ha vuelto cada vez más abstracta. El argumento de la obra de Tarasewicz, de principio a fin, es el énfasis en lo experimental, el efecto de implicación. Sus pinturas tempranas representan árboles y la luz que se filtra a través de ellos. Pintadas en estilo gestual, van menguando en detalles naturalistas sin llegar a convertirse en lienzos abstractos a base de rayas: su ritmo sigue siendo el de los troncos, las briznas de hierba y los surcos de los campos arados. Su instalación para la Bienal de Venecia de 2001, en la que pintó el suelo, podría antojarse un experimento con el color y la óptica (el colorido cambiaba al contemplarlo en una dirección o en la contraria), pero subyacía, aunque fuera a modo de vestigio, la memoria de los surcos, de la tierra vuelta / **271** /. Caminar a través de la pintura equivalía a revivir la experiencia (aunque transformada) de atravesar un campo arado.

El paisaje es un fenómeno complejo. A veces lo experimentamos de manera directa, nos sumergimos en él, y otras veces lo vivimos de soslayo, por ejemplo al registrar una imagen a toda prisa desde el interior de un vehículo o desde la ventanilla de un avión al

Scanned with CamScanner



272. Carol Rhodes
Houses, Gardens, 2007.
Óleo sobre panel de fibras
de densidad media,
40 × 60 × 1,2 cm

Scanned with CamScanner



273. April Gornik
Cloud Lake, 2000.
Óleo sobre lino, 193 × 241 cm.
Colección particular

Scanned with CamScanner





Scanned with CamScanner



274. Maureen Gallace
Down the Road from My Brother's House, 2002. Óleo sobre lino, 27,9 × 35,6 cm

275. Maureen Gallace
Lake House with Forsythia, 2006. Óleo sobre panel, 27,9 × 30,5 cm

276. Alex Katz
May, 1996. Óleo sobre lino, 305 × 610 cm

descender bajo las nubes. La pintora escocesa Carol Rhodes se concentra en esa perspectiva aérea, si bien sus pinceladas suaves y sus elegantes simplificaciones contrarrestan la impersonalidad de esa visión distante con una sensación física y hogareña / **272** /. En ocasiones experimentamos el paisaje de manera indirecta, en el recuerdo o en sueños. El paisaje poético es aquel en que el artista emplea la falacia de convertir la naturaleza en un espejo de su humor de manera consciente, con o sin ironía, transformando a voluntad la escena real. Se trata de un terreno pantanoso, puesto que tales obras pueden deslizarse fácilmente hacia lo *kitsch*, la nostalgia y la emoción insulsa. Cada vez son más, sin embargo, los artistas que trabajan en este ámbito.

April Gornik pinta paisajes en los que un elemento cobra un significado inusual, momentos en los que un paisaje se antoja de súbito trascendente, lapsos de serenidad repentina y de una extrañeza inaudita. Algo nos acecha, pero no sabemos qué. «Los instantes de belleza son asombrosamente breves», señala Gornik.

¿Qué intensidad puede alcanzar? En términos compositivos, cuando remato un lienzo busco una tensión que casi pueda romperlo. Capaz de desmontar el cuadro con la mera extracción de un solo elemento. Pero esa es la fantasía de un poeta, no de un explorador.

Cloud Lake es un cuadro tan bello como perturbador / **273** /. Se tarda un instante en caer en la cuenta de que, bajo la aparente perfección, al paisaje le falta detalle, de que la ausencia de personas o animales resulta inquietante, de que el reflejo no encaja. Se avecinan nubes. Podría interpretarse mejor como un paisaje «cinematográfico» que poético, pues recuerda los extensos cielos de los *westerns* de John Ford. No estamos ante una transcripción meticulosa de un paisaje visto y descrito con minuciosidad, sino de un panorama transmutado para transmitir un estado mental concreto. Gornik afirma que «la esencia del paisaje es metafórica».

Desde 1995, en lugar de esbozar sus paisajes en un cuaderno de bocetos, Gornik trabaja en su ordenador portátil, manipulando con Photoshop una fotografía propia hasta que consigue reflejar su sensación auténtica o imaginada para transmutarla de nuevo en el proceso pictórico. Gornik parece erotizar la mayoría de sus paisajes sin embellecerlos. El anhelo que acostumbran a encarnar no resulta del todo cómodo. A nivel perceptivo, por lo común giran en torno a ese momento liminar en que el vapor de agua pende en el aire.

Asimismo, los lienzos de Maureen Gallace versan sobre la destilación de recuerdos de paisajes. Gallace habla de su obra con una simplicidad engañosa:

Crecí en Nueva Inglaterra (en Monroe, Connecticut) y pasaba los veranos en Cape Cod, en las proximidades de Wood's Hole. Estas imágenes son bocetos y pinturas que he realizado de lugares que he visitado con frecuencia. [...] Me encanta el aspecto de las granjas cuando sus tejados quedan cubiertos por una gruesa capa de nieve. Todo rezuma quietud y frío. En medio

Scanned with CamScanner

de la nieve y el hielo, las casas se antojan una forma perfecta, contenida. Conducir en invierno por las calles de Monroe y las pequeñas poblaciones vecinas (Bethel, Easton, Redding) es uno de mis mayores placeres.

El de Gallace, a diferencia del de Gornik, es un mundo habitado. Los edificios pueblan un paisaje en el que las personas brillan por su ausencia. Pese a su aparente falta de sentimiento, su obra puede contemplarse como la añoranza de un tiempo en que las construcciones rurales se erigían en consonancia con el paisaje, y no con el flujo del tráfico de las zonas residenciales en expansión. Tal como se ha señalado con frecuencia, las casas quedan reducidas a recreaciones a modo de esculturas minimalistas. Parte del encanto radica en que nos hallamos ante un mundo en miniatura, austero y sensual al unísono. Del mismo modo que los bodegones de Giorgio Morandi, estas casas son modestas pero se asientan con firmeza en el mundo, con la seguridad de que representan algo importante. Rick Moody, autor de *La tormenta de hielo*, una novela ambientada en el paisaje que pinta Gallace, escribió acerca de la obra de la artista: «Aquí no hay figuras. Lo único que hace el espectador es asimilar la calma del paisaje [...], concebir la casa como un organismo. Piense en esta casa como un personaje con un cuerpo. Piense en ella inmersa en el paisaje del mismo modo en que un personaje con un cuerpo puebla un relato» / **274, 275** /.

Como en la obra de Hokusai, el paisaje de *May*, de Alex Katz, parece a un tiempo amañado a conciencia y convincente: la vibración de las pinceladas se corresponde con la agitación de las flores en los árboles por efecto del viento y del sol / **276** /. La ligereza del pincel parece descuidada, llena de *joie de vivre*. Es una obra feliz en sus asociaciones y placentera en lo formal con ciertas dosis de sofisticación. En contraste con la mayoría de las pinceladas, fruto de ligeros toquecitos con un pincel grueso, algunas parecen tan largas como una rama de árbol de cinco metros vencida por su peso.

El modo en que la figura hace acto de presencia en la pintura paisajista es crucial. En las obras de Katz carentes de personajes siempre se impone la sensación de armonía y plenitud. En aquellas que, por el contrario, incluyen figuras, la impresión es de incomodidad, como en *Walk* / véase **66** /, que transmite el pálpito de que los individuos pertenecen al paisaje tanto como el actor a un escenario, es decir, que están de paso. Colocar, como de manera tan notoria hizo Caspar David Friedrich, a una figura de espaldas al espectador con la vista proyectada hacia el paisaje nos obliga a contemplar el panorama por encima de su hombro, convirtiéndolo en un acontecimiento. Lo importante es transmitir la sensación de que el paisaje, el protagonista y nuestra experiencia están en sintonía. Peter Doig lo hace de manera reiterada (en algunas de sus obras la figura se desdibuja en el paisaje), pero no necesariamente reconfortante.

Figure in Mountain Landscape II / **278** / se inspira en una pintura anterior de Doig, influida a su vez por una instantánea del pintor paisajista canadiense Franklin Carmichael fotografiado mientras realizaba una obra. Los colores difieren en extremo de los de su lienzo previo, como si se tratase de una fotografía envejecida y



277. Peter Doig
Pond Life, 1993
Óleo sobre lienzo,
185 × 240 cm

Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner



278. Peter Doig
Figure in Mountain Landscape II, 1998-1999. Óleo sobre lienzo, 229 × 359 cm

279. Peter Doig
One Hundred Years Ago (Carrere), 2001. Óleo sobre lienzo, 240 × 360 cm

Scanned with CamScanner



descolorida o de una primera capa de pintura. El deseo de Doig es dejar estos lienzos «incompletos materialmente, pero con aspecto de estar acabados». Se cede espacio al espectador para que se interne en ellos. El boceto sobre el que trabaja el artista parece más luminoso, vivido y real que el paisaje que lo rodea. La figura es tan anónima como un armario o una puerta, pero no sabemos si se abrirá y, en caso de hacerlo, qué mundo [illegible] brindará. Si bien el punto de partida puede [illegible] cordillera concreta ante la cual Carmi[illegible] pintar, el territorio en el que nos adentr[illegible] ginación es menos genuino. [illegible] una obra anterior como *Pond Life* p[illegible] ada»: el espectador no puede entra[illegible] asomarse a través de una compleja maraña de ramas, reflejos, hilillos y manchas de pintura / **277** /. Por un lado, nos hallamos ante la evocación de una infancia aparentemente idílica (en la imagen vemos al artista y a su hermano patinando en Canadá); por otro, un halo de embrujo nos embarga. La casa parece abandonada. El estilo pictórico tiende a la abstracción y, de no ser por esas presencias (figuras, vivienda), podría interpretarse como un lienzo abstracto.

Ambas obras son aventuras de transformación, representaciones de la intervención en un paisaje mediante su reconfiguración con pintura, de tal modo que los recuerdos de los lugares donde Doig ha habitado (Canadá, Inglaterra y Trinidad) se amalgaman con imágenes de cuadros de otros artistas, películas o libros. Ahora bien, su planteamiento no tiene nada que ver con la «apropiación»: al modo de los artistas del siglo XVII, hurta y adapta imágenes o figuras de grabados, pero lo que importa es la transformación y, más allá de la existencia de potentes ecos del mundo y de un tema iconográfico, lo relevante es la superficie pictórica.

En las reproducciones, sus lienzos presentan un aspecto más «normal»; en cambio, vistos «en directo», se impone su presencia en tanto que superficies pictóricas. De improviso, se despierta en el espectador el interés por averiguar qué sucede en zonas concretas: hay infinidad de cosas que observar, multitud de pinceladas diminutas. Algunas áreas están pintadas a pincel, otras manchadas, en ciertos casos se aprecian salpicaduras, algunas líneas están definidas con nitidez, otras se van apagando. Cuando hace años Doig pronunció una

Scanned with CamScanner



280. Laura Owens
Untitled, 2000. Acrílico y óleo sobre lienzo, 279,4 × 365,8 cm. The Museum of Contemporary Art, Los Ángeles





281. Laura Owens
Untitled, 2001. Acrílico y óleo sobre lienzo, 269,2 × 171,5 cm

282. Verne Dawson
Atomic Bomb, 2007. Óleo sobre lienzo, 35,6 × 28 cm

Scanned with CamScanner

283. Laura Owens
Untitled, 2000. Acrílico y óleo sobre lienzo, 249,5 × 365,25 cm. Museum of Contemporary Art, Los Ángeles



Scanned with CamScanner



284. Mamma Andersson
On Tenterhooks, 2005.
Acrílico y óleo sobre tres paneles, 61 × 241 cm

285. Hernan Bas
Apollo with Daphne as a Boy, 2004. Técnica mixta sobre madera, 79 × 61 cm

conferencia para mis alumnos, proyectó diapositivas de detalles de sus pinturas en lugar de mostrar obras completas, en parte porque le interesaba hablar del acto de la creación y también para obligarlos a acercarse al lienzo, por decirlo de un modo metafórico. Con una intención similar, a menudo reproduce obras inacabadas en el estudio, a modo de insinuación de que lo importante no es el final, sino el proceso que conduce a él. Ahora bien, su trabajo no gira en torno al proceso per se, sino a la imaginación. Crear una pintura supone un viaje imaginativo más que un trabajo arduo y, de igual modo, admirar y meditar acerca de una pintura debería espolear la imaginación del espectador.

«Con los recuerdos simulados de Doig participo en algo que no es de mi propiedad», declara Daniel Richter, quien señala que el artista no apela a una memoria colectiva, sino más bien a esos «momentos cercanos e informales que hacen clic inmediatamente en todo el mundo [...] La naturaleza queda suspendida en una secuencia onírica sin narración cronológica. [...] Evoca la belleza de nuestra fugacidad; lo mundano resplandece con un brillo desconocido y efímero y, contemplado más de cerca, se desvanece en la luz, una creación de reflexión y deleite en la belleza humana». Así parece ocurrir: en ocasiones, las obras de Doig dan la impresión de estar acechadas por lo incognoscible y lo aterrador, pero también por una belleza radiante.

Nuestra reacción inicial ante la suntuosa inundación cromática de *One Hundred Years Ago (Carrere)* da paso al instante a una conmoción de estremecimiento frente a la imagen / **279** /. He aquí una auténtica estampa bucólica de tintes tenebrosos. ¿Por qué nos devuelve la mirada el hombre de larga melena? Su aspecto responde más bien al de un psicópata de una película de terror que al de un alegre pescador. Es realmente inquietante, familiar y extraño a un tiempo, gótico, una alucinación. Ni siquiera explica la obra el hecho de saber que la figura está tomada de una fotografía de la carátula de un disco de los Allman Brothers y que la isla es una prisión situada frente a las costas de Trinidad. La belleza de la superficie no deja de desconcertarnos ni de embelesarnos.

Por embrujados que parezcan, los paisajes de Doig poseen siempre cierto viso infantil. Ese cariz, ese deseo de inocencia está presente asimismo en otros pintores. Uno de los temas pictóricos más comunes durante el Renacimiento fue la Edad de Oro, esa época mítica en la que el ser humano vivía en comunión con la naturaleza. Verne Dawson intenta algo similar, con un toque más actualizado o, por el contrario, abiertamente caduco. Como en la Narnia de C.S. Lewis, en el lienzo del solsticio de verano de Dawson un león camina entre la gente en son de paz. Su serie «Season» se ubica en torno al 23 800 a.C., cuando el hombre magdaleniense pintaba las cuevas de Lascaux, pero se arroga el derecho de romper el idilio arrojando una bomba atómica sobre él. ¿Qué mejor manera de demostrar la fragilidad de nuestro mundo que situando el apocalipsis donde menos lo esperamos: en el pasado? / **282** /.

Los paisajes de la estadounidense Laura Owens parecen tan inundados de luz como ingrávidos. Mariposas, hojas, gotas perdidas y garabatos flotan en un limbo lírico. Sus lienzos exhiben la afectación de los paisajes chinos, pero con gestos y formas del arte estadounidense de posguerra. En algunos de sus paisajes, los animales (búhos, osos, ardillas, conejos y tortugas) conviven como muñecos de peluche en una guardería. Hay quien los considera fantasías coquetas, encantadoras pero insustanciales. Owens, sin embargo, va más allá. Para su exposición en la Inverleith House de Edimburgo (2000), la artista pintó dos cuadros: un paisaje lunar con un cerezo en flor / **281** / y un lago rodeado de montañas que representa una escena muy parsimoniosa y alejada de la que se aprecia al conducir rumbo norte desde Edimburgo hacia las Highlands, y muy distinta también de la vista que deparaba la ventana junto a la cual estaba colgado / **283** /. Al trasladar la mirada desde el lienzo hasta la ventana, y viceversa,

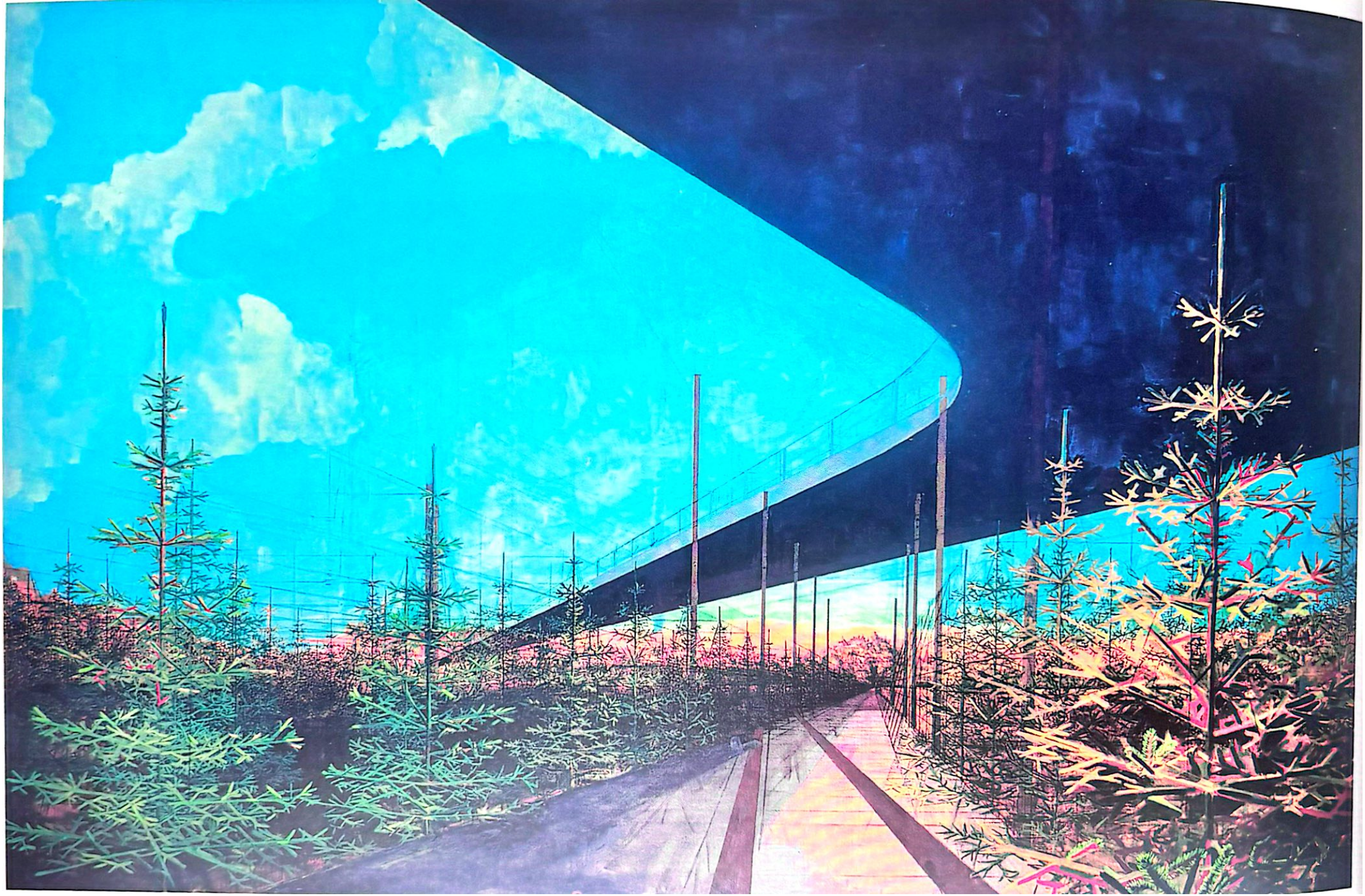
Scanned with CamScanner



se percibía la extraña disonancia de los colores del paisaje de Owens, así como que el verdadero tema era el contraste entre paisaje real y ficticio: las conexiones lógicas laterales que podemos realizar entre el espacio exterior y el espacio interior de nuestro pensamiento.

Owens es, en este sentido, una artista típica de Los Ángeles, la ciudad sin centro, donde el espacio está dislocado, donde todo se ve mientras se conduce por la autopista, imágenes atrapadas con la visión periférica que se amontonan con rapidez. Sus obras no son sistemáticas, sino que se basan en la idea de reaccionar de una manera relajada y natural a lo que se ve. «Un lienzo debería encajar en tu vida —defiende—. Creo que tomé esa idea prestada de Mary Heilmann y de su manera de trabajar. La conocí durante su estancia como artista invitada en el CalArts y me causó una profunda impresión. Pese a tomarse muy en serio su trabajo, aplica un enfoque de lo más informal a la creación de una pintura». Quizá la obra de Owens responda al deseo de ser una turista sin sentirse alienada.

Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner

287. George Shaw
Dead End (Friday), 2008.
Esmalte de humbrol sobre
madera, 77 × 101 cm



288. George Shaw
Scenes from the Passion:
The Middle of the Week, 2002.
Esmalte de humbrol sobre
madera, 77 × 101 cm



Scanned with CamScanner

Junto con Hernan Bas y Karen Kilimnik, Owens participó en «Ideal Worlds», una exposición celebrada en Fráncfort en 2005 en torno a la obra de varios artistas que recurren a imágenes románticas, en especial Doig. Martina Weinhart escribió que estos artistas «combinan hábilmente infierno e idilio, *kitsch* y virtuosismo, ironía y seriedad». Todo ello, a su modo de ver, se apuntala en el deseo de huir de lo fragmentario, de lo cotidiano. «El resultado es una imagen experimental a caballo entre la utopía y la melancolía. [...] El elemento oscuro de la pintura habla de la soledad, del aislamiento y del deseo de intimidad». Estas obras reflejan, en ocasiones con sarcasmo, los síntomas del romanticismo, «una sensibilidad extrema hacia el mundo natural unida a la creencia en la correlación de naturaleza y pensamiento; una querencia por el equívoco [...], una celebración de la subjetividad que roza el solipsismo, combinada a menudo con un deseo morboso de que el yo se pierda en las múltiples infinidades de la naturaleza».

Bas utiliza ilustraciones del *Manual del boy scout* o de una edición ilustrada de *Moby Dick* para crear sus figuras, si bien los adolescentes del primero pueblan en su obra un delicioso mundo romántico. Estas imágenes, explica, son como capítulos de una «novela *queer* acerca del paso de la adolescencia a la mayoría de edad» / **285** /. El interés por la adolescencia y por el modo en que los adolescentes crean sus mitos es una de las claves de la cultura actual, al ser el momento en que se desarrollan el deseo y la identidad. Es también un periodo de ambivalencia y anhelo sexual. Bas remite a un «limbo homosexual» como fuente de inspiración, a ese espacio o edad en que los muchachos heterosexuales se comportan o permiten que se los perciba como homosexuales. Al igual que muchos artistas originarios de Miami, cree tener una sensibilidad especial para lo artificial: bromea con querer vivir en «un universo a lo John Waters, donde los Teletubbies viven en armonía con las marionetas de la película de Peter Jackson *El delirante mundo de los Feebles*.

Mamma Andersson, en su vista panorámica de un *camping* en Suecia, parece ennoblecer el paisaje como ámbito de vivencia social, si bien su obra gira en torno al recuerdo del paisaje, a lo que Wordsworth denominó emoción «destilada con serenidad» / **284** /. Sus lienzos transmiten asimismo la sensación de que el juego con las texturas de los óleos, las pinturas acrílicas y la madera replica la experiencia de encontrarse allí.

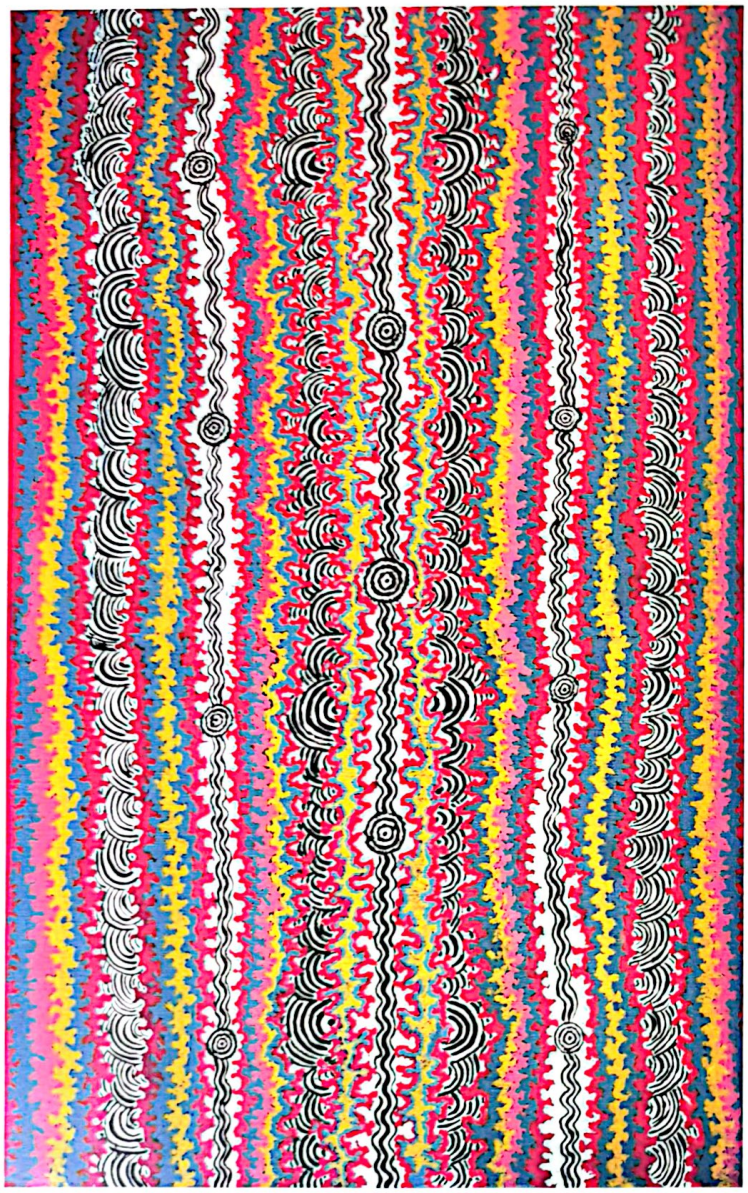
Los artistas que participan de este renacimiento del romanticismo aceptan la dimensión mítica u onírica del paisaje; a diferencia de Gerhard Richter, parecen felices de trabajar con un estadio intermedio de la realidad. No desean dejarse coartar por la ironía. David Schnell se refiere a estos anhelos románticos, en lugar de evocarlos. Cuando estaba a punto de terminar *Auffahrt (Paso elevado)*, se retiró unos pasos para contemplar su obra, miró la puesta de sol de color naranja y se dijo a sí mismo: «Demasiado romántica». Entonces incorporó la autopista por encima de los árboles, que tapa la mitad del cielo / **286** /. Siente fascinación por el hecho de que la naturaleza que contemplamos suele estar determinada en gran medida por la planificación humana, como los árboles plantados en línea recta en los viveros. El punto de fuga es un agujero negro que nos succiona. Nos hallamos, si no ante una visión posromántica, sí al menos ante un mundo donde conviven lo *Unheimlich* y lo *Gemütlichkeit*, lo asombroso y lo cómodo.

Las imágenes más populares del paisaje habitado lo muestran bien como un lugar bucólico ficticio, bien como un espacio cubierto por la nostalgia y repleto de casitas con tejado de juncos y lecheras. Por contraste, el británico George Shaw pinta garajes y patios traseros, calles y parques desiertos en zonas residenciales / **287** /. Todos sus lienzos parten de fotografías de los callejones y campos próximos a la casa donde creció, en la periferia de Coventry. Se acercan más a los lugares donde uno se fumó su primer cigarrillo a hurtadillas que a una experiencia visionaria de la naturaleza. Son recuerdos reales que el espectador tal vez comparta frente a esos otros con los que sueña. La superficie, pintada con una técnica compleja y con los tintes esmaltados que se usan para los juegos de construcción de plástico, es reflectante en grado sumo, bella al tiempo que lúgubre. En cualquier caso, el atractivo de la obra de Shaw proviene de la ambivalencia. La incómoda interfaz entre naturaleza y entorno construido posibilita tanto la crítica social como el descubrimiento de un nuevo tipo de belleza, por lo demás relegada. Su serie pictórica anterior, titulada «Scenes from the Passion», más allá de la banalidad de los acontecimientos, nos sitúa en el escenario de la vida normal, donde, como cree cualquier buen cristiano, Cristo es crucificado todos y cada uno de los días / **288** /.

Hemos visto artistas cuya obra se centra en la sensación de hallarse en el paisaje y pintores cuyo interés reside en imaginarlo o recordarlo. Hay, además, otros creadores que logran transmitir una auténtica sensación de pertenencia al paisaje en sus pinturas carentes de ironía, alienación o nostalgia.

Los lienzos realizados por los artistas aborígenes australianos a partir de 1970 versan sobre la vivencia de la tierra, la sensación de permanencia y la apropiación del territorio. Ahora bien, se trata de obras radicalmente distintas de los pastiches claudianos que los misioneros les enseñaron a crear en su día. Estos lienzos más bien parecen mapas, superficies cartográficas con una percepción muy fluida del espacio y del tiempo. *Ringalintjita Worm Dreaming*, el cuadro de Clifford Possum Tjapaltjarri, representa a los ancestros, los hombres-gusano, a modo de formas de U; las líneas describen sus trayectos, mientras que los círculos tal vez representen sus asentamientos / **289** /. La veracidad de la asociación del lienzo con Ringalintjita, cerca de la estación de Mount Allan, debe darse por supuesta. Con sus líneas y colores resplandecientes, esta tela es comparable a gran parte de la pintura a rayas occidental y, sin embargo, encarna la sensación de pertenencia a un mundo concreto (geográfico, cultural y sagrado). Possum hablaba de los sueños como si fueran equiparables a Dios, pese a su condición de cristiano (su hermano era sacerdote luterano). «No pintamos por diversión ni para ganar dinero —insistía el líder aborigen Galarrwuy—. Pintamos para demostrar nuestro vínculo imperecedero con nuestra tierra y los derechos y responsabilidades que tenemos para con ella, además

Scanned with CamScanner



[illegible] Clifford Possum Tjapaltjarri
[illegible] *Worm Dreaming*,
[illegible] Acrílico sobre lino,
[illegible] 75,5 cm. Central Art
[illegible] The Araluen Centre,
[illegible] Papunya

de mostrar al mundo que esta tierra nos pertenece y que nosotros somos propiedad de esta tierra».

¿Hasta qué punto puede entonces una obra como *Five Dreamings*, de Michael Jagamara Nelson / véase **102** /, describirse como paisaje? Se nos dice que:

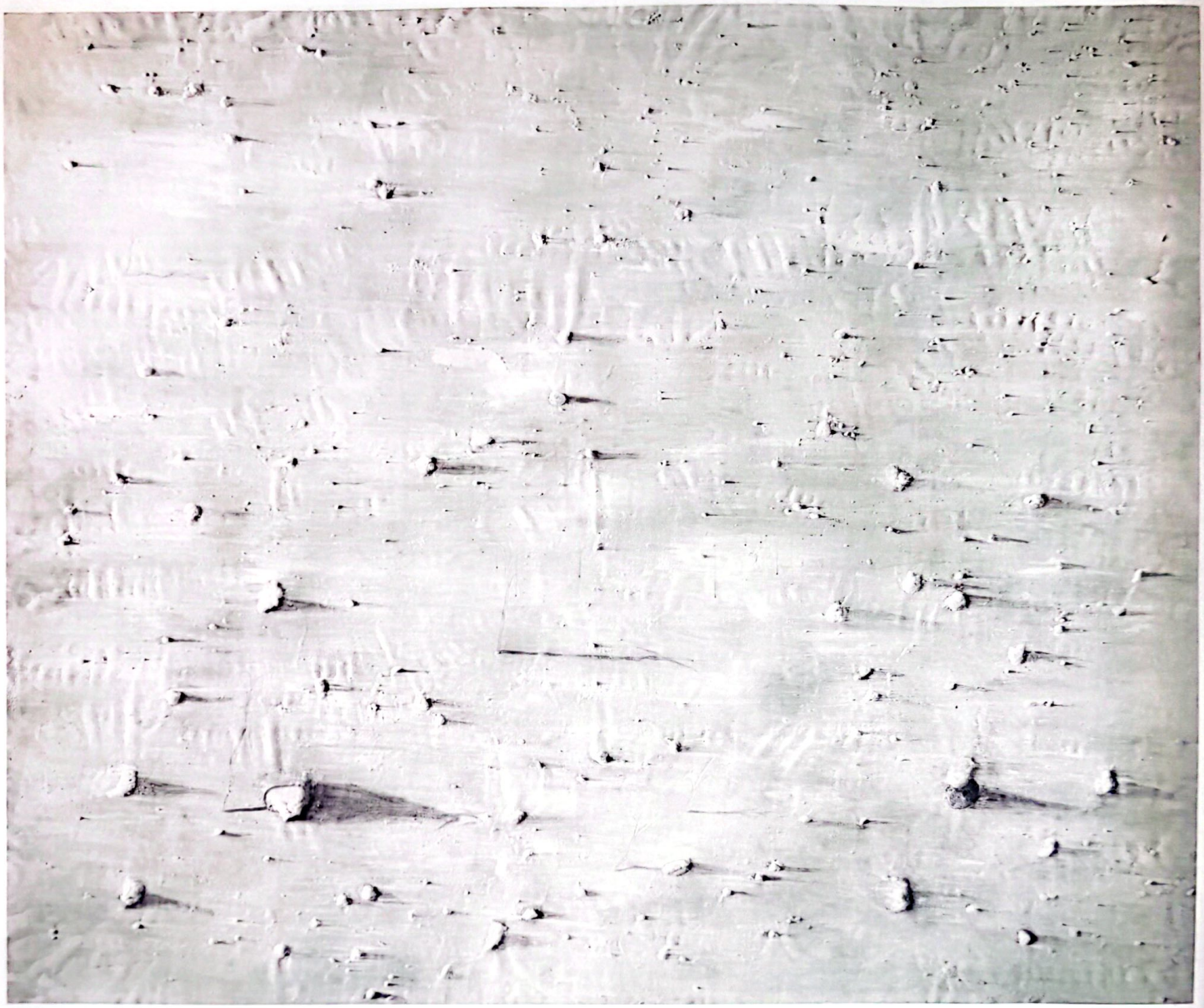
La línea horizontal es Pamapardu (hormiga voladora) soñando en el Yuwinji, al oeste de Vaughan Springs. Los círculos del extremo inferior izquierdo y del superior derecho, con sus líneas onduladas radiadas, representan comadrejas en Jangankurlangu y Mawurji. La figura de la serpiente es Warnayarra, la serpiente Arco Iris de Yirkirdi, cerca del monte Singleton. Las huellas de animales en la parte inferior derecha corresponden a los dos ancestros de canguros (Marlujarra) en Yintarramurru. También en la esquina inferior derecha vemos círculos que representan a Mirrawarri, un emplazamiento para soñar con la lluvia situado cerca del monte Doreen.

Al principio, el país era una idea intercambiable con la ascendencia. Luego pasó a girar en torno al movimiento en el paisaje y, más tarde, los significados se revistieron de provisionalidad y pasaron a depender del contexto. En otra publicación, el artista ofrece explicaciones muy distintas acerca de estos sueños. Si todo está en tela de juicio, ¿cómo sabemos a qué estamos respondiendo? A fin de cuentas, quienes adquieren lienzos aborígenes insisten normalmente en que se les explique por escrito el sueño que describen. Esto quizá les conceda cierta sensación de autenticidad, pero ¿engarza con su experiencia estética o emocional?

En el caso de *Five Dreamings*, de Michael Jagamara Nelson, se trata de una experiencia más general de armonía, emoción, alegría e incluso belleza. La vivencia pictórica es muy concreta, de ahí que sea un cuadro memorable, susceptible de experimentarlo como un paisaje solo si somos capaces de identificarnos con el estilo de vida y la filosofía de su autor. A este nivel, tales lienzos resultan más desafiantes que encantadores. Exigen lo que Paul Bowles describe en uno de sus relatos como «una capacidad monstruosa de fluir»: dejar que las cosas sucedan, aceptar las consecuencias, permitir que los órganos sensoriales se sobrecarguen como un buzo que se zambulle de espaldas en el agua.

Eso fue precisamente lo que hizo Miquel Barceló en 1988, cuando emigró durante seis meses a Mali, en el África Occidental, un paisaje extremo donde las temperaturas sobrepasan con frecuencia los 50 °C.

Scanned with CamScanner



290. Miquel Barceló
Piedra blanca sobre una piedra negra, 1988-1989.
Técnica mixta sobre lienzo,
230 × 285 cm.
Colección particular

291. Miquel Barceló
Pluja contracorrent, 1991.
Técnica mixta sobre lienzo,
300 × 200 cm. Colección
Banco Zaragozano, Zaragoza

Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner



292. David Hockney
Mulholland Drive: the Road to the Studio, 1980. Acrílico sobre lienzo, 218,4 × 617,2 cm. Los Angeles County Museum of Art

«En Mali volví a entrar en contacto con la esencia del acto de pintar. Todo es tan arduo, hace tanto calor y hay tanto polvo [...] Los bichos se comen los lienzos y resulta difícil conseguir materiales. [...] En semejantes circunstancias, agarrar el pincel es un gesto que realizas por absoluta necesidad». Los cuadros resultantes parecen monocromos blancos de Robert Ryman pero repletos de cosas del mundo: piedras, bulbos, moscas, abrevaderos, sombras / **290** /. La superficie, con sus excrecencias y pliegues, atestigua el estudio que Barceló llevó a cabo con anterioridad, en El Prado (Madrid), de «herrumbres, grietas, oxidaciones, ennegrecimientos, es decir, la historia material de la pintura, el examen de las alteraciones y el fenómeno del envejecimiento natural o inducido». Como si estuviera pintado por fuerzas geológicas similares a las que lo formaron, el paisaje mostrado es implacable, con un sol deslumbrante y extrañamente bello. No se trata de una mera experiencia estética. Barceló sentía una enorme fascinación por las personas, por su vida diaria, ya consistiera en ir en bici, regatear, fabricar artículos o venderlos por el turbulento río durante la estación de las lluvias / **291** /. Participó activamente de dicha vida: descendió en canoa los 1 500 kilómetros del Níger que van desde Mali hasta su desembocadura en el mar. Fue esa vivencia de inmersión física (de ahí las ramitas incrustadas en la pintura) la que imprimió a estos cuadros una vitalidad incomparable.

Claudio de Lorena y Constable experimentaron el paisaje a pie, quizás a caballo esporádicamente. En la actualidad también lo percibimos en bicicleta, en avión o en coche. Nuestra vivencia del paisaje está más mediatizada, en consecuencia, por el tiempo y la sinestesia, la sensación de nuestro propio cuerpo en movimiento. David Hockney plantea un raro ejemplo al intentar reproducir con claridad este aspecto:

Cuando empecé a vivir en la zona montañosa de Hollywood Hills conducía a diario hasta mi estudio. Me fascinaban todas esas líneas serpenteantes que veía en mi descenso y comenzaron a adentrarse en mis pinturas [...] Estos cuadros son más realistas de lo que pueda parecer. En Mulholland Drive */* **292** */*, «drive» *no alude al nombre de la calle, sino al acto de la conducción: los ojos escrutan la pintura casi a la misma velocidad que un coche recorre la carretera.*

Resulta curioso que, en su intento de transmitir esta experiencia moderna, Hockney se haga eco del modo en que los artistas del siglo XVII (muchos de ellos eran también cartógrafos) muestran los paisajes remotos, casi literalmente como un mapa; también sorprende que el formato alargado evoque la famosa representación paisajística de Lorenzetti *Alegoría del buen gobierno*.

«Nostalgia» deriva del término griego *nostos*, que significa «regresar al hogar». Por consiguiente, la nostalgia no siempre encierra tintes escapistas; en ocasiones puede ser un recordatorio vital de un tiempo mejor que anhelamos recuperar. Tal sería el caso de las pinturas de Nilima Sheikh sobre Cachemira, la región más bella de la India, hoy destrozada por el disenso sectario y el desmoronamiento ecológico / **293** /. Como cabe esperar de una artista creativa, son lienzos tradicionales e inventivos al unísono. Un conjunto de seis tapices cita y remite a poemas de Agha Shahid Ali y a la novela del contemporáneo Salman Rushdie *Shalimar el payaso*. Su visión de Cachemira, con sus ríos transparentes serpenteando entre las montañas y sus poetas bajo los árboles, constituye una meditación profunda acerca del deseo y de la pérdida. En la parte superior de *Firdaus I: Valley*, Sheikh escribe sobre el vacío todos los nombres por los que se conoce la región: *Kashmir, Kaschmir, cashmere...* / **294** /. Otros tapices similares aluden a las *shamiana*, una especie de jaimas utilizadas para reuniones o matrimonios que se convirtieron en símbolo de realeza durante la época mogol. Exhibir estas imágenes de Cachemira con el fin de que el espectador deambule por ellas equivale a personificar el lirismo del paisaje, su gentileza y su luz

Scanned with CamScanner





293. Nilima Sheikh
Valley, 2003-2004.
Temple de caseína con
troquel Sanjhi sobre lienzo,
300 cm

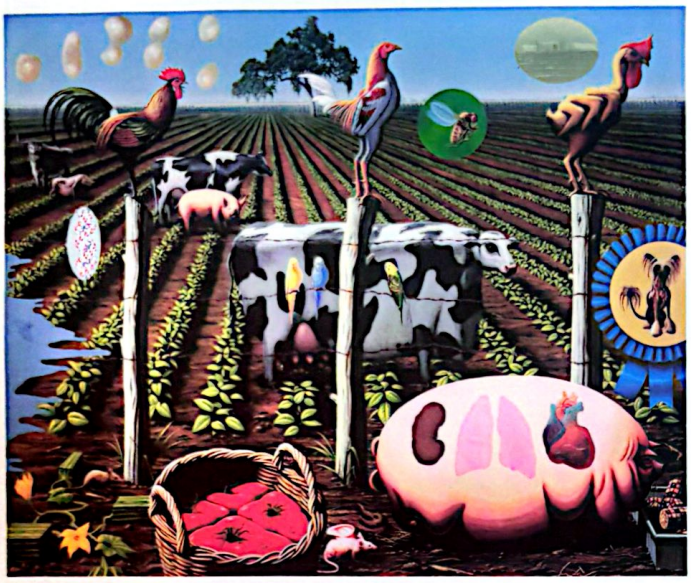
294. Nilima Sheikh
Firdaus II: Every Night Put Kashmir in Your Dreams,
2003-2004. Temple de caseína
con troquel Sanjhi sobre lienzo,
300 × 180 cm

Scanned with CamScanner



295. Tomás Sánchez
La garza y el meditador, 2002.
Acrílico sobre lienzo,
75,9 × 100,6 cm

Scanned with CamScanner





296. Alexis Rockman
The Farm, 2000. Óleo y acrílico sobre dos paneles, 243,8 × 304,8 cm. Collection JGS Inc., Nueva York

297. Anselm Kiefer
Mann im Wald (Hombre en el bosque), 1971. Óleo sobre lienzo, 174 × 189 cm

sosegada; la falta de jerarquía o de pomposidad de estas telas las convierte en una celebración de la cotidianeidad. Tal vez nos hallamos ante pinturas sorprendentemente políticas en su llamamiento a reconducir la división de un país que otrora conoció la armonía no solo del ser humano con la naturaleza, sino también entre comunidades.

Una nostalgia similar impregna los cuadros de personas en armonía con la selva americana / **295** / de Tomás Sánchez. El cubano contrapone una visión edénica y plana de la naturaleza, susceptible de despertar recelos, con imágenes de expolio ecológico. Resulta difícil encontrar otro artista que aborde el tema de una manera tan franca y, por supuesto, debajo de muchas de nuestras actitudes frente al paisaje y la naturaleza subyace el súbito cambio que están experimentando debido a la sobrepoblación humana, a la ganadería de cría intensiva, a la ingeniería genética y a la contaminación descontrolada. Alexis Rockman parodia la suerte de imagen que vemos en los libros infantiles acerca de la naturaleza o los murales alusivos a eras anteriores que podemos contemplar en los museos de historia natural. La diferencia estriba en que muestra un mundo de animales mutantes, de una naturaleza alterada por conveniencia humana / **296** /. Durante sus estudios de arte, Mary Heilmann le comentó a Rockman y a Elizabeth Peyton, otra de sus alumnas, que lo que hacían no era arte, sino mera ilustración. «Me alegro por ellos —señaló Heilmann años más tarde—. Se mantuvieron en sus trece y les salió bien».

En última instancia, el paisaje no puede ser un escondrijo. Cuando en 1971 Anselm Kiefer expuso *Mann im Wald (Hombre en el bosque)* / **297** /, un amigo le comentó que le encantaban los árboles, pero no acertaba a entender por qué había colocado su autorretrato en medio del bosque con una túnica de penitente y una rama ardiendo en la mano. «¿Cómo se puede pintar solo un bosque cuando los tanques lo han atravesado?», respondió Kiefer. La tierra es el lugar de la historia: han ocurrido cosas negativas, es culpable. Debemos hacer algo positivo para reclamar su inocencia. Crear y contemplar una pintura con sus complejas tradiciones constituye una manera de implicarnos con la tierra, de rehacerla y de entender la evolución del lugar que ocupamos en ella.

«Intente concebir el espacio como algo real, como un amigo [...], como un sonido que busca una voz; el espacio es lo que insufla vida a los materiales. [...] En la gestión del espacio radican las claves de todo», escribió Vija Celmins en su diario. Como hemos visto con anterioridad, Celmins crea lienzos pequeños con una superficie aparentemente lisa pero que, en primer lugar, describen las profundidades insondables del espacio y, en segundo, envuelven al observador en el espacio que generan: «Mi obra no existe en un mundo propio. Está concebida para el espectador. [...] Exige una participación activa. Me refiero a una implicación visual de carácter espacial». Esta participación del observador es básica: los pintores no crean espacio «real» como los arquitectos, sino que escenifican una experiencia del espacio que el espectador debe interpretar por sí mismo.

Scanned with CamScanner

MUERTE Y

Scanned with CamScanner

VidA

Ghada Amer
Ross Bleckner
Cecily Brown
Nigel Cooke
Carroll Dunham
Eric Fischl
Dana Schutz
Barnaby Furnas
Mary Heilmann
Damien Hirst
Jasper Johns
Anselm Kiefer
Martin Kippenberger
Guillermo Kuitca
Liu Wei
Ian McKeever
Tim Maguire
Jonathan Meese
Beatriz Milhazes
Chris Ofili
Tal R
Neo Rauch
Daniel Richter
Gerhard Richter
Julian Schnabel
Raqib Shaw
Dirk Skreber
Philip Taaffe
Fred Tomaselli
Luc Tuymans
Adriana Varejão
John Walker

Scanned with CamScanner

Al margen de si la pintura al óleo se inventó, como aseguraba Willem de Kooning, para representar la carne humana, la historia de la carne y el acto de pintar están íntimamente relacionados con la experiencia de tener un cuerpo carnal, de ser finito. Pintar, como ya se ha señalado, no es solo cuestión de componer cuadros, sino también de realizar ese acto creativo con plena conciencia de ello, de manera reflexiva. La pintura es líquido que se solidifica o, por expresarlo en otros términos, material vivo que muere, y sin embargo, por paradójico que resulte, se asume que el acto de pintar equivale en cierto sentido al de dar a luz.

Es inútil esperar que las reflexiones en torno a la condición humana se restrinjan a quienes se inscriben en la «gran tradición»; la pintura siempre será un equivalente de la arcilla. Un lienzo abstracto puede estar imbuido de una vivencia de la carne en el pensamiento de su autor. La pregunta que nos planteamos, por tanto, es si la pintura, o el arte en general, puede contribuir al duelo o, por el contrario, no es capaz sino de «exponer la herida», exhibir los traumas y transmitir sensación de melancolía. El arte del Renacimiento no solo gira en torno a la carne viva y lozana de la Virgen, sino también a la carnación gris y amoratada de Cristo muerto. La representación del nacimiento y la muerte se sitúa en la génesis y en el centro de la tradición occidental.

En una época en que la muerte se reproduce hasta el infinito en los medios mientras en la vida real se oculta en residencias para enfermos terminales y hogares de ancianos, uno de los papeles del arte consiste en representar y debatir la naturaleza del fin de la vida y de la enfermedad y nuestra manera de abordarlas emocionalmente. Por poner un ejemplo destacado, Rogier van der Weyden conocía el propósito de una Piedad: exponer el horror de la muerte, su objetivo y su brutalidad, pero también mostrar la superación de la ignominia por la resurrección de Cristo. Presentó el óbito como un acto comunitario de duelo. Podemos identificarnos en conjunto con todos los personajes que rodean a Cristo muerto y también con cada uno de ellos en particular, con el estoico Juan que sostiene a la Virgen desvanecida y con la consternada Magdalena. Para los artistas de aquella época y para sus espectadores, era un modo de afrontar algo que veían en su realidad cotidiana y que, en una época de elevada mortalidad infantil, pestes intermitentes y una asistencia sanitaria muy elemental, constituía su propio destino inevitable.

Hoy, la muerte, la enfermedad y los signos de envejecimiento nos avergüenzan. Para Eric Fischl, nuestra incapacidad de afrontar el óbito ajeno forma parte del desmoronamiento de los rituales comunitarios: «No sabemos cómo enterrar a nuestros muertos. Tratamos los cumpleaños como un acontecimiento sentimental, la pubertad como una inconveniencia para los padres. [...] Desconocemos qué rituales o ceremonias desplegar para todos estos momentos intensos, ya sean individuales o colectivos». En su opinión, pocas pinturas abordan estos temas: sobra ironía, cinismo y obsesión por el estilo. Los lienzos realizados en Roma mediada la década de 1990, poco después de la muerte de su padre, analizan cómo el arte del Barroco generó imágenes de la muerte que podía compartir una comunidad, además de recibir cierto solaz a través de ellas. En uno de estos cuadros / **298** /, un hombre desnudo aparentemente perdido vaga por una enorme y sepulcral iglesia barroca. Carga en sus brazos con una mujer desnuda, quizá muerta, quizá moribunda. El título es ambiguo, pero el lienzo puede interpretarse como una búsqueda de consuelo, como el intento de Adán y Eva de volver a entrar en el Edén o como una extraña inversión de la Piedad en la que Jesús sostiene a María muerta. Más allá de la crítica que entraña acerca de nuestra aparente incapacidad para llorar la pérdida de alguien, se trata de un acto de duelo.

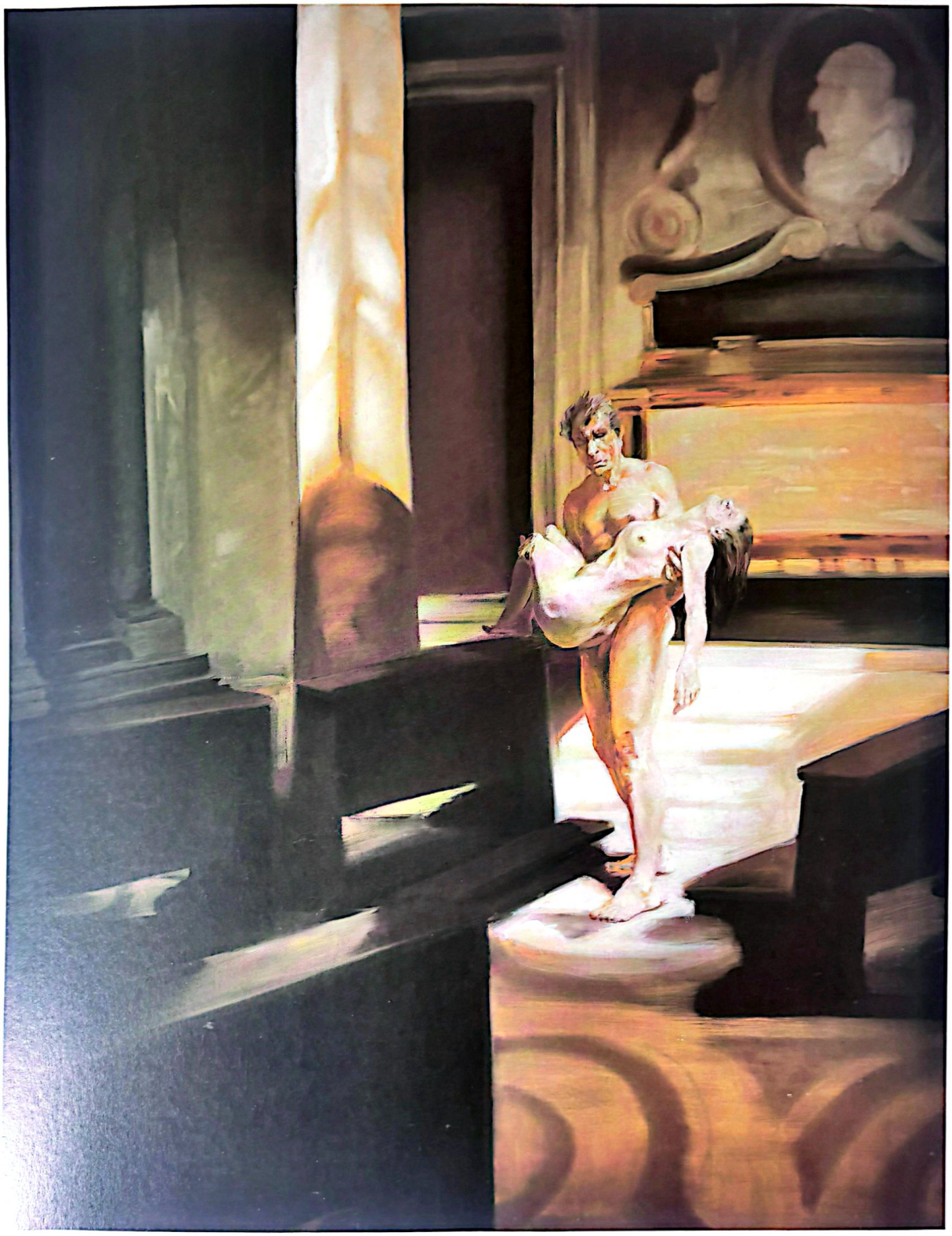
En nuestros días, la muerte se nos antoja una experiencia ajena. Al contemplar el cuadro de Dana Schutz sobre la autopsia de Michael Jackson, nos causa mayor asombro su extrañeza y su humor que su gravedad / **300** /. «Era raro —señaló la artista (varios años antes de su fallecimiento real)— pintarlo muerto o de cualquier modo, porque me hacía sentir cómplice de toda esa insensatez del mundo del espectáculo. Es el hombre hecho a sí mismo por excelencia, un foco de proyección y un producto de la cultura estadounidense». Cuando el fallecimiento acontece tras unas puertas cerradas y solo lo contemplamos reinterpretado en series televisivas y películas policíacas, debemos preguntarnos cuál es su realidad. Igual de irreal, pero quizá menos temible, es la recreación de Vietnam como escenario de muerte que hace Barnaby Furnas / **301** /. Pese al ardor de metralleta de las pinceladas, nos hallamos ante una matanza puramente recreativa, quizá más lastimera como consecuencia de ello. En el polo opuesto se sitúa la morgue fotorrealista de Damien Hirst. La fría y desapasionada aplicación de la pintura encaja con la superficie gélida e impersonal y con la visión del espacio donde todos sabemos, después de haber visto a innumerables científicos forenses manos a la obra en series policíacas de televisión, que terminarán nuestros huesos si somos víctimas de un crimen / **299** /.

El lienzo de John Walker *Passchendaele II* no solo llora a los once miembros de su familia caídos en las trincheras de Somme y Passchendaele durante la Primera Guerra Mundial (su padre sobrevivió), sino también la muerte de la inocencia y la infamia a toda una generación / **302** /. La calavera de la oveja alude en parte a aquellos contendientes que balaron de rabia, impotencia y desespero mientras avanzaban tras sus oficiales hacia el frente y hacia una matanza inmediata, además de ejercer a modo de extraño gesto de resistencia: una negativa a ilustrar los acontecimientos sin más. Las palabras que fluyen por la escena, al estilo de la obra de Colin McCahon, pertenecen al pintor y poeta de guerra David Jones / véase **34** /.

¿Podemos lamentar la muerte de alguien cercano a través de una pintura? Cuando Ian McKeever creó el póstumo *Portrait of my Mother,* compuso una obra pictórica abstracta, aunque basada en veinte años de estudio de la naturaleza y sus formaciones. (Más tarde modificó el título, ante la duda de si resultaba posible o adecuado comunicar una asociación tan íntima). / **303** / Parafraseando la famosa canción de Bob Marley, Chris Ofili tituló *No Woman No Cry* el lienzo en el que lamenta la muerte de Stephen Lawrence, un adolescente

298. Eric Fischl
Where we go looking to Put Down our Dead, 1996. Óleo sobre lino, 248,9 × 203,2 cm

Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner



negro asesinado en Londres en un atentado racista. «La imagen que me viene siempre a la mente es la de su madre llorando» / **304** /. El primero de estos cuadros es una confesión privada, mientras que el segundo tiene un sesgo más público. Uno versa sobre el pesar, sobre un dolor acompañado de finitud; el otro, en cambio, es un pesar cargado de ira. La obra de McKeever tiene más de meditación; la de Ofili es una denuncia. Distintas pinturas para distintas ocasiones; con su belleza y armonía, las dos plasman cierta transfiguración.

Cuando sabemos que las mujeres de la obra de Gerhard Richter *Eight Student Nurses* / **305** / fueron asesinadas, el lienzo se convierte también en una reflexión en torno a la muerte y a cómo las fotografías conservan en el vacío una imagen de la vida pasada. Como siempre en su obra, se trata también de una reflexión de la diferencia entre la pintura y la fotografía.

A mediados de la década de 1980, Jasper Johns introdujo imágenes codificadas de muerte y enfermedad. En su serie «The Seasons», su propia sombra planea sobre cada lienzo a modo de monumento funerario y, en *Summer*, contrasta con el caballito de mar, símbolo irónico de la fertilidad de un homosexual confeso, y con imágenes de otras obras de su juventud. Quizá la escalera y la mano extendida aludan a la crucifixión, pero todo es tan críptico, que parece más bien una pista para un historiador del arte dedicado a la investigación que una clave para una experiencia compartida / **306** /. Estas pinturas se presentaron como obras maestras del estilo tardío de Johns, si bien se consideraron excesivamente literarias y carentes pese a la franqueza de su contenido, del patetismo inabarcable de sus primeros cuadros.

Johns siguió pintando los últimos años de su vida, cuando la reflexión acerca de la muerte deviene inevitable. Cabe recalcar la peculiaridad de las carreras artísticas de rebasar la jubilación y finalizar con la muerte: ningún artista ha recibido un discurso de despedida de su jefe y un reloj de oro. Al hablar de «hacer su muerte», W. B. Yeats quiso decir que, por cuanto toda carrera artística termina con el óbito, la muerte debe abordarse como conclusión, no como un mero «fin inoportuno». Los artistas que se suicidan suelen hacerlo en su estudio.

El fallecimiento personal y el colectivo pueden adquirir una resonancia persistente: Auschwitz representó la sentencia de muerte de la civilización occidental. El arte se ha enfrentado al gran desafío de reaccionar al Holocausto y al hecho desagradable e incómodo de que la nación de Beethoven, Durero y Goethe perpetrara un genocidio. ¿Cómo podía consolarnos el arte no solo frente a la muerte de esos muchos millones de personas sino ante la extinción del humanitarismo? Las pinturas tempranas de Anselm Kiefer constituyen actos de duelo por las dos víctimas de *Todesfuge*, el famoso poema de Paul Celan acerca de los campos de concentración: la rubia y aria Margarethe y el judío de cabello ceniciento Shulamith. Por lo demás, el duelo, judío y alemán, recorre toda su obra. En la línea de que su biografía y la de Alemania son sinónimas, según sus propias palabras, las pinturas de Kiefer giran en torno al acto del luto y transmiten pérdida, desesperación, dolor, melancolía, recuerdo, reinserción en el mundo y reparación / **307** /.

Corre el rumor de que el primer coleccionista alemán que intentó adquirir la obra de Luc Tuymans

Scanned with CamScanner

299. Damien Hirst
Mortuary, 2003-2004. Óleo sobre lienzo, 193 × 152,4 cm

300. Dana Schutz
The Autopsy of Michael Jackson, 2005. Óleo sobre lienzo, 152,5 × 274,5 cm. Colección particular

301. Barnaby Furnas
Hamburger Hill, 2002. Uretano sobre lino, 182,9 × 304,8 cm. Saatchi Collection, Londres





Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

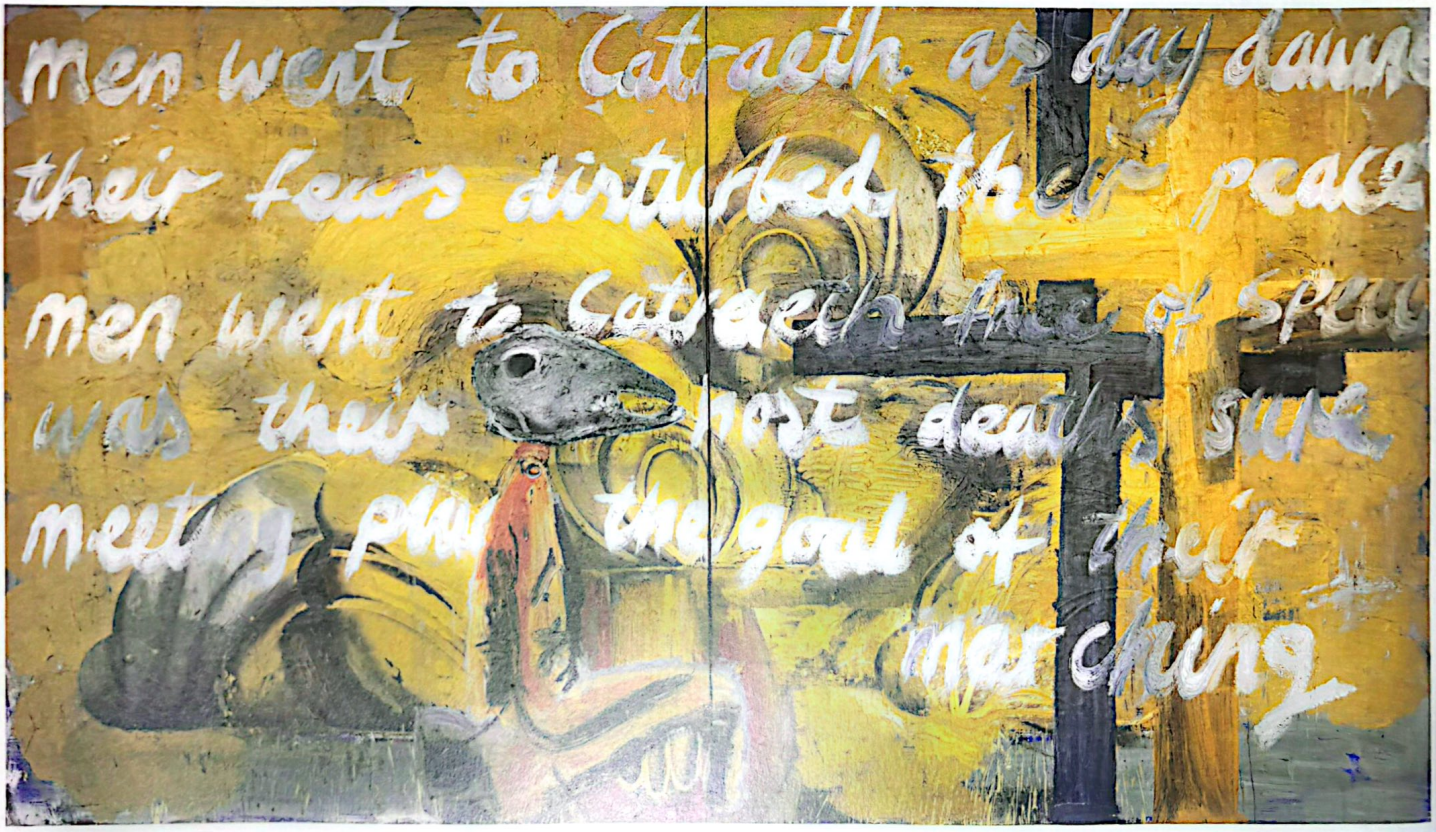
302. John Walker
Passchendaele II, 1996.
Dos óleos sobre lienzo,
243,8 × 426,7 cm

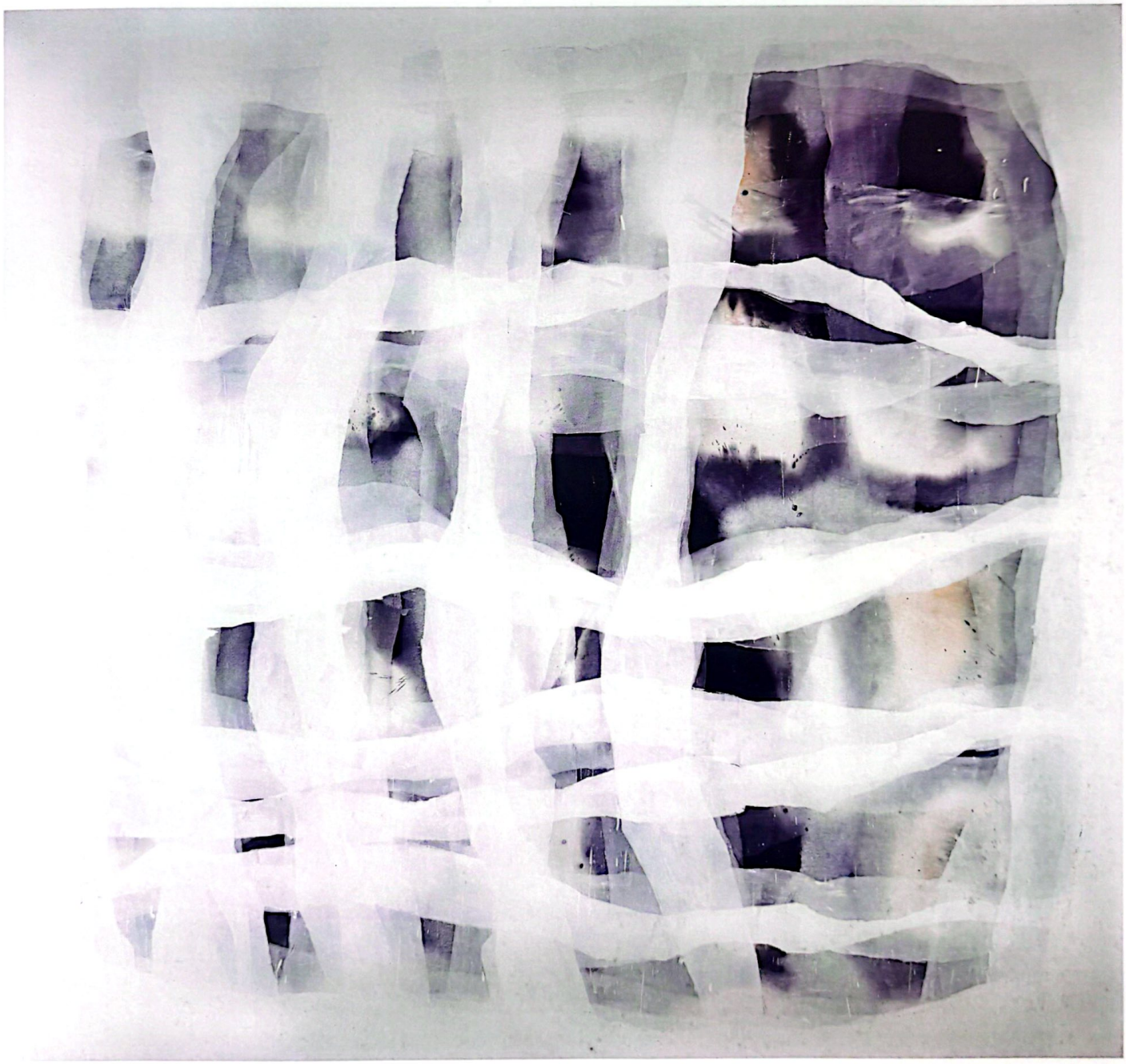
303. Ian McKeever
Hartgrove Painting no. 2,
1992-1993. Óleo y acrílico
sobre lienzo, 300 × 318 cm.
Tate, Londres

Gas Chamber / **308** / no se había apercibido del título ni del tema. Sencillamente le complacía desde el punto de vista estético. Presenta todos los rasgos familiares de los lienzos iniciales de Tuymans: misterioso, esquemático, apagado y algo desaliñado (el lienzo está combado y la superficie pictórica, resquebrajada). Los tonos, como siempre, combinan a la perfección. El coleccionista retiró su oferta cuando Tuymans aludió al título. La pintura muestra una sala del campo de concentración de Mathausen, otrora atravesado por los gritos e invadido por el denso hedor de la muerte. O, para ser más precisos, se trata de una pintura a partir de una acuarela (de ahí el aspecto de papel amarillento) que realizó el propio Tuymans sobre una fotografía que encontró. Un eco de un eco de un eco: rumor de guerras y catástrofes. Por lo común, Tuymans pinta la escena del delito, no el delito. Aquí no queda nadie, ni siquiera un cadáver.

El cuadro se ha convertido en un icono tanto por el patetismo del motivo como por el enfoque directo que adopta el pintor frente a un tema inenarrable como este. Gracias a su franqueza, muchos han encumbrado a Tuymans como «el artista más influyente de su generación». Él niega toda originalidad y afirma que sus pinturas no son más que «falsificaciones auténticas». En su opinión, los lienzos siempre giran en torno al pasado, a recuerdos, a reverberaciones: «No existe ninguna imagen original; todas están incompletas, unas son el resultado de otras». Emplea tanto la decoloración como la sinécdoque (la parte por el todo) a modo de herramientas de distanciamiento, y precisamente esa distancia, esa aparente desvinculación, es la clave de su fuerza. «Mis cuadros transmiten una sensiblería que los convierte en algo aterrador, violento. La obra gira en torno a la idea de la indiferencia, cosa que la hace aún más violenta.» Sus creaciones abordan más el trauma que la posible resolución terapéutica del duelo, al modo de Kiefer. Los lienzos de Tuymans se antojan comedidos hasta en su silencio: «Las imágenes, para tener efecto, deben transmitir una sensación tremenda de silencio, el silencio que antecede a la tormenta».

En 1999, cuando Tuymans organizó en Amberes la exposición «Trouble Spot. Painting», él y Narcisse Tordoir, el otro artista y comisario, estipularon varias reglas, entre otras que cada uno seleccionaría al creador que menos le interesara: Tuymans escogió a Gerhard Richter. La crítica estadounidense, en particular, a menudo ha intentado ver a Tuymans como un discípulo de Richter debido a su uso de la fotografía y, según se dice, a su formulismo. Pero ocurre más bien lo contrario, que Tuymans pinta en oposición a Richter y a su método. Hablando acerca de cómo los nuevos medios han conseguido infundirnos el temor de parecer subjetivos, Tuymans comenta: «Basta con mirar a Gerhard Richter y su supuesto virtuosismo dentro de la diversidad.



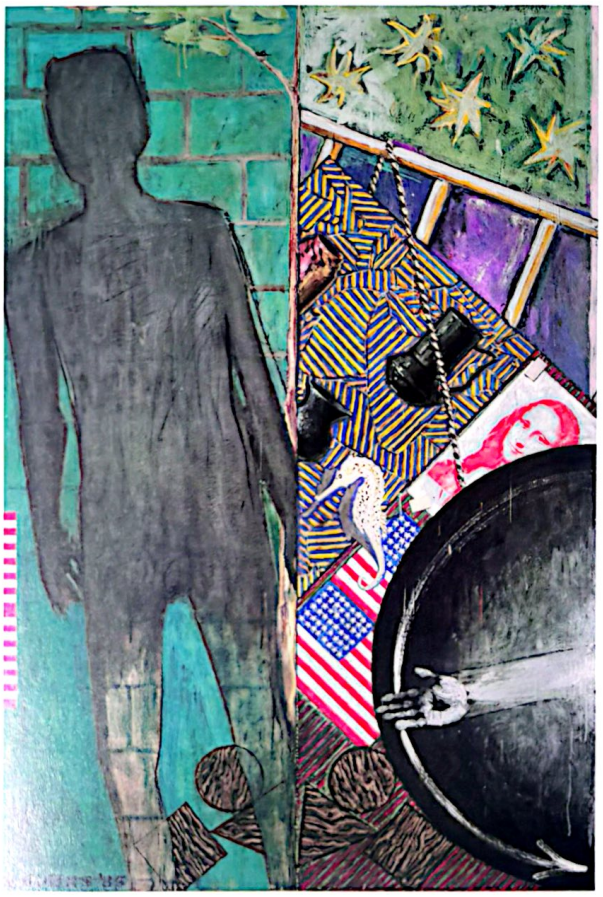


Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner





página anterior:
304. Chris Ofili
No Woman No Cry, 1998.
Técnica mixta sobre lienzo,
243,8 × 182,8 × 5,1 cm.
Tate, Londres

305. Gerhard Richter
Eight Student Nurses, 1966.
Óleo sobre lienzo, dimensiones
generales: 70 × 95 cm

306. Jasper Johns
Summer, de la serie
«The Seasons», 1985.
Encáustica sobre lienzo,
190,5 × 127 cm.
Museum of Modern Art,
Nueva York

Esa diversidad responde más al miedo que a la solidez». A diferencia de Tuymans, que contempla cada cuadro como un principio, indisociable de la incertidumbre y la duda, Richter aplica un método para crear su obra. En consecuencia, mientras que Tuymans puede pintar un lienzo flojo o malo, como ocurre ocasionalmente, Richter jamás flaquea. Debido a su método, su obra siempre es cualificada, pero gran parte de su hoy inmensa producción puede antojarse aburrida y predecible. Tuymans utiliza fotografías porque a través de ellas conocemos el mundo y desprecia profundamente a Lucian Freud por haber desatendido los avances de los medios de comunicación registrados en los últimos sesenta años. El estudio de Freud puede parecer una pocilga, pero a ojos de Tuymans sigue siendo una torre de marfil, sin rastro de televisor ni de ordenador portátil.

La carrera de Tuymans arrancó con una radical negación del estilo:

Empecé como pintor virtuoso con grandes dosis de gestualidad y color. Entonces sufrí una crisis porque aplicaba una metodología de trabajo flácida; descubrí que, cuando uno intenta cultivar un estilo, no logra su objetivo ni satisface sus necesidades. De manera que procuré ir en la dirección opuesta, ser torpe para investigar qué tipo de inmediatez existe en ello.

Su obra es a un tiempo insidiosa y sobria. A primera vista, los cuadros parecen despojados de aura, pero tras su inicial apariencia insípida, dejan un regusto persistente. Su supuesta incapacidad aseverativa los deja pendiendo a modo de interrogantes o como un signo de falacia. «Tratan de plantear preguntas más que de acusar con el dedo —aclara Tuymans—. Eso dota de contenido político a una obra». La incertidumbre radica en si las creaciones de Tuymans pueden redundar en un acto comunitario de duelo o si se limitan a ser una muestra personal del trauma o de la melancolía.

El lienzo de Guillermo Kuitca incluido en estas páginas / **309** / muestra a los presos de un campo de concentración cantando. Sobre ellos aparece pintada parte de la letra de la canción de los Beatles «Strawberry Fields Forever». Podría considerarse un gesto de mal gusto, sobre todo habida cuenta de que la figura del extremo izquierdo se parece sospechosamente al Führer. Existe tanto la necesidad de salvar el Holocausto de la estadística y de la sensibilidad piadosa como el deseo de encarnar la exigencia de W. B. Yeats de generar un arte que se ría de la muerte. A través del horror histórico y la psicodelia, Kuitca crea un icono problemático y, por consiguiente, estimulante para el pensamiento.

Si el Holocausto se considera la muerte simbólica de la cultura, la crisis del sida bien podría representar la muerte innecesaria de la juventud. En su faceta de pintor, Ross Bleckner venía realizando cuadros con una ornamentación y unas superficies cada vez más lustrosas. Su desafío en tanto que activista a favor de los derechos de los homosexuales consistía en crear lienzos conmemorativos de la crisis del sida, que a la sazón causaba estragos en la esfera artística neoyorquina, sin usar símbolos tradicionales ni caer en lo *kitsch*. Su serie «Architecture of the Sky» versa sobre el contraste entre la

Scanned with CamScanner



307. Anselm Kiefer
Der Brennende Dornbusch (Espino en llamas), 2007.
Técnica mixta sobre madera, marco de plomo y cristal protector, cuatro paneles, dimensiones generales: 332 × 768 cm

308. Luc Tuymans
Gas Chamber, 1986.
Óleo sobre lienzo, 50 × 70 cm. Museum Overholland, Ámsterdam

Scanned with CamScanner



luz y la oscuridad. También puede contemplarse a modo de clubes llenos de humo, de mausoleos o como la bóveda celeste con mil velas encendidas. Su melancolía queda contrarrestada por su calma / **310** /. Como todos los cuadros que hemos analizado hasta ahora, reflejan tanto nuestra necesidad de luto como la posibilidad de pintar lienzos que alivien nuestro pesar. La belleza tiene la capacidad de reconciliarnos con la pérdida.

En suma, para poder sanar, uno debe exponer la enfermedad. «¡Muestra tus heridas!», fue un eslogan de Joseph Beuys que se repitió con frecuencia. Beuys y sus discípulos, como Kiefer, creían en el papel terapéutico del arte, estaban convencidos de que a través del arte el ser humano podía reinventarse. La prevalencia de la herida como materia, oculta o expuesta, es sintomática de la pintura, del arte en general para ser realistas, a partir de la década de 1980.

Quizá la representación más atroz y convincente de una herida, que sigue obsesionando a los teóricos del cuerpo y el lamento, sea la obra de Caravaggio *La incredulidad de santo Tomás*, en la que Cristo introduce en la herida de su costado el dedo del apóstol descreído, que se negaba a aceptar su resurrección. Santo Tomás se ve forzado a ejecutar un acto espantoso, pues de la herida manan pus y sangre, hilillos de fluidos corporales. Nos resulta nauseabundo, pero no podemos apartar la mirada. La herida muestra la carne bajo la piel, la debilidad de la materia de la que estamos hechos. Y en el caso de los cuadros, su piel también puede ser rasgada, escindida o desgarrada. Este aspecto dañino es el que impide que apartemos la mirada. En pintura suele coincidir con el punto en que el pigmento (el líquido que asumimos como sólido) parece diluirse, gotear o coagularse en bultos repulsivos. La pintura, como la piel lozana, debiera ser inmaculada: anhelamos la perfección.

Podría afirmarse que la mayor virtud de Julian Schnabel es su voluntad de avergonzar. Nadie se ha mostrado tan dispuesto como él a romper y rasgar la superficie pictórica o a representar una vez más a Cristo en la cruz, con las heridas como símbolo de muerte y redención. En sus lienzos, las heridas son enormes, tanto que incluso llegan a escindir el soporte de madera o linóleo y a gotear en el suelo como un inmenso sol putrefacto / **311** /. Viene a ser como el invitado a una cena que nos decribe su enfermedad cutánea nada más aparecer y, acto seguido, se remanga la pernera del pantalón para mostrárnosla. Nos horroriza al tiempo que nos fascina: así es, y lo sabemos, la condición humana.

La exhibición y la cura de una herida es un tema recurrente en la religión, la mitología y el arte. El *Parsifal* de Wagner, por ejemplo, gira en torno a la lanza sagrada (la que se le clavó a Cristo en el costado), que con una simple caricia sanaría al rey de los caballeros del santo grial. Hasta aquella fecha, el cuerpo diplomático de sus dominios estaba enfermo y condenado a un fin agorero. En 1973, el tema de *Parsifal* le inspiró a Kiefer una serie de lienzos donde la herida y la búsqueda se reencarnan / **312-315** /. En un principio la concibió para funcionar como entorno que encerrara al espectador en el psicodrama, con una pintura manchada de sangre en cada pared. Están presentes la lanza, la espada y el grial ensangrentados, figuran los nombres de los personajes y bajo el lienzo principal leemos: *Oh, wunden — wundervoller heiliger Speer!* («¡Oh, lanza sagrada de heridas y maravillas!»). La presencia de la cuna quizá sugiere que la herida no solo acontece en la leyenda, sino también en el cuarto de los niños, donde todos sufren una herida psicológica. En las vigas están escritos los nombres de los integrantes del grupo terrorista Baader-Meinhof, con caracteres hoy difíciles de apreciar.

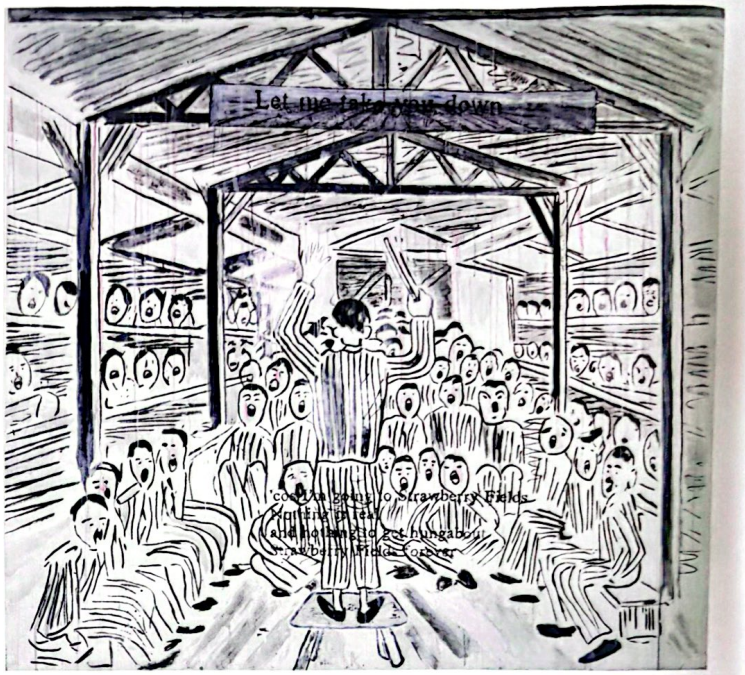
En su *Azulejaria em carne viva* / **316** /, Adriana Varejão se aproxima a Schnabel con una ejecución más explícita, pues de la pared parecen manar hígados, riñones y otros órganos; una masa amorfa que sugiere la presencia de un montón de vísceras humanas.

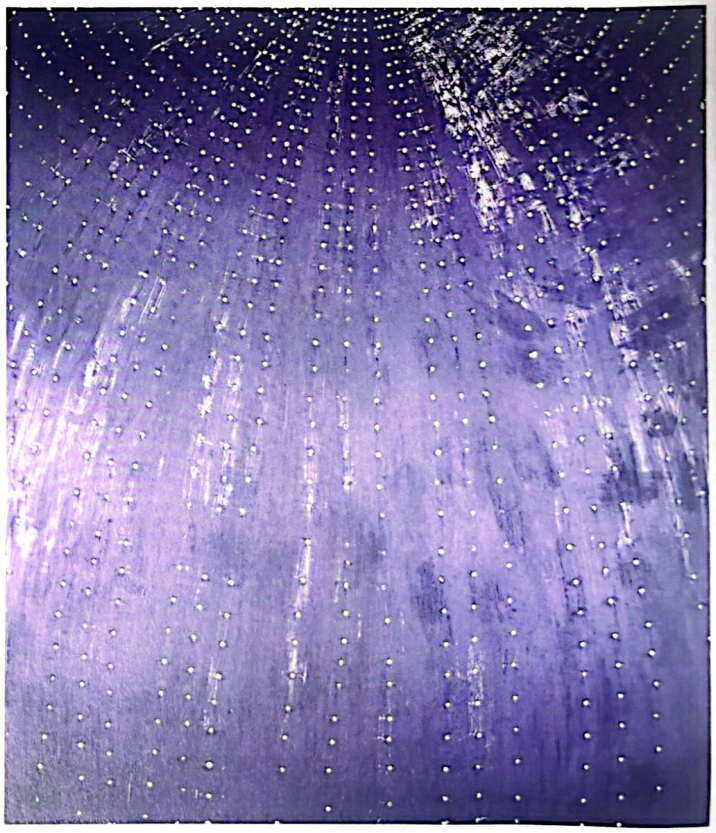
Scanned with CamScanner

Al igual que en el caso de Kiefer, el cuadro parece tan sólido como una pared. Como buena brasileña, Varejão sabe que los azulejos fueron un símbolo del colonialismo portugués y que romperlos equivale a romper con la civilización colonial. Nos hallamos aquí en un doble aprieto: las vísceras parecen una pesadilla y los azulejos simbolizan un orden impuesto, posiblemente represor. En *Alien, el octavo pasajero* hay un momento muy desagradable en el que Sigourney Weaver encuentra un batiburrillo de cuerpos humanos aún vivos convertidos en una especie de pegote donde crecen los alienígenas. La pérdida de la forma humana individual representa, como el terror al vacío, el horror ante la pérdida del yo. En sentido contrario, esa pérdida del yo hace las delicias del Barroco, un estilo artístico ubicuo en Brasil. Dejarse arrastrar por la retórica visual de un retablo complejo es perderse a uno mismo, como lo es abuchear a un árbitro de un partido de fútbol con otros 50 000 aficionados.

Con azulejos pueden crearse diseños soberbios, forrarse paredes enteras con imágenes. Quizá los más extraordinarios sean los encontrados en Lisboa, donde, tras el devastador terremoto de 1755, las paredes se recompusieron a toda velocidad con los azulejos que habían sobrevivido intactos, sin prestar atención a la coherencia de las imágenes configuradas. Varejão se hace eco de este acontecimiento en obras como *Figura de convite III*, en la que los azulejos no combinan; también alude a cómo se retrataría a una figura con azulejos a la entrada de un palacio o un convento para dar la bienvenida al visitante / **317** /. La referencia es ambivalente: por un lado apunta a los pedazos de los colonizadores supuestamente descuartizados por los indios caníbales y, por otro, a los exvotos ofrendados a la Virgen María por ayudar en la recuperación de un brazo enfermo, una cardiopatía o una pierna fracturada. En este caso, el lamento se ha transmutado en un carnaval: ¿estamos ante un lienzo barroco, ante una celebración de la carne? «La felicidad estriba en la plena aceptación de la realidad», sentencia Varejão.

La artista bromea al afirmar que burila sus superficies «*à la* Fontana» / véase **366** /, en alusión al carismático artista italo-argentino Lucio Fontana, que dedicó los últimos veinte años de su vida a rasgar o perforar sus lienzos. Fontana, sin embargo, no concebía sus desgarros como heridas sino como umbrales: «Mi intención al realizar aquellos orificios no era estropear el cuadro. Por el contrario, buscaba algo más [...], otra dimensión». Miembro, al igual que Barnett Newman, de la última generación capaz de enunciar sin ironía generalizaciones acerca de la capacidad del arte para cambiar el mundo, Fontana proclamó una nueva conciencia que el arte podía contribuir a generar mediante la condensación del espacio, el sonido y la experiencia del tiempo y del movimiento. Tim Maguire también ha pintado lienzos rasgados a modo de homenaje o parodia de Fontana, pero concebidos como trampantojos. La escisión no se hace a través de la piel del lienzo; no se trata de una puerta al vacío: es solo pintura / **318** /. Como tantos otros pintores, Maguire admira a Fontana, pero su obra se acerca más a la posmodernidad: esa representación solo puede hacerse eco de la representación. Ya no podemos atravesar el







309. Guillermo Kuitca
Strawberry Fields Forever, 1988. Acrílico sobre lienzo, 200 × 213 cm. Stedelijk Museum, Ámsterdam

310. Ross Bleckner
Architecture of the Sky III, 1990. Óleo sobre lienzo, 269,2 × 233,7 cm

311. Julian Schnabel
Painting Without Mercy, 1981. Platos, yeso, pintura al óleo, cera y resina epoxídica sobre madera, 240 × 336 cm. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Viena

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

lienzo en busca del vacío o de otra dimensión más de lo que podemos viajar en el tiempo.

Mary Heilmann declara haber tardado mucho en pintar *Rosebud* / **319** /. Realizado tras una separación y después de la muerte de un íntimo amigo que acababa de deshabituarse de las drogas y la bebida, podría interpretarse errónea y fácilmente como una pintura decorativa menor. Con un título agridulce y una apariencia simple, cada pincelada es una flor o una herida, o ambas cosas simultáneamente. Para Heilmann, criada en un fervoroso entorno católico, aquel cuadro representaba, según confiesa, «su san Sebastián». (El catolicismo cree que las heridas de un mártir son como capullos a punto de florecer.)

El original deseo de Tuymans a la hora de organizar «Trouble Spot.Painting» era configurar una muestra acerca de la representación de la enfermedad en el arte. Dolencia y heridas son motivos recurrentes en su obra, reflejadas a menudo como algo infectado y bello a la vez, por ejemplo en *Bloodstains* / **320** /. La enfermedad puede encerrar una belleza espantosa, susceptible de impedir que nos enternezcamos.

El sexo y la muerte pueden ir de la mano en un momento de belleza o de placer orgiástico, como demuestra Cecily Brown en *Skulldiver* / **321** /, donde pretende ampliar la concepción de la pintura en tanto que carne formulada por De Kooning. Con su alegría y su arrojo, invoca el carnaval, un carnaval donde danzan los esqueletos.

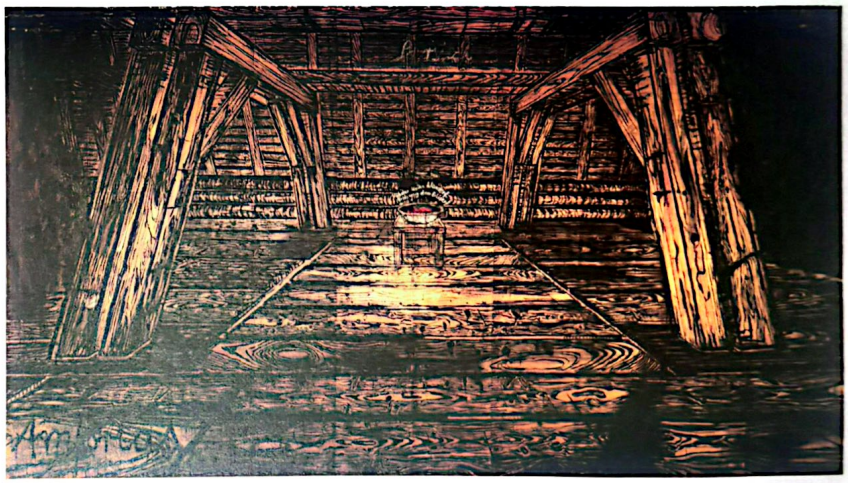
A un nivel más general, la herida (y la necesidad del luto) se concibe como una pérdida de la inocencia, como parte de una interpretación inquietante de la naturaleza y de la civilización. Cuando Dirk Skreber muestra una encantadora casita de campo con una inmensa antena parabólica acoplada / **323** /, no se burla únicamente de la ausencia de lo bucólico en el ruralismo a lo Kinkade. No se trata tanto de un borrón en el paisaje como de una mancha, un signo de mala salud o de enfermedad contagiosa. Pinta la catástrofe. En una serie de cuadros realizada en torno al año 2000 muestra el mundo visto desde un helicóptero, por ejemplo durante unas inundaciones que han cubierto y rodeado las casas / **322** /. La tranquilidad crea un espacio para la reflexión y el entendimiento, insinúa Skreber:

Las personas que siguen allí o que han regresado han visto cómo les eran arrebatadas sus vidas cotidianas y se hallan en un limbo, en un estado de suspensión que nunca habrían alcanzado por sí mismas. Solo la intervención de la naturaleza les permite entrar y cobrar conciencia de este espacio. Es la tragedia de la pérdida y la eventualidad de una existencia perdida lo que se metamorfosea en transformación y purificación.

Nigel Cooke pinta un claro nemoroso como si los bárbaros acabaran de atravesarlo y hubieran decapitado a sus habitantes, cuyas cabezas plasma con la delicada precisión de un miniaturista / **324** /. Una gran calavera lanza una mirada lasciva a través del follaje que casi ha recubierto el muro pintarrajeado de grafitis. El espacio carece de sentido, como tampoco lo tiene la mezcla de escalas. Juega con el atractivo juvenil de un tipo de distopía, el escenario postapocalíptico habitual de los juegos de ordenador, e invierte la ensoñación romántica y la profundidad recesiva de Claude.

Somos mortales: morimos, pero vivimos. Frente a la decadencia inevitable de la carne, la propia carne nos ofrece como compensación el placer. El lamento y la dicha están íntimamente relacionados, porque estamos en estrecha unión con el mundo tanto por el hecho de la vida como de la muerte. «El primer mérito de una pintura es que sea un festín para la vista», escribió Delacroix en sus diarios. Resulta interesante que las palabras «placer» y «decorativo» hayan adquirido una connotación desdeñosa en la cultura actual. El placer, sobre todo durante los austeros años setenta del siglo pasado, se consideraba algo que el arte debía evitar o tratar con circunspección; «decorativo» suele aplicarse para difamar aquellos lienzos que eluden tratar temas evidentes, un uso muy distinto al aprobatorio que recibe en los escritos de y sobre Matisse. La palabra «festín» equivale a celebración, a una reunión de personas, a un posible exceso de comida y bebida, a dejarse llevar, a fluir, a liberarse de las presiones cotidianas. Las bacanales de Tiziano o de Picasso son celebraciones carnavalescas del cuerpo y de sus posibilidades de exceso, incluso de perversión.





Los lienzos de Matisse *La danza II* y *La música* pueden considerarse el epítome del cuerpo tornado en alegría. Se olvida que antaño colgaron uno junto al otro, formando una unidad sinestésica en la que los sentidos se funden: vista, oído, tacto y sinestesia (la sensación de nuestro cuerpo en movimiento). En el primero, los cinco bailarines se aúnan en un solo flujo; en el segundo, los músicos permanecen aislados, unidos en exclusiva en el mundo virtual de la música. Aquí, la pintura es como la música: se experimenta de manera individual, en la propia cabeza, pero en realidad anhela ser vivida como la danza, tanto con los demás de manera colectiva como en (y por) el propio cuerpo. Podría añadirse que ambos lienzos representan con claridad la sexualidad humana: la canción de los muchachos y las miradas que intercambian con las muchachas mientras bailan tendrá como epílogo una alegre unión sexual. En la obra de Matisse, el color siempre va más allá del mero relleno de las líneas de contorno; puede simbolizar el placer sexual o ser incluso orgásmico, como explica April Gornik:

La primera vez que [Matisse] viajó a Saint Tropez y Collíure se sintió fascinado por el colorido exterior y empezó a interiorizar su experiencia; a partir de entonces, sus cuadros parecen invadidos de cromatismo. Da la impresión de que todo se armoniza hasta alcanzar ese orgasmo cromático que, por suerte para nosotros y para él, debe de ser el orgasmo de color más largo que jamás haya experimentado nadie.

Nos hallamos ante una afirmación de la vida y Gornik defiende que, como el soliloquio de Molly Bloom en el *Ulises* de James Joyce, las odaliscas de Matisse no deberían contemplarse como símbolos sexistas, sino como afirmaciones de la sexualidad y la sensualidad en tanto que vida: «Y sí dije sí y diré Sí».

Todos sabemos lo que significa el carnaval. Supone ir al barrio de Notting Hill en Londres, o volar a Nueva Orleans, a Río de Janeiro o a Trinidad, y soltarse la melena. Música estridente, disfraces exóticos, baile, alcohol y fiesta hasta altas horas de la madrugada. Cabe recordar que el sentido histórico del carnaval es señalar el inicio de la Cuaresma, una celebración basada en las Saturnales romanas, que laudaban la fertilidad y ponían fin a las penurias del invierno. Las prohibiciones morales se suspendían durante un tiempo. A esta forma comunitaria y caótica de celebración, el carnaval, es precisamente a lo que aspira gran parte de la pintura en tanto que arte creado por el cuerpo carnal.

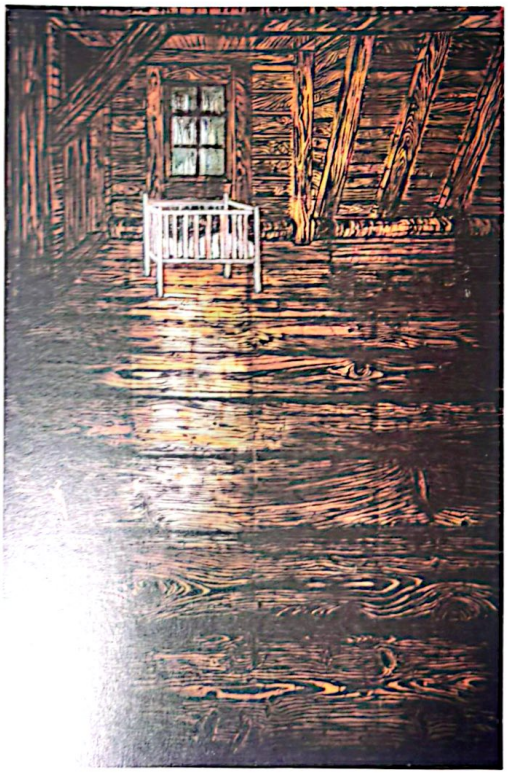
En su influyente libro *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, el ruso Mijail Bajtin analizó lo carnavalesco en tanto que fenómeno complejo y necesario en el que las personas se confunden en una multitud tumultuosa y el mundo se pone patas arriba, por cuanto el señor sirve al criado y la lógica cotidiana y las costumbres se suspenden. Durante el carnaval, la máscara permite adoptar papeles distintos y jugar con otras identidades; nuestra experiencia del cuerpo como algo incompleto y

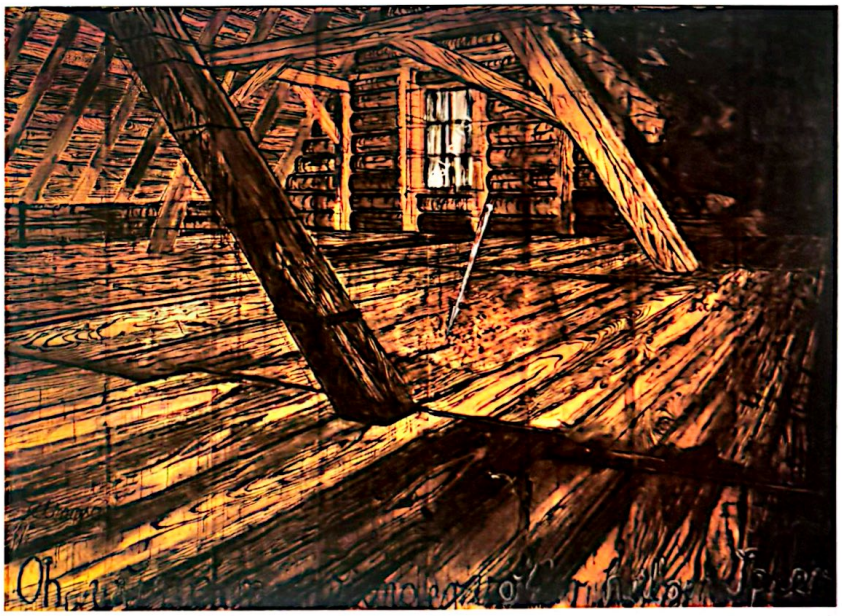
312. Anselm Kiefer
Parsifal II, 1973. Óleo y sangre sobre papel colocado sobre lienzo, 300 × 533 cm.
Tate, Londres

313. Anselm Kiefer
Parsifal IV, 1973. Óleo y sangre sobre papel colocado sobre lienzo, 321,7 × 219,8 cm.
Kunsthaus, Zúrich

314. Anselm Kiefer
Parsifal I, 1973. Óleo y sangre sobre papel colocado sobre lienzo, 300 × 533 cm.
Tate, Londres

315. Anselm Kiefer
Parsifal III, 1973. Óleo y sangre sobre papel colocado sobre lienzo, 321,7 × 219,8 cm.
Tate, Londres



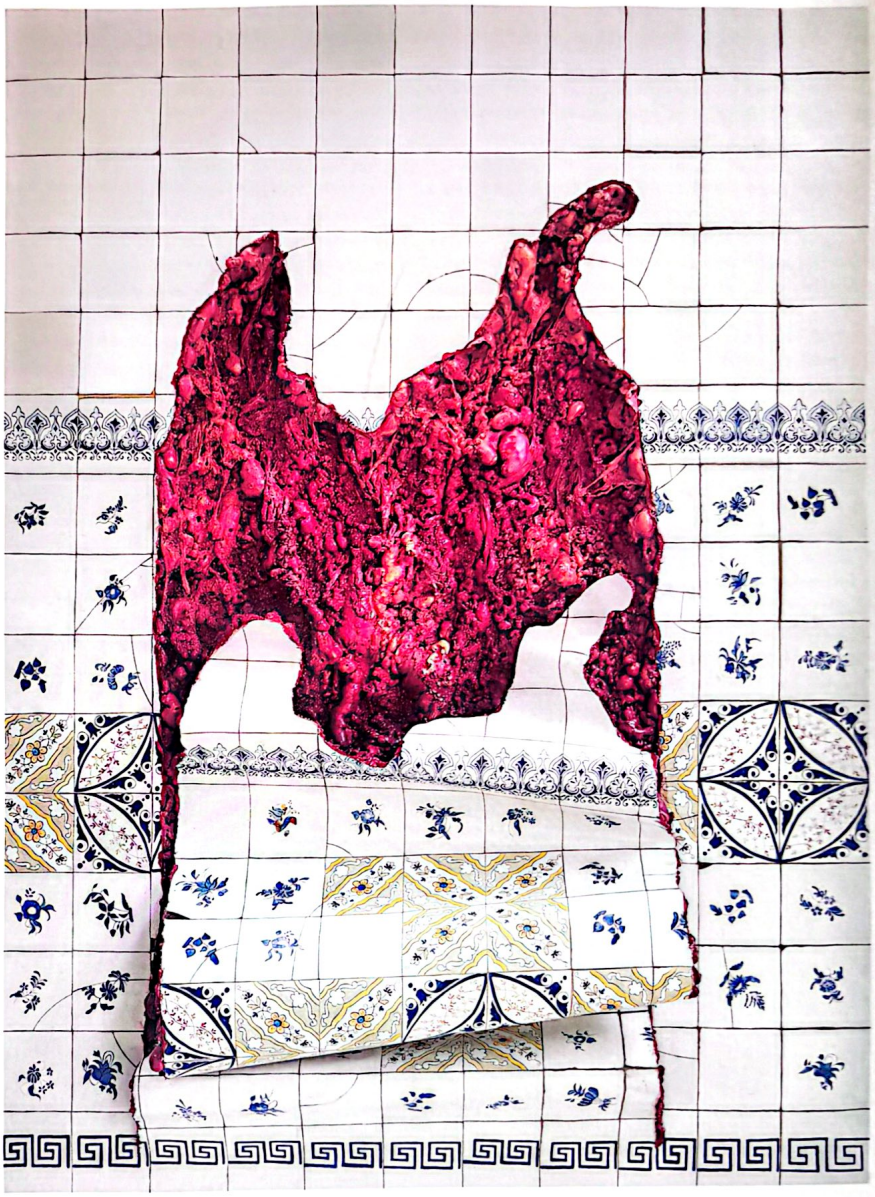


Scanned with CamScanner

grotesco se alaba en lugar de ignorarse. En el mundo del carnaval, los límites entre las esferas pública y privada, entre intérprete y espectador, se desmoronan. Para Bajtin suponía una representación de cultos ancestrales de fertilidad y renacimiento. Durante el carnaval, el placer se reconoce como algo nocivo. Tiene lógica que Oliver Cromwell prohibiese los bailes de mayo en su Estado puritano, del mismo modo que Platón excluyó a los artistas de su república ideal.

En el lienzo de Daniel Richter *Duueh* / **325** / nos identificamos con las figuras que se precipitan en el espacio. Al igual que en *La danza II*, esta caída libre puede asociarse con una liberación del deseo, la sensualidad y la sexualidad. Fred Tomaselli califica su *Expecting to Fly* de formar parte de «un pogo en un concierto: trascendencia, inconsciencia, la modernidad sublime». Como si hiciera esquí acuático sobre una multitud, un hombre cuelga en el aire, extático / **326** /. La figura se desvanece, no solo en el éxtasis inducido por las drogas y la música *heavy metal* sino también, literalmente, en el *collage*, en multitud de partes corporales, insectos, flores y aves. Sigmund Freud estableció que caer, volar y nadar eran símbolos del deseo sexual. Si hubo un lugar donde el cuerpo y la sexualidad resultaron perturbadores fue sin duda en la China posterior a Mao, tal como exaltan los lienzos de nadadores de Liu Wei / **327** /. La natación no solo permitía cierta desnudez, sino que podía actuar como metáfora explícita de la libertad del cuerpo en carnaval.

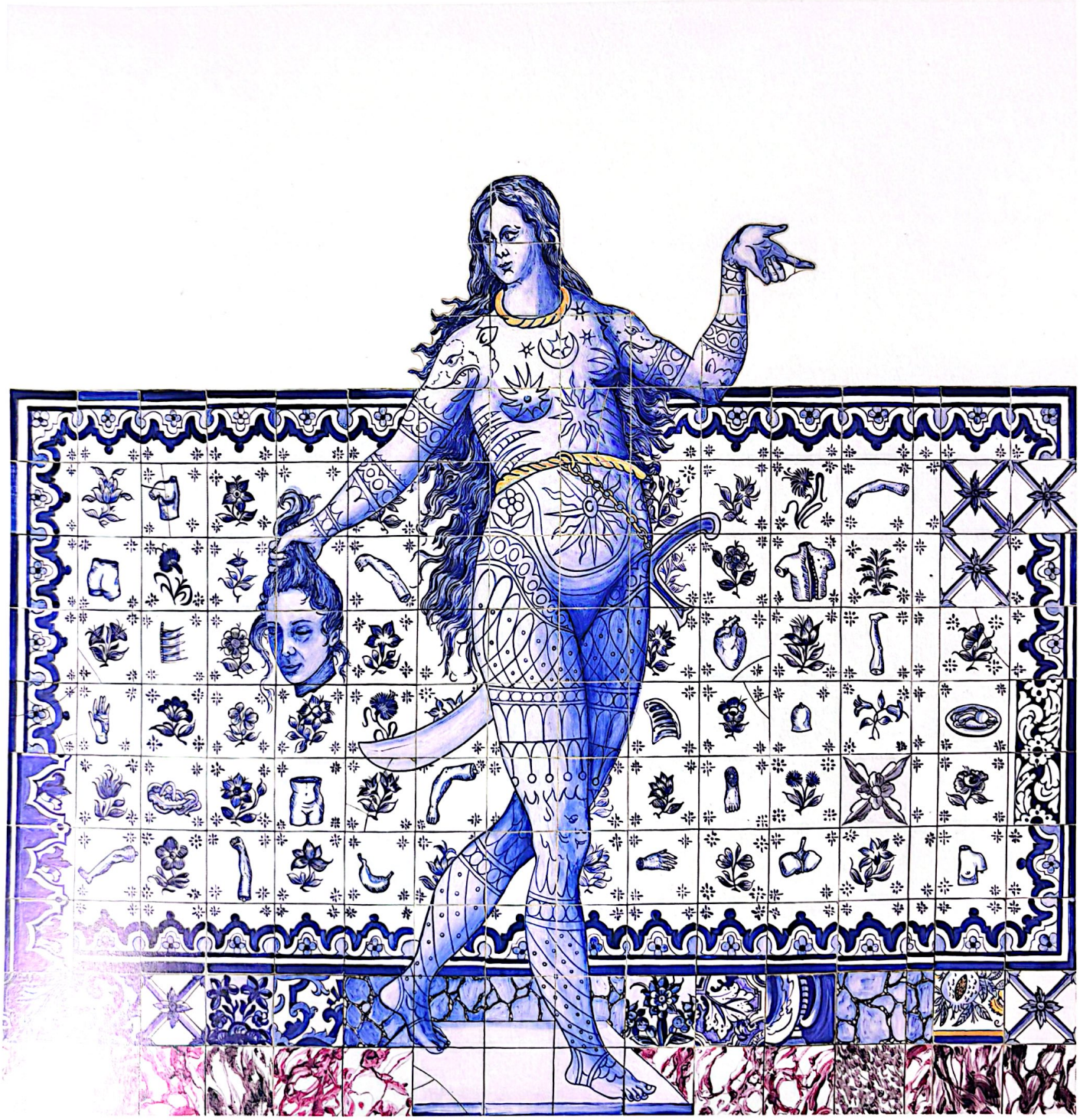
En la pieza de Neo Rauch *Alter* / **328** / nos preguntamos: «¿Quién es el otro?» Ni más ni menos que el espíritu del bosque disfrazado de burgués rechoncho. El espíritu del bosque, una de las figuras más inquietantes del arte medieval inglés, era un símbolo de la fertilidad y, pese a tratarse de un dios pagano, aparece esculpido en multitud de iglesias medievales, expulsando follaje por todos sus orificios. El carnaval consiste en invitar a ese otro a unirse a nuestra fiesta y bailar con nosotros. Como ocurre siempre con Rauch, todo parece burlesco, pero su misma falta de lógica nos lleva a preguntarnos si cabe una lectura alegórica. ¿Representan las jaulas abiertas una invitación a liberar la naturaleza? ¿Simbolizan los abetos cónicos gigantes una fecundidad monstruosa? Por encima de todo, el carnaval es interpretativo; de ahí que la euforia y el ingenio sean los elementos clave de este lienzo. Apréciese que bajo los tacones de la mujer de la derecha todo se arremolina: el carnaval acontece justo aquí, en la superficie pictórica.



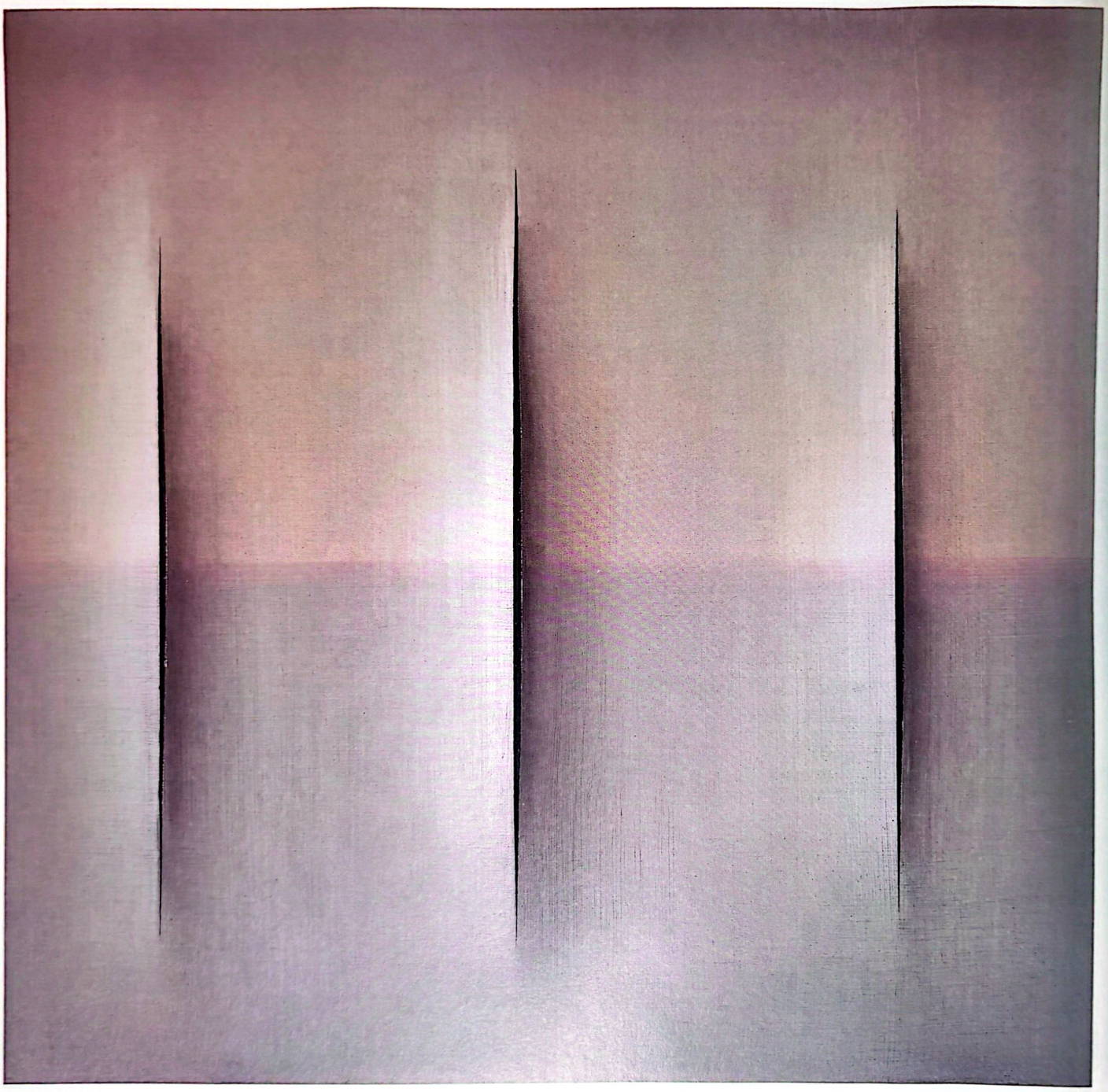
316. Adriana Varejão
Azulejaria em carne viva (Azulejería en carne viva), 1999. Óleo sobre lienzo con poliuretano sobre aluminio y soporte de madera, 220 × 160 × 50 cm

317. Adriana Varejão
Figura de convite III, 2005. Óleo sobre lienzo, 200 × 200 cm

Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner

318. Tim Maguire
Slit Landscape, 97583, 1997.
Óleo sobre lienzo, 50 × 50 cm

319. Mary Heilmann
Rosebud, 1983. Óleo sobre lienzo, 152 × 106 cm



Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner

320. Luc Tuymans
Bloodstains, 1993. Óleo sobre lienzo, 57,5 × 47,5 cm

321. Cecily Brown
Skulldiver IV, 2006-2007. Óleo sobre lino, 216 × 226 cm

Scanned with CamScanner

322. Dirk Skreber
Untitled, 2003. Óleo sobre lienzo, 300 × 170 cm. Saatchi Collection, Londres

323. Dirk Skreber
Untitled, 2006. Óleo sobre lienzo, 200 × 330 cm





Las pinturas de Philip Taaffe expresan una felicidad más franca. En 1991, cuando el público había empezado a comprender que Taaffe era algo más que un apropiador irónico, el pintor señaló que consideraba a Matisse el mayor artista del siglo xx porque consiguió combinar «la complejidad y la elegancia [...] y situó siempre sus lienzos en plena floración». Tras sus cuadros apropiacionistas iniciales (homenajes), el rebuscamiento de los lienzos de Taaffe fue en aumento, tanto en el terreno compositivo como en la variedad de fuentes culturales. Para él, el arte es un punto de encuentro de todo y de todos. Si el carnaval aúna a las distintas culturas, entonces estos lienzos son carnavalescos; en ellos la cacofonía de la torre de Babel deviene estimulante en lugar de aterradora.

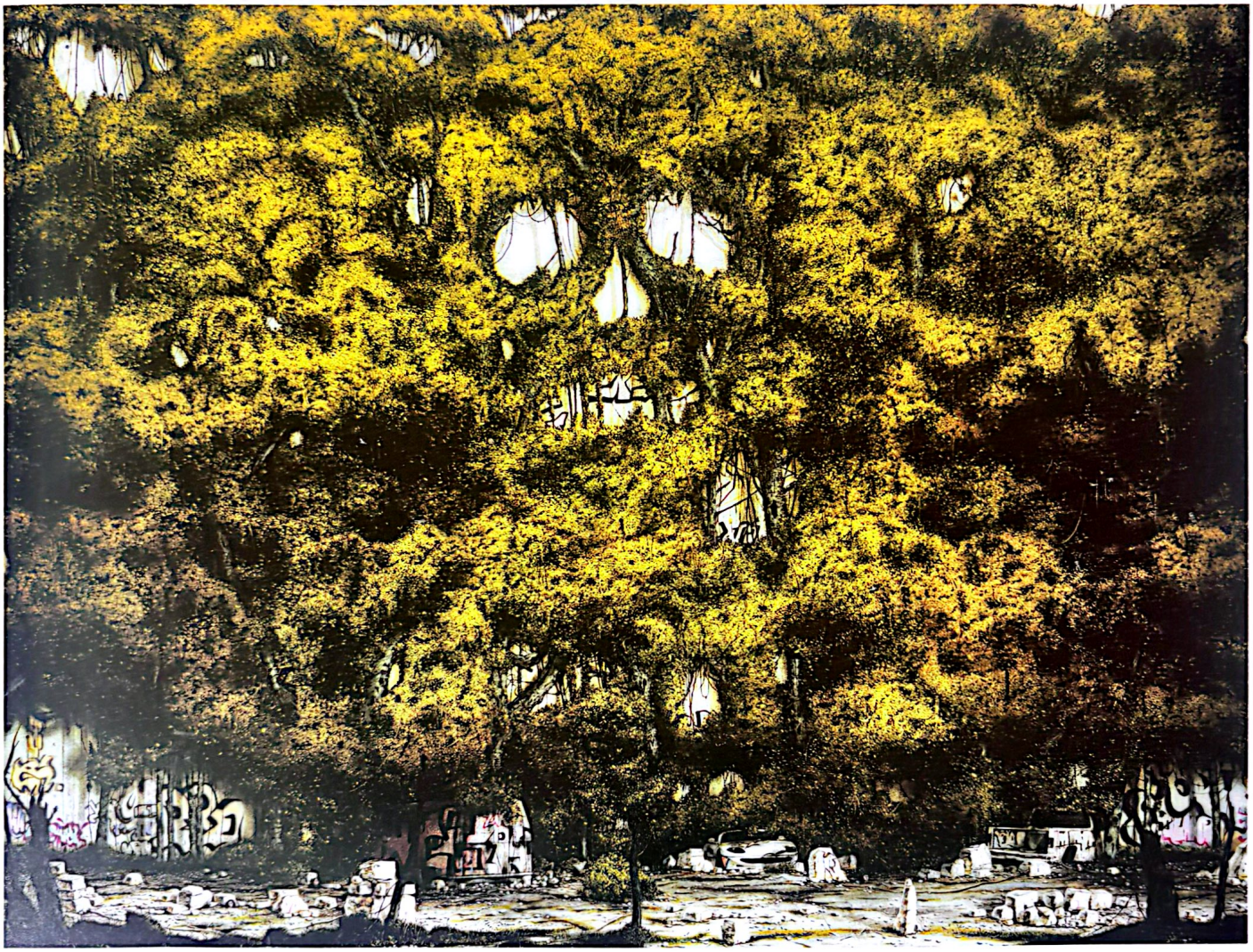
Ahora bien, Taaffe no es ningún pardillo. Una de sus peculiaridades estriba en que conoce la historia de las imágenes que emplea, ya se trate de panes trenzados búlgaros o de tallas celtas, de grabados decimonónicos de historia natural o de azulejos islámicos. Las investiga hasta entender «la realidad vivida que ha generado cada una de ellas». En un lienzo como *Imaginary City* / **329** /, creado para ser expuesto en el edificio de la Secesión de Viena, el artista aúna elementos decorativos en una sinfonía que revela algo más complejo de lo que delatarían por separado los mismos motivos. Taaffe concibe dichos elementos, inspirados en el diseñador vienés Josef Hoffmann, en términos de energía. Los lagartos y los mosquitos diminutos que habitan en esta ciudad ideal atestiguan su reiterado interés por las formas del mundo natural. Quizá nadie haya ampliado el *collage* tanto como Taaffe: estas obras se serigrafían, se imprimen y se pintan sobre piezas translúcidas de papel que posteriormente se adhieren al lienzo; se trata de una metodología de trabajo acumulativa y laboriosa.

En ensayos recientes, Taaffe ha experimentado con la técnica del *suminagashi*, consistente en dejar flotar los pigmentos en el agua, removerlos o manipularlos antes de disponer sobre ellos el papel para embeber la capa superficial. En Japón, esta técnica se empleaba para meditar; estas formas fortuitas revelaban visiones secretas. Para Taaffe se trata simplemente de imágenes bellas, con sorprendentes desequilibrios de simetría, que ofrecen al espectador más oportunidades de ensoñación y fantasía. A menudo repite el proceso, añadiendo otra capa de color traslúcido o bien pintando encima, como en este caso / **330** / en que añade una pantalla de cáscaras de huevo para evocar ora la fertilidad, ora algún significado alquímico secreto.

Como muchos otros artistas, Taaffe recurre a metáforas de la naturaleza, la música y la danza para explicar el efecto de su obra. Sus lienzos, con sus variados ritmos reiterados, pueden concebirse en términos de oleadas de placer sonoras o danzarinas. Si entendemos la sexualidad no a modo de voyeurismo sino de actividad corporal, nos hallamos ante cuadros sexuales, donde el artista juega a su antojo con los estereotipos masculino y femenino.

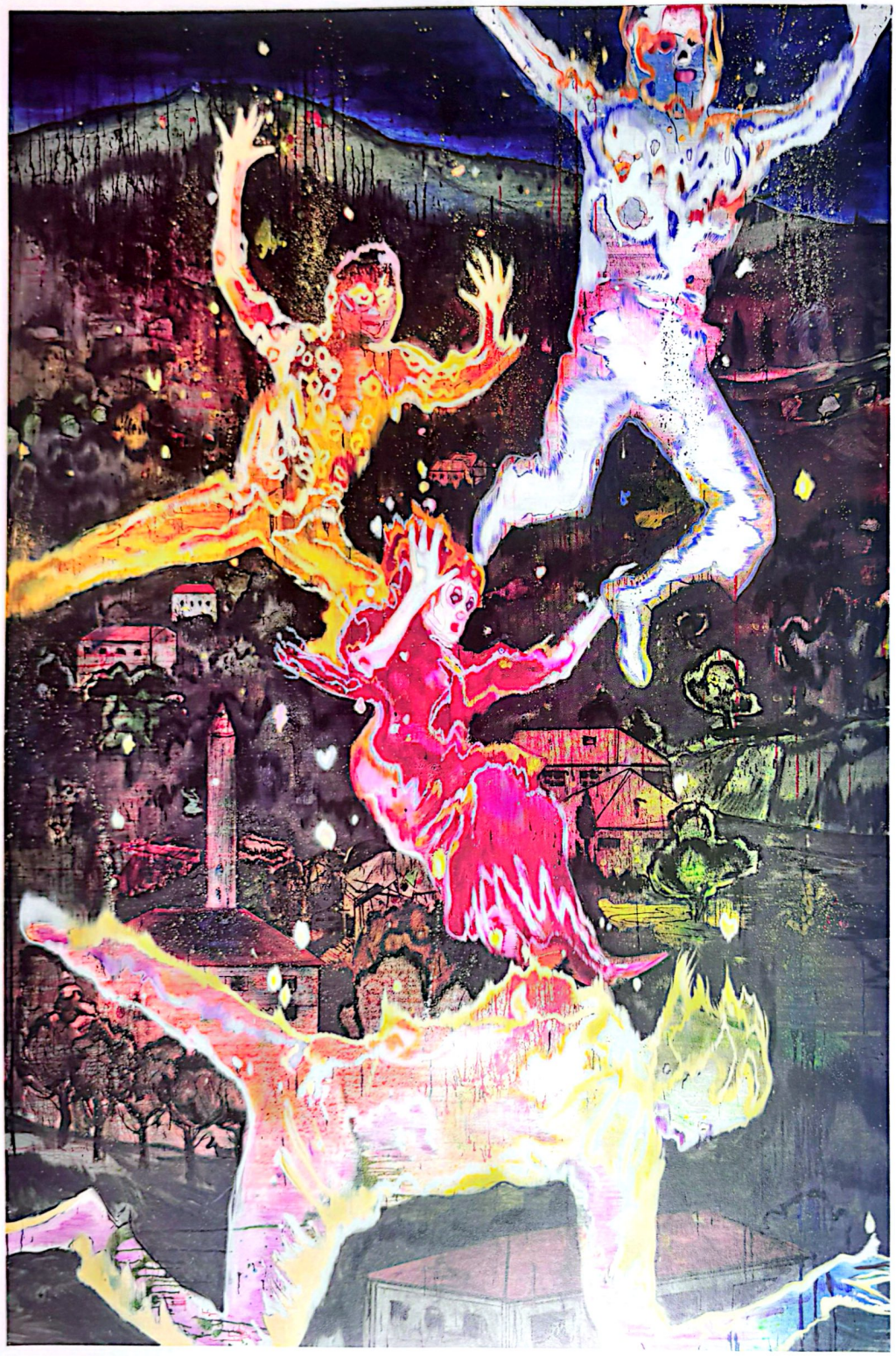
¿Cuál es el cometido de una pintura? ¿Qué función desempeña mejor? [...] Debería ser capaz de excitarnos [...], alertarnos, hacernos sentir vivos, regenerados.

Scanned with CamScanner



324. Nigel Cooke
Silva Morosa, 2002-2003.
Uretano, tinte, pigmento
dispersado y lápiz
de color sobre lienzo,
259 × 447 × 5 cm. Dakis
Joannou Collection, Atenas

Scanned with CamScanner



325. Daniel Richter
Duueh, 2003. Óleo sobre lienzo, 300 × 200 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París

326. Fred Tomaselli
Expecting to Fly, 2002. Fotocollage, hojas, pintura acrílica, aguada y resina sobre panel de madera, 122 × 122 cm

Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner



327. Liu Wei
Swimmers, 1994. Óleo sobre lienzo, 159 × 209 cm. Colección particular

328. Neo Rauch
Alter, 2001. Óleo sobre lienzo, 250 × 210 cm

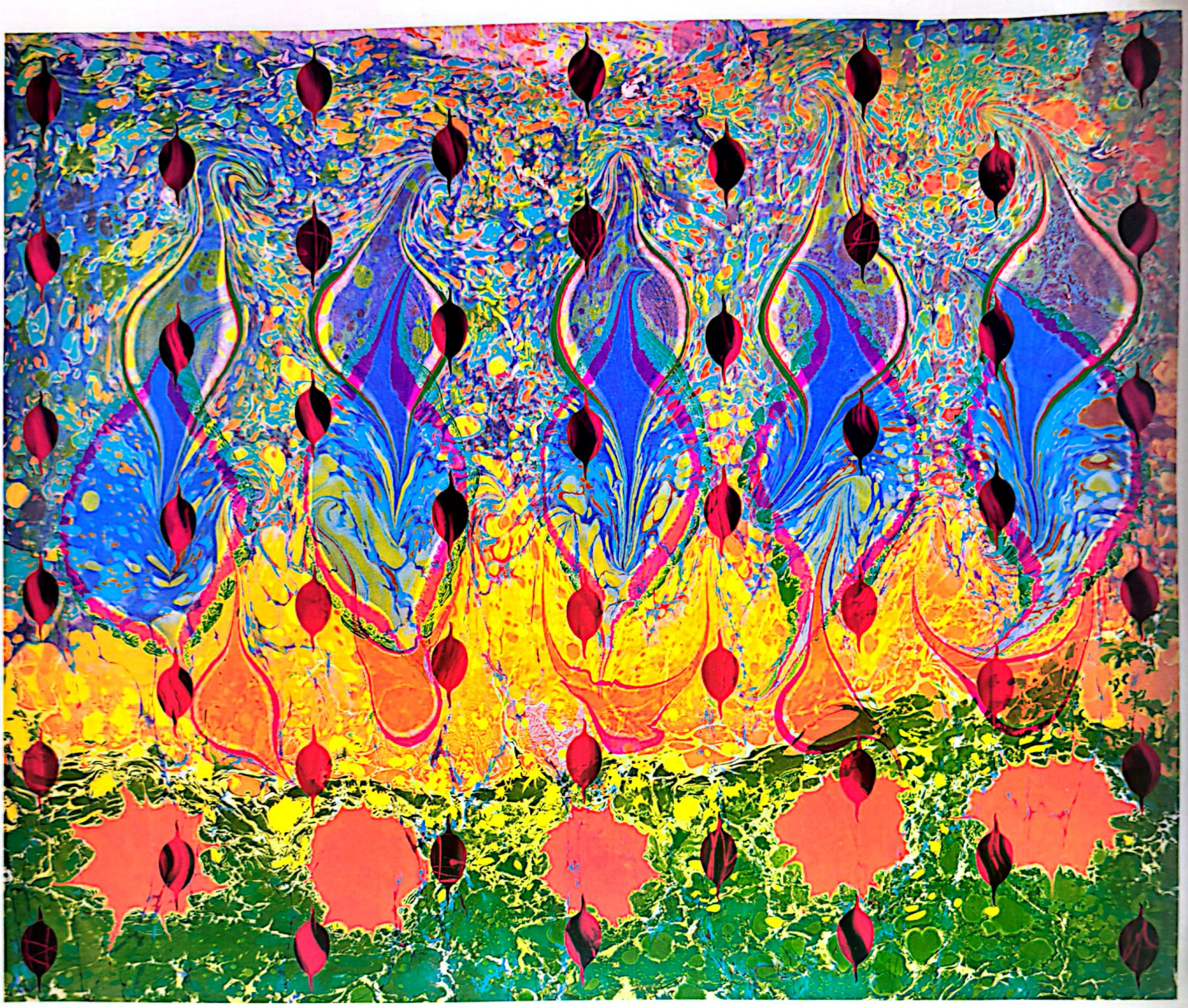
329. Philip Taaffe
Imaginary City, 1996. Técnica mixta sobre lienzo, 390,5 × 392,5 cm. Broad Foundation, Santa Mónica, Carolina



Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner

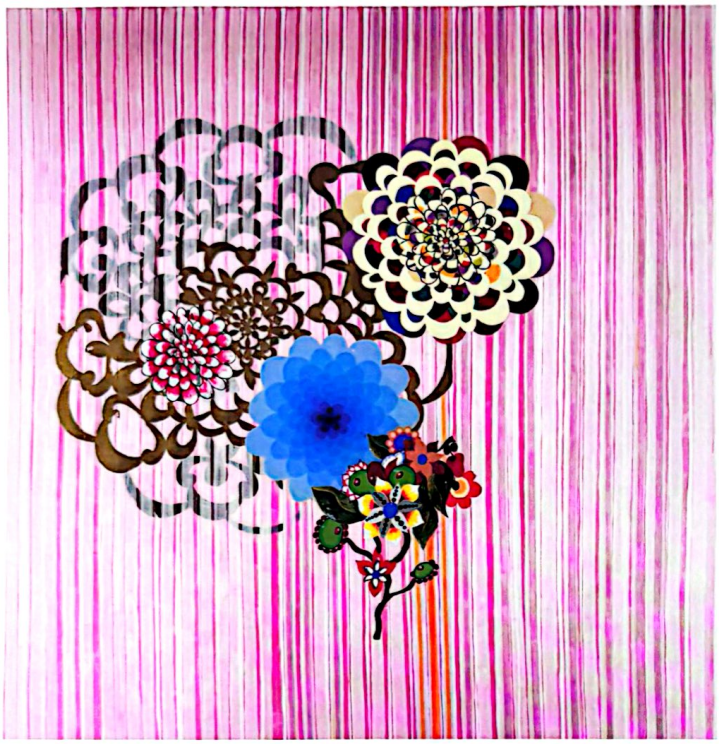


330. Philip Taaffe
Votive Painting, 2004-2006.
Técnica mixta sobre lienzo,
98,5 × 123 cm

331. Beatriz Milhazes
A Casa Azul, 2001. Acrílico
sobre lienzo, 280 × 270 cm.
Museo de Arte Contemporáneo
del siglo xxi, Kanazawa

332. Beatriz Milhazes
Nazareth das Farinhas, 2002.
Acrílico sobre lienzo, 260 ×
240 cm. Carnegie Museum
of Art, Pittsburgh, Pensilvania

Scanned with CamScanner





Su función es confirmarnos que ocupamos nuestro propio cuerpo y que lo que vemos posee una conexión fisiológica con nosotros mismos en un sentido primario, es una unión que guarda relación con Eros. Yo busco enfatizar el deseo en mis obras.

No debemos cometer el error de pensar que Beatriz Milhazes, o cualquier otro artista brasileño, dedica la mitad de su tiempo a decorar carrozas de carnaval o a bailar encaramada a ellas. Milhazes no va al carnaval, pero vive en una sociedad imbuida por esa idea. «Soy una *carnavalesca* conceptual», bromea. Lo que importa es el planteamiento, transformar el mundo. Para Milhazes, visitar museos y admirar cuadros «es lo mismo que el carnaval, un dechado de exuberancia, unir cosas diversas y crear algo distinto». En Brasil, el concepto y la realidad del carnaval se alían con nociones del Barroco. Según la brasileña Adriana Varejão:

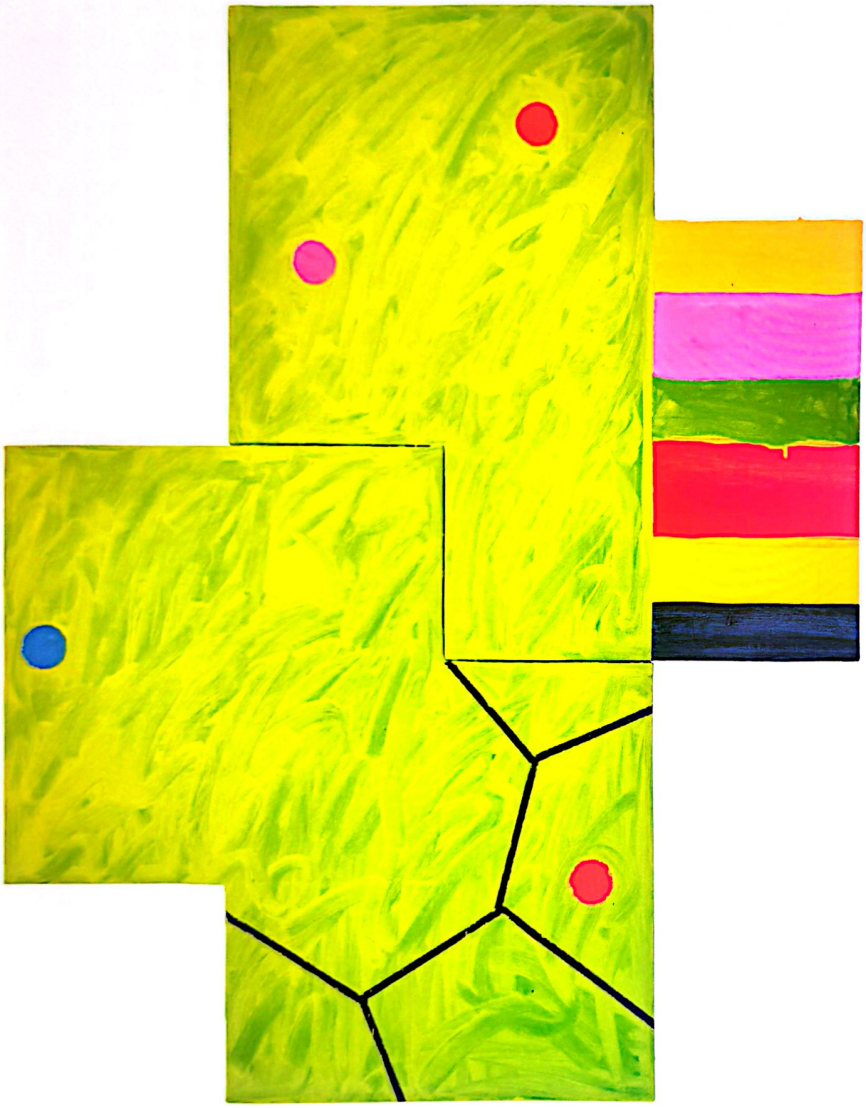
El Barroco es un estilo atemporal [...] El carnaval de Río es barroco. El desfile de las escuelas de samba es la ópera más barroca que existe sobre la faz de la Tierra. [...] El Barroco también gira en torno al disfraz, a la muda de piel, al maquillaje, al artificio. [...] Es la morada de la abundancia y el exceso basado en el placer y la lujuria [...], pura extravagancia voluptuosa.

El carnaval y el Barroco coinciden en su desafío a la seriedad, en su alejamiento de lo cotidiano entre bombo y platillo, tal como demuestran las obras de Milhazes.

Al igual que Taaffe, Milhazes no pinta directamente con pincel, sino que crea estampados o motivos en láminas de plástico transparentes, luego las pega sobre el lienzo y por último arranca el plástico, como si se tratara de calcomanías / **331, 332** /. Reutiliza las mismas láminas transparentes múltiples veces, de manera que aparecen vestigios de obras anteriores en los nuevos cuadros, y estos a su vez dejarán huella en los futuros. La intensidad física de las obras no se ve menoscabada por esta herramienta distanciadora a priori. Ante la pregunta de si empleaba un ordenador para componer sus lienzos (cosa que no hace), Milhazes respondió: «Siento una necesidad compulsiva de contacto físico con mis obras».

Para Milhazes, tan importantes como el carnaval son los jardines botánicos que hay junto a su estudio. Cuando se le plantea un problema pictórico, contempla los colores de las flores en busca de una solución. Los jardines son tan exuberantes como pacíficos. En sus obras aparecen con frecuencia rosetones y ramos de flores, así como formas derivadas de la fusión del mundo de los jardines y el del carnaval. Su obra ha ido ganando en luminosidad y complejidad con el transcurso de los años, sobre todo en los recientes, más centrados en la atención al color. «Si la sinfonía de color no funciona, la seducción desaparece». El patrón en este caso no es el dominio, sino la exuberancia. «El carnaval es un estallido de energía, una interacción salvaje y libre entre el cuerpo humano y el ritmo. En él colisionan y se solapan todo tipo de conceptos con el resultado de un maravilloso espectáculo visual». Los títulos de Milhazes suelen hacerse eco de los de Matisse, a quien reversiona, a su

Scanned with CamScanner



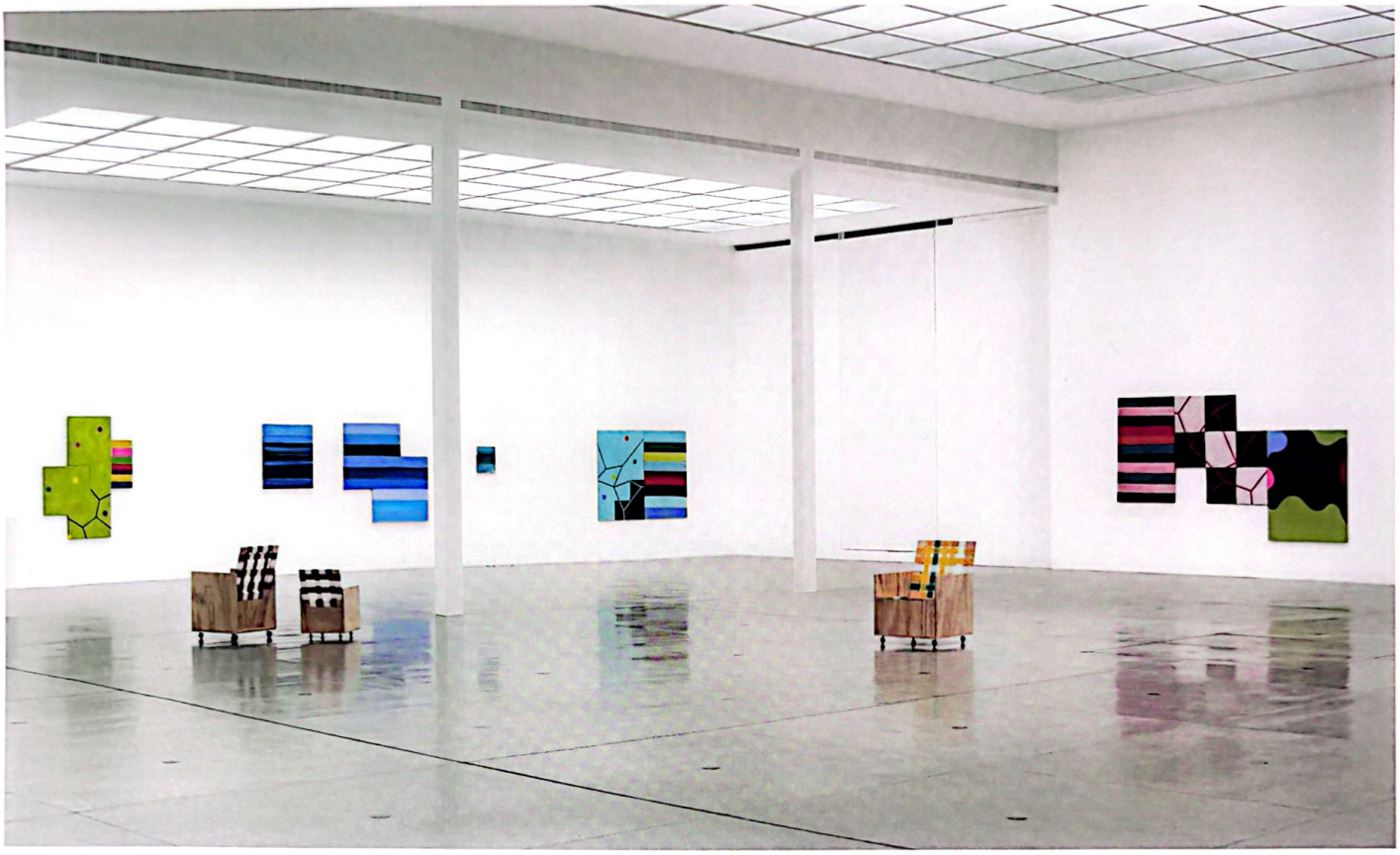
333. Mary Heilmann
Chemical Billy, 2001. Óleo sobre lienzo, 153 × 122 cm

334. Mary Heilmann
Last Chance for Gas, 2005. Óleo sobre lino, 61 × 61 cm

335. Mary Heilmann
All Tomorrow's Parties, 2003. Instalación en el edificio de la Secesión de Viena



Scanned with CamScanner



propio modo, como mujer, como brasileña y para el siglo xxi. «El color es el núcleo de mi obra. A través del color empiezo y acabo mis lienzos». Recientemente, Milhazes ha aceptado multitud de encargos que la han obligado a adaptar sus métodos de trabajo al exterior o, lo que es lo mismo, a hacer pública su experiencia del carnaval.

En el Barroco, como en el carnaval, la pintura se extiende al espacio y transmite la impresión de participar en una coreografía. Mary Heilmann considera que su obra empieza a expresarse cuando se ubica en el espacio. Como podemos apreciar en su instalación en el edificio de la Secesión de Viena, un recinto que de por sí es un icono del diseño, distribuye por todo el entorno butacas móviles que ella misma ha diseñado / **335** /. Pretende que los espectadores se encuentren cómodos mientras admiran sus obras y que se muevan en contraposición a ellas. La presencia de sillas de tamaño infantil recalca la naturaleza democrática de su empresa: dirigida a todos los públicos.

En la obra de Heilmann, la combinación de color puede considerarse simbólica de un mundo en el que todo confluye / **333** /. La artista ha hablado acerca de sus pinturas: «¡Una bonita elección de colores, sí! ¡Estridentes, cálidos, con una pronunciada influencia de la cultura de la calle [...] La pintura es una respuesta de júbilo y supervivencia frente a la idea de vivir en medio de un mundo real aterrador». Semejante apelación a la «belleza», una palabra desterrada durante largo tiempo de los textos sobre arte, no alude a las proporciones o al equilibrio clásicos, sino a una súbita experiencia de felicidad, a una implosión de deleite en el mundo. Pese a sus estrafalarios títulos, cada uno de sus lienzos representa un momento transfigurador de gracia, belleza y placer / **334** /.

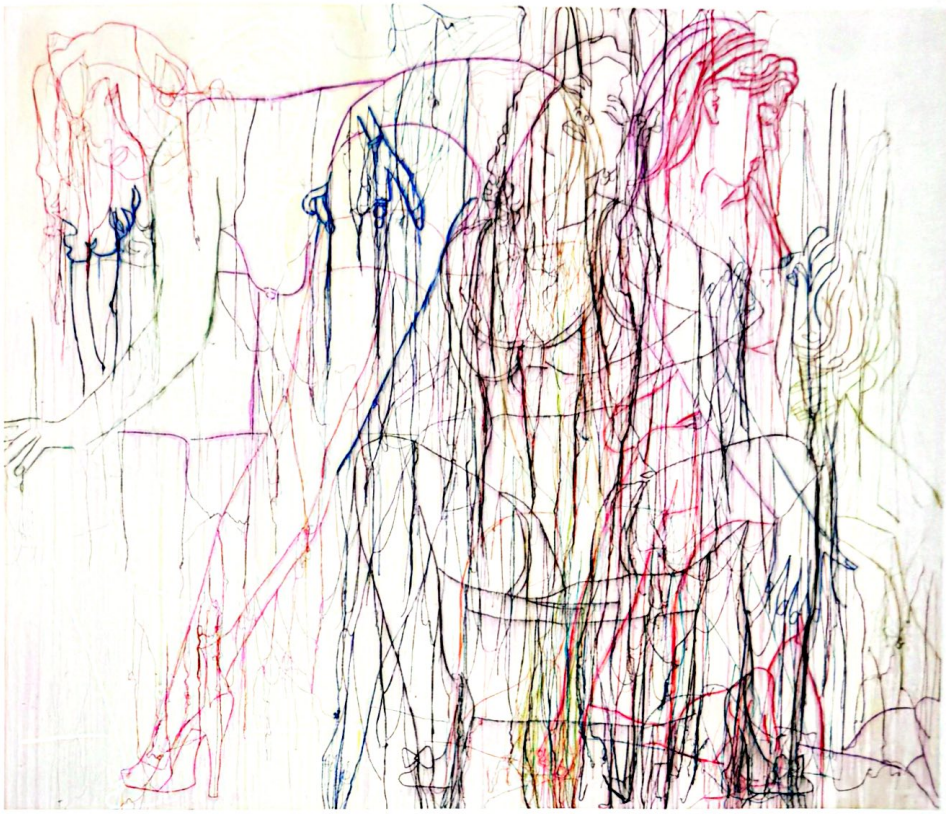
En ocasiones, el goce puede ser una materia problemática. En una relación de abusos, como la descrita en páginas anteriores por Sue Williams, el placer se obtiene a expensas de los demás / véase **225** /. En opinión de las feministas, entre otros colectivos, la pornografía proporciona placer a expensas de la degradación de la mujer. El pensamiento más puritano de la década de 1970 abogaba por la erradicación de esta forma de placer. La postura actual, más sutil, defiende un replanteamiento o una reconducción del tema. «El feminismo —apunta Ghada Amer— puede quedar autorizado por la seducción». En sus obras cose al lienzo imágenes de revistas pornográficas, cuya visión se difumina debido al exceso de hebras y a la repetición de los motivos: el placer radica en el deleite del hilo y el estampado, no en el afán devorador sexista / **336** /.

Como muchos creadores, Amer procede de un trasfondo multicultural; nacida en Egipto y educada en París, actualmente reside en Nueva York. En una obra de 2001 hizo bordar en cajas descripciones del placer sexual femenino extraídas de un texto arábigo, *La enciclopedia del placer*. Una vez conocida esta información, ¿qué vemos en sus lienzos? ¿Figuras en éxtasis o fingiendo un orgasmo para la cámara? Es la curiosidad de su obra lo que consigue que sea antipornográfica y proplacentera, musulmana y occidental al unísono. «En los tiempos que corren, de un fundamentalismo espantoso, la capacidad de reconocer la ambivalencia es revolucionaria».

El carnaval no solo es una celebración, sino que también conlleva una mudanza de las convenciones sociales. De ahí la amalgama que se da en él de una belleza pasmosa y el grotesco más sublime: reinas bañadas en purpurina y concursos de ventosidades. A partir de ahí podemos entender la extraña mezcolanza de intimidación política y chistes caóticos de Martin Kippenberger / **337** /. Lo más recomendable es contemplar su obra a modo de serie, como en estas páginas, puesto que es importante la alternancia, al igual que en el monólogo de un borracho, de carcajadas estentóreas con el sentimiento empalagoso de las declaraciones políticas. El progreso desde la copia de

Scanned with CamScanner

336. Ghada Amer
Trini, 2005. Acrílico,
bordado y gel sobre lienzo,
167,6 × 200,7 cm



una insulsa ilustración pornográfica hasta el esqueleto del lémur responde más a un hilo de ideas encadenadas que a una serie calculada. ¿Se trata de obras bien ejecutadas a nivel pictórico? No, pero están pintadas con brío. El rasgo definidor de Kippenberger es la ambivalencia: se mofa de las pretensiones de los pintores de su propia generación, pero él mismo pinta de manera obsesiva.

Desde su muerte en 1997 Kippenberger se ha convertido en una figura de culto. Su profunda influencia no se debe tanto a sus habilidades técnicas o a su rigor conceptual como a su actitud, que podría resumirse con el eslogan: «DO IT!» («¡HAZLO!»). Su ejemplo ha impulsado a otros a trabajar con sus capacidades, por limitadas que sean, a no temer dar la impresión de ser torpes y hacer un estropicio, a pintar lo que les interesa o les viene a la mente. A Kippenberger esa disposición le permitió ser escandaloso, extravagante y vulnerable, un niño que, como escribió su hermana, «lloraba mucho» y que, llegado a la edad adulta, más allá de su pose ultrabohemia, buscó «el amor, el afecto y la seguridad».

Otros artistas llevan más lejos la idea de las libertades elementales y el caos fértil, como por ejemplo el anárquico israelo-danés Tal R. o el galo-alemán Jonathan Meese en sus muros de grafitis, batiburrillos y *collages* / **339** /. Como el tablón de corcho de un adolescente, las obras de Meese están forradas de un *collage* que incluye innumerables fotografías de sí mismo. Un arte de estas características soslaya el buen gusto estético y apuesta por la abyección y el exceso. Al igual que Tal R., Meese crea instalaciones, y ambos artistas han trabajado juntos algunas veces / **338** /. En sus *performances*, Meese puede desplomarse borracho, jugar con esqueletos o consigo mismo, gritar, cantar o bramar los nombres de Hitler, Pol Pot y Stalin. En la misma línea, sus lienzos, con sus eslóganes garabateados, sus nombres de figuras paternas y las pilas de pintura empalagosa, configuran escenarios infantiles propios de lo que Freud denominó la fase expulsivo anal. Del mismo modo que Tal R., Meese adopta el comportamiento de un prepúber rebelde. Con ocasión de una entrevista, le preguntaron a Daniel Richter su opinión acerca de Meese y Tal R., y respondió:

Como personas, me parecen bastante avariciosas y torpes, no excesivamente agradables. Existe ese mito en torno a que el artista debe ser un antisocial o egomaníaco. Ambos lo son. En calidad de artistas, los dos me parecen excelentes, pues su obra trasciende su maldad en otros campos. Por un lado, sus creaciones desvalijan a nivel formal los archivos de la historia del arte, al multiplicar los penes y el infantilismo por doquier. Por otro lado, resultan muy liberadoras y amenas, puesto que no solo abordan la seriedad de la historia, sino que la utilizan como un juego de niños, eso sí, a un nivel elevado. Pero a título personal son unos indeseables.

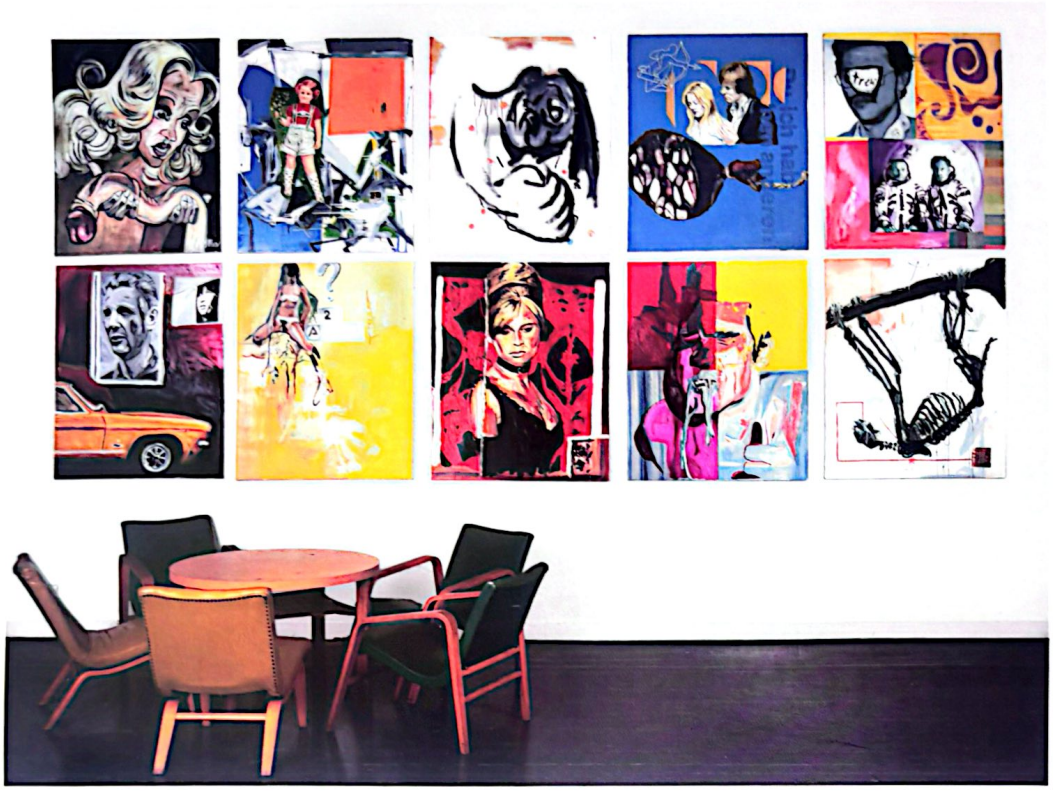
Obviamente, Richter habla en tono irónico, lo que no le impide describir a grandes rasgos el juego *pospunk antiestablishment* de estos artistas.

Meese llena su obra de una mitología personal que incluye películas horteras de los años sesenta como *Zardoz*. Tal R., por su parte, incorpora toda suerte de ideas e imágenes del pasado en guisos preparados a toda prisa. Pintura aplicada con los dedos, bordados y *collage* son herramientas al uso. En referencia a su método, el artista habla de *Kolbojnik*, término del argot kibutz que designa los restos de un ágape, reciclados aquí con energía y abandono / **340** /. «Tengo siempre al fuego una olla de caldo hirviendo a la que voy echando todo tipo de material», afirma Tal R. Y también: «Yo pinto un poco como la gente prepara la fiambrera para la comida: meto de todo, restos y lo que sea».

Además de transmitir la sensación de una comunidad utópica y feliz y de un mundo patas arriba, el carnaval posee una cara oscura. La liberación y la alegría exuberantes pueden degenerar en paranoia. En las obras de Daniel Richter, el carnaval acontece en un lugar que podría ser perfectamente una distopía. En torno al año 2000, Richter se pasó de la abstracción a la figuración: «Me interesaba encontrar un mayor grado de transparencia, belleza, contradicción, aspectos desconocidos, caos, inteligencia y elementos oníricos».

A Richter le gusta usar títulos bilingües basados en juegos de palabras: *Fun de siècle* (un espectro

Scanned with CamScanner



337. Martin Kippenberger
Was ist bloß am sonntag los? (*¿Qué ocurre los domingos?*), 1982. Óleo, pintura para carteles y esmalte sobre lienzo; diez cuadros de 120 × 100 cm cada uno



338. Jonathan Meese y Tal R
Mor (*Madre*), 2005, instalado en el Statens Museum fur Kunst, Copenhague

Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner

339. Jonathan Meese
My Grimace is as Harmless as my Cat (the Friendly DICTATOR), 2006.
Óleo y técnica mixta sobre lienzo; tres paneles de 365,3 × 600,5 × 4,2 cm cada uno

340. Tal R.
Lords of Kolbojnik, 2002.
Técnica mixta sobre lienzo, 244 × 244 cm

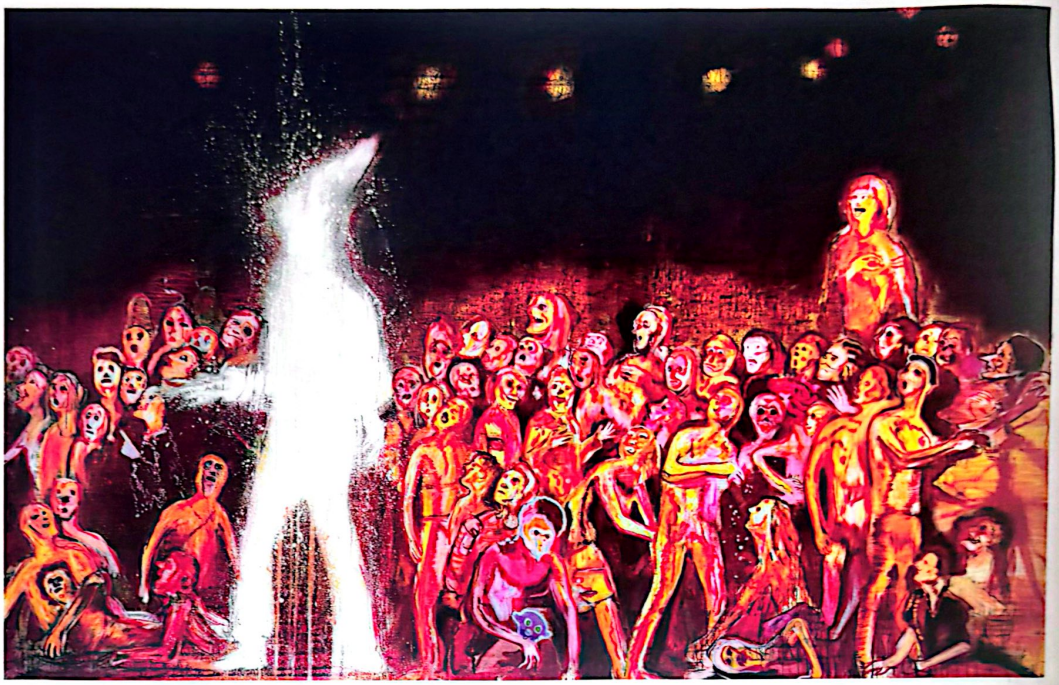
gigante toca la guitarra mientras unas parejas mantienen relaciones sexuales en un prado cercano), *The Amazing Comeback of Dr Freud* (donde Freud aparece desnudo con tacones de aguja rojos, sonriendo, con el trasero vuelto hacia una figura encapuchada) o *Punktum* / **341** /. En este último, una multitud desnuda se queda boquiabierta ante la aparición de una figura blanca con un sombrero de pico. El juego de palabras del título alude, en primer lugar, a la música *punk* y la revolución de la moda de la década de 1970 y, en segundo lugar, al concepto del *punctum* avanzado por Roland Barthes en su libro *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*, ese detalle incongruente de una instantánea que capta nuestra atención y se apodera de nuestra consciencia. Desconocemos si estas personas son extras salidos de *La noche de los muertos vivientes* o seguidores de Motörhead en un concierto de la banda en Glastonbury.

Del mismo modo que en la obra anterior de Richter la abstracción se veía invadida por algunos elementos figurativos, aquí ciertas marcas abstractas penetran en la figuración, la fantasía hace mella en la observación, y el horror (o la belleza) informan la angustia. Estamos ante una meditación pertinaz sobre nuestra actitud ambivalente frente a la violencia. Con excesiva facilidad, la energía dionisíaca se transmuta de manera incontrolable en una agresión aniquiladora. El bosquecillo dionisíaco aparece con frecuencia en la obra de Richter; de hecho, incluso la ciudad más devastada puede metamorfosearse fácilmente en él para volver luego a ser ella misma. Este aspecto guarda relación con su tendencia a fusionar el mundo, el carnaval y la distopía, los disturbios y los conciertos pop, los claros del bosque y los vertederos: en sus lienzos, nunca estamos seguros de qué contemplamos. Ahora bien, la belleza es inherente a todos ellos: «Creo en la riqueza y en la belleza del intelecto humano y en su capacidad para entender lo desconocido y extraño. [...] ¡La belleza a través de la confusión; la verdad a través de la colisión!». En sus pinturas recientes, la figura clásica del carnaval, el arlequín, aparece con su inconfundible disfraz, deambulando sin rumbo cierto, oteando «la larga y serpenteante carretera», apoyado contra un muro como si estuviera en trance de vomitar, doblado por la mitad, discutiendo con la muerte, mientras la parca estudia una caja de discos de vinilo antiguos / **342** /.

La obra del estadounidense Carroll Dunham puede concebirse como un carnaval pueril e interno de ruidos de tripas y ventosidades / **343** / o bien como un



Scanned with CamScanner





341. Daniel Richter
Punktum, 2003. Óleo sobre lienzo, 200 × 300,5 cm. Frank Cohen Collection, Manchester

342. Daniel Richter
Elektro/a, 2005. Óleo sobre lienzo, 220,4 × 300,5 cm

343. Carroll Dunham
The Sun, 1999. Técnica mixta sobre lienzo, 254 × 203,8 cm

Scanned with CamScanner



carnaval interpretado por forúnculos y falos sobre la epidermis. A veces, su forma globular se convierte en algo semejante a un planeta, pero distinto de aquellos en los que aterrizó el Principito de Saint-Exupéry: estos astros rebosan sexualidad polimorfa y rabia. En la década de 1980, la obra de Dunham era abstracta, pero más tarde las formas se trasfiguraron en personajes y acabó creando un mundo de desgobierno. Su trabajo como pintor consiste en controlar dicho universo: «Mi arte radica en la tensión entre la cosas irracionales, casi tontorronas, y las cosas extremadamente precisas, formales y organizadas. Yo vivo en esa tensión». El atractivo reside en el hecho de que, por atroces que sean, estos gruñidos sin ojos pueden proceder del «sedimento del inconsciente», son contenidos del ello que deben liberarse, en lugar de reprimirse. En suma, se trata de una catarsis. Como en el caso de Tomaselli, su liberación hasta el exceso al parecer debe mucho a las experiencias juveniles con las drogas.

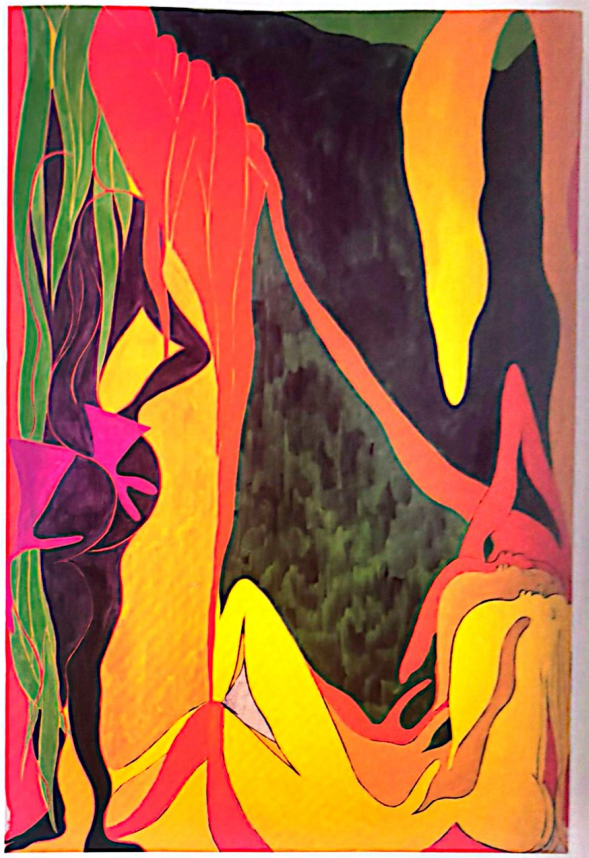
En 1996, cuando Chris Ofili pintó su primer cuadro, *Captain Shit*, creó un señor del desgobierno que es al mismo tiempo un personaje de una aventura de ciencia ficción, un camello de drogas, un sabio y un *reggae gangsta* / **344** /. Ofili comentó en tono irónico que, siendo como era un artista negro, estaba predestinado a que lo consideraran «el rey Vudú, la reina Vudú, el curandero, el traficante de drogas, el *magicien de la terre*, el exótico». Su reacción consistió en adoptar tales estereotipos a modo de disfraces y no buscar un estilo «auténtico» único, sino incorporarlo todo: «Mis obras proceden de la cultura del *hip hop*, que es una manera de abordar la vida sin jerarquía. Todo vale».

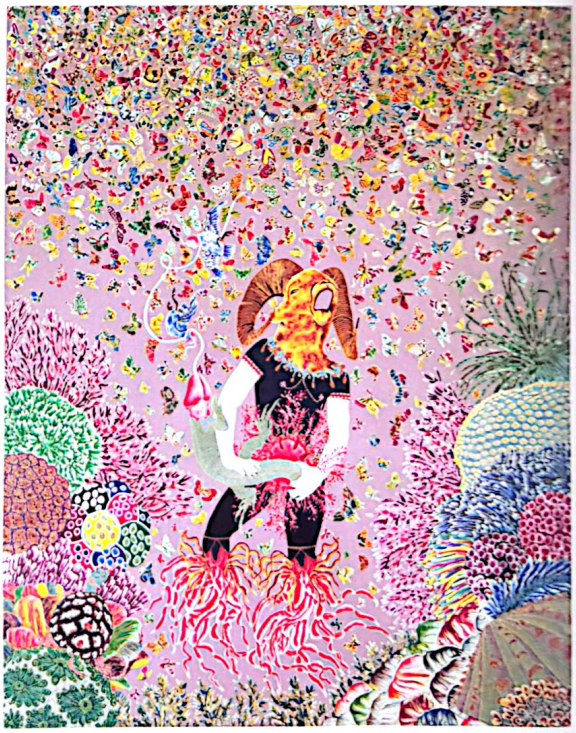
Las bostas de elefante sobre las que se apoyan las pinturas funcionan a modo de cofres de joyas para realzar la calidad de cada cuadro en tanto que objeto de colores brillantes. «El ojo es una especie de puerta al corazón, al espíritu y a la mente, que se siente estimulado ante dos cosas: la fealdad y la belleza. Yo considero que ya hay bastante fealdad en el mundo, de ahí mi estímulo para trabajar en busca de la belleza». Podría haber añadido que él crea belleza transformando materiales que solemos considerar feos y que se rige por una discreta posición política según la cual la hermosura debe ser lo que él denomina «afrobelleza».

En la instalación *The Upper Room* de Ofili, el espectador podía subirse a unas escaleras de madera y descender por un pasillo también de madera. Se trataba de una contradicción aparente con la mentalidad anglosajona: una capilla carnavalesca, jocosa, decorativa, deliberadamente impura / **347** /. De las paredes laterales colgaban doce cuadros de monos de perfil mirando hacia un lienzo de mayores dimensiones, también de un mono, pero en pose frontal. Todas las pinturas estaban aisladas por potentes focos en la sala a oscuras. ¿Cristo y los doce apóstoles? ¿Blasfemia? No para un hindú, que venera a Hanuman, el dios mono. Como ocurre siempre con Ofili, el fervor decorativo se combina con el uso de imágenes que, por excesivas, se antojan subversivas, conmemorativas, o ambas cosas a la vez. En una obra reciente repleta de ritmos sensuales evoca la resurrección de Lázaro: la victoria carnavalesca de la vida sobre la muerte hecha realidad / **345** /.

Scanned with CamScanner







344. Chris Ofili
Captain Shit and the Legend of the Black Stars, 1996. Acrílico, óleo, resina, *collage* en papel, purpurina, alfileres de cabeza gruesa y bostas de elefante sobre lienzo, con dos soportes de bostas de elefante, 243,8 × 182,8 cm

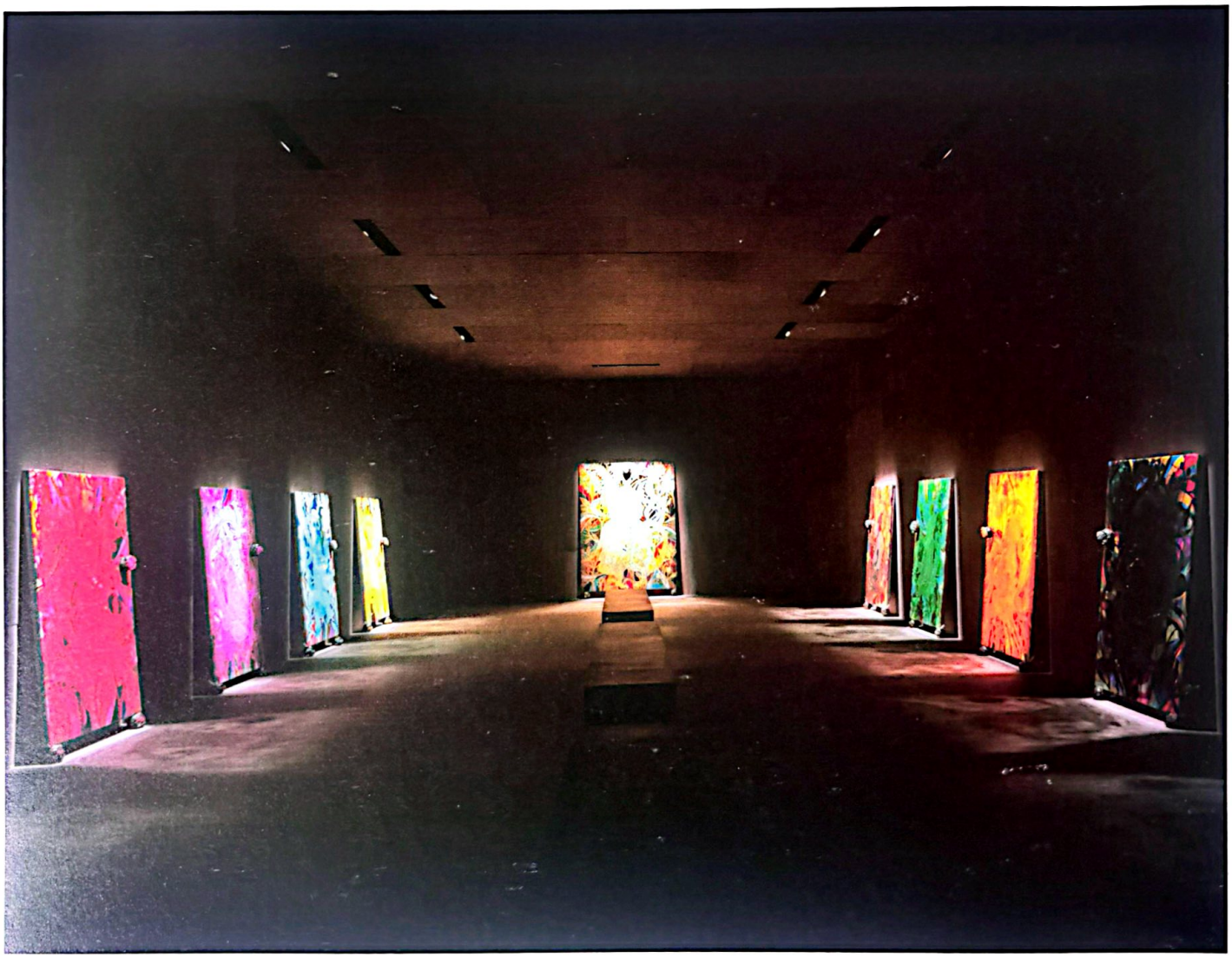
345. Chris Ofili
Raising of Lazarus, 2007. Óleo sobre lienzo, 278,7 × 200,4 × 4,1 cm

346. Raqib Shaw
Garden of Earthly Delights XIII, 2005. Técnica mixta sobre tablero, 183 × 152,5 cm

Scanned with CamScanner

En carnaval nos confundimos con los demás. En el arte carnavalesco confluyen múltiples costumbres, tradiciones e influencias. En los lienzos de Raqib Shaw encontramos tejidos de Cachemira, miniaturas persas, a El Bosco, erotismo occidental e hindú, y muchas otras fuentes amalgamadas alegremente / **346** /. Shaw creció en Cachemira, una región donde en el pasado, como recuerda Nilima Sheikh, diversas comunidades vivieron en armonía, rodeadas de belleza natural. A diferencia del jardín de El Bosco, en los vergeles de placeres terrenales de Shaw no hay culpa ni una condena inminente. Los animales se mezclan y procrean en este espacio aparentemente submarino. Shaw pinta contornos acaballonados con pintura de vidrio esmerilado aplicada con púas de puercoespín e inunda los espacios cerrados con esmalte; de ahí el brillo de alhaja de sus lienzos. Sheik concibe su obra como música o baile: agradable, liberadora, armónica. «Versa sobre un mundo que existe en mi imaginación, donde la belleza, la sensualidad, el sexo y el hedonismo participan en una deliciosa orgía; como en un orgasmo perpetuo, no existen límites, ni fronteras ni etiquetas: investigo el placer por el placer».

347. Chris Ofili
The Upper Room, instalado en la Victoria Miro Gallery, Londres. Trece obras: *Mono amarillo, Mono marrón, Mono turquesa, Mono verde, Mono rosa, Mono naranja, Mono rojo, Mono negro, Mono blanco, Mono azul, Mono morado, Mono gris* y *Mono oro*, realizadas todas ellas entre 1999 y 2002; pintura al óleo, pintura acrílica, lápiz, resina de poliéster, purpurina, alfileres de cabeza gruesa y bostas de elefante sobre lienzo con dos soportes de bostas de elefante, 183,2 × 122,8 cm, soportes: 244,2 × 183 cm



Scanned with CamScanner

PINTURA

Scanned with CamScanner

Fernando Botero
Atul Dodiya
Steven Ellis
Leon Golub
Sudoph Gupta
Anselm Kiefer
Nalini Malani

Kerry James Marshall
Richard Patterson
Neo Rauch
Daniel Richter
Chéri Samba
T. V. Santhosh
Nilima Sheikh

K. G. Subramanyan
Rover Thomas
Werner Tübke
Luc Tuymans
Cy Twombly
Adriana Varejão
Zeng Fanzhi

HistÓRICa

Scanned with CamScanner

A finales de 2005, en una exposición en la galería neoyorquina David Zwirner, Luc Tuymans exhibió un cuadro de formato medio de unas nubes de humo / **348** / plasmadas con una paleta cromática de delicados morados y grises. Ante el viso conmovedor de la supuesta temática, el Museum of Modern Art de Nueva York se sintió en la obligación moral de adquirirlo. Podía tratarse de un nostálgico paisaje romántico, pero el museo lo consideraba más bien una pintura manifiestamente política o histórica. ¿Es esta acaso, podríamos preguntarnos, la única manera de abordar los traumas de la historia reciente? ¿Con un lienzo bello y sobrio que podría malinterpretarse con facilidad como una abstracción o una referencia elusiva a la excelsitud del romanticismo y a las neblinas de Caspar David Friedrich? Solo el detalle de la farola en el extremo inferior izquierdo ofrece una pista sobre la imagen fotográfica de la que deriva la tela. La obra, en teoría, muestra la destrucción del 11-S, al ser la nube de polvo la generada por el desplome de las Torres Gemelas.

Se diría que se trata de un motivo muy discreto si se compara con la grandiosidad que ambicionaba la pintura histórica tradicional, considerada el género pictórico más excelso hasta el triunfo del impresionismo. Si el objetivo primordial de la pintura era desempeñar un papel educativo y expresar las ideas intelectuales con un lenguaje visual habilidoso, se imponía la fastuosidad. La pintura histórica siempre gozó de un estatus privilegiado en las exposiciones académicas. Hasta la fecha, atravesar las majestuosas galerías del Louvre donde cuelgan lienzos con escenas clásicas y napoleónicas equivale a deducir que el Estado y los artistas creían en un pasado heroico y digno de emulación. Los lienzos de Jacques-Louis David *El juramento de los Horacios* y de Emanuel Leutze *Washington atravesando el río Delaware*, protagonizados por héroes que deben escoger entre la derrota de la tiranía o la muerte, constituyen llamamientos a la severidad moral. En la pintura reciente no parecen abundar las figuras heroicas al estilo de los Horacios o de George Washington, salvo en el caso de las obras comunistas creadas bajo el gobierno de Mao.

A juzgar por la *Demolition* de Tuymans, todo apunta a que los pintores no tienen otra arma para analizar la historia con ojo crítico que comentar los testimonios fotográficos de dichos eventos. Quizás el objetivo de los lienzos sobre Abu Ghraib pintados por Fernando Botero sea imprimir otra capa de realidad a las fotografías granuladas que todos hemos visto de prisioneros iraquíes sometidos a torturas / **349** /. Como de costumbre, Botero pinta unos personajes (en este caso, los prisioneros iraquíes) de una gordura inverosímil. Configurado en formato de tríptico, el lienzo evoca las pinturas de mártires cristianos y el sadomasoquismo de Francis Bacon. No comunica ningún mensaje claro, salvo la anomalía y el patetismo de lo inapropiado. Incomoda.

Cuando la pintura histórica ha hecho acto de presencia en tiempos recientes, con frecuencia, por ejemplo en Picasso, ha sido a modo de protesta política. Muy a menudo adopta el punto de vista de las minorías que carecen de voz en la esfera pública; en esta línea, la obra del artista de izquierdas Leon Golub no se centra en héroes, sino en dictadores, mercenarios y torturadores / **350** /. Los cuadros de Golub son grandes y toscos, pintados con una cuchilla de carnicero. Pese a que su objetivo eran los escuadrones blancos de la muerte de países como El Salvador, financiados por la administración Reagan, sus obras suelen ser tan poco concretas que pueden considerarse imágenes arquetípicas de crueldad desmedida y abuso de poder. Pocos han sido quienes en los últimos veinte años hayan realizado pinturas que den continuidad o desarrollen el planteamiento de Golub.

El intento de Cy Twombly de evocar el asedio de Troya se acerca algo más, en teoría, a la pintura histórica, a lo que Denis Diderot denominó *«grandes machines»*. Los diez lienzos enormes que integran la obra de Twombly «Fifty Days at Ilium» semejan un inventario de los protagonistas y los acontecimientos clave del poema de Homero: la venganza de Aquiles, la casa de Príamo, los aqueos en plena batalla / **351** /. Las pinceladas y los nombres se corresponden con el estilo de Twombly de garabatos y colores tenues, desaliñado y elegante a un tiempo. La obra transmite una poderosa sensación de intimidad: una exploración de la magnitud, pero también de la rabia, la pasión y la acción concertada. Las formas fálicas subrayan que gira en torno a la masculinidad, a un heroísmo tan bello como desconcertante. También versa sobre el fin inevitable de toda acción heroica: la muerte y la destrucción. De manera que, en un sentido muy real, ofrece un testimonio de esos impulsos que conducen al conflicto, reconoce el lado poético de la guerra.

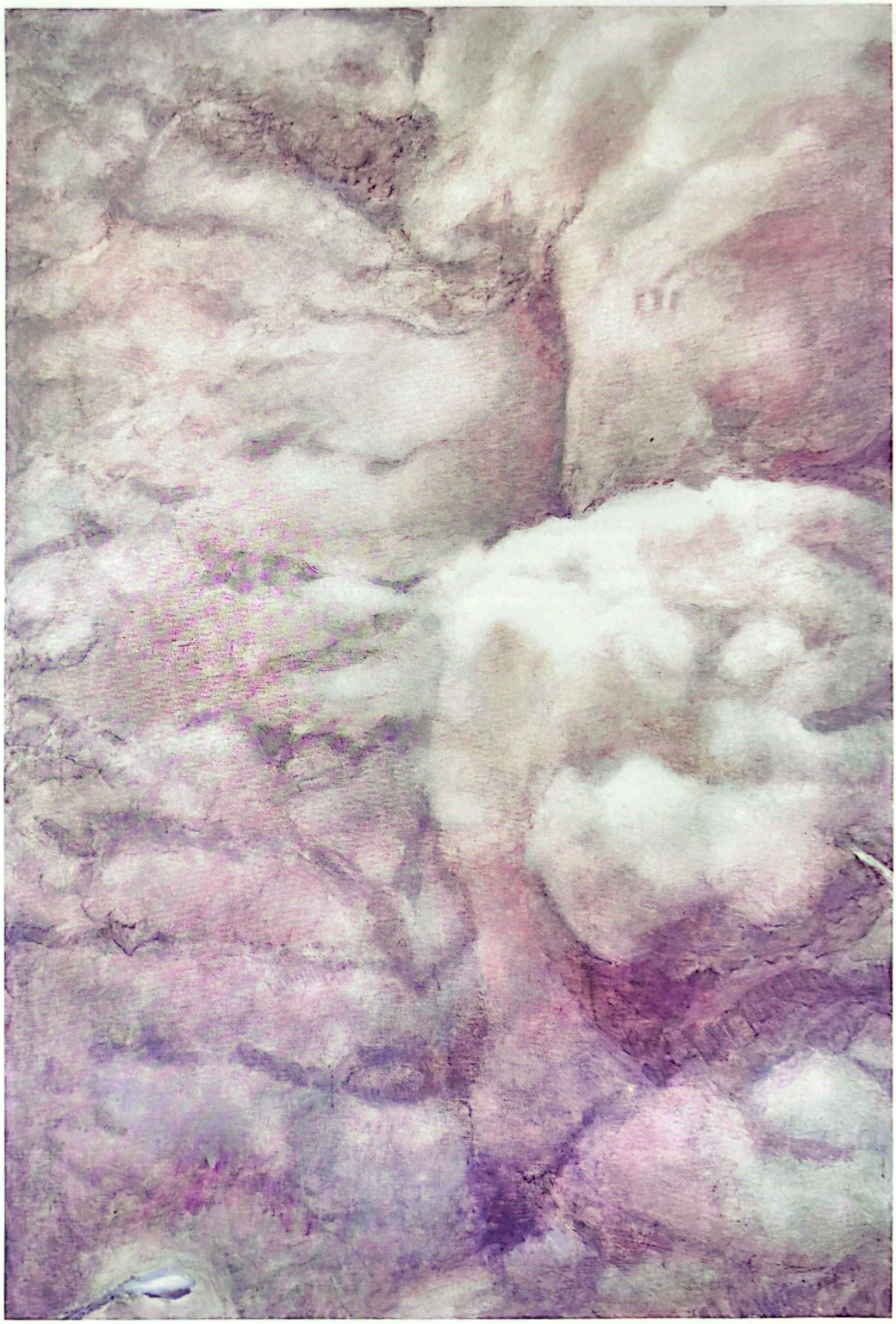
A diferencia de las pinturas narrativas de gran formato, las novelas gráficas son un medio descriptivo muy popular. Quizá por ello resulta chocante el escaso número de pintores que se sienten libres de utilizar dicho formato. La serie de doce pinturas «When Champa Grew Up» (1984), de Nilima Sheikh, narra el asesinato de una novia adolescente para que la familia del marido pueda recibir la dote (en la imagen aparece la suegra de la novia reprendiéndola) / **352** /. La quema de novias era y sigue siendo un problema social crónico en la India. La obra también tiene impacto político a nivel formal porque Sheikh se aleja sin contemplaciones de la modernidad occidental para internarse en las tradiciones de la pintura india. La artista se refiere tanto al problema político como al formal cuando afirma: «Creo que una de las cosas que debo hacer es usar de manera consciente la miniatura o bien otras tradiciones asiáticas para resolver el problema de la pintura». No es solo lo que pintamos, sino también cómo lo pintamos lo que influye en nuestra manera de pensar y actuar. Para Sheikh, al igual que para muchas mujeres, plasmar la vida doméstica es políticamente revolucionario:

Un amigo artista comentó acerca de mí: «Sus pinturas son muy femeninas y domésticas». No lo decía a modo de cumplido. Y yo me pregunto: «¿Por qué no debería pintar escenas caseras? Me paso todo el día con mis hijos. ¿Por qué debería pintar cuadros que sean irrelevantes para mí?».

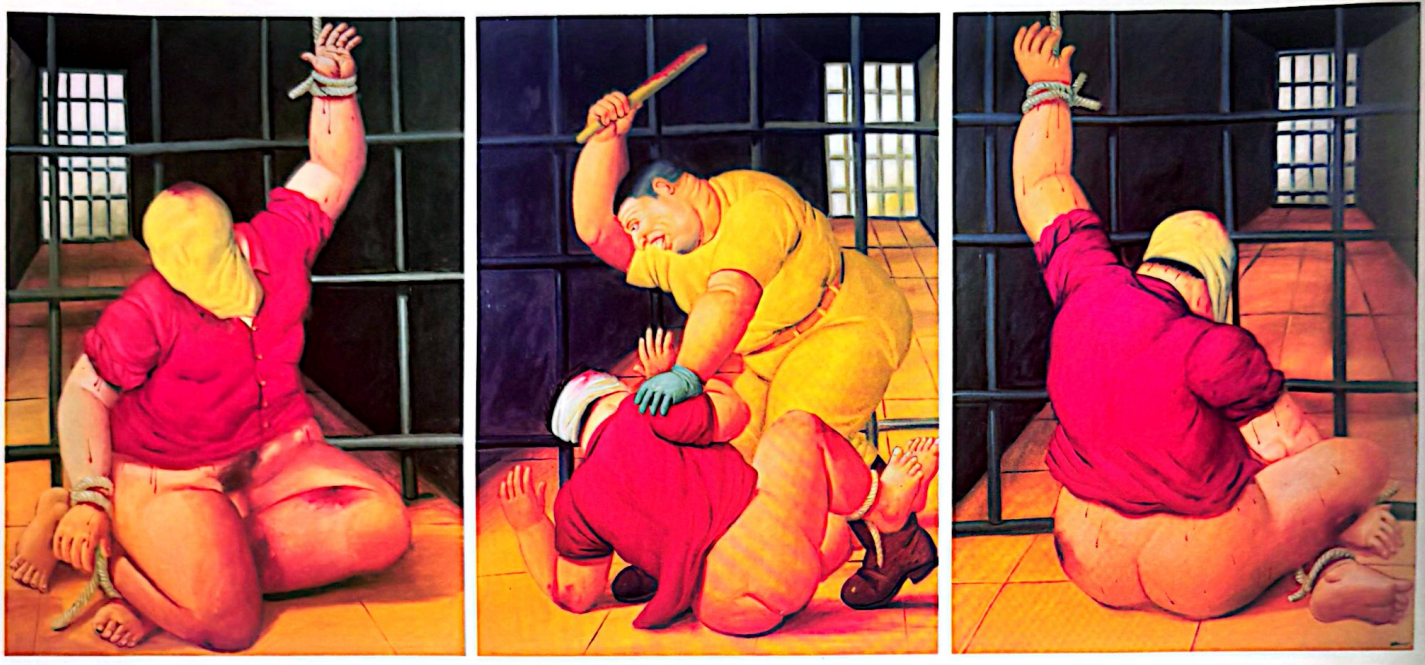
Según la postura oficial, en el antiguo bloque comunista, el siglo xx no comportó una retahíla de calamidades, sino un desenlace triunfal de la dictadura

Scanned with CamScanner

348. Luc Tuymans
Demolition, 2005. Óleo
sobre lienzo, 165 × 113 cm.
Museum of Modern Art,
Nueva York



Scanned with CamScanner





Scanned with CamScanner

349. Fernando Botero
Abu Ghraib 43 (Tríptico), 2005.
Óleo sobre lienzo, tres paneles
de 130 × 96 cm cada uno

350. Leon Golub
Mercenaries V, 1984. Acrílico
sobre lino, 304,8 × 437,8 cm.
Broad Art Foundation,
Santa Mónica, California

del proletariado. Las instancias estatales patrocinaban el tipo de pintura que así lo reflejaba, además de cuadros acerca de acontecimientos relevantes de la historia. En la Alemania de 1525, la revolución agrícola podía considerarse precursora de las posteriores sublevaciones proletarias, de ahí que en la Alemania Oriental se aprobara como tema para la enorme pintura panorámica de Werner Tübke / **353** /. «¿Historia? Por supuesto, no hay nada más que la historia», recalcó Tübke en 1982. Pero cuesta creer que este panorama se pintara con el mismo espíritu de optimismo que los inmensos murales de Diego Rivera en la capital mexicana.

Existe la percepción de que los verdaderos autores de la pintura histórica de su tiempo fueron los contemporáneos de Tübke que huyeron de la Alemania Democrática hacia la Federal (Baselitz, Polke, Richter y otros), una historia que se detenía en la mala fe del Estado de la posguerra y en su reticencia a reconocer el pasado. Anselm Kiefer fue quien abordó este aspecto con mayor franqueza, a la escala de Twombly, si no ya de Tübke. No obstante, la obra de Kiefer posterior a 1989 entraña la paradoja de ser una visión personal pintada a la escala y con la retórica del arte público, una extraña mezcla de hermetismo y espectacularidad. Tal como se ha indicado en el capítulo 9, para Kiefer lo importante no eran los hechos recordados, sino el ejercicio de la memoria, el acto de reparación, la creencia en que la pintura podía dar testimonio de su época; más aún, la fe en su poder sanador. Crear imágenes era para él un modo de entender la mitología y la historia; de ahí su autorretrato en *Mann im Wald* / véase **297** / a modo de Gilgamés en busca del sentido de la vida.

La obra temprana de Kiefer gira en torno a su obsesión por la historia de Alemania, a los acontecimientos que desembocaron en el desastre del nacionalsocialismo y de una Alemania dividida. Tras el derrumbe del muro de Berlín en 1989 y la reunificación, Kiefer abandonó Alemania y dedicó tres años a explorar civilizaciones ancestrales, como las del México precolombino. Al parecer, en *The Golden Bull* / **354** / representa una pirámide precolombina. En ella, un río de oro desciende por la piedra, mientras en las pirámides auténticas lo que debió correr fue el río de sangre provocado por los sacrificios humanos. No nos hallamos ante un intento de reconstrucción histórica; quienes han visitado México saben que las pirámides del Yucatán están rodeadas de maleza, selva y tierra, no de pinos y robles de raigambre europea. Nos encontramos de nuevo en la selva alemana, la que Kiefer y Gilgamés recorrieron con su rama prendida. «Todas nuestras leyendas empiezan en el bosque», observa Kiefer.

En la época en la que Colón descubrió América, las bulas o decretos papales se sellaban con oro. En este caso (como ocurre con frecuencia en Kiefer), el simbolismo adquiere matices crípticos: no estamos seguros de si se trata de un símbolo de la búsqueda de oro y la esclavización de los amerindios o bien de una referencia a la alquimia. Kiefer ha sugerido que el oro y la sangre conectan tierra y cielo. Desde sus inicios como estudiante de Derecho, buscó causas más profundas que las nacionales: «Me interesaba la posibilidad de retroceder en el tiempo, no solo a través de las leyes y la historia de Alemania, sino de la historia del concepto de espiritualidad». Como de costumbre, en estas obras de Kiefer la superficie es repulsiva: piel muerta y desechos humanos. Plantea paradójicos saltos de ideología: de una materialidad extrema a la espiritualidad, de lo personal a lo universal, de lo individual a lo histórico. El corolario de estas imágenes torpes son sus cuadros de estrellas, estampas del firmamento que apuntan a la posibilidad de lo infinito, de la gracia / véase **483** /. Su idea de la religión es la del gnosticismo, la búsqueda de la verdad oculta en la historia. «La religión puede fingir ser pura. La historia, no».

La pintura histórica actual se centra más en problemas que en gestas heroicas. Para la generación de pintores chinos que creció en la agitación social de los últimos años de gobierno de Mao, la Revolución Cultural y la reverencia al líder eran traumas que debían reinterpretarse sin descanso. La obra de Zeng Fanzhi *From the Masses, To the Masses* cita la máxima de Mao acerca de aprender del proletariado y dirigirlo; muestra al dirigente flanqueado por Zhou Enlai y Liu Shaoqi / **355** /. El cuadro puede rezumar cierta nostalgia de la certeza propia de la era del pensamiento maoísta, de la solidaridad social, pero las distorsiones de escala, rayanas en lo paródico, denotan que se trata de una fantasía ficticia. El primer lienzo que pintó Zeng a su llegada a Pekín desde la provinciana Wuhan da testimonio de un momento clave en la vida de muchas personas del siglo xx: la llegada del pueblerino a la metrópoli frenética y superpoblada, donde uno es arrastrado por la marea de la muchedumbre y el espectáculo, al tiempo que queda alienado por ellos.

Esta experiencia de la nueva megametrópolis y del conflicto entre las tradiciones y la globalización es la pulsión que late bajo buena parte de la pintura india, junto con el terror a un conflicto sectario. Si bien algunos pintores indios, como Nalini Malani, abandonaron esta manifestación artística tras los disturbios religiosos posteriores a la destrucción de la mezquita de Babri en 1992, convencidos de que precisaban un nuevo medio para reaccionar, otros intentaron dar testimonio de los acontecimientos con su pintura, en particular K. G. Subramanyan con *The City is Not for Burning* / **357** /, el ejemplo más conocido sobre el tema.

Cuando Malani / **356** / volvió a centrarse en la pintura, su respuesta a la crisis consistió en desdibujar a Sita y a Medea, heroínas míticas que tuvieron que exiliarse y cuyas leyendas rebosan deseo, violencia y traición. Recurrir a mitos culturales puede contribuir a explicar la complejidad presente. Otro artista de Bombay, Atul Dodiya, utiliza a menudo las persianas de las puertas de los establecimientos comerciales como superficie pictórica. Dodiya escribe: «El acto de abrir y cerrar [la persiana] es un símbolo del arduo trabajo diario. El paso del tiempo, los crueles sonidos industriales, el obrero solitario, el *glamour* y el oropel de la ciudad». El artista decora estas persianas y otros componentes del mobiliario urbano en parte porque desea mezclar la vida de la calle con la del estudio y la galería y en parte porque son símbolos de emergencia: los comerciantes cierran sus persianas al menor atisbo de disturbio o peligro. Bombay es una ciudad de

Scanned with CamScanner



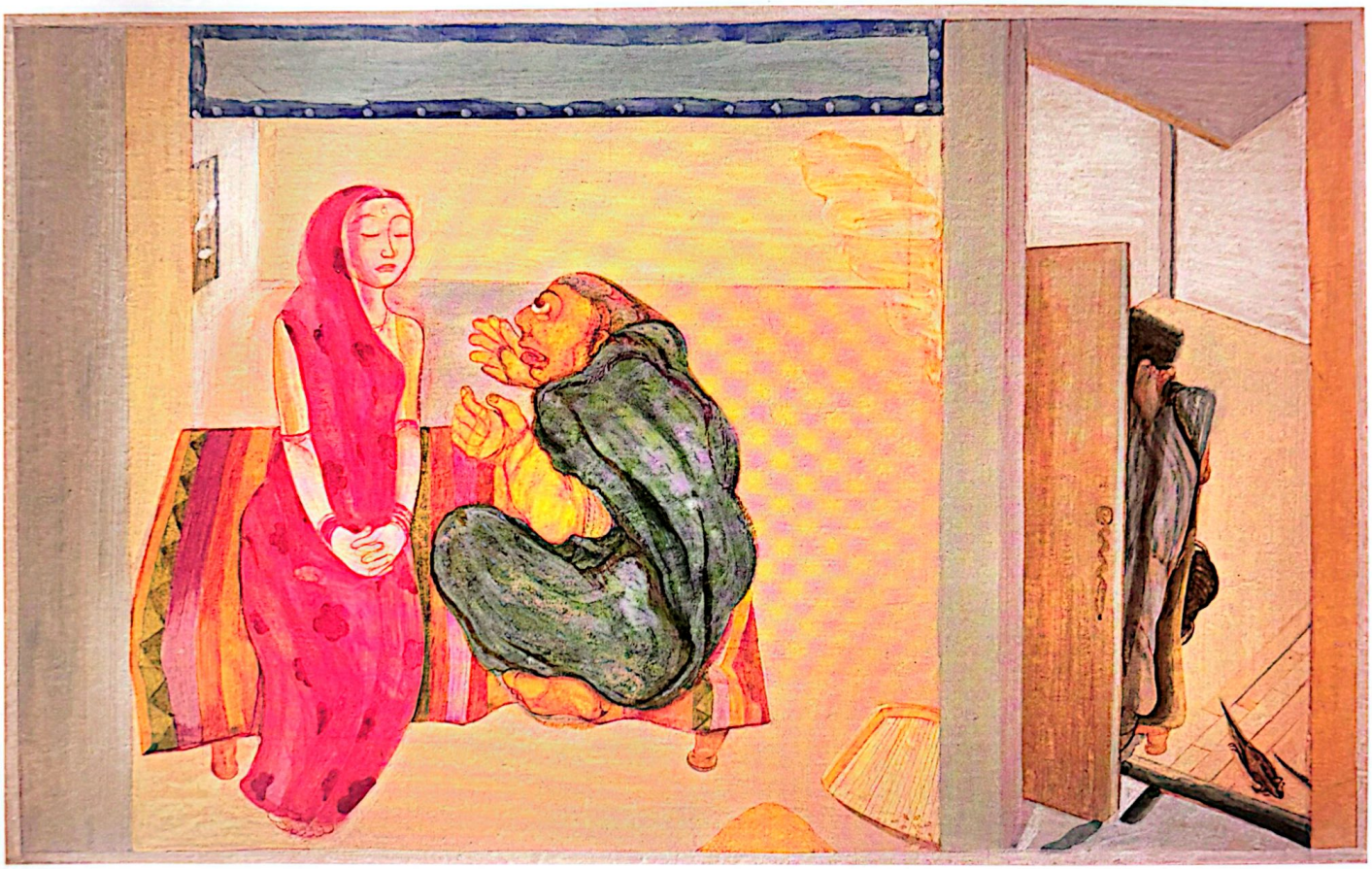
contrastes donde la opulencia convive con la más atroz de las pobrezas, donde Dodiya no puede exponer sus lienzos más explícitos por miedo a los fundamentalistas hindúes y donde Bollywood, la industria cinematográfica india, teje sueños para mantener contento al pueblo. Las persianas comerciales le permiten a Dodiya jugar con este mundo donde los sueños y la realidad no encajan. Cerrada, la persiana muestra a la diosa Laxmi, que colma de prosperidad a sus adoradores, y los colores que le dan vida se corresponden con los tonos chillones y alegres del arte popular; una vez abierta la corredera, vemos una imagen mortecina de tres jóvenes que se han ahorcado porque carecían de dote y nunca conseguirían casarse / **358** /. Dodiya se siente responsable de dejar testimonio de lo que le rodea:

En los últimos años he permitido a todo el mundo internarse en la soledad de mi estudio. He pintado en las encrucijadas. [...] De una manera dramática, la tierra ha cambiado bajo mis pies. Al evolucionar mis ideas sobre la seguridad y la belleza, un diluvio de imágenes me ha sacudido. Tal vez fuera inevitable, al vivir en un país hundido en la miseria. La muerte, la descomposición, la corrupción, el compromiso y la batalla no son metáforas demasiado lejanas de la caída del hombre. Son reales, están aquí mismo, convivimos con ellas.

Los transportes y el consumismo están acarreando cambios históricos en la India, un hecho al que Sudoph Gupta alude con sagacidad / 359 /. En *Secret Passages into a Terror-infested Landmark*, T. V. Santhosh evoca la India posterior al atentado en un tren de cercanías de Bombay en 2006 / **361** /. Pintado a partir de un negativo fotográfico, el lienzo deviene un rompecabezas donde resulta imposible descifrar las pinceladas y donde los colores chillones transmiten más ansiedad que alegría. Para estos dos pintores, la fotografía vehicula con mayor elocuencia el mundillo urbano que los embrollados espacios narrativos de los anteriores artistas de la Escuela de Baroda, entre ellos Bhupen Khakkar.

También Daniel Richter aborda temas políticos, aunque sea de manera indirecta / **360** /: «Mi cambio de rumbo a la pintura figurativa nació de la exigencia de aproximarme más a un presente poco apetecible. Sentía una necesidad tan imperiosa de expresarme en tanto que ser social que quería comunicárselo a los demás».

Scanned with CamScanner



351. Cy Twombly
No. 4, Achaeans in Battle, de la serie «Fifty Days at Ilium», 1978. Pintura al óleo, crayón de óleo y grafito sobre lienzo, 300 × 380 cm. Museo de Arte de Filadelfia

352. Nilima Sheikh
When Champa Grew Up 6, 1984. Temple sobre papel, 20 × 34 cm. New Walk Museum and Art Gallery, Leicester

Scanned with CamScanner



353. Werner Tübke
History of the Reformation and the Peasant Wars, 1976-1983.
Mural, 14 × 123 m. Panorama Museum, Bad Frankenhausen

Scanned with CamScanner





Scanned with CamScanner



354. Anselm Kiefer
Pope Alexander VI: The Golden Bull, 1996. Emulsión, acrílico y pan de oro sobre lienzo, 330,2 × 555,6 cm. Modern Art Museum of Fort Worth, Texas

Scanned with CamScanner



355. Zeng Fanzhi
From the Masses, To the Masses, 1993. Óleo sobre lienzo, 180 × 200,5 cm

La imagen de *Tarifa* parece corresponder a inmigrantes pobres que intentan a la desesperada llegar a Europa desde África con su endeble patera inundada. En lugar de transmitir un mensaje claro, pues hacerlo le parecería banal, la obra encarna el horror, la alienación, el éxtasis y la hermosura. «La búsqueda de la belleza es también una de las principales motivaciones de todas las corrientes políticas». La presencia de sensaciones tan contradictorias en pinturas que en teoría plasman naufragios o revueltas políticas es tan problemática como provocadora. Richter hace un llamamiento a un compromiso mayor que el simple griterío de eslóganes o las sacudidas de cabeza de los liberales.

La belleza tiene la capacidad de sumirnos en una meditación acerca del conflicto o del mal, como demuestra Tuymans en su lírico paisaje montañoso *The Walk* / **362** /. El placer visual queda cercenado de inmediato al reconocer en la figura de la derecha al Führer. «No vivimos en un mundo optimista, ¿no es cierto?», puntualiza Tuymans. Y añade:

El arte no puede cambiar el mundo, pero existe una diferencia entre el tiempo real y el pintado. El tiempo pintado es contemplativo, da alas al pensamiento y permite reevaluar la situación, y valorar el poder es importante: revela la estupidez implícita en él. [...] Mis imágenes cuestionan en qué puede creerse y en qué no; toda mi obra plantea un enfrentamiento con la historia y la memoria de uno u otro modo.

En respuesta a la invitación de poblar el pabellón belga de la Bienal de Venecia en 2001, Tuymans creó un conjunto de diez cuadros sobre el Congo y la actuación de Bélgica en tanto que potencia colonialista / **363-365** /. Como siempre, los colores de sus lienzos parecen desteñidos o descoloridos. Según ha señalado en repetidas ocasiones, parecen oler a moho, como las estancias que permanecen cerradas largo tiempo. La serie se titula «Mwana Kitoko» («bonito niño blanco»), el irónico nombre con que bautizaron los congoleños al rey Balduino I, que accedió al trono de Bélgica a temprana edad después de que su padre fuera obligado a abdicar por su implicación con los nazis. Su tío abuelo, Leopoldo II, había tratado el Congo como un feudo y lo había saqueado sin piedad. En un cuadro, Balduino desciende de un avión durante su primera visita a la colonia en 1955. En la pared de enfrente cuelga un retrato de Patrice Lumumba, el líder idealista elegido en 1960, quien, con la cooperación de los belgas y de la CIA, fue torturado y asesinado por sus rivales.

Scanned with CamScanner

356. Nalini Malani
Sita/Medea, 2006. Acrílico y esmalte aplicados con la técnica de la pintura inversa sobre lámina acrílica, 183 × 122 cm

357. K. G. Subramanyan
The City is Not for Burning, 1993. Óleo sobre lienzo, 121,5 × 121,5 cm

358. Atul Dodiya
Maha Laxmi, 2001. Exterior: óleo y esmalte sobre persiana metálica, 274 × 183 cm; interior: acrílico y barniz con polvo de oro sobre lienzo, 226 × 152 cm





Scanned with CamScanner

Una vez más, Tuymans narra la historia con recuerdos fragmentarios, borrosos, con un humor amargo, meditabundo, nunca de manera directa. Así, en los cuadros vemos retazos diversos, como una piel de leopardo, un edificio moderno con las banderas belga y congoleña izadas, el recinto de una misión cristiana, una talla de un hombre negro, coches reunidos alrededor de un árbol de noche, cuatro hombres negros trajeados y un rinoceronte disecado en un diorama. No se trata de una elección tan aleatoria como pudiera parecer, sino de una lista de aspectos dignos de análisis: la explotación colonial, la modernidad como signo de avance de la «civilización», el colonialismo a través de la Iglesia, la vacuidad de los souvenirs turísticos (la talla decora un bar de Amberes), el asesinato de Lumumba, Moise Tshombe (dirigente de la revuelta contra el gobierno electo que contó con el apoyo de la población blanca), un trofeo exótico acumulando polvo en un museo...

Tuymans no narra la historia del Congo al estilo de muralistas como Tübke o Rivera, sino que oculta más de lo que muestra. Somos los espectadores quienes debemos reconstruir los acontecimientos a partir de unas pruebas poco sólidas desdibujadas por el paso del tiempo. Su narración, elusiva e incompleta, no crea un efecto estético coherente y no transmite sensación de armonía ni de catarsis. El carácter de obra inconclusa resulta crucial: estamos ante síntomas, necesariamente fragmentarios, de traumas, de una culpa no reconocida. Hay quien sostiene que en la actualidad no es posible crear una «obra maestra». La serie «Congo» de Tuymans, al igual que los lienzos *October* de Gerhard Richter y las grandes telas de Lucian Freud, ambicionan dicho estatus. Lo interesante es que Tuymans lo busque mediante una obra tan incompleta y conflictiva.

Podría argumentarse que la pintura histórica responde a nuestra interpretación de la historia. En algunas de las creaciones iniciales de Adriana Varejão contemplamos una versión casi banal de la historia brasileña: mujeres esclavas sometidas a abusos por parte de los colonos / **366** /. Ahora bien, la grieta que recorre la superficie de la pintura la perturba de un modo complejo. Es como una herida, pero precisamente por ser tan carnal resulta más «real» que la imagen ilustrada. Al modo de una vagina, no solo evoca la violación, sino también el nacimiento, tanto de una nueva nación como del Barroco, una novedosa tipología formal.

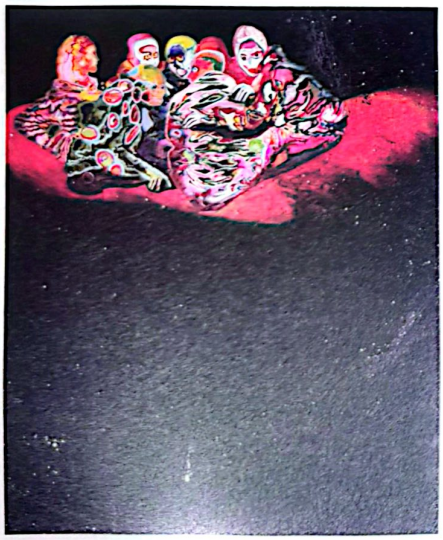
Para muchos artistas, el desafío de la pintura histórica estriba en representar lo irrepresentable. El pintor abstracto Steven Ellis vivía en Tribeca, cerca del World Trade Center. Después del 11-S, su calle se vio infestada de agentes de policía, espectros, polvo y el omnipresente hedor a hormigón mezclado con carne humana. De noche navegaba por Internet en busca de un esclarecimiento de lo ocurrido. Al comprobar que semejante necesidad de conocimiento degeneraba en una adicción y al no hallar respuestas, se obligó a visitar sitios web de poesía y a leer poemas. Una mañana se despertó con un verso grabado en el pensamiento, pero no a modo de texto o de sonido, sino de imagen. Poco a poco fue construyendo *They Feed They Lion* / **367** /, además de una exposición completa de estas pinturas textuales, derivadas de la poesía de Philip Levine, donde la exultación y el horror se entretejen:

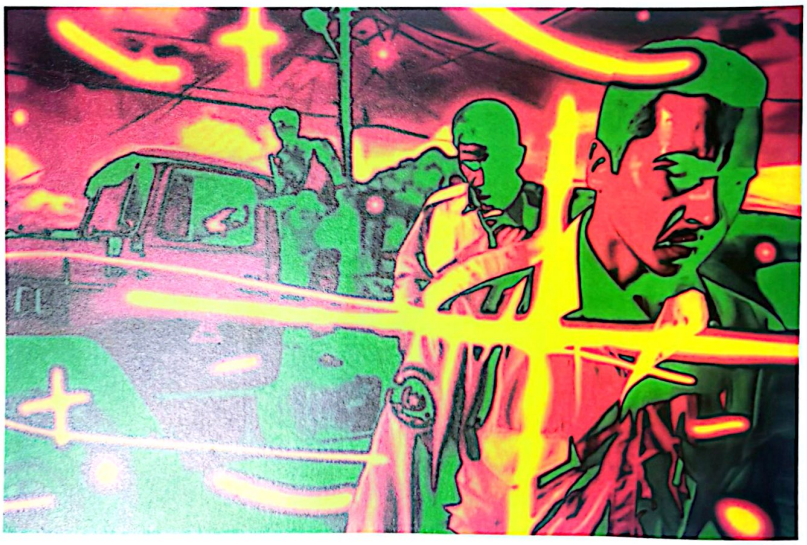




Scanned with CamScanner







Scanned with CamScanner

359. Sudoph Gupta
Saat Samunder Paar I, 2003.
Óleo sobre lienzo,
167 × 228 cm

360. Daniel Richter
Tarifa, 2001. Óleo sobre
lienzo, 280 × 250 cm

361. T. V. Santhosh
Secret Passages into a
Terrorinfested Landmark,
2009. Óleo sobre lienzo,
122 × 183 cm



362. Luc Tuymans
The Walk, 1993. Óleo
sobre lienzo, 37 × 48 cm

Scanned with CamScanner





De mis cinco brazos y todas mis manos,
de mis pecados blancos perdonados se alimentan.
Mi coche transitando bajo las estrellas
acechan cual leones, la herencia de mis hijos,
el roble vuelto hacia una pared acechan cual leones.
Saquean, abren en canal
y, con todo aquello que se ocultaba,
ardiendo sobre la tierra manchada de petróleo,
alimentan al león y este sale.

Del mismo modo que las barras y las ondas recorren las pinturas abstractas de Ellis, en este lienzo lo hacen las palabras, como si fueran el velo de la noche. El espectador queda atrapado entre la lectura y la contemplación. El poema no está sencillamente transcrito o ilustrado, sino que se ha convertido en algo más, en un lienzo tan hipnótico como atractivo que suma una sensación de apocalipsis extrañamente personal y una retórica visual y poética equiparable a un cántico procedente de un lugar recóndito. Podemos ser capaces de cambiar el mundo o no, pero debemos dejar testimonio del nuestro. En la misma línea, las pinturas del aborigen australiano Rover Thomas acerca de las masacres de Kimberley en 1924 registran el pasado, la necesidad de no dejarlo desvanecerse en el olvido. Thomas narra la historia:

El dueño de [la ganadería] Bedfords Downs dirige a algunos de sus obreros a recoger leña. Reparte comida mezclada con estricnina entre los aborígenes y luego les dispara mientras yacen agónicos. Él, sus obreros y otros ganaderos utilizan la leña para incinerar a los negros [...] Un hombre logra huir a las montañas. / **368** /

Las reses de los ganaderos blancos habían arrasado los arbustos que les proporcionaban sustento, de manera que los aborígenes se las comieron; a modo de venganza, los ganaderos los asesinaron. A Thomas le inquietaba la idea de pintar en lugar de ilustrar y, obsesionado, experimentó con los materiales, primero con azúcar, pero atraía a los bichos, y luego con resina de arbustos. El resultado son unas pinturas sombrías y contenidas que impulsan a analizar su sobria belleza y la índole de los actos de recordar y llorar la muerte.

Ya en 1846, Baudelaire sentenció que «la gran tradición de la pintura se ha perdido» y que los pintores no deberían buscar el ideal ni la belleza en el pasado, sino en el «heroísmo de la vida cotidiana». Podría argumentarse que tal es el objetivo de Nilima Sheikh y Daniel Richter, así como del pintor congoleño Chéri Samba. Cuando Samba comenzó a pintar en Kinshasa en la década de 1980, un centenar de pintores creaban cuadros tópicos de pequeño formato reciclando imágenes de los medios de comunicación, intentando denunciar de manera velada el régimen autocrático del presidente Mobutu. La paradoja y la ironía, por consiguiente, formaban parte integrante de su obra.

«Pinta lo que conoce la gente, pinta su vida —proponía Samba—. Crea pinturas donde las personas puedan reconocerse». En ello radica para él la fuerza de la pintura popular, en que tiene raíces. Sus obras tempranas incorporan multitud de texto tanto en francés

Scanned with CamScanner

363. Luc Tuymans
Reconstruction, 2000. Óleo sobre lienzo, 113 × 123 cm

364. Luc Tuymans
Tshombe, 2000. Óleo sobre lienzo, 73 × 108 cm

365. Luc Tuymans
Lumumba, 2000. Óleo sobre lienzo, 62 × 46 cm



Scanned with CamScanner



como en el idioma autóctono / véase **30** /. Cuando alcanzó la notoriedad en el mundo occidental, su obra cambió de manera inevitable, se volvió más inteligente y menos pulida. No solo adquirían sus cuadros habitantes de Kinshasa que pasaban por la tienda, sino también coleccionistas occidentales. Él sostenía que no había abandonado su objetivo, sus mensajes: «Los demás pintan solo para complacer la vista, mientras que a mí me interesa decir algo [...] En cualquier caso, mi deseo es crear cosas bellas con un mensaje subyacente». Su obra ganó calado: *Le renoncement à la prostitution (La renuncia a la prostitución)* se antoja una imagen simple de una mujer que se niega a mantener relaciones sexuales con un hombre blanco a cambio de dinero, pero encierra una mayor complejidad. El cuadro apoyado contra la pared muestra a una afroamericana de curvas pronunciadas, al estilo de las chicas de calendario occidentales, con libros sobre la cabeza en lugar de un jarro con agua. El corolario es que Occidente ha traído conocimiento y vicio al mismo tiempo / **369** /. Los ojos adicionales de la cabeza de esta segunda mujer quizá sean un símbolo de sabiduría, o una metamorfosis a causa de una infección.

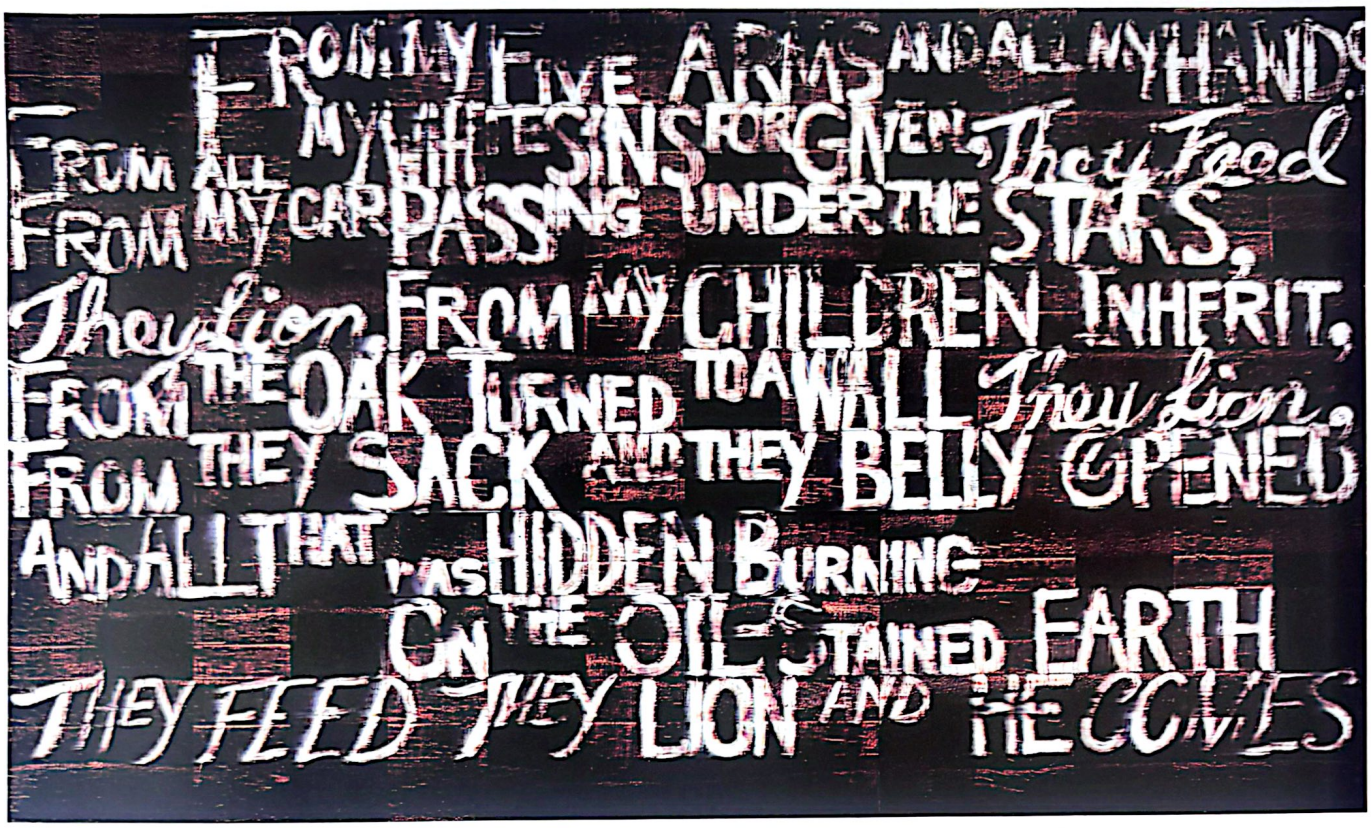
Las obras más recientes del británico Richard Patterson también podrían calificarse de pinturas históricas / **370** /. Abordan la coyuntura social, la historia cultural e ideológica de un país. Es más, la ubicación del protagonista en el primer plano, al parecer en el momento en que se ve impelido a tomar una decisión, rememora el tratamiento que reciben personajes heroicos como Hércules o Napoleón, a quienes se retrata a menudo en ese instante en que una resolución determinó su sino. Tras emigrar a Dallas en 2000, Patterson quedó fascinado por el «sueño americano» en su versión más actual: automóviles gigantescos, hogares ideales o mujeres que anhelan ser estrellas del porno. Las líneas que indican la geometría emulan a Alberti y la construcción renacentista del espacio racional, un espacio que en este caso corresponde al deseo. La obra de Patterson es un discurso en torno a la sensualidad. No pretende evocar materiales sensuales o carne, sino un limbo de deseo expresado a través de las superficies.

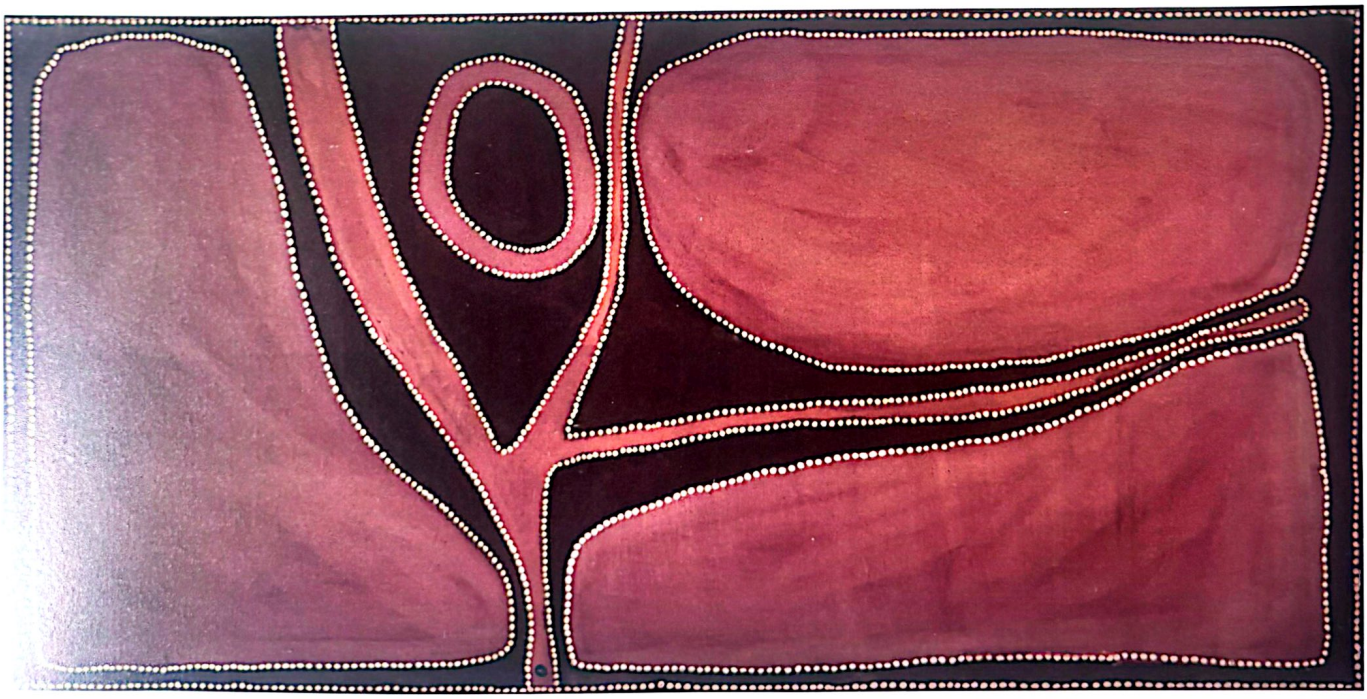
366. Adriana Varejão
Filho bastardo (Hijo bastardo), 1992. Óleo sobre madera, 110 × 140 × 10 cm. Museum van Hedendaagse Kunst, Gante

367. Steven Ellis
They Feed They Lion, 2003. Óleo y resina alquídica sobre lino, 127 × 213,4 cm

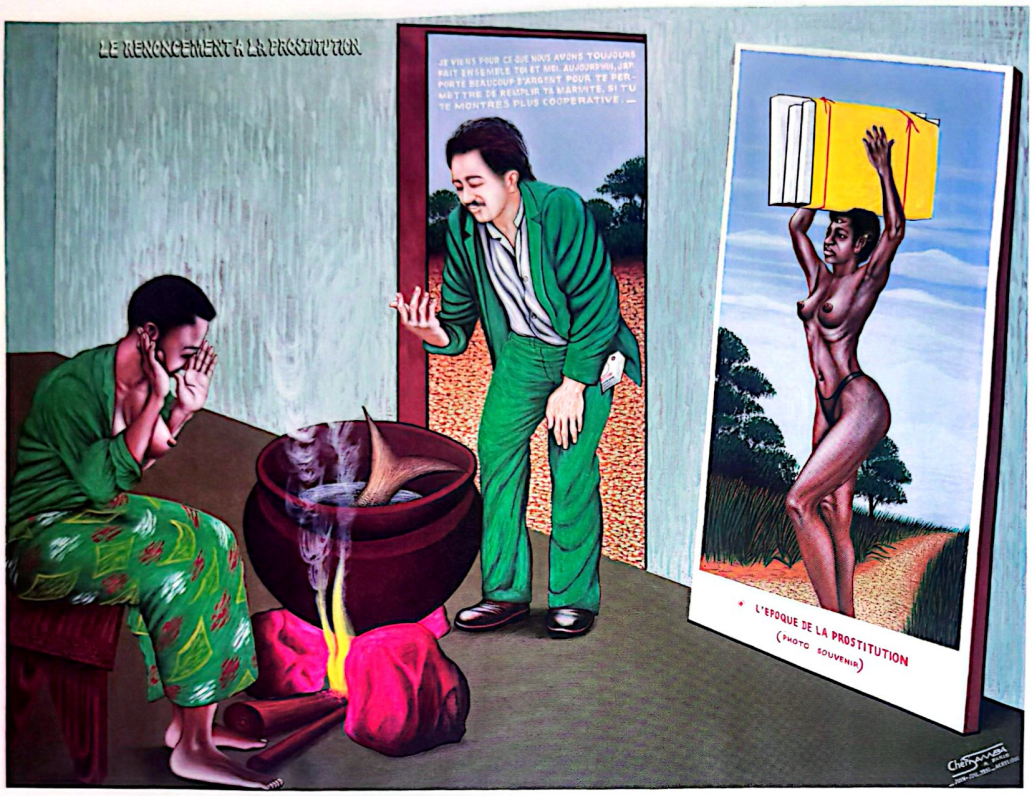
368. Rover Thomas (Joolama)
The Burning Site, 1990. Resina natural y pigmentos sobre lienzo, 90 × 180 cm. National Gallery of Australia, Canberra

Scanned with CamScanner





Scanned with CamScanner





369. Chéri Samba
Le renoncement à la prostitution (La renuncia a la prostitución), 1990. Acrílico sobre lienzo, 150 × 200 cm

370. Richard Patterson
Back at the Dealership Culture Station no. 5, 2005. Óleo sobre lienzo, 234,3 × 349,6 cm

Scanned with CamScanner



371. Kerry James Marshall *The Lost Boys*, 1993. Acrílico y *collage* sobre lienzo, 276,9 × 304,8 cm. Principal Finance Group Inc., Principal Life Insurance Company, Des Moines

La causa de que todas estas «pinturas históricas» parezcan personales estriba en que, en tanto que individuos, nuestra visión de la historia es muy reducida; si recurren más a los medios de comunicación que a los «acontecimientos» reales se debe a que son los medios quienes reciben y difunden las noticias. Ciertamente, conocemos la historia a través de los telediarios, pero también de manera indirecta por medio de nuestras vivencias cotidianas. Como Patterson, el afroamericano Kerry James Marshall crea pinturas históricas, por así decirlo, acerca de la sublimación del sueño americano capitalista. Su problema radica en cómo abordar estos temas sin ilustrarlos. Aunque *The Lost Boys* / **371** / se inspira en la muerte de algunos muchachos caídos en fuegos cruzados entre la policía y las bandas callejeras (de ahí que aparezcan escritas las fechas de sus muertes), en líneas generales versa sobre la inocencia y la pérdida. La combinación formal de la geometría renacentista y el *collage* le sirve de instrumento para enfatizar el hecho de que los negros también pueden figurar en pinturas sobre temas universales: «La pintura histórica ejerce una acusada influencia sobre mí. Siempre he sentido fascinación por Géricault, Ingres y Jacques-Louis David. Ahora presiento que puedo hacer algo comparable, en un contexto contemporáneo, a lo que hicieron los pintores históricos en su día». Para Marshall, la historia puede encontrarse tanto en las calles de los barrios residenciales como en el campo de batalla. Las gentes corrientes y las imágenes cotidianas también encierran connotaciones de tragedia, moralidad y belleza.

Es esta mezcla de lo cotidiano, de la belleza y de lo carnavalesco, de la comedia y el miedo, lo que define la obra de Neo Rauch *Warten auf die Barbaren*, una curiosa imagen de la escena antes de la posible llegada de las hordas / **372** /. Los defensores de la cultura se muestran inquebrantables, despreocupados, o bien se comportan de manera extraña, pero el lienzo está dominado por una sensación tal de brío (apréciese el magnífico vestido azul y blanco) que nos sentimos si no ya completamente tranquilos, al menos sí de buen humor, listos para el siguiente capítulo, aunque perplejos al mismo tiempo. El título de Rauch alude a un poema de Kavafis. Quizá la pintura rehaga la historia en tanto que metáfora y parábola:

¿Qué significa este repentino desasosiego, toda esta confusión? (¡Contemplen la gravedad de los rostros!). ¿Por qué se desalojan apresuradamente calles y plazas, por qué todo el mundo regresa a sus hogares absorto en sus pensamientos? Porque ha caído la noche y los bárbaros no han venido. Y han llegado unos hombres procedentes de las fronteras asegurando que los bárbaros ya no existen. ¿Qué será de nosotros sin los bárbaros? De alguna manera, eran una solución.

Scanned with CamScanner

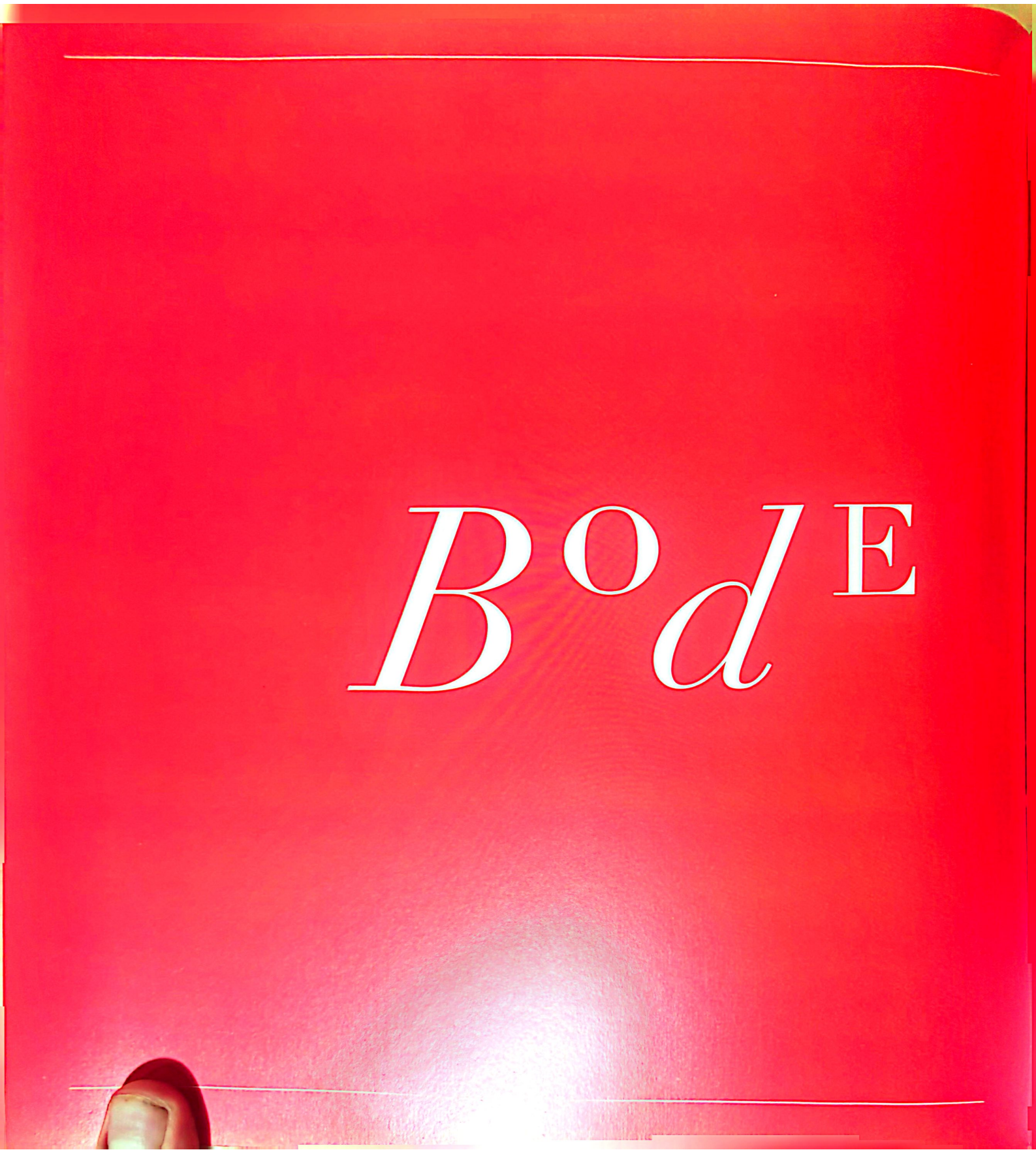


Scanned with CamScanner



372. Neo Rauch
Warten auf die Barbaren
(Esperando a los bárbaros),
2007. Óleo sobre lienzo,
150 × 400 cm

Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner

Francis Alÿs
Ángela de la Cruz
Atul Dodiya
Sudoph Gupta
Damien Hirst
Louise Hopkins
Gary Hume
Jeff Koons
Farhad Moshiri
Yoshitomo Nara
Monique Prieto
Ed Ruscha
Wilhelm Sasnal
Luc Tuymans
John Wesley
Zhang Xiaogang

Gones

Scanned with CamScanner



Los cuadros son objetos, piezas tangibles del mundo material, pero también artículos comerciales, vendibles y, con frecuencia, imágenes de otras realidades o mercancías. Las primeras obras del británico Gary Hume, más que pinturas de objetos son objetos en sí mismas / **374** /. Son, o parecen, pinturas de las puertas batientes típicas de hospitales o escuelas. La cincuentena de lienzos que pintó en sus inicios se inspira en puertas del Saint Bartholomew's Hospital de Londres. Pero lo más importante es que son del mismo tamaño que las puertas en cuestión y están pintadas con la pintura lacada que se usa para tal menester. Poseen la misma «esencia de objeto» que las esculturas minimalistas de Donald Judd, pretexto de un encendido debate en torno al arte y a los objetos del mundo, y sobre cómo respondemos a ellos en términos fenomenológicos.

Las creaciones de Hume casan con un nuevo concepto del bodegón. Desde tiempos inmemoriales, los bodegones o naturalezas muertas han sido uno de los géneros estandarizados de la pintura: conjuntos de manzanas, flores, frutas, calaveras y otros objetos dispuestos sobre una mesa y plasmados con suma atención a la textura y a la incidencia de la luz. El bodegón permitía desplegar las habilidades pictóricas, además de encarnar una alegoría o, por qué no, un *memento mori*. En la era de los medios de comunicación y el consumismo, este género parecía moribundo, quizá sin explicación aparente dado el furor por los objetos propio del capitalismo. A principios de la década de 1990, resurgió el interés por pintores como el cartujo español Juan Sánchez Cotán, cuyas naturalezas muertas, de una sobriedad y una austeridad geométrica estrictas, parecen producto de una observación acompañada de reflexión, como si el artista estuviera en el mundo y al mismo tiempo cavilara sobre su presencia en él. Ori Gersht plasmó de manera magistral esta quietud turbadora en una película donde, a cámara lenta, una granada de Sánchez Cotán estalla por el impacto de una bala y salpica la escena de rojo sangre.

Lejos de esta curiosidad minimalista por la cosificación del objeto y del interés intelectual por los bodegones del siglo XVII, las naturalezas muertas fueron uno de los temas predilectos del arte pop y en especial de Andy Warhol, susceptible de ser considerado todavía la mayor influencia (positiva o negativa) sobre la pintura actual: sigue siendo el fantasma que ronda en la oscuridad. La superficie y nada más que la superficie, la fama, el mundo como sinónimo de estilo, imágenes de la muerte y sueños consumistas y la aparente negación de la necesidad artística de exhibir un toque personal son algunos de los muchos aspectos de la obra de Warhol que gran parte de la pintura actual no ha dejado de apreciar. Warhol es el padre de la posmodernidad, donde las imágenes han reemplazado a los objetos y la vida es mero espectáculo. Con Warhol, la pintura del objeto dio paso a la pintura de la imagen. Warhol era un *voyeur*, un hombre a quien le gustaba contemplar a otras personas mientras mantenían relaciones sexuales. Sentía una fascinación inagotable, pero nunca participaba, y este fisgoneo sexual no se refleja en su obra, caracterizada por una negación del cuerpo y, sobre todo, de la equivalencia entre cuerpo y mente, esa sensación instintiva de conexión necesaria entre ver y tocar. Los objetos que muestra Warhol carecen de tacto.

La imagen de las cosas anheladas, ya sean de colores llamativos o lisas como una valla publicitaria, es lo que genera deseo. Otros artistas pop fueron menos categóricos a la hora de abordar el mundo del tacto. Richard Artschwager / véase **116** / realzó las texturas de sus lienzos y John Wesley los inundó con una saludable dosis de humor. Es interesante destacar que Wesley se inspiró en los dibujos animados, y no en la publicidad. En una serie de pinturas en la que trabaja desde 1960 ha transformado los sueños de los Estados Unidos de los barrios residenciales en una visión ingeniosa, patética, irónica y aguda en lo estético. «Si repites pie pie pie pie pie pie pie pie pie pie durante mucho rato, entonces el pie acaba por convertirse en algo hilarante —explica—.

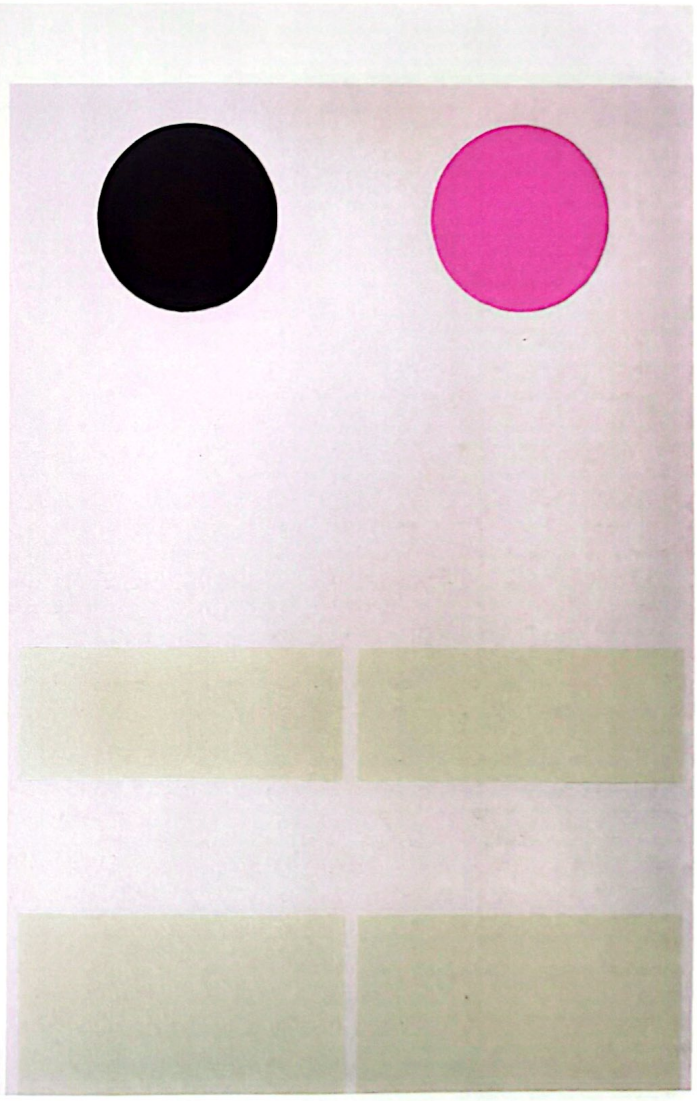
373. John Wesley
Showboat, 2000. Acrílico sobre lienzo, 91,4 × 162,6 cm

374. Gary Hume
Girl Boy, Boy Girl, 1991. Pintura brillante sobre dos tableros de fibra de densidad media, 209,6 × 281,9 cm

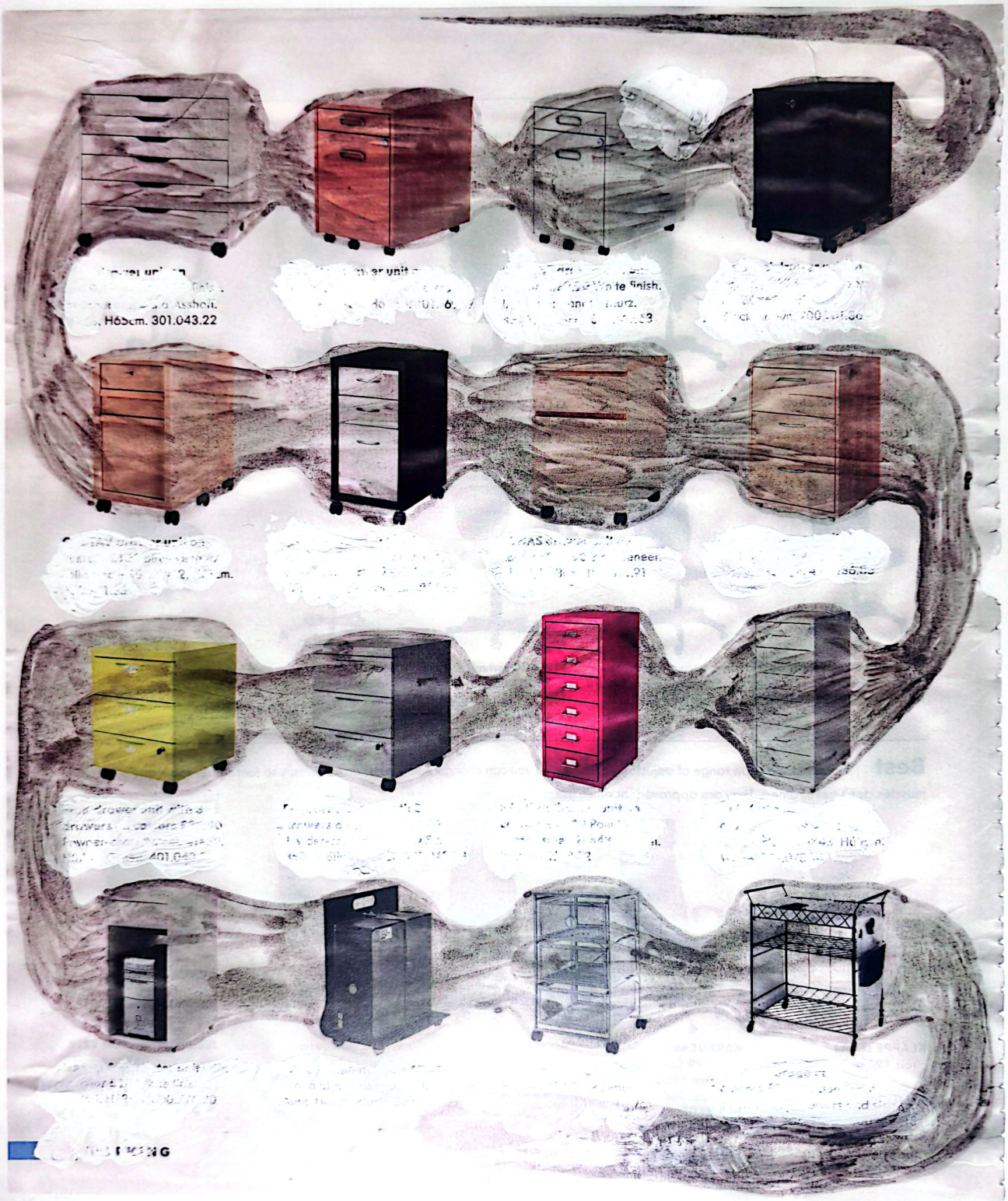


Scanned with CamScanner



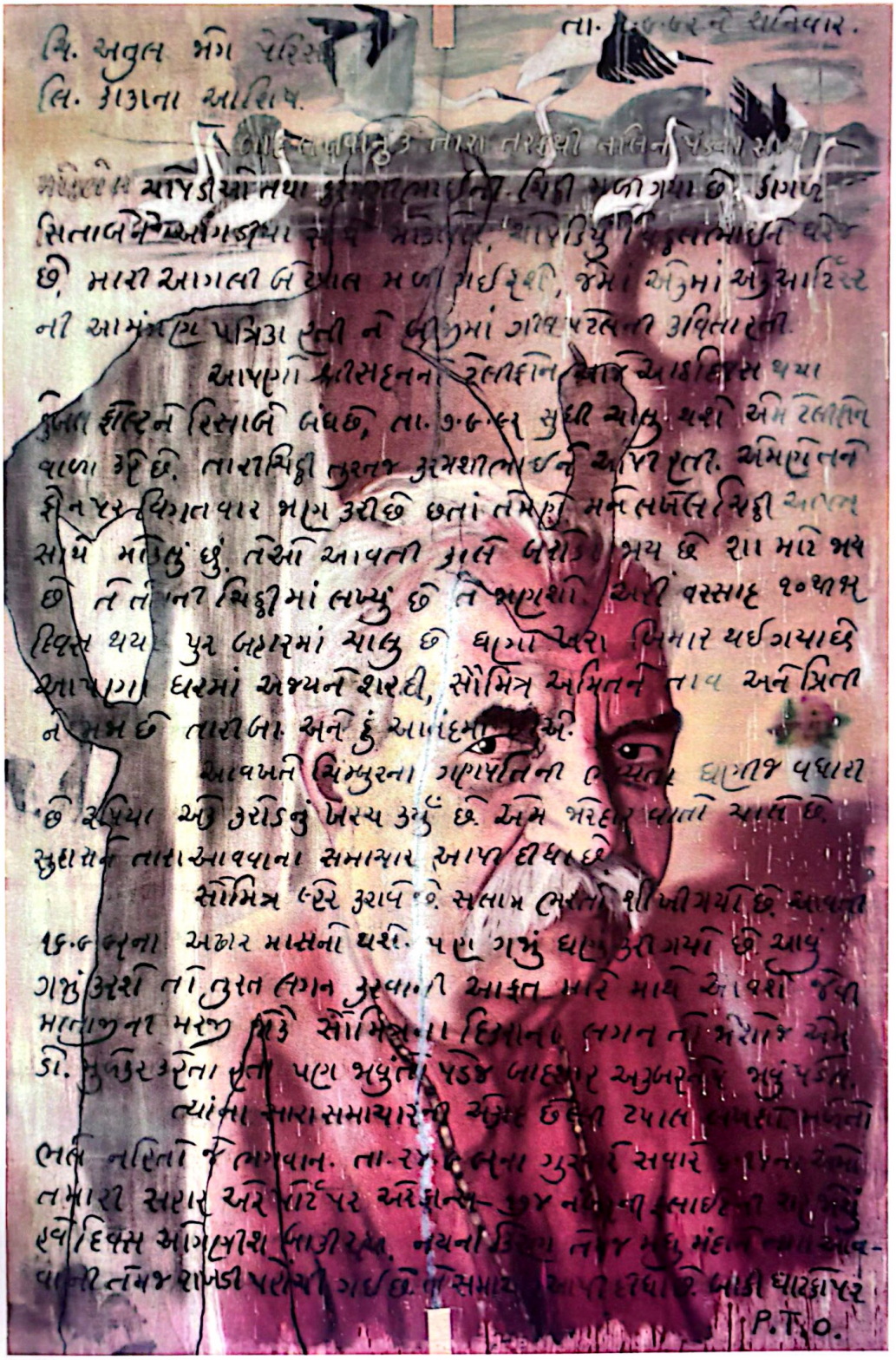


Scanned with CamScanner



375. Louise Hopkins
16 cabinets, 2008. Acuarela y acrílico sobre página de revista, 25 × 21 cm

376. Atul Dodiya
Letter from a Father, 1994. Óleo y acrílico sobre lienzo, 182,9 × 121,9 cm

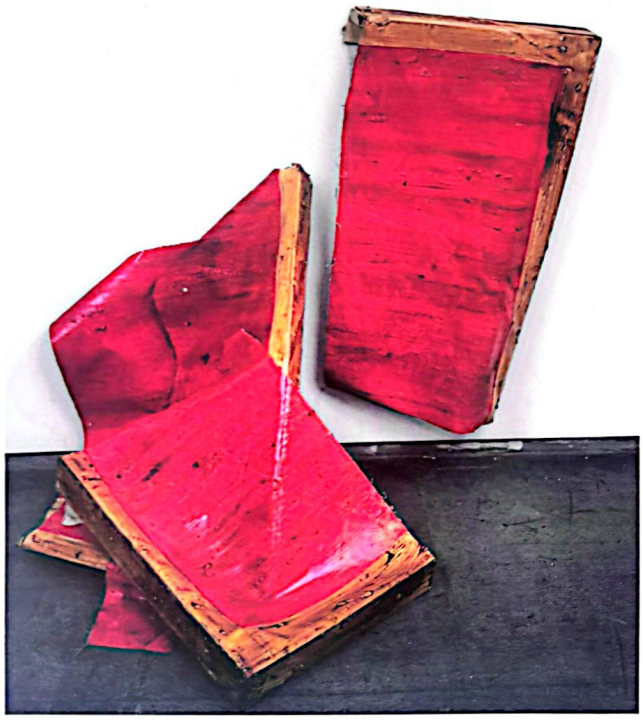


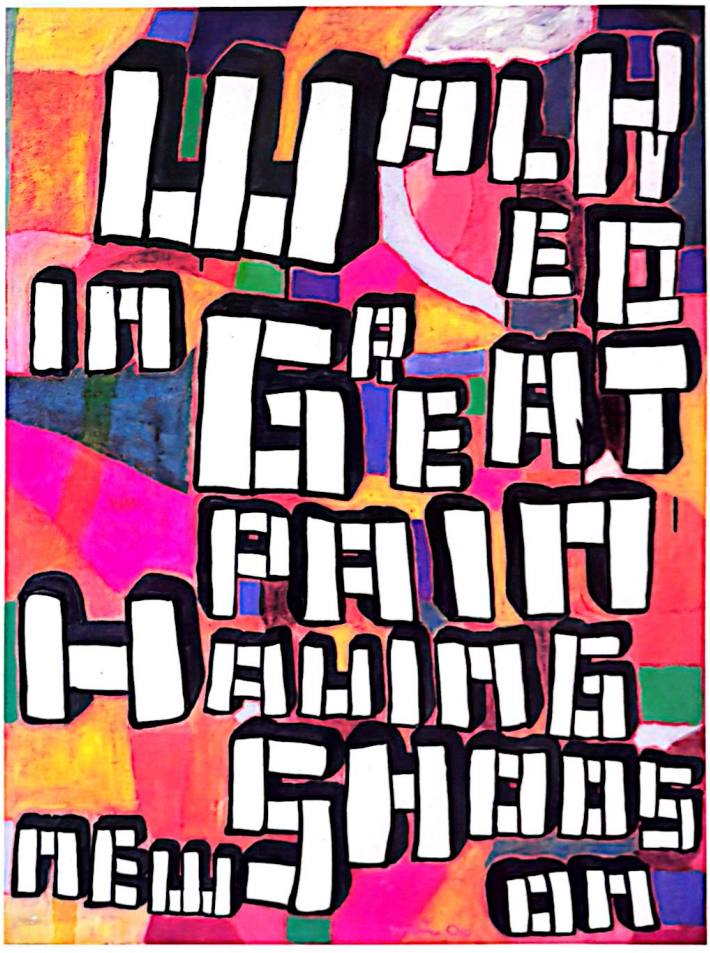

HERO

377. Ed Ruscha
HERO, 1995-1996. Acrílico, óleo y tinta sobre lienzo, 182,9 × 170,2 cm

378. Ángela de la Cruz
Broken into Pieces, 1999. Óleo sobre lienzo, 200 × 180 cm

379. Monique Prieto
Walked, 2006. Óleo sobre lienzo, 102 × 76 cm

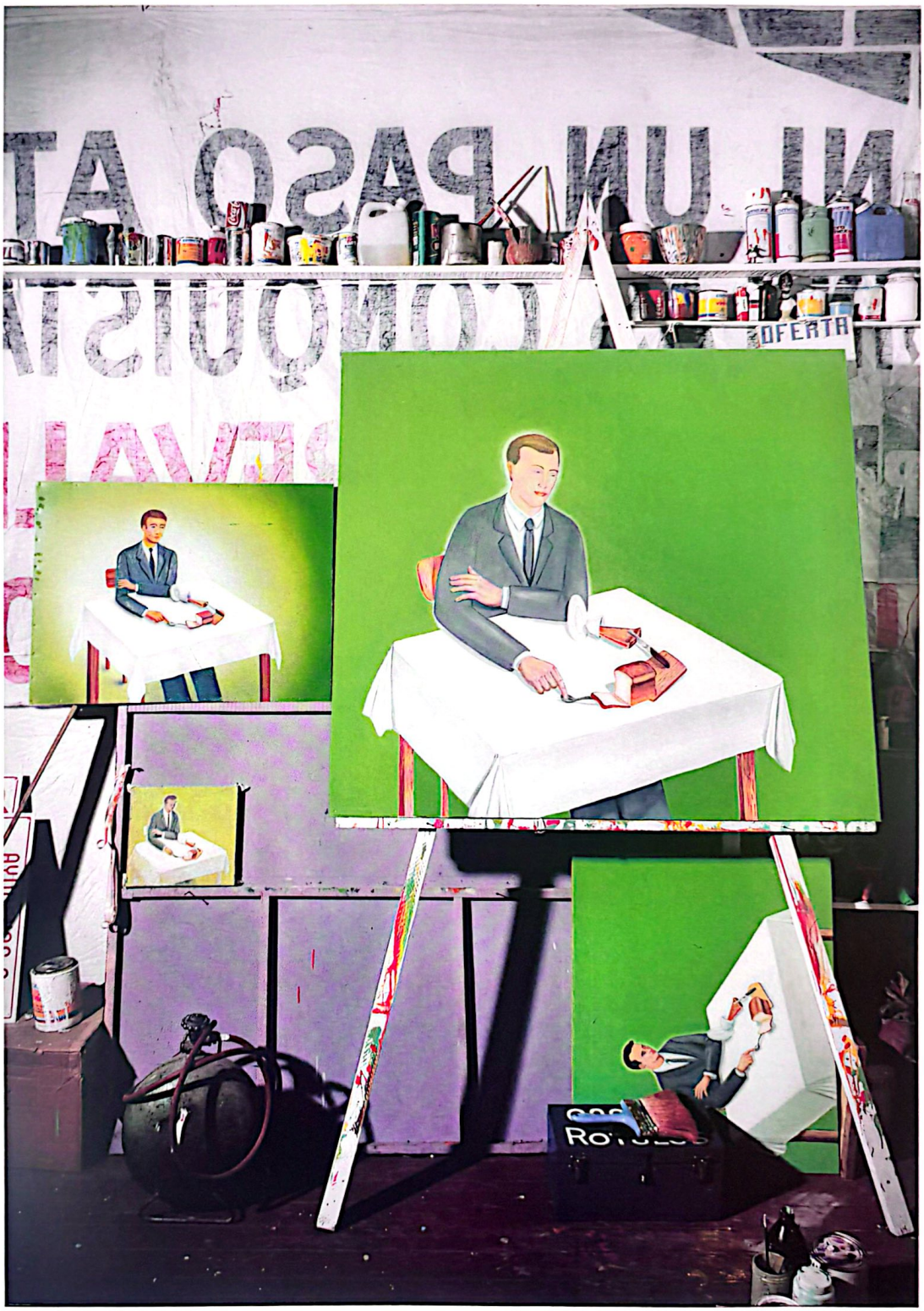




Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner



380. Gary Hume
Snip, 2004. Esmalte sobre aluminio, 256 × 167 cm

381. Francis Alÿs
Catalogue 3, 1994. Obra compuesta de tres cuadros: *Catalogue 3-1*, óleo sobre lienzo, 24 × 26 cm; *Catalogue 3-2* (del rotulista Noé), esmalte sobre tablero, 60 × 70 cm, y *Catalogue 3-3* (del rotulista Huerta), esmalte sobre tablero, 111 × 137 cm

Scanned with CamScanner



Si pintas cuarenta Nixon, colocas a Nixon en el lugar que le corresponde». Líneas sensuales, florituras, simplificaciones radicales y repeticiones obsesivas, ojos con un anhelo infinito y un lenguaje grotesco contribuyen a crear un arte de un humor socarrón / **373** /.

Una rebeldía frente a este bombardeo de imágenes consiste en adoptarlos y subvertirlos, tal como hace otra artista británica, Louise Hopkins, que pinta en directo sobre una página de un catálogo de venta por correo / **375** /. Un orden estético distinto sustituye al meramente publicitario. Los artículos se convierten en objetos y la imagen se vuelve mucho más impersonal.

A los artistas les cabe también la posibilidad de jugar con las palabras que describen y anuncian mercancías y objetos. Nos preocupamos por cómo se asocian las palabras a los objetos, por si bastan para describirlos. Quizá radique ahí la explicación de que tantas pinturas actuales se centren en las palabras y en los logotipos. Ya hemos visto obras de Colin McCahon, Steven Ellis y Cy Twombly basadas en palabras pintadas. Del mismo modo que Adán bautizó a la fauna del Jardín del Edén, nosotros construimos nuestro mundo asignando un nombre a las cosas que lo pueblan. Ahora bien, las palabras pueden ser escurridizas. En la obra de Ed Ruscha a menudo no es la imagen lo que reemplaza o sustituye a la cosa, sino su nombre, presentado bajo el aspecto de un logotipo. Al inicio de su carrera, Ruscha jugó a combinar materiales reales al pintar las palabras «COTTON PUFFS» con yemas de huevo sobre muaré, «GUACAMOLE AIRLINES» con manchas de espinaca sobre papel o «A BLD. CALLED SUNSET» con zumo de mora. Pretendía atraer la atención sobre la pintura en tanto que objeto. La palabra se convierte en imagen, que a su vez se transforma en la cosa; de hecho, las tres son sinónimas, contaminadas todas ellas por un deje de humor sardónico, cortante, chistoso, irónico. En el pasado reciente, Ruscha se ha centrado en materiales más comunes pero no ha cesado de experimentar con los modos de crear y presentar su obra. Como en sus pinturas más tempranas, ha vuelto a juguetear con la mímesis, reproduciendo con meticulosidad detalles de fragmentos de cómics antiguos / **377** /.

Ruscha utiliza tipografías impersonales de la publicidad con un sarcasmo punzante. La caligrafía manual guardaba una estrecha relación con la pintura, mientras que ahora asistimos a la virtual extinción de los textos manuscritos, cada vez más desplazados por los mensajes de móvil o de correo electrónico. Esta amenaza de obsolescencia consigue que un lienzo como *Letter from a Father* / **376** /, de Atul Dodiya, transmita una mayor sensación de intimidad, un proceso mental más privado. Seguimos escribiendo notas y tomando apuntes a mano y, en ocasiones, aún manuscribimos cartas. El texto del lienzo de Dodiya está copiado de una carta que le envió su padre cuando el artista se encontraba en París. Escrita en guyaratí, habla de cosas cotidianas, de asuntos familiares y detalles del festival de Ganapati. Una carta es un objeto, una superficie cubierta de marcas, pero el lenguaje codifica todo lo que existe en el mundo: en este caso se convierte en una pantalla a través de la cual podemos ver las grullas voladoras, al padre del artista y la silueta del propio pintor, lápiz en

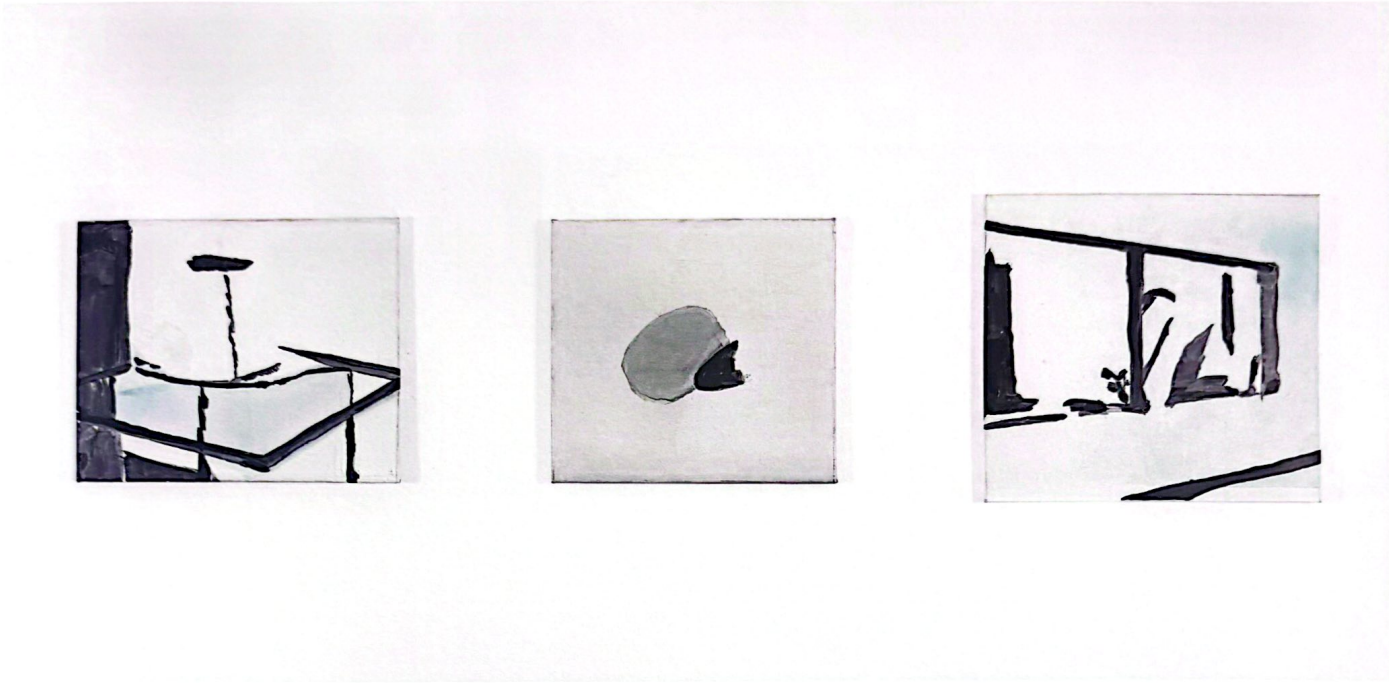
382. Farhad Moshiri
You Left but Not From my Heart, 2007. Óleo y acrílico sobre lienzo, 110 × 180 cm

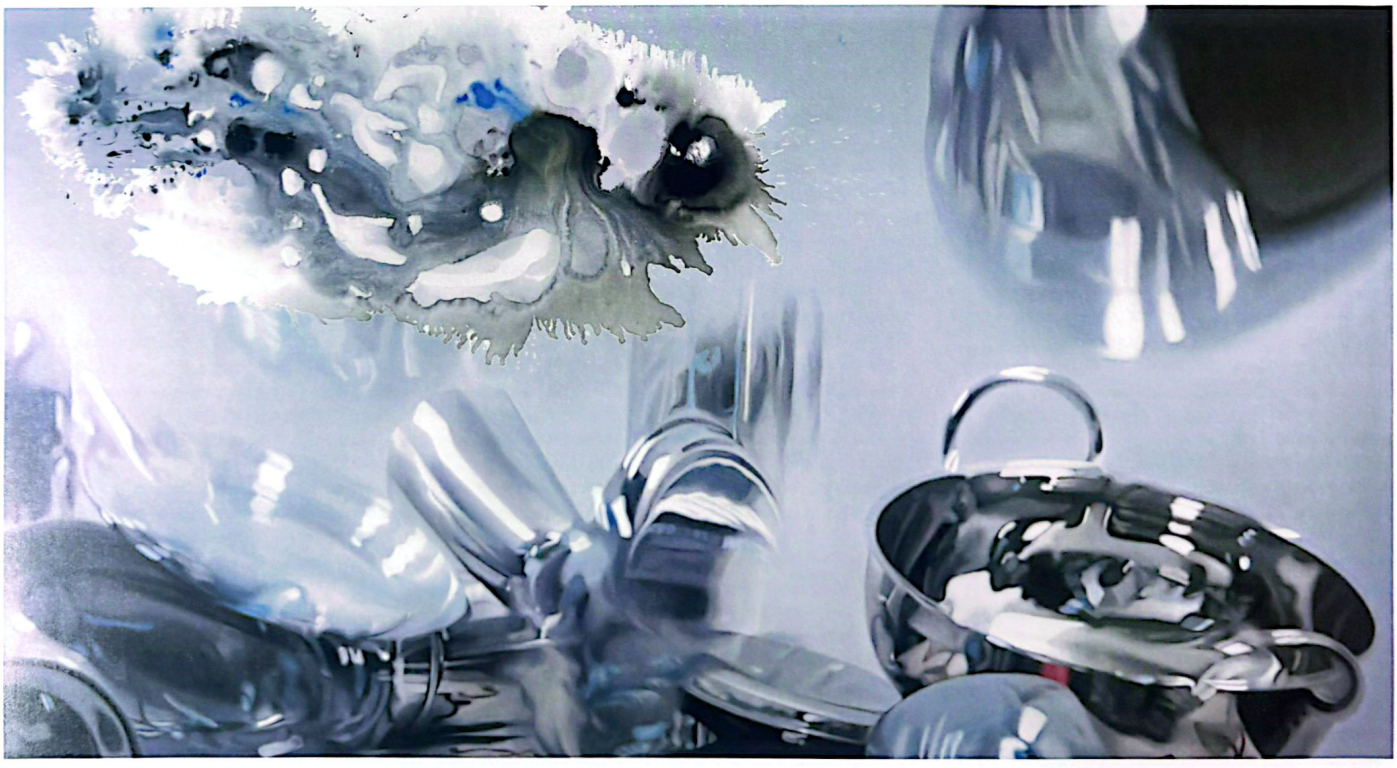
383. Luc Tuymans
Investigations I-III, 1989. Óleo sobre lienzo, tres paneles: *I*, 40 × 42 cm; *II*, 40 × 40 cm, y *III*, 40 × 45 cm

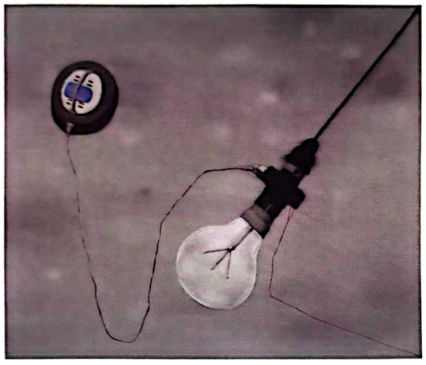
384. Sudoph Gupta
Still Steal Steel no. 5, 2008. Óleo y esmalte sobre lienzo, 199 × 364 cm

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner







mano, a imitación de un cliché de Bollywood. Un lienzo de lo más conceptual, en realidad rebosa asociaciones.

En 2003, Monique Prieto decidió dejar de exponer su obra durante un tiempo en protesta contra las justificaciones argüidas para declarar la guerra a Iraq. También dejó de esbozar en el ordenador: «Quería disociarme del número creciente de pintores y pinturas que parecían emplear los trucos de los programas informáticos en lugar de un contenido concreto; vórtices, distorsión, ilusionismo de la nueva era». No pretendía que las palabras reemplazaran sus formas, pero descubrió que recortadas contra «la magia negra de las vallas publicitarias con el eslogan *"United We Stand"*» se convertían en otro tipo de lenguaje, un vocabulario sumamente personal que le permitía glosar el mundo en que vivía / **379** /. Las palabras contenidas en estas obras no son suyas sino de los diarios de Samuel Pepys, posiblemente la primera conciencia moderna, un hombre que se pregunta sin fin el verdadero significado de sus quejas y de sus experiencias, por triviales que sean. «Perdido de camino a casa». «La corriente se abalanza contra nosotros cuando ya casi habíamos atravesado». Por primera vez, Prieto firma sus lienzos, una presencia modesta pero definida. Las palabras se presentan de manera convincente, aunque de hecho construyen frases de lectura abierta y nos dejen un regusto cáustico, con más preguntas que respuestas.

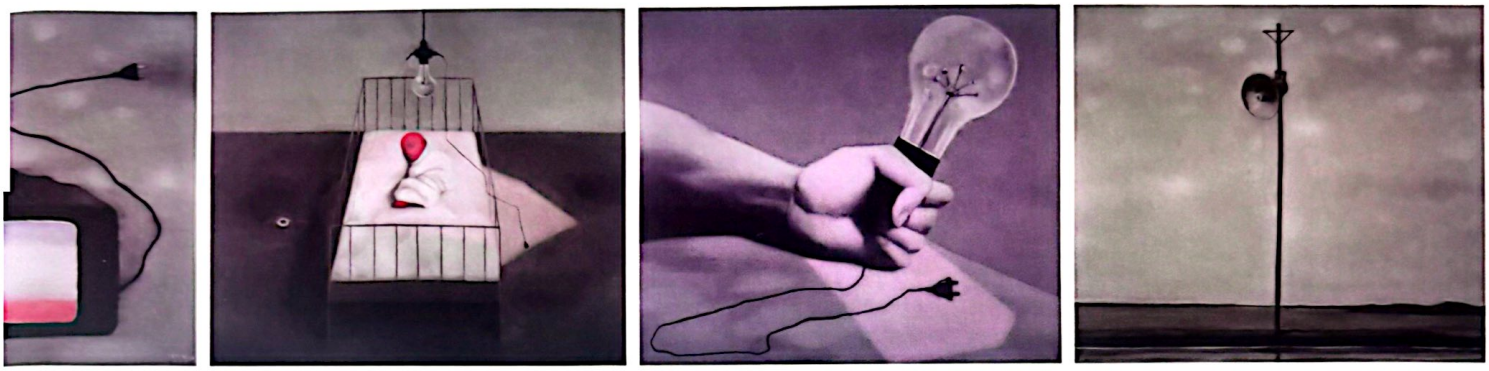
Frente a las acusaciones de boba o estúpida lanzadas contra la pintura a partir de Marcel Duchamp, las palabras denotan inteligencia. Artistas conceptuales jóvenes como la española Ángela de la Cruz decidieron construir sus cuadros como objetos inservibles de los que mofarse y a los que zaherir aún más / **378** /. Algunas de las posiciones radicales que alcanzan los objetos de sus lienzos, retorcidos y apaleados, parecen atestiguar el deseo de humillarlos, de propinarles una buena tunda. De la Cruz toma un lienzo de su bastidor y lo rompe, lo retuerce y lo abolla como un papel desechado o bien lo arrincona en una esquina. «Mi obra gira en torno a tocar y ensuciar el lienzo. Me interesa lo abyecto, colores como el rojo y el marrón, que son los tonos del cuerpo. A veces mis cuadros semejan heces». Al contemplar las pinturas de De la Cruz diseminadas por el suelo o apoyadas en el umbral de una puerta, nos parecen objetos con una superficie pictórica similar a piel desgarrada. Según sus propias palabras, son «objetos figurativos, no imágenes de figuras». Transmiten un patetismo similar al de un herido en una sala de espera de un hospital. «Hablan del sufrimiento y del dolor».

El belga Francis Alÿs da la impresión de mostrar un desdén similar por sus pinturas. Arquitecto centrado principalmente en la *performance* y el vídeo, sus lienzos, al igual que los de De la Cruz, pueden concebirse con seriedad o a modo de parodias. Alÿs, que reside en México D.F., crea un lienzo y luego se lo entrega a rotulistas de la ciudad para que lo repitan. Después, el original se expone con las diversas copias generadas / **381** /. Desde una óptica reduccionista, se podría afirmar que pretende proyectar dudas en torno al halo de la autoría, pero la mayor parte de los espectadores se siente intrigada por la manera en que cada lienzo, ya sea el original o una copia, desarrolla su propio carácter o aura. Como en el caso de De la Cruz, la reducción de un cuadro a mero objeto no desactiva su potencial.

Otra fórmula que han desplegado los pintores tradicionalmente para centrarse en los objetos y en su esencia como tales ha sido el recurso a la escultura; las de Degas y Picasso fueron cruciales para la evolución de la primera modernidad. En la década de 1980, varios pintores, entre ellos Baselitz y Schnabel, se adentraron en la senda de la escultura. Su obra es muy distinta a la de los escultores «a jornada completa», puesto que se centra más bien en la creación de una imagen o motivo concreto. Para los pintores siempre ha existido un vaivén entre el mundo de los objetos y el mundo de las imágenes: los objetos de los pintores son como ángeles, mensajeros entre ambos universos.

La pintura plasma cosas del mundo y es en sí misma una cosa en el mundo. El acto de la creación conecta ambos aspectos. «Puesto que trabajo casi siempre solo, suelo extraviarme —afirma Gary Hume—. Creo que es lógico. Me olvido por completo de que la obra tiene que salir al mundo exterior». Conviene recordar que la creación pictórica se suele producir en un estado de trance o cercano al arrebato, de la misma manera que cuando uno escribe y el texto le sale con fluidez tiene la sensación de que es otra persona la que escribe a través de él: las palabras brotan. Lo mismo ocurre cuando alguien toca música y se embarga, o cuando baila y se deja imbuir por el espíritu del baile hasta que llega un momento en que el bailarín parece encarnar la propia danza. La distancia crítica se recupera al volverse a sentar. El acto pictórico puede ser un modo de entrar en comunión con el mundo de los objetos y las imágenes. Para muchos artistas, el proceso de pintar se compone de períodos de una actividad muy intensa, cercana al trance, intercalados con momentos de inactividad, durante los que se reflexiona sentado en una silla.

Scanned with CamScanner



385. Zhang Xiaogang
Amnesia and Memory, 2004.
Óleo sobre lienzo, siete paneles
de 110 × 130 cm cada uno

Los cuadros de Hume nacen del calco, en láminas de acetato de tamaño A4, de fotografías que proyecta en la pared para trabajar con ellas. Utiliza aluminio y, en ocasiones, deja parte de la superficie sin pintar, de modo que funciona a modo de espejo / **380** /. La sutileza de estas pinturas sigue siendo evidente, pero suscitan reacciones más complejas. Ante la pregunta de qué buscaba con estas imágenes, Hume respondió: «Su habilidad para encarnar la belleza o el patetismo».

Un juego equivalente con la índole lastimera del objeto artesanal y el categórico anonimato de los artículos comerciales palpita en la obra de Farhad Moshiri. A diferencia de otros pintores asiáticos, no se limita a crear objetos, sino que manipula fotografías. Muchos de sus cuadros reproducen ancestrales ánforas sasánidas sobre las que rotula texto / **382** /, en este caso en argot de Teherán. Se establece así una extraña relación entre una imagen de una pieza arqueológica, una bella superficie y el lenguaje de la calle.

Los objetos tienen historia, hasta el punto de [illegible] cuando la descubrimos, nos generan afecto [illegible]pulsión. En *Investigations* / **383** /, Tuymans pintó tres [illegible] que había visto. Si desconocemos el tema [illegible]co, estos lienzos se antojan enigmáticos, sobrios. [illegible] respuesta cambia al descubrir que se trata de [illegible]talla de lámpara confeccionada con piel humana [illegible]enwald, de la radiografía de una muela enferma, [illegible] vitrina de Auschwitz con tejidos elaborados [illegible]ello humano. Según Tuymans: «La imagen se [illegible]urgente, apasionante, desagradable». Los olores [illegible] aferrarse a los objetos como un regusto, grato [illegible]gnante; la pintura puede dotar a las imágenes [illegible] misma suerte de asociación perturbadora.

En la línea de Tuymans, Zhang Xiaogang pinta objetos cotidianos para representarlos como imágenes empapadas de recuerdos, aunque se trate de su propia historia personal / **385** /. Al igual que Sudoph Gupta en la India, Zhang vive en un país que camina a marchas forzadas de una cultura artesanal a otra basada en la producción en serie y el consumismo. Gupta pinta las cazuelas de acero inoxidable de la India como si quisiera celebrar sus formas y su cualidad reflectante / **384** /. Esta obra encierra un sustrato nacionalista: una protesta contra el plástico y el poliestireno de McDonald's.

Mientras que Zhang apuesta por un enfoque reflexivo y Gupta se inclina por la solemnización, la obra del polaco Wilhelm Sasnal se basa en la respuesta directa. Durante su época de estudiante en Cracovia, Sasnal perteneció al grupo Łabnie (que podría traducirse por «bonito» o «agradable»), cuyos miembros pintaban los objetos y las imágenes que los rodeaban. Se trataba de una suerte de arte pop venido a menos donde el aura comercial se había erradicado. Sasnal es un pintor obsesivo, pero su obra se antoja desapasionada, al tiempo que transmite cierta sensación de trauma o inquietud. Se lo ha comparado con Tuymans (los dos acaban cada cuadro en una sola sesión), aunque su obra es mucho más informal. Sus lienzos parecen fotografías de su vida a las que imprime textura mediante la pintura, así como un halo de distanciamiento derivado de la estilización inherente al medio. Su cuadro *Girl Smoking: Anka* es elegante, aunque sorprende la escasa aura que concede a la mujer, en comparación con la obra de Katz. La reduce a un retrato de su corte de pelo y del cigarrillo que sostiene entre los labios / **386** /. Tras asistir a un concierto de Sonic Youth, Sasnal clavó su camiseta

Scanned with CamScanner



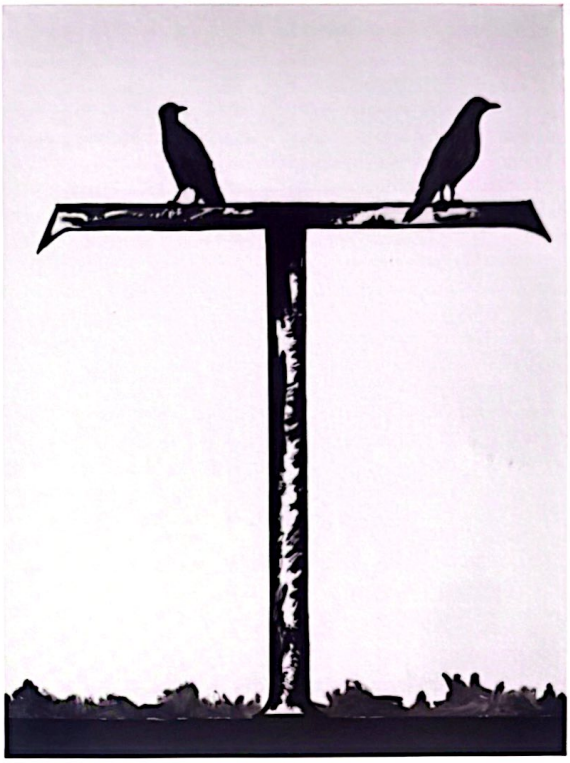
386. Wilhelm Sasnal
Girl Smoking: Anka, 2001.
Óleo sobre lienzo, 45 × 50 cm

Scanned with CamScanner

387. Wilhelm Sasnal
Untitled (Sweat), 2002. Óleo y sudor de una camiseta sobre lienzo, 50 × 40 cm

388. Wilhelm Sasnal
Untitled, 2008. Óleo sobre lienzo, 160 × 120 cm

389. Wilhelm Sasnal
Forest, 2003. Óleo sobre lienzo, 45 × 45 cm







Scanned with CamScanner

sudada en un bastidor con chinchetas, como un lienzo pintado, y lo convirtió en una pintura «real» / **387** /. En sus obras recientes, los perfiles de letras se recortan como un mal presagio sobre el paisaje / **388** /. No discernimos si el mal o la culpa se adhieren a un objeto, a un rostro o a un bosque, o si estamos ante imágenes neutras. La preocupación de Sasnal por el antisemitismo polaco y el Holocausto se refleja, por ejemplo, en las pinturas derivadas de la película *Shoah (Holocausto)* o de la novela gráfica *Maus*, de Art Spiegelman. Si contemplamos su lienzo de pequeño formato *Forest*, descubrimos que no hay hojas ni árboles, solo volutas grandilocuentes de pintura verde y tres personas diminutas que sugieren tres puntos donde los árboles ceden paso a la hierba / **389** /. Por un lado, Sasnal niega que nos hallemos ante un bosque: es evidente que se trata solo de pintura verde. Pero por otro, nos demuestra lo fácil que es imaginar una floresta de manera intuitiva a partir de pistas insignificantes e inadecuadas. Siempre existe una tensión dramática tridireccional entre el objeto, su historia (se basa en un fotograma de *Shoah* y la manera en que está pintado.

Mientras que Tuymans y Sasnal parecen criticar la deriva de la cultura hacia un mero producto de consumo y recalcan, en respuesta, la sombra del pasado que se proyecta sobre todas las cosas, artistas japoneses como Takashi Murakami dan la impresión de ser cómplices felices de este cambio y de los medios de comunicación. Tras forjarse un nombre como pintor, Murakami no tuvo inconveniente en crear material publicitario para Louis Vuitton, al igual que Richard Prince. Nadie ha amado más a Andy Warhol que los japoneses. Los años dorados de la economía japonesa coincidieron con el auge del arte pop. Pintores como Yoshitomo Nara responden (o quizá encarnan) la «McDonaldización» de la cultura global y la imagen del mundo basada en la afectación que han creado el *anime* y el manga: grandes ojos y colores vivos. La tendencia del *kawaii*, término usado para definir cosas «monas» o tiernas, se promueve de manera activa en Japón a modo de antídoto frente al estrés urbano. Nara parece el epítome del *kawaii*. Pinta niñas y perros, además de crear esculturas de estos mismos motivos. Pequeñas versiones de estas obras se comercializan en galerías y *boutiques* de todo el mundo, se imprimen en camisetas o en esferas de relojes. Tras su ternura y monería, sin embargo, estas piezas camuflan tensión. Las muchachas gruñen; a sus rostros les falta detalle. Como las niñas Vivian, siempre acaban en situaciones traumáticas o radiantes. Nara retorna a una infancia en parte personal y en parte mítica para decantarse por el *punk rock* que tanto le gusta más que por el rosa de Babygro. Hijo de unos padres trabajadores que pasaban todo el día fuera de casa, desarrolló un carácter introvertido y siempre insiste en que sus niñas carecen de género, son «seres intermedios, ni masculinos ni femeninos», autorretratos.

Al admirar la obra de Nara conviene recordar que los japoneses contemplan el mundo en negativo, observando el espacio que rodea el objeto en lugar de la cosa en sí. Los espacios que deja alrededor de las figuras suelen ser bellos. En sus grandes lienzos circulares, las niñas están pintadas de manera impecable y la superficie se presenta a modo de *collage* para generar un espacio inquietante / **390** /. (Nara sostiene que evocan las almas amoratadas de estos niños desafortunados pero siempre movidos por la esperanza). A menudo incluye instalaciones, sobre todo esculturas, como siete niños con grandes orejas y una taza de té gigante cada uno o 710 muñecas que han creado sus admiradores a partir de sus figuras. Con vistas a subvertir el ambiente aséptico de las salas de exposición, Nara ha colaborado con grupos de diseño para crear estancias dentro de la galería en las que sus obras se exhiben con mobiliario, lápices, bebidas y residuos cotidianos.

Jeff Koons no pinta sus propias pinturas. Cuando en cierta ocasión le preguntaron si había hecho algo «de verdad», se convulsionó como si le estuvieran acusando de alguna perversión: «Por supuesto que no, eso sería como masturbarme». Existen precedentes de dicha actitud: al parecer, Rubens tenía un amplio taller en el que sus ayudantes creaban gran parte de su asombrosa producción. Semejante comparación no es del todo feliz, puesto que Rubens solía proporcionar un boceto e intervenía en la pintura para corregir una pierna o un brazo problemáticos cuando sus ayudantes quedaban atorados. Warhol, que llamó a su estudio The Factory («La fábrica»), es el paradigma en este sentido: su papel consistía en estimular y controlar la calidad. En la Factory, la obra la realizaba uno de los aduladores de Warhol y solía ser descuidada e irregular. Koons, en cambio, como Murakami, logra acabados de elevada calidad. Sus pinturas son impecables, lisas, sofisticadas, adecuadas en términos decorativos e inanes / **391** /. Al margen de su aparente perversión ocasional, Koons parte de un planteamiento del consumo alegre y muy benigno.

La carrera de Damien Hirst ha consistido en gran medida en jugar con el arte como un artículo comercial. Cuando pintó un lienzo en forma de corazón cubierto de mariposas y se dio cuenta de que había generado un objeto deseable, decidió crear una «edición» adicional de cincuenta ejemplares. Nunca ha ocultado (más que Warhol o Koons) haber encargado la ejecución de sus pinturas. En algunos de los ejemplares adicionales se ha ofrecido al comprador la oportunidad de pintar el cuadro jugando con la inexistencia del toque personal del artista / **392** /. Jasper Johns había realizado algo similar cuarenta años antes, pero, en un gesto más mezquino que el de Hirst, restringió el juego a tres colores.

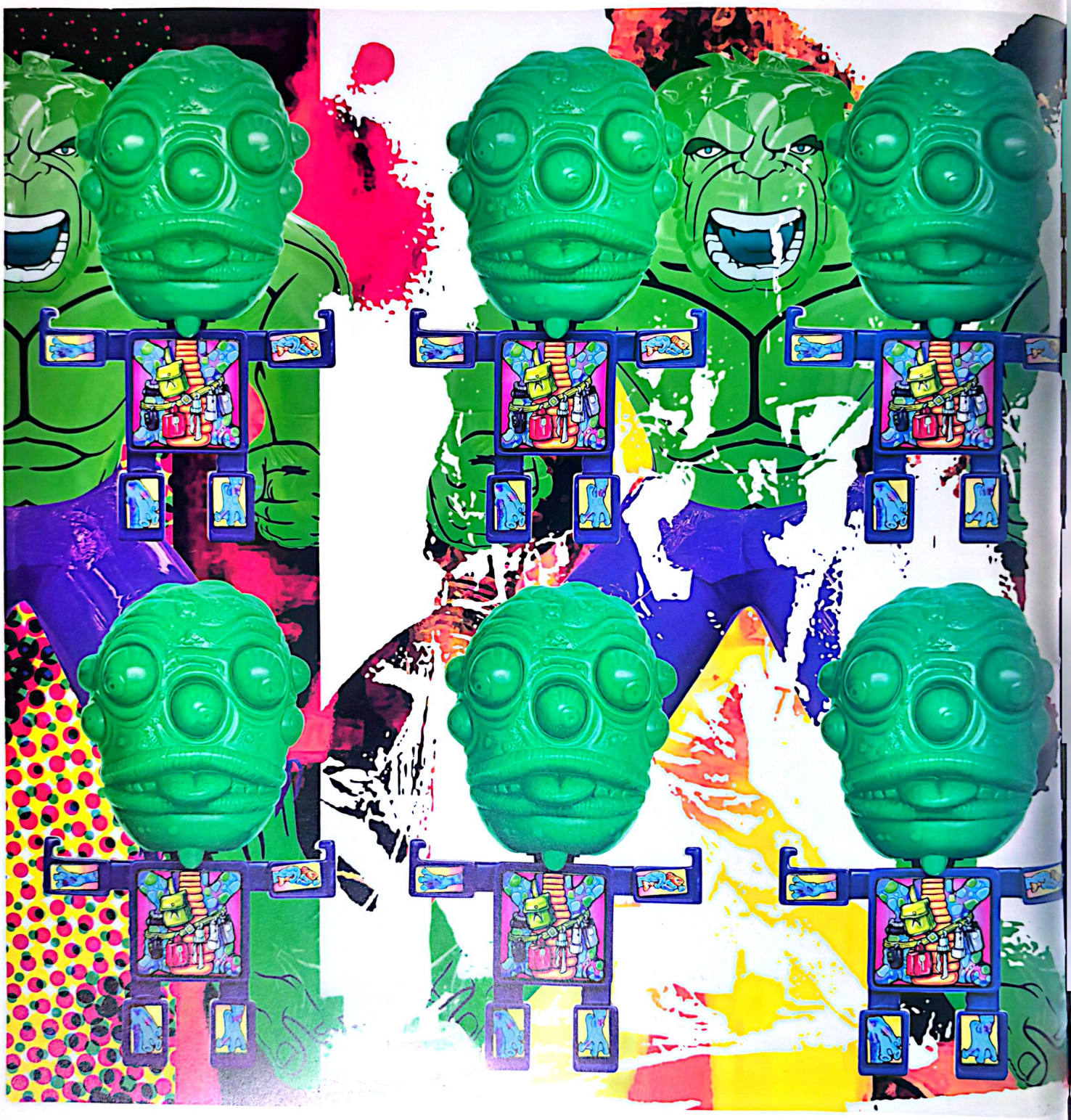
Reafirmamos nuestra identidad a través de artículos de consumo: ¿es usted una persona Giorgio Armani o Issey Miyake? Un bodegón actual puede estar integrado por limones y tulipanes o por objetos de consumo. Ambas cosas siguen siendo importantes, y su relación es una clave problemática de nuestro mundo. ¿Por qué es tan importante pintar objetos cuando existe un universo de personas, historia o filosofía al que remitirse? La respuesta, como señala Norman Bryson en su famoso libro sobre el bodegón, es que el quid de la pintura está en el acto creativo, ese modo crucial de establecer contacto con el mundo físico. «Lo principal es cómo adentrarse en la vida de la realidad material y participar de ella en lugar de ejercer de mirón, no menos que cómo desfamiliarizar la mirada de lo cotidiano sin despojarla de sus atributos de normalidad».

Scanned with CamScanner

390. Yoshitomo Nara
Good Charlotte / Riot Girl,
2003. Acrílico sobre lienzo
y fibra de vidrio,
180,5 cmde diámetro × 26 cm
de profundidad.
Colección particular

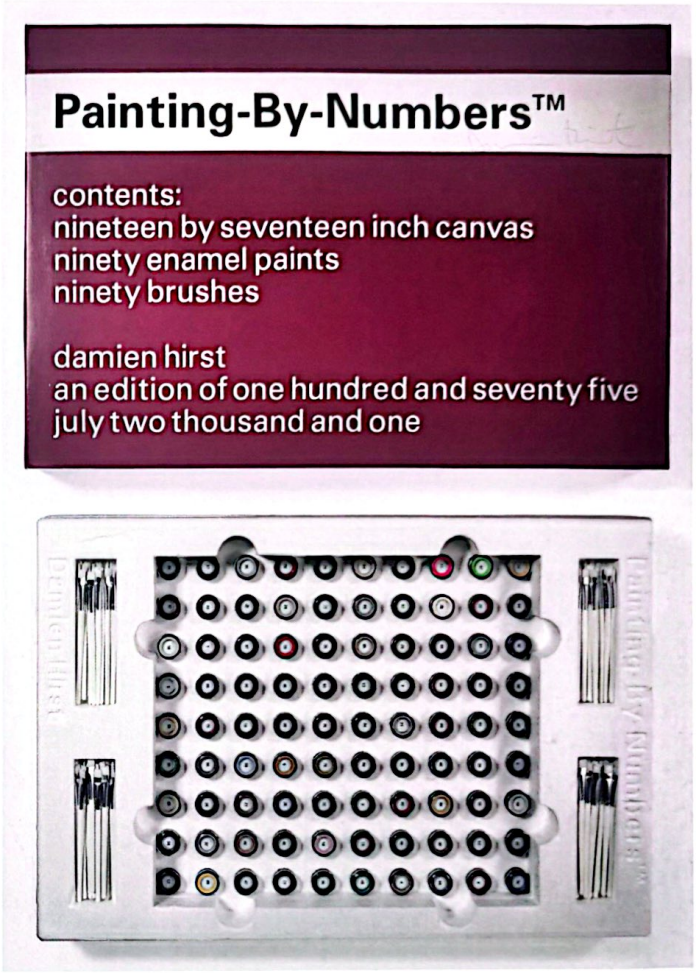


Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner





391. Jeff Koons
Triple Hulk Elvis II, 2007. Óleo sobre lienzo, 274,3 × 371,2 cm

392. Damien Hirst
Painting by numbers 1, 2001. Lienzo con un estampado de 90 puntos, 90 botecitos de pintura de esmalte, 90 pinceles con instrucciones y envasado en una caja de estética farmacéutica, 48,3 × 43,2 cm

Scanned with CamScanner

Instalaciones

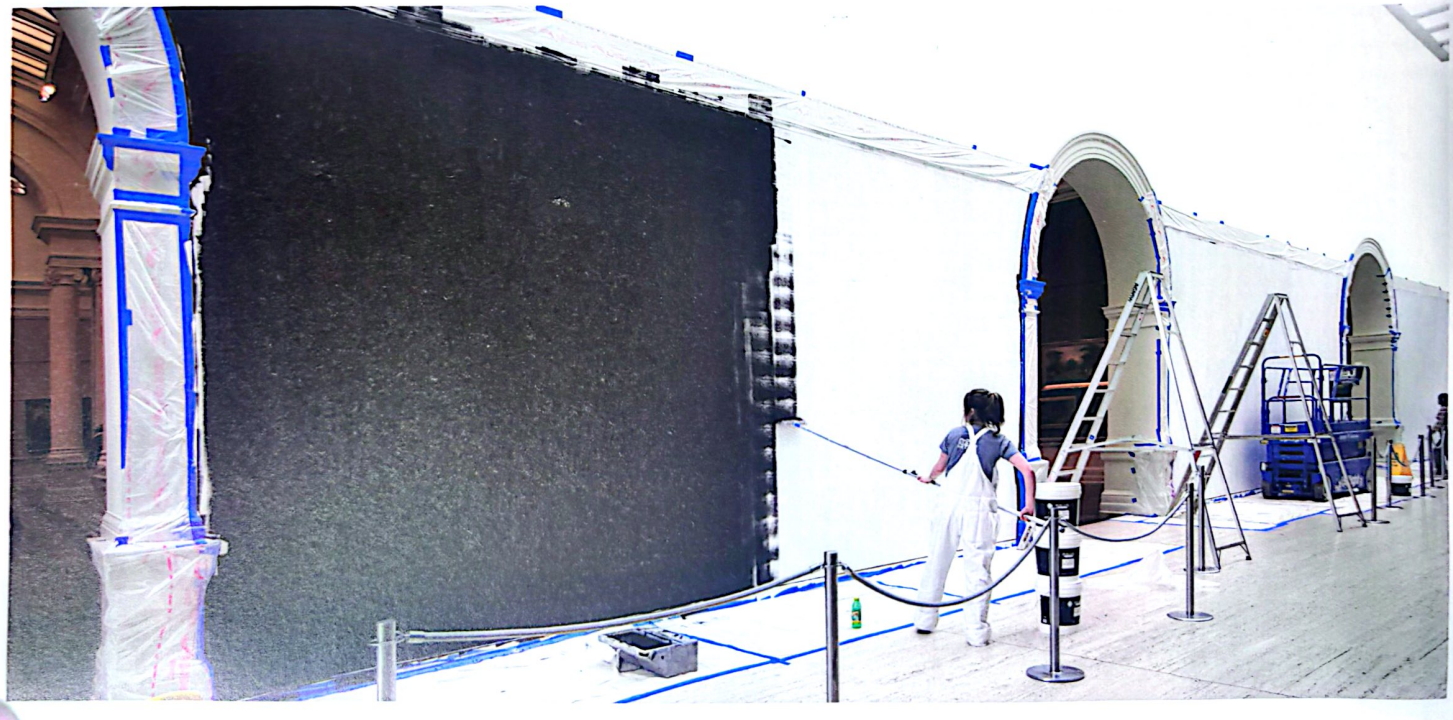
Scanned with CamScanner

PICTÓRICAS

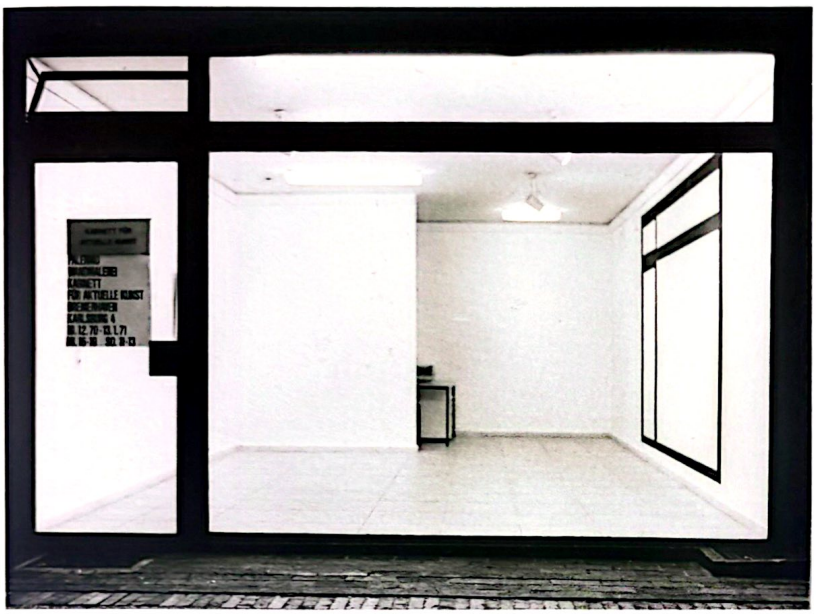
Craigie Aitchison
Michael Craig-Martin
Ian Davenport
Katharina Grosse
Peter Halley
Damien Hirst
Karen Kilimnik
Sol LeWitt
Lucy McKenzie
Nalini Malani
Blinky Palermo
David Reed
Shahzia Sikander
Nedko Solakov
Rudolf Stingel
Lily van der Stokker
Alison Watt

Scanned with CamScanner





Scanned with CamScanner





393. Sol LeWitt
Wall Drawing No. 1131, «Whirls and Twirls» (Wadsworth), 2004. Acrílico aplicado a las paredes de la escalera del museo, 5,5 × 35 m. Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford, Connecticut

394. Nedko Solakov
A Life (Black and White), 2001. *Performance:* pintura constante de las paredes del espacio expositivo durante todos los días que duró la exposición

395. Blinky Palermo
Wall-painting: Window, 1970-1971. Instalada en el Kabinett für Aktuelle Künst, Bremerhaven

396. Blinky Palermo
Blue Triangle, 1972, según la instalación en la Galerie Klein, Bonn

«Así que usted también se dedica a pintar», solían bromear los pintores de brocha gorda al tropezarse con un pintor «de verdad». Y, en efecto, la mayoría de nosotros experimenta la pintura como si no tuviera nada que ver ni con la expresión personal ni con lo sublime y sí, en cambio, con no mancharse el pelo ni dejar caer gotas sobre la alfombra al pintar el techo. Lograr distribuir la pintura de manera uniforme por las paredes del salón es para muchas personas la maldición de las vacaciones estivales, un castigo más que un placer. Al hacerlo descubren en carne propia la pesadilla de la acción de Nedko Solakov en la que, como si de Sísifo se tratara, dos personas pintan una estancia, una de blanco y la otra de negro, con la intención de malograr el trabajo respectivo / **394** /. A Marcel Duchamp le habría entusiasmado esta reducción de la pintura al sinsentido más absoluto; en cambio, para el resto de los mortales, la «pintura mural» constituye una práctica reflexiva.

No hay nada nuevo en una pintura que, en lugar de encontrarse contenida en un marco y colgada de una pared, abraza todos los muros de una sala: cualquiera que haya visitado Pompeya o las cuevas de Ajanta lo sabe. A partir de 1945, varios pintores se han atrevido a concebir obras para toda una sala. Los expresionistas abstractos percibían el arte como un ceremonial, y en las exposiciones colectivas exigían una sala para cada artista con el fin de preservar la sensación de que su obra era un todo / véase **22** /. Por esas mismas fechas cuajó la concepción de las galerías como un laboratorio de paredes blancas en lugar de ser un espacio decorado como un salón de la alta burguesía. Más tarde, la filosofía de los creadores minimalistas y conceptuales desembocó en un interés creciente por la instalación. Quizás el cambio más relevante, debido a la evolución de los mercados y del patrocinio, fue que los artistas comenzaron a expresarse en función de las exposiciones y de las salas que se les habían asignado, y no por medio de obras sueltas y de sus marcos. Cabe recordar en este sentido que la exposición individual es un fenómeno muy reciente: ni Durero ni Tiziano gozaron de semejante lujo, y a Duchamp no se le organizó una muestra hasta los 77 años de edad, mientras que Elizabeth Peyton, a los 40 años ya había realizado 37.

Ya hemos considerado que la pintura tiene la capacidad de estimular todos los sentidos, además de la vista. El sexto sentido, la cinestesia, que nos permite experimentar el propio cuerpo en movimiento, también forma parte de la experiencia de contemplar un cuadro. Brice Marden se ha expresado de maravilla al respecto:

La forma de observar una pintura físicamente es muy importante. Una buena manera de acercarse a un cuadro es admirarlo desde una distancia equivalente a su altura para luego duplicar dicho espacio y a continuación

Scanned with CamScanner



volver a acercarse a fin de observarlo con detalle, en busca de la respuesta a las preguntas que le haya suscitado cada una de las distancias de observación. Visitar un museo contemplando los lienzos de este modo es equiparable a interpretar una danza, casi un ritual.

Es decir, que los ojos del espectador deben posarse en el lienzo mientras el cuerpo explora la relación de este con el resto de la sala. Por consiguiente, tiene su lógica ampliar la pintura a toda la estancia de tal modo que el desplazamiento del cuerpo del espectador por la sala, sus pausas, sus aproximaciones y sus retrocesos, se convierta en parte explícita de la experiencia artística.

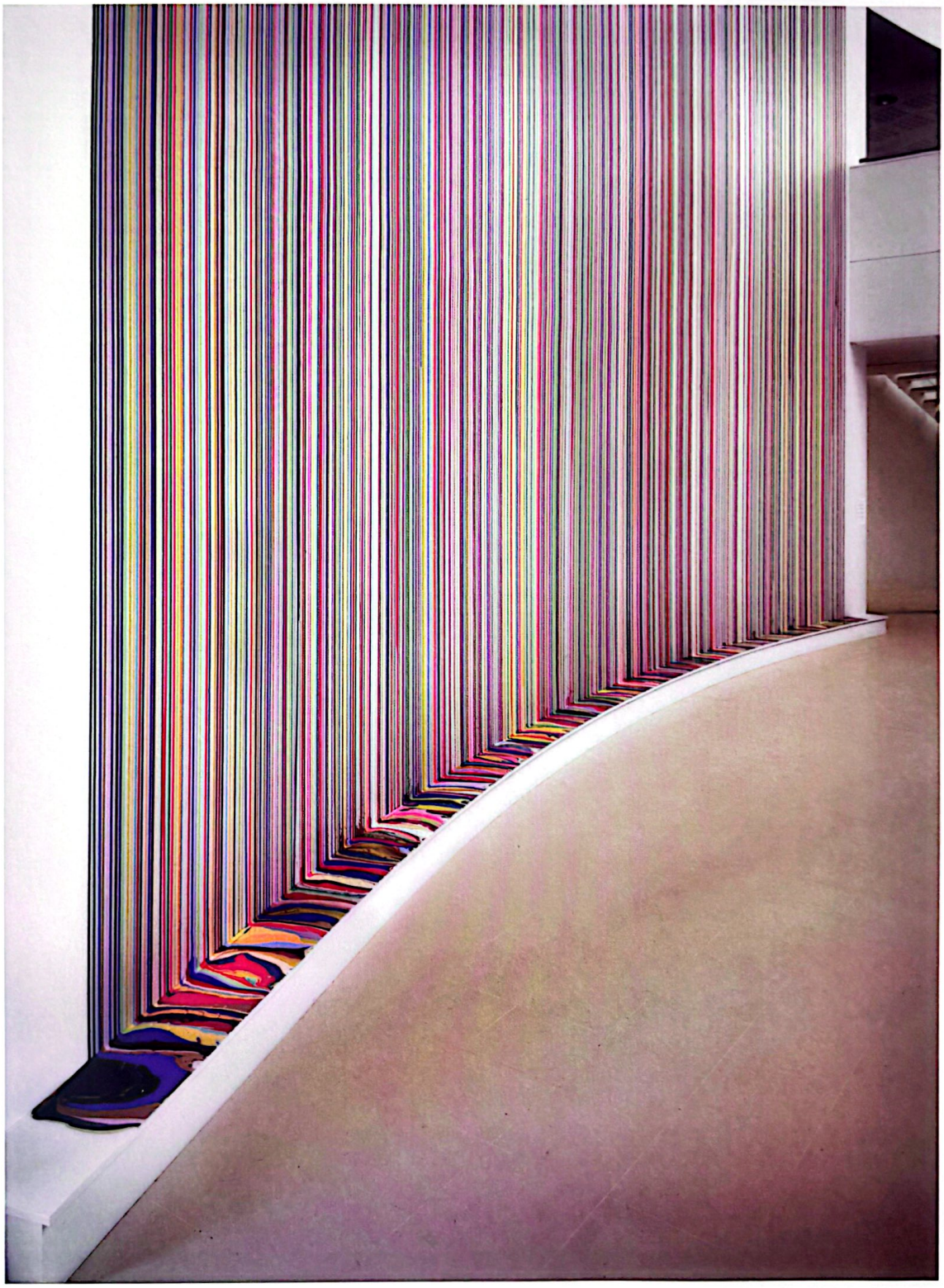
La escala era otro aspecto importante para los expresionistas abstractos, deseosos de traspasar las fronteras del marco para permitir al espectador perderse en la pintura, tal como demostró Barnett Newman al fotografiarse de manera reiterada en primer plano junto a sus enormes lienzos. Tal como hemos visto, el estímulo para crear pinturas de grandes dimensiones no ha menguado, incluso se ha traducido en ir más allá de la pintura, como ocurrió con «The Big». En 1958, Allan Kaprow afirmó que la evolución a partir de la *action painting* de Pollock no debía concretarse en nuevos lienzos, sino en la representación de *happenings* o la creación de entornos. Colin McCahon, en su único viaje fuera de Nueva Zelanda, ayudó a Kaprow a instalar su primer entorno en Nueva York y, a modo de respuesta pictórica, empezó a crear lienzos de un formato muy superior a los de Pollock, los cuales solo podían experimentarse a modo de entornos.

A finales de la década de 1960, el arte conceptual reaccionó a la necedad de la pintura formalista y de os críticos que la defendían. A modo de antítesis frente a semejante superficialidad, los artistas conceptuales optaron por dibujar directamente en la pared; Mel Bochner, por ejemplo, indicó las medidas del muro en la propia pared, mientras que Daniel Buren pintó o pegó rayas verticales de 8,7 cm de anchura cada una. En consecuencia, el dibujo mural se ha interiorizado como una vertiente del arte conceptual en lugar de como un género de pleno derecho; en cierta medida, puede contemplarse como una práctica ampliada de la pintura. La reticencia frente a la muerte de la pintura, anunciada en 1968, ha movido a volver al medio a muchos de los seguidores del arte conceptual, una disciplina basada en las ideas y en la provocación. De entre todos ellos, el estadounidense Sol LeWitt es el más asociado con la pintura mural. Sus primeras tentativasconsistieron en generar un arte basado en conceptos fáciles de materializar: mil líneas rectas horizontales, mil verticales… No las dibujaba él mismo; en ocasiones, ni siquiera visitaba el lugar donde se creaban, ni antes ni después. Con todo, la acción suponía un proceso enérgico para el delineante y las obras planteaban una poderosa experiencia física. Con el paso de los años, LeWitt incorporó el color y más elementos, hasta llegar a dibujos

Scanned with CamScanner

397. Michael Craig-Martin
Instalación en el Arp Museum,
Bahnhof Rolandseck,
Bonn, 2005

398. Ian Davenport
Warwick Wall Painting (Pale Grey), 2004. Pinturas acrílicas sobre pladur, 7,6 × 10,7 m



Scanned with CamScanner

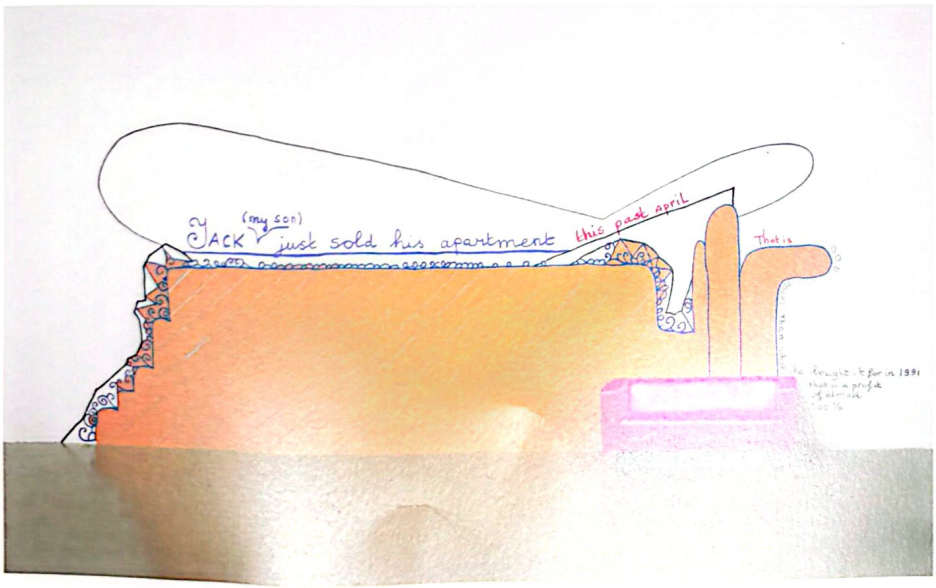
murales como los del Wadsworth Atheneum de Hartford, Connecticut, de un barroquismo exacerbado y difíciles de concebir como algo más que una pintura / **393** /. Por su efecto y su escala se parecen más a los frescos renacentistas que a Marcel Duchamp. LeWitt, a quien corresponde el rol de haber inventado el «dibujo mural», siempre renegó de este papel alegando: «Los hombres de las cavernas fueron los primeros».

La minuciosidad y la preocupación por el efecto global constituyen las claves de la obra del alemán Blinky Palermo. En 1973, cuando organizó una exposición con su compatriota Imi Knoebel en el Mönchengladbach Museum, ambos se dedicaron a repintar las paredes del edificio antes de instalar sus propias obras. Para muchas de sus exposiciones, Palermo pinta directamente sobre las paredes, a fin de fijar la atención en la naturaleza del espacio o bien de minarlo o de destacar alguna peculiaridad, por ejemplo subrayar las formas de los marcos de las ventanas, pintar de un tono distinto por debajo de un pasamanos, o delimitar las paredes y las aberturas de la estancia con marcos / **395** /.

Las primeras obras de Palermo son, en su mayoría, pinturas monocromas o con un motivo simple de reducido tamaño. En ocasiones presentan formas excéntricas. No se trata de pinturas contenidas dentro del lienzo, sino que activan invariablemente una pared. «Palermo se sentaba delante de sus cuadros durante horas, absorto en el pigmento. Cuando colgaba un lienzo, le llevaba siglos dar con la posición y la altura correctas». Buscaba organizar la sala, convertirla en una experiencia estética en su conjunto. «El triángulo azul es el despertador del espíritu», recitaba. A menudo pintaba uno o lo instalaba sobre la puerta de entrada / **396** /.

Con la llegada del nuevo siglo, Michael Craig-Martin, que se había forjado un nombre con obras conceptuales de una austeridad feroz, empezó a pintar. No fue un retorno planificado, sino que aconteció de manera natural. A finales de la década de 1970 empezó a realizar pinturas murales de objetos utilizando cinta adhesiva para trazar las líneas. Al introducir el color, Craig-Martin abordó aspectos familiares de la pintura: el modo de entender y de experimentar los objetos en el espacio. Su obra, siempre elegante y reflexiva, presenta un mayor atractivo cuando abarca espacios enteros. En respuesta a un encargo del Museo Hans Arp, en 2005 instaló las obras del artista en una imponente estación ferroviaria en activo en Rolandseck, en el Rin, Alemania / **397** /. Pintó una sala de magenta y colocó en ella once esculturas de Arp sobre plintos magenta. En otra estancia pintada de amarillo expuso once relieves de Arp. Los colgó de manera excéntrica, como movido por el deseo de insuflarles vida. La sala situada entre las dos anteriores se forró con papel pintado, sobre el cual se imprimió el contorno de once objetos: una bombilla, un globo terráqueo y una silla, entre otros. Encima se colocaron once cuadros de pequeñas dimensiones y colores vivos que ilustraban esos mismos objetos.

Para Ian Davenport, pintar la pared es una manera de envolver al espectador, no al estilo del primer Sol LeWitt, con un mar de pinceladas, sino con una cascada de líneas de colores. Los trazos se improvisan inyectando pintura con una jeringuilla y dejando que se deslice por la pared / **398** /. Esta inmediatez guarda una estrecha relación con el sentimiento de encontrarse en un lugar concreto. «Las pinturas murales me brindan la oportunidad de relacionarme de manera directa con el espacio —aclara Davenport—. Cuando realizaba el encargo para la Warwick University [una pintura en el exterior del aula magna], había una pared de color amarillo chillón frente a la que yo estaba pintando. Cada vez que aplicaba amarillo, la pintura resplandecía en la pared, así que modifiqué mi proyecto original e



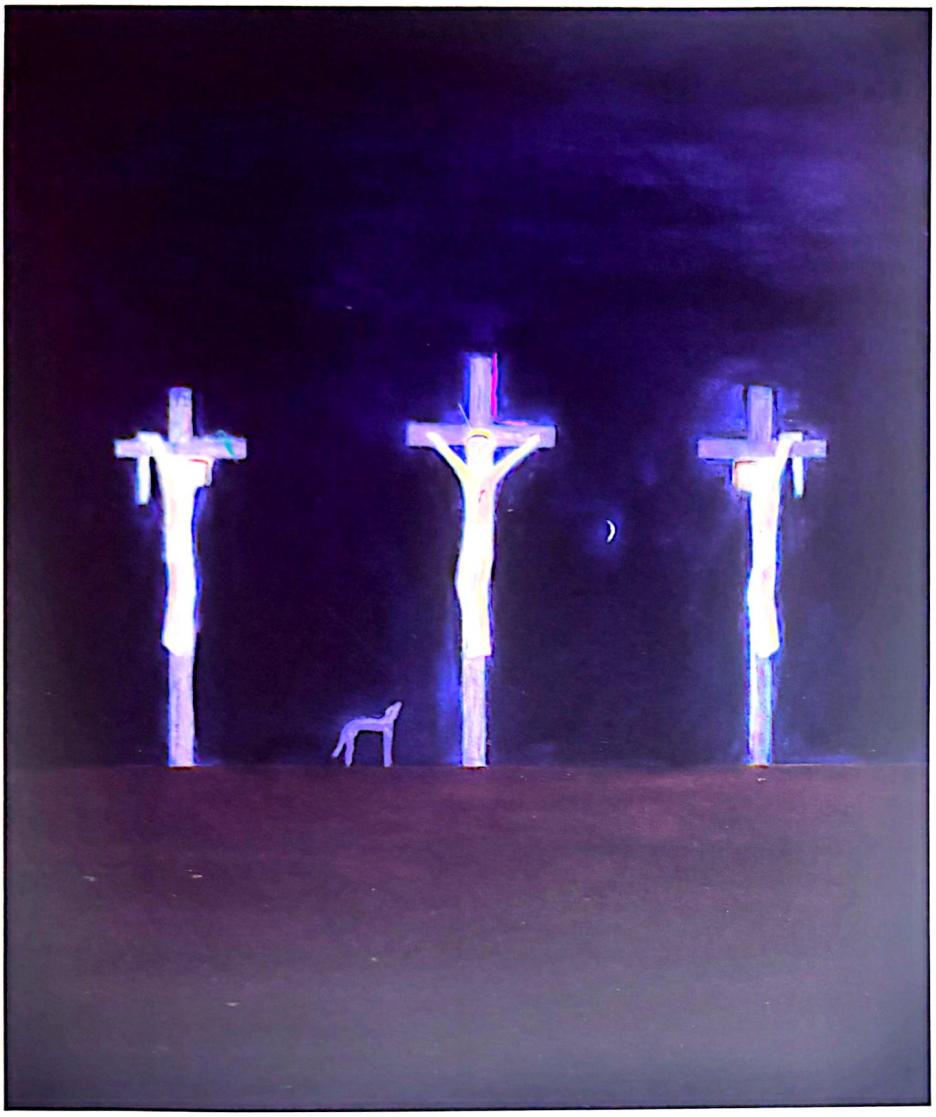
399. Lily van der Stokker *Jack*, 2003. Pinturas acrílicas sobre pared y sofá, instalación en el Centro de Arte Contemporáneo de Rooseum, Malmö

400. Katharina Grosse *Shake Before Using* (*Pigments orpara planta y globus*), 2008. Acrílico sobre globos, tierra, pared y suelo, 636 × 727 × 145 cm. Instalación en Artium de Álava, Vitoria-Gasteiz

Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner



401. Craigie Aitchison
Calvary, 1997-1998. Óleo
sobre lienzo, 120 × 100,3 cm.
Catedral anglicana de Liverpool

402. Alison Watt
Still, 2003-2004. Óleo
sobre lienzo, 368 × 368 cm.
Instalación en la Old Saint Paul's
Church, Edimburgo

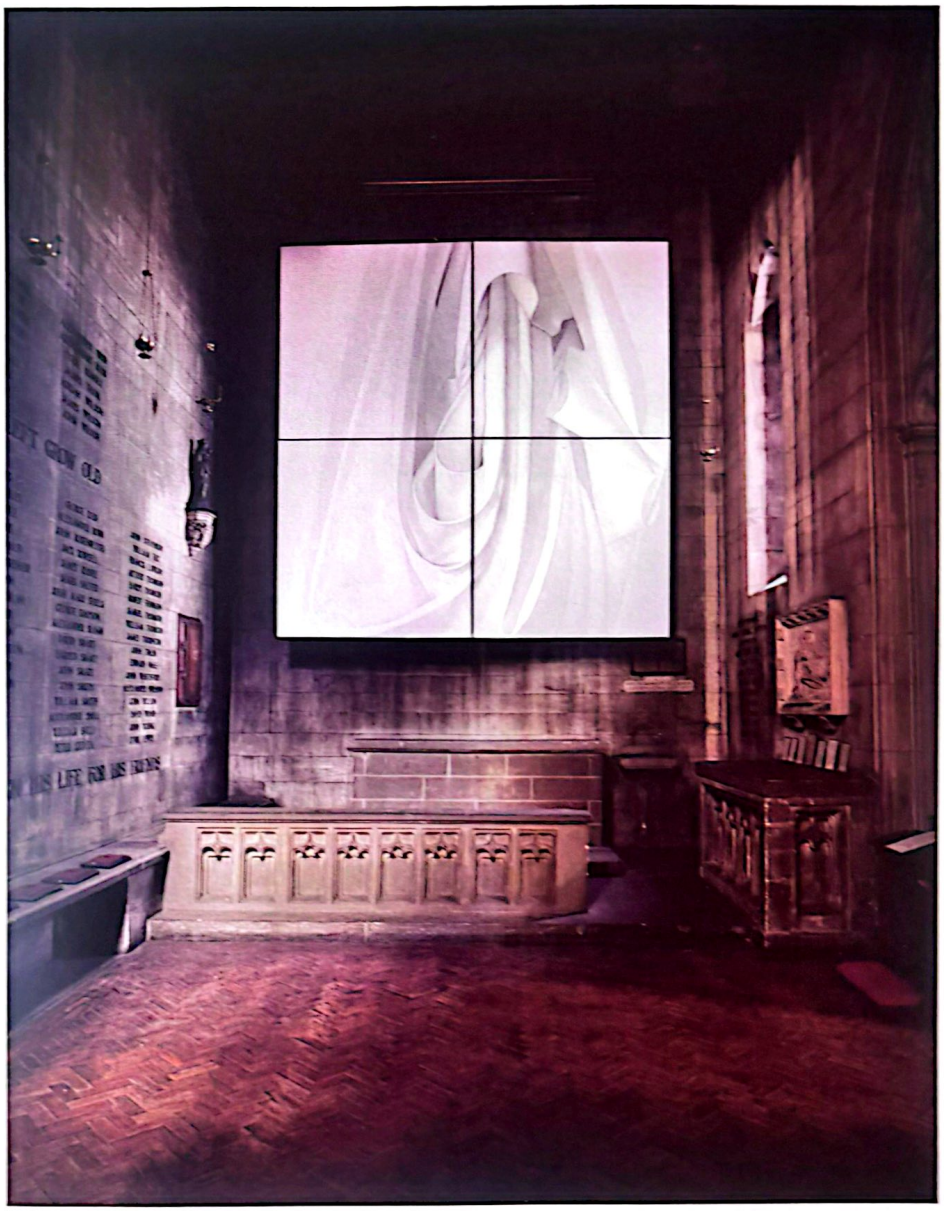
incorporé mucho más amarillo de lo común». Superada la sensación inicial de hallarse frente a un muro de sonido, el primer plano del azaroso recorrido de las líneas transmite una teatralidad y una contingencia insospechadas. Un impacto envolvente de esta índole es lo que Anselm Kiefer anhelaba generar con sus cuatro lienzos de título *Parsifal*, uno para cada pared / véanse **312-315** /, si bien logró un efecto mucho más didáctico y melancólico que el de LeWitt o Davenport. Muy distinto es lo que vemos en las pinturas murales realizadas por la artista holandesa Lily van der Stokker desde la década de 1990: una mezcla de muralismo conceptual con garabatos trazados con rotuladores transparentes, grafitis e imágenes gráficas populares / 399 /. Desenfadada y decorativa, esta obra es seria al mismo tiempo en su intento de introducir contenido personal en la pared y de reclamarla a los diseñadores.

Las pinturas murales de la alemana Katharina Grosse, realizadas sobre todo con pistola pulverizadora, en lugar de con pincel, dimanan una sensualidad más agresiva / **400** / y resultan sorprendentes por su escala y su ambición. Grosse trabaja en contra de la arquitectura, desestabilizándola. Como en sus lienzos al caballete, estas inundaciones de colores, dispuestos unos sobre otros, parecen anegar la sala. La naturaleza fragmentaria y a menudo antagónica de las pinceladas resulta crucial. En lugar de decorativas y relajantes, el espectador las percibe tensas y provocadoras.

Scanned with CamScanner

En ocasiones, invadir la sala no pasa por pintar las paredes sino por envolver las pinturas al caballete en un entorno particular. Tal como demostró Craig-Martin, la instalación de las obras puede alterar en grado sumo su percepción y significado. Cuando los artistas escoceses Craigie Aitchison y Alison Watt instalan sus pinturas en iglesias, establecen un nexo con la poderosa tradición de los retablos destinados a los altares o a las paredes de los templos, a la vez que proporcionan una experiencia radicalmente distinta / **401, 402** /. Sin ningún género de dudas, sus piezas plantean un desafío inicial a los feligreses. Los tejidos de las pinturas de Watt no solo son sensuales sino también sugerentes y eróticos, y más de una persona ha visto vaginas en sus pliegues. Por su parte, la visión de Aitchison, con su perro incluido, es sumamente personal. Pese a sus posibles inconvenientes, estas obras, por su sencillez y precisión, no entran en conflicto con sus nuevos hogares. En tanto que pinturas, quedan bañadas por la belleza de su entorno y por el ambiente de meditación sosegada.

El arte instalado en lugares específicos acostumbra a estar supeditado a las circunstancias y al contexto social. Adentrarse en la obra de Damien Hirst *In and Out of Love* (1991) suponía entrar en un comercio



Scanned with CamScanner



de moda londinense que había cerrado sus puertas durante una recesión; había dejado de ser un sitio frecuentado por las mariposas de la moda. De entrada, uno quedaba desconcertado por el bochornoso calor: cuatro humidificadores despedían nubes de humedad. Los cinco lienzos colgados de la pared sobre una repisa llena de macetas con flores no mostraban otra cosa que unas abultadas manchas de pintura marrón. Al aproximarse, el espectador descubría que en realidad no eran chorros de pintura, sino crisálidas de mariposas tropicales retorciéndose / **403, 404** /. Una vez liberadas, volaban libremente por la sala, alimentándose de los boles con agua azucarada diseminados por el lugar. En el sótano se mostraban otros ocho cuadros, todos ellos monocromos pintados con un tono chabacano de pintura para interiores y con mariposas muertas atrapadas en la pasta seca. En lugar de boles con agua, había ceniceros repletos de colillas apagadas. En la planta superior, las pinturas engendraban vida, mientras que en la inferior dibujaban un panorama de muerte. Por supuesto, los cuadros no eran más que un elemento constitutivo de la obra, más importantes como símbolos que como objetos.

Karen Kilimnik inició su singladura como autora de instalaciones esparciendo por las galerías recuerdos y pertenencias de personajes famosos para evocar su fascinación por estas celebridades. A medida que su carrera ha evolucionado, ese interés por los recuerdos y las estancias se ha combinado con sus pinturas. En una exposición que organizó en 1998, cubrió el suelo con nieve artificial y marcó con cordón de terciopelo rojo y luces intermitentes el trayecto que el espectador debía seguir; apoyó sus lienzos de pequeño formato contra samovares y diseminó por la sala joyas que bien podrían haberse descolgado del retrato de una zarina. De fondo sonaban villancicos tocados con gaita. La obra era al unísono *kitsch* y acerca del *kitsch*, una ambivalencia que la artista hace extensiva a todo su trabajo: disfrutamos de las falsificaciones aún a sabiendas de que lo son. Si convenimos con Nietzsche en que lo real en el arte es la afinidad con la que se asume un engaño, podemos disfrutar a hurtadillas del *kitsch*, al tiempo que nos mofamos conscientemente de él. En una muestra celebrada en 2005 en un *palazzetto* veneciano dieciochesco, Kilimnik expuso lienzos de sí misma y Scarlett Johansson / véase **136** /, copias aproximadas de las vacas de Gainsborough, de las bailarinas de ballet de Degas, del *Emma Hamilton* de George Romney, perros y caballos / **405** /. Alrededor de todo ello distribuyó butacas de época, falsos nidos de ave con huevos pintados, flores pintadas y alhajas resplandecientes. Una cinta reproducía en bucle el canto de unos pájaros.

La artista escocesa Lucy McKenzie crea salas pintadas que en un principio se antojan rebosantes de artificio nostálgico: rememoran salas decimonónicas con paredes de color pastel / **407** /. Ahora bien, las paredes no forman una sola unidad sino que actúan siempre como entorno para sus otros componentes: dibujos de moda vanguardista, versiones de carátulas de CD o propaganda de agitación política y social. Por maravillosas que resulten a la vista, estas piezas engendran un entorno que nos invita a analizar nuestra manera de vivir.

Shahzia Sikander nunca se consideró una mera miniaturista (véase el capítulo 7). Por más contradictorio que parezca, las miniaturas pueden crear mundos enteros pese a sus diminutas dimensiones; de ahí que casi por necesidad Sikander ampliara su trabajo a instalaciones que ocupan toda una sala / **406** /. Para la artista, las instalaciones son procesos en evolución; la experiencia del espectador acontece en el tiempo, al adentrarse en la sala y apreciar las distintas capas. Las contradicciones presentes en todos los elementos de la obra de Sikander se tornan más explícitas, cosa que ella asocia con ideas de deconstrucción:

Scanned with CamScanner



403, 404. Damien Hirst *In and Out of Love*, 1991. Lienzos, pintura de interiores, flores tropicales y crisálidas de mariposa, mariposas vivas, colillas, ceniceros, azúcar, mesas y humidificadores, según la instalación en un comercio en desuso de Londres, planta diáfana y solario.

Absolutamente todo encierra una contradicción. [...] No se trata de ningún acto de desmantelamiento, sino de aceptación del hecho de que nada es sólido o puro en su esencia. La lectura del filósofo francés Jacques Derrida me sugirió la existencia de oposiciones binarias que crean jerarquías. Concibo mi obra en conexión con ideas como este/oeste, blanco/negro, blanco/marrón, modernidad/tradición, presencia/ausencia, principio/fin y conciencia/inconsciencia.

Los pintores adoptan un papel cada vez más activo en la exposición de sus obras. A título de ejemplo, Howard Hodgkin exige que las paredes de las que cuelgan sus cuadros se pinten de distintos colores / véase **252** /, Mary Heilmann proporciona las butacas destinadas a que el espectador tome asiento / véase **335** / y Peter Halley forra las paredes situadas tras sus cuadros con serigrafías y diagramas lineales que replican las formas de sus pinturas / **408** /. Si las obras tempranas de Halley se hacen eco de la imagen de una pila eléctrica, en esta pintura uno tiene la sensación de adentrarse en el mismísimo motor. A menudo sus gráficos reflejan sentencias ambiguas o gnómicas que debilitan las pinturas y generan una sensación delirante e incómoda a partes iguales.

La mayoría de los artistas mencionados consideran la sala pintada un espacio público. El artista estadounidense David Reed apuesta por lo privado al reiterar su deseo de pintar cuadros para dormitorios: «Un cuadro colgado en un dormitorio puede verse durante un momento de ensoñación, esos instantes en los que afloran las narraciones más íntimas». En el dormitorio podemos establecer una relación más personal con una pintura. Es allí donde nos deslizamos de la consciencia al umbral del sueño. Reed envolvió de teatralidad estas circunstancias al recrear los dos dormitorios de *Vértigo (De entre los muertos)*, el filme de Alfred Hitchcock, y colocar junto a una réplica de la cama un reproductor de vídeo que emitía la escena donde aparece el lecho en cuestión / **410** /. El lienzo de flores que se ve sobre la cabecera de la cama en la película lo sustituyó por uno de sus cuadros, que también insertó digitalmente en el metraje proyectado. La sensación de extrañeza resultante jugaba a un tiempo con lo familiar y lo no familiar. La escena del largometraje es *unheimlich*: realidad y sueño se entretejen de manera inextricable, confundiendo la obsesión, el disfraz y el engaño con la fantasía y el recuerdo.

Como muchos artistas, Reed no considera el museo el único o el mejor lugar para exponer su obra:

Scanned with CamScanner



No me interesa que mis cuadros sean nostálgicos o sentimentales, lo cual significa que tienen que girar en torno al momento presente. De ello se desprende que deberían integrarse en la vida, en lugar de aislarse en museos o galerías. Las pinturas deben colocarse en lugares donde formen parte de la vida normal, donde puedan verse en momentos privados de ensoñación.

A la hora de exponerlas en museos, Reed intenta otorgarles una extraña sensación de familiaridad. Cuando se le planteó la posibilidad de exponer en la Sala de los Espejos rococó del Landesmuseum de Graz, en Austria, visionó multitud de películas de vampiros / **411** /, unos filmes que fusionan deseo y miedo, realidad y sueño. El vampiro es a un tiempo ilusorio (el espejo no devuelve su reflejo) y real (succiona sangre). Al instalar sus cuadros en la Sala de los Espejos junto con las películas los introdujo en el reino de la fantasía. Para Reed, sin embargo, el vampiro entraña unas connotaciones sociales más amplias:

Las historias de vampiros describen el miedo y la ansiedad suscitados por las prolongaciones tecnológicas de nuestro cuerpo. Somos en parte humanos y en parte máquinas, estamos en parte vivos y en parte muertos, y no sabemos cómo manejar este conocimiento. Utilizamos audífonos, ordenadores y otras máquinas para ampliar nuestros cuerpos. Hemos interiorizado las percepciones de las máquinas tecnológicas: fotografía, cine y vídeo. Soñamos en panorámicas, primeros planos y movimientos de cámara.

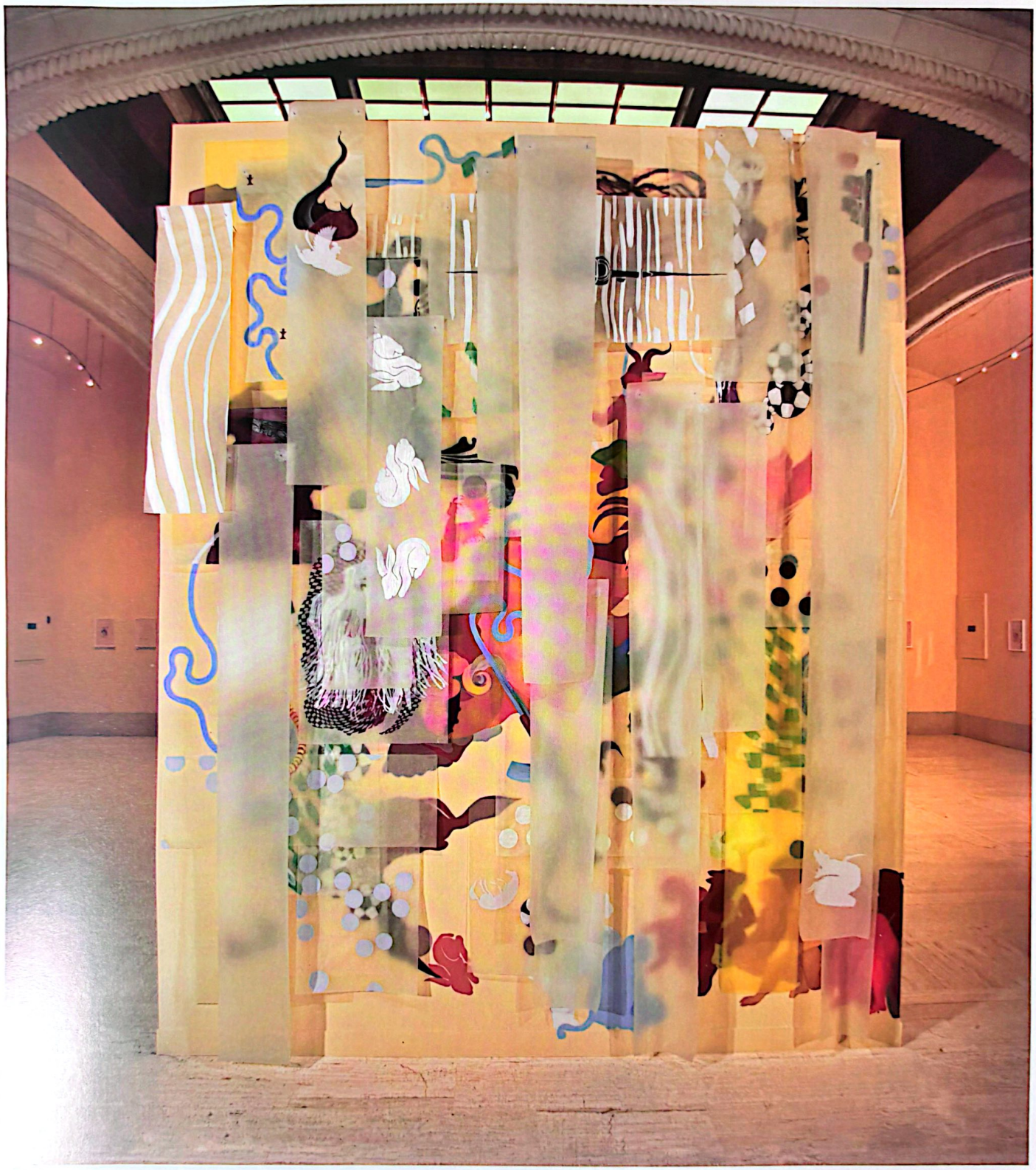
En lugar de pinturas tradicionales, Rudolf Stingel suele presentar tableros aislantes de Celotex en los que el público puede tallar o pintar, o bien «pinta» imágenes arrancando poliestireno. En ambos casos, la sensación que consigue es invariablemente pictórica. Por lo general, su obra ocupa toda la sala. Al igual que en el caso de Yves Klein, la creación a través de un acto de antipintura queda subsumida dentro del discurso. Puede insinuar una posibilidad de liberación, de perderse en la quimera del material brillante pero, al enfatizar la ramplonería de unos materiales más asociados con una fábrica de embalaje que con una galería de arte, Stingel cortocircuita semejantes expectativas. El observador se detiene sobre sus pies, rodeado de sensualidad y aturdido por esta idea de final abierto / **412** /.

Cuando, como otros artistas indios, en su mayoría mujeres, Nalini Malani abandonó la pintura, desesperada por los asesinatos sectarios acaecidos en su

405. Karen Kilimnik
Obras intaladas en la Fondazione Bevilacqua, Palazzo Tito, Venecia, junio-octubre de 2005

406. Shahzia Sikander
To Reveal or Not to Reveal, 2004. Pinturas acrílicas, aguada y tinta sobre papel de seda, dimensiones correspondientes al espacio expositivo. Instalación en el San Diego Museum of Art

Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner

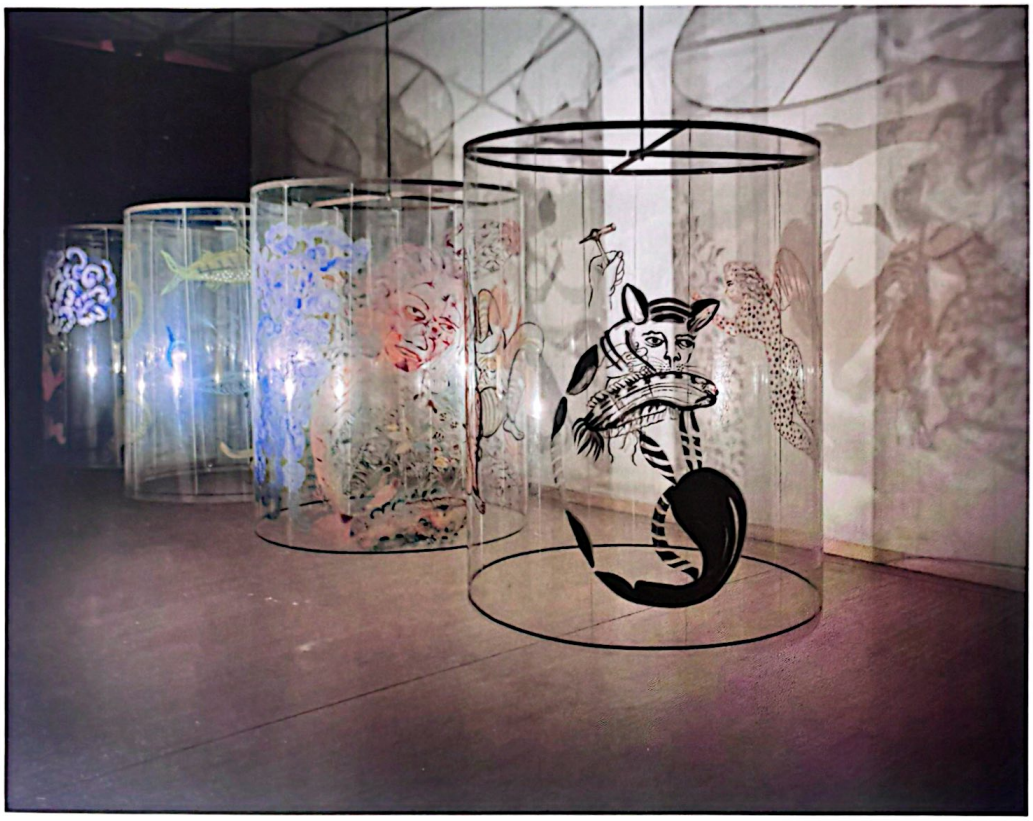


407. Lucy McKenzie
Interior, 2007. Instalación en la Goetz Collection de Múnich

408. Peter Halley
Visions of America, 2004. Instalación en Sammlung Essl, Kunst der Gegenwart, Klosterneuburg/ Viena; incluye: *Disclosing the Mystery*, 2000; *Blowout*, 2000 y *The Drop Zone*, 1998, todas elaboradas con pinturas acrílicas, fluorescentes y metálicas, y Roll-a-Tex sobre lienzo



Scanned with CamScanner



409. Nalini Malani
Stories Retold: The Sacred and the Profane, 1998. Cuatro cilindros Mylar elaborados con pinturas acrílicas inversas, 152 × 122 cm cada uno. Art Gallery of Western Australia, Perth



410. David Reed
Judy's Bedroom, 1992, instalado con el título de *Bed #486* en el Museum für Moderne Kunst, Fráncfort del Meno, 2001-2002. Pintura *#328* y video con escenas manipuladas de la película de Alfred Hitchcock *Vértigo (De entre los muertos)*

Scanned with CamScanner



país, buscó en el vídeo y la instalación medios artísticos capaces de conmover al público con la presentación de lo que estaba ocurriendo. Pero lo que hizo en realidad fue regresar a la pintura por otro camino. En obras como *Stories Retold,* Malani pinta sobre grandes columnas de Mylar transparentes, que giran ante los focos y proyectan un caleidoscopio de formas e imágenes en la pared / **409** /. En protesta por los métodos que aplican los fundamentalistas hindúes para purgar los mitos nacionales de sus ambigüedades y fantasías, la artista ha jugado con relatos de la gran epopeya india, el *Ramayana,* de la que ha hecho una nueva lectura asignando a las protagonistas papeles más relevantes: «El artista tiene derecho a modificar las leyendas populares para adecuarlas a la modernidad, en el sentido de imprimir al ser mítico una fuerza contemporánea». Los resultados son de ensueño, una especie de animación, una forma artística que los pintores raramente tratan de explorar. Shahzia Sikander constituye una notable excepción.

Es probable que en el futuro veamos muchas más hibridaciones como esta, donde se funden las proyecciones, la pintura y la instalación. También parece plausible que a medida que, por un lado, los pintores pierdan interés en ser «decorativos» y, por otro, los comisarios cesen de concebir la instalación artística como un vástago tardío de la escultura minimalista, empecemos a ver más pintores pintando salas.

411. David Reed
Mirror Room for Vampires, 1996. Pintura *#350* y cinta de vídeo con escenas de películas de vampiros. Instalación en la Sala de los Espejos de la Neue Galerie am Landesmuseum, Graz

412. Rudolf Stingel
Untitled, 2001. Sala cubierta con paneles aislantes Celotex TUFF-R. Instalación en la Bienal de Venecia, 2003

Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner

LA ESCUELA

Scanned with CamScanner

DE LEIPZIG

Tilo Baumgärtel
Norbert Bisky
Tim Eitel
Eberhard Havekost
Martin Kobe
Thoralf Knobloch
Rosa Loy
Wolfgang Mattheuer
Neo Rauch
Christoph Ruckhäberle
David Schnell
Matthias Weischer

Scanned with CamScanner



413. Norbert Bisky
Dreckschleude (Aplicador de mugre), 2006. Óleo sobre lienzo, 210 × 420 cm

414. Wolfgang Mattheuer
Hinter den sieben Bergen (Tras las siete montañas), 1973. Óleo sobre tablero de aglomerado, 170 × 130 cm

415. Neo Rauch
Quiz, 2002. Óleo sobre lienzo, 250 × 210 cm. Museum of Contemporary Art, Los Ángeles

De la Escuela de Leipzig se ha dicho que es «el primer fenómeno mundial del arte del siglo XXI» y «el primer fenómeno artístico del XXI». Es «el último grito», asegura Joachim Pissarro, un comisario del Museum of Modern Art de Nueva York, mientras que Neo Rauch sostiene que «es al siglo XXI lo que Max Beckmann fue al XX». ¡No son afirmaciones baladíes! La importancia de un movimiento, en caso de serlo la Escuela de Leipzig, estriba en que conlleva un cambio de paradigma, un gran salto hacia delante. Implica un cambio en nuestro modo de pensar, tal como hicieron el impresionismo o el cubismo. ¿Ocurre lo mismo con los artistas de Leipzig Rauch, David Schnell, Matthias Weischer y otros?

Existe un gran escepticismo al respecto, pues menudea la opinión de que estos artistas no pasan de ser una estrategia de mercadotecnia inventada por un grupo de marchantes espabilados como carnaza para los coleccionistas ricos ansiosos de hacerse siempre con la última novedad. «Hablamos del hastío del fin de siglo en estado puro. Las imágenes no representan ninguna amenaza intelectual. Les falta descaro juvenil, ira, ambigüedad y sofisticación alegórica —escribe el crítico Christian Schüle—. Su encanto es negativo; su sinsentido toca la fibra sensible de la indefensión ante la pérdida de las utopías, sus pinturas describen una parálisis, una espera de algo impreciso». Otros críticos condenan su melancolía, su falta de metas, su silencio y su pasividad, censuran el hecho de que «con su menú de surrealismo retrosocialista lo único que reflejan es cierta habilidad pictórica revestida de ambivalencia teutónica, sin aguijón político. Son cuadros envasados como artículos de una marca de lujo, con un aire discreto de consenso y admiración». Rauch, nos dicen, «invoca la complacencia en la germanidad, pero no consigue captar las realidades históricas del país y produce imágenes tan superficiales como míticas [...], una visión confusa de la identidad germánica carente de sensibilidad crítica».

Son varios los motivos aventurados para explicar la continua preeminencia de la pintura alemana, entre ellos que la sociedad teutónica se toma la cultura y el coleccionismo en serio; que las escuelas de arte funcionan mejor en Alemania, donde se cuenta con grandes artistas como maestros y se les otorga libertad para que prediquen con el ejemplo, y que el trauma del Tercer Reich y la división entre Este y Oeste ha generado la necesidad de un arte analítico y sanador. Cabe añadir que en Alemania observamos una paradoja fascinante: una sociedad displicente en su mayoría que aun así apoya con generosidad a sus propios críticos y, en segundo lugar, se puede aducir que los traumas de los alemanes son al fin y al cabo versiones más intensas de traumas que acechan a otros lugares del mundo.

Alemania cuenta con cuatro marcos conceptuales acerca de su naturaleza y su futuro, todos ellos fecundos y repletos de imágenes visuales: el apego romántico de los alemanes a la naturaleza, asociado a menudo con Caspar David Friedrich; el sueño militarista y racista del fracasado pintor Adolf Hitler y los nazis; el paraíso socialista del Estado de la Alemania Oriental, la RDA, y las fantasías capitalistas y americanistas de la Alemania Occidental, rica e industrial. La pintura ha desempeñado y desempeña un papel decisivo a la hora de encarnar estos cuatro mitos o concepciones. La Alemania reunificada del siglo XXI carece de un nuevo mito visual equivalente, pero los cuatro antiguos continúan siendo síndromes que ninguna terapia puede erradicar. Para un alemán, las imágenes de naturaleza, personas y sociedad siempre despiertan nexos mentales, a menudo conflictivos. Así ocurrió en el caso de Baselitz y Kiefer y todavía sucede con los artistas actuales.

Más que en la fotografía o el cine, en la pintura es donde estos cuatro mitos pueden convivir, colisionar o fusionarse. Incluso aquellos artistas que, a diferencia de Jonathan Meese o Daniel Richter, se abstienen de adoptar una postura política, no pueden sino aceptar que así sea. Las contradicciones de este país atormentado por sus encrucijadas históricas aún irritan a la generación más joven, que no obstante saca partido de ellas, sin dejar de contemplar con recelo la seriedad con la que algunos artistas de la generación anterior, la



Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner



416. Neo Rauch
Neue Rollen (Nuevos redobles),
2005. Óleo sobre lienzo,
díptico: 270 × 210 cm
cada panel

Scanned with CamScanner





de Baselitz, apadrinaron la «germanidad». Como señaló Norbert Bisky, él y sus contemporáneos tienen los «pies en el estiércol y la nariz en las nubes». En *Dreckschleuder (Aplicador de mugre)* apreciamos ecos de Friedrich, de héroes fascistas y socialistas (todos son arios rubios) y de la publicidad del capitalismo, todo ello metamorfoseado en algo nuevo, delirante e irónico / **413** /.

¿Por qué Leipzig? Por un lado, por el perverso romanticismo del lugar, considerado en su día el súmmum del antirromanticismo: deprimentes complejos socialistas de viviendas, fábricas en ruinas y barracas militares. En la ciudad confluyen lo nuevo y lo viejo: *autobahns* y McDonald's junto con el proyecto fallido de la RDA. Cabe recordar también la permanencia de la Hochschule für Grafik und Buchkunst, donde Wolfgang Mattheuer y Werner Tübke seguían impartiendo clases, donde los estudiantes aprendían a dibujar al modo tradicional / **414** / y donde se les exigía que analizaran cómo solventaba Cranach la figura: problemas reales, en lugar de las teorías de Derrida. «Los inconvenientes del Muro de Berlín son archiconocidos, si bien es cierto que nos permitió dar continuidad a la tradición de Cranach y Beckmann —apuntó sin entusiasmo el director de la Hochschule, Arno Rink—. Protegió el arte de la influencia de Joseph Beuys». De hecho, muchos de los artistas a los que hoy se relaciona con Leipzig llegaron de la antigua Alemania Occidental atraídos por la posibilidad de concentrarse en la pintura, en sus técnicas y géneros tradicionales. Las habilidades plásticas de estos pintores son indiscutibles y de un nivel excepcional.

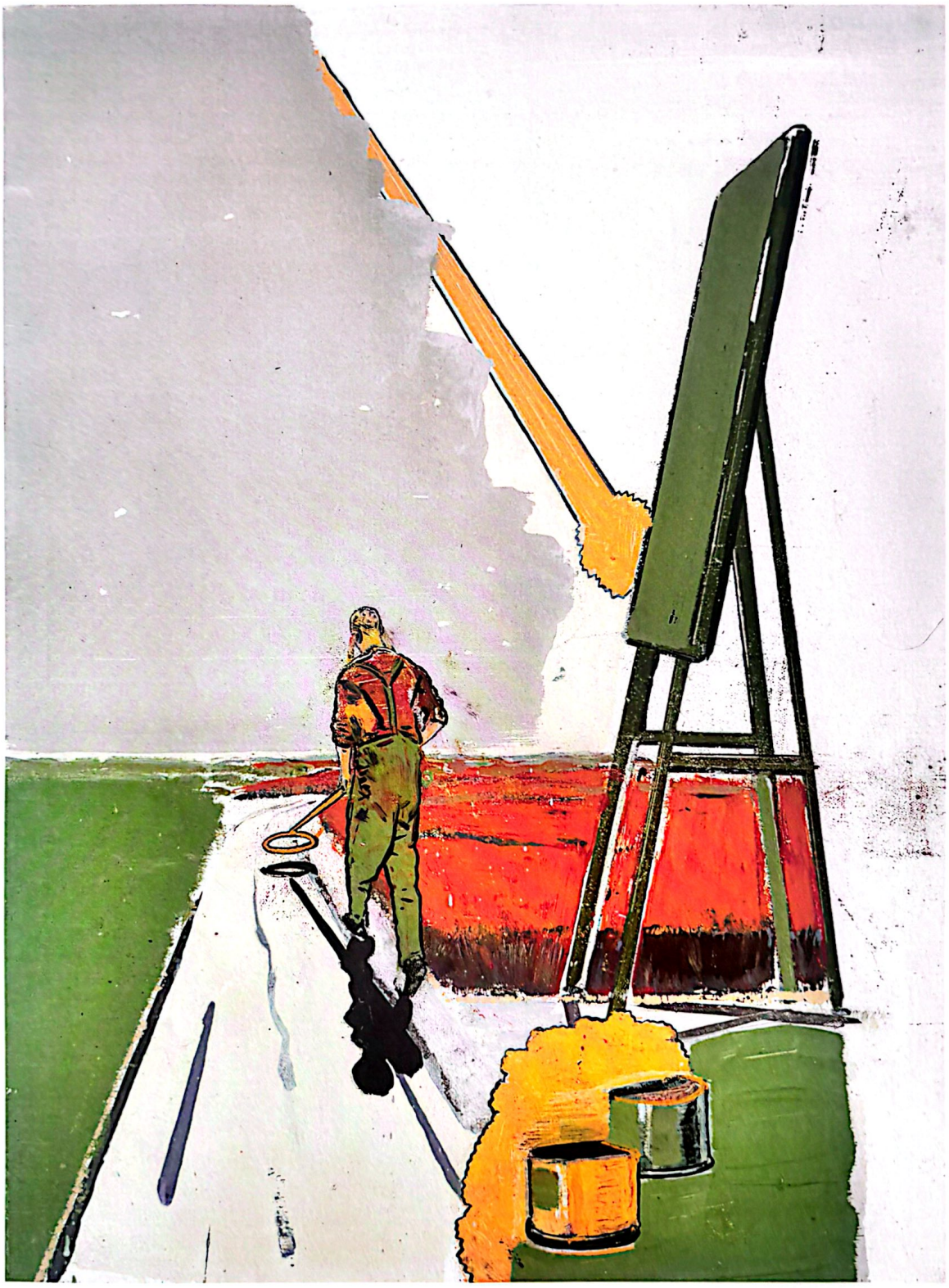
Neo Rauch es algo mayor que esta generación y, de hecho, ayudó a instruir a la nueva hornada de artistas. Su temprano éxito alimentó las ambiciones de los más jóvenes y quizá los «autorizó» para que se guiaran por su instinto y apostaran por una pintura comedida, a diferencia de lo ocurrido en la generación anterior, responsable de lienzos sobrecargados de pigmentos y de una seriedad rotunda. Hemos analizado las obras de Rauch en términos de carnaval, de subversión del mundo, pero también es válido contemplar sus lienzos desde un punto de vista político, sobre todo si recordamos que Rauch se formó en la década de 1980 con vistas a convertirse en un pintor de la Alemania del Este socialista pero acabó su graduación en 1990 en una Alemania unificada capitalista. *Quiz* podría interpretarse como meramente cómico, pero hay algo siniestro en el participante del concurso, que aparece arrodillado sobre una pierna y con la cabeza apoyada en la mano / **415** /. Estamos ante una pesadilla: como si se tratara de un torneo de patinaje sobre hielo, al concursante le piden que encaje piezas de formas geométricas mientras los entrevistadores le puntúan, pero una de las formas parece haber cobrado vida y lo observa con descaro. Cabe interpretar este cuadro como una alegoría del obrero de la Alemania Democrática refugiado en un empleo en la Alemania Federal cuyas reglas no comprende y para las cuales carece de preparación. El lienzo, tanto en lo que respecta al contenido como al estilo, oscila entre lo sublime y lo prosaico y trivial, entre la modernidad del mobiliario televisivo y el ambiente hogareño *(Gemütlichkeit)* de las casas alemanas a la antigua usanza.

Scanned with CamScanner

417. Tilo Baumgärtel
Der Sturm (La tormenta), 2008.
Óleo sobre lienzo,
210 × 350 cm

418. David Schnell
Hütte am See (Pabellón de caza junto al mar), 2002. Acrílico sobre lienzo, 180 × 125 cm

419. Neo Rauch
Sucher (El buscador), 1997.
Óleo sobre lienzo, 60 × 45 cm.
Colección particular



Scanned with CamScanner

420. Thoralf Knobloch
Springer (Zambullida), 2001.
Óleo sobre lienzo, 95 × 170 cm

421. Tim Eitel
Blickkontakt (Contacto visual),
2004. Óleo y acrílico sobre
lienzo, 90 × 70 cm

422. Tim Eitel
Boygroup, 2003. Óleo sobre
lienzo, 260 × 190 cm

423. Tim Eitel
Grube (Agujero), 2008. Óleo
sobre lienzo, 221 × 176,5 cm

Las obras de Rauch se han visto a menudo como pastiches de realismo socialista o pruebas de la vacuidad de dicho estilo. No parece una interpretación acertada. Quizá sería más pertinente tildar su trabajo de carnavalesco: por mucho que pese a su ironía y chanza, se trata de un arte serio y sólido. Rauch no nos cuenta nada de Alemania explícitamente, pero al reciclar sin fin sus imágenes revive gran parte de su historia reciente. En este aspecto, por sorprendente que parezca, se asemeja mucho a Kiefer. El propio Rauch aboga por entender su obra como atemporal. Todo ayuda.

Me refreno de cualquier forma de jerarquización y evaluación consciente de mi propio inventario pictórico. Ello implica que Balthus, Vermeer, Tintín, Donald Judd, el pato Donald, la propaganda comunista y la basura publicitaria barata pueden confluir en un surco de mi paisaje infantil y generar un conglomerado variopinto de una plausibilidad sorprendente.

La metáfora a la que recurre para describirse como pintor es inusitada. «Me veo como una especie de sistema de filtración peristáltico en el río del tiempo. Concibo mi proceso pictórico como una extraordinaria forma natural de descubrir el mundo, casi tan natural como respirar», afirma Rauch. Natural y terapéutica: «Intento evocar conflictos internos en mi obra. Mi arte tiene un matiz sanador basado en mi dominio de la pintura, en el uso profesional del color y la técnica». Al modo de un psicoanalista, cabalga por la frontera entre el sueño y la consciencia, entre la razón y la sinrazón: «Se trata de esa extraña zona crepuscular donde el artista acecha a su presa. Si fuera realmente capaz de explicarme con palabras, no lo habría pintado».

Neue Rollen (Nuevos redobles) parece jugar con la Revolución Francesa: vemos hombres que alzan gorros frigios rojos (símbolo de la libertad en 1789) con la punta de sus sables, mientras al fondo una figura aparece sentada ante la guillotina / **416** /. «Para mí, la función de las pinturas es abordar los mitos [...] Tras haber asentado los cimientos, el escenario, saco a escena a los actores». Ahora bien, los deja a medio argumento, con la farsa (o la tragedia) inconclusa. En las obras de Rauch siempre suceden cosas, las personas se hallan en proceso de hacer o de buscar algo, pero rara vez llegan a completar su acción o encuentran lo que buscan. En una de sus pinturas anteriores más esquemáticas, *Sucher (El buscador)*, mientras un hombre busca minas antipersona con un anillo magnético, un rayo de luz con reminiscencias de la Anunciación incide en el lienzo que aguarda en un caballete. Es típico de la ambivalencia de Rauch dejar al espectador con la incertidumbre de saber si el rayo remite a una pintura del Quattrocento o, como en el caso de Roy Lichtenstein, a un cómic / **419** /.



Scanned with CamScanner



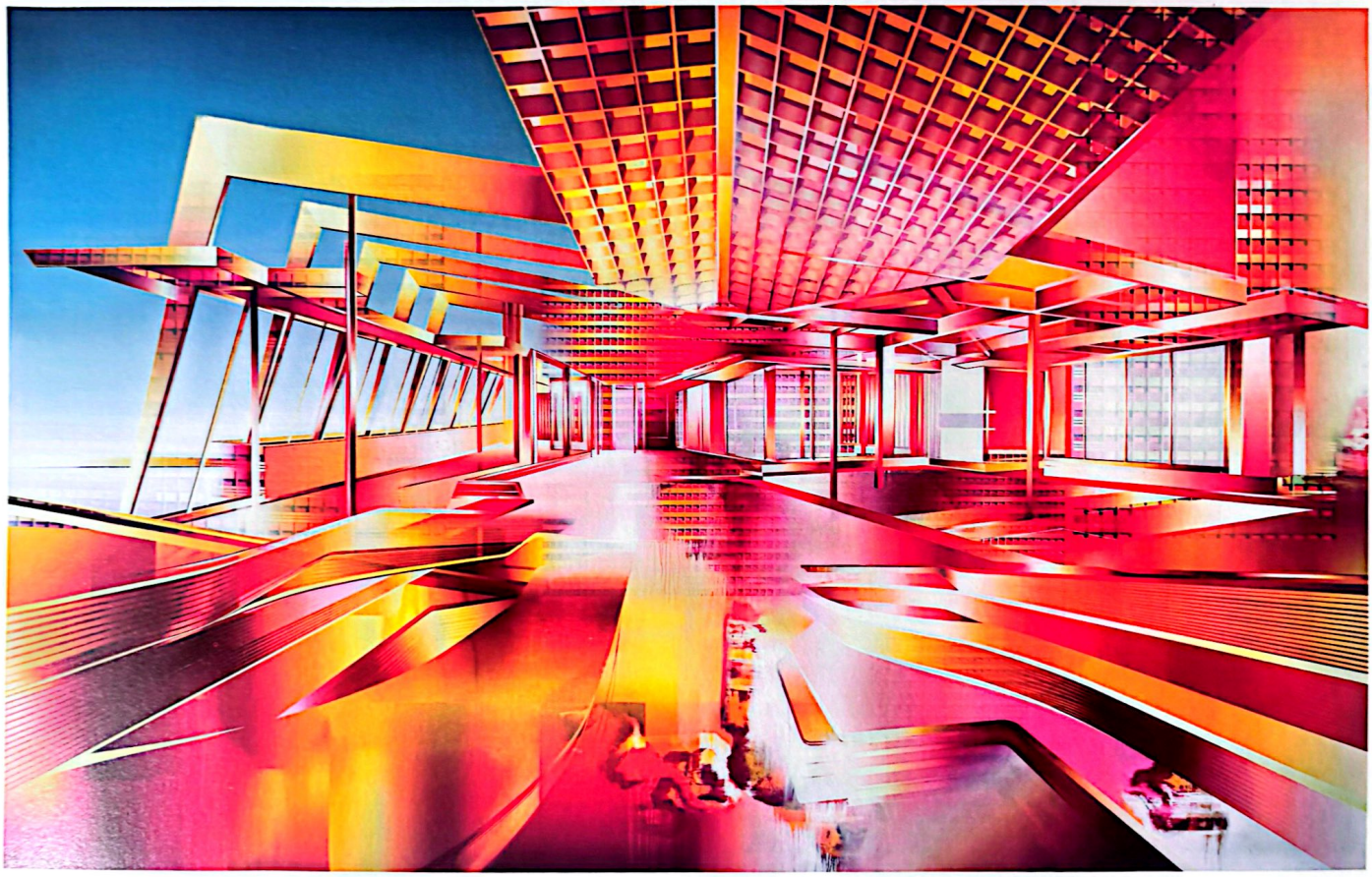




Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner



424. David Schnell
Autobahn (Autopista), 2008.
Óleo sobre lienzo,
200 × 300 cm

425. Martin Kobe
Rudera, 2006. Acrílico sobre
lienzo, 280 × 450 cm

Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner

426. Eberhard Havekost
Global Player, 2004. Óleo sobre lienzo, 280 × 145 cm

doble página siguiente:
427. Matthias Weischer
Oberlicht (Tragaluz), 2006. Óleo y temple de huevo sobre lienzo, 120 × 150 cm

Del grupo de pintores que han saltado a la fama en la estela de Rauch, quizá el único equiparable a él sea Tilo Baumgärtel. Es una de las pocas «estrellas» de Leipzig que ha crecido en el Este y es también el que más se aproxima a Rauch en la invención de escenarios. Sus historias, sin embargo, son más fáciles de interpretar: sus espacios se parecen más a los de este mundo o a los cinematográficos. A menudo, los personajes parecen a la expectativa de que algo suceda / **417** /. Aunque Baumgärtel es un narrador más asequible que Rauch, este lienzo insinúa hallarse al filo de ilustrar una alegoría.

Cuando ultimaba su *Hütte am See (Pabellón de caza junto al mar)*, David Schnell suprimió las patas del pabellón desde donde los cazadores disparaban a sus presas / **418** /. Tampoco pintó las hojas de los juncos y, en cambio, dejó a la vista todas las líneas compositivas a partir de las cuales había calculado la geometría del cuadro. El bosque del fondo, como los que suele pintar, es esquemático, muy distinto de las florestas imaginadas por los románticos alemanes, como Caspar David Friedrich. Las obras de Schnell, por ejemplo su *Auffahrt (Paso elevado)* / véase **286** /, parecen reproducir un modelo del mundo en lugar de la realidad. En las estaciones ferroviarias de la Europa continental es fácil encontrar una vitrina con la maqueta de un bello paisaje repleto de edificios históricos y colinas arboladas atravesado por vías de tren. Insertando una moneda de un euro, los trenecitos echan a rodar por el paisaje. Ejecutadas con un detallismo impresionante por la empresa Märklin Company, estas maquetas presentan un mundo inocente e inmaculado. El atractivo de los pintores de Leipzig estriba en gran medida en su aparente propuesta de un mundo «Märklin».

Esto se debe en parte a que con frecuencia pintan escenas como si fueran obras de construcción inacabadas, en parte a su dominio de la técnica y en parte a que su obra cabalga entre la figuración y la abstracción. En el plano formal, los lienzos de Schnell son sofisticados, tan buenos como las mejores pinturas abstractas. En sus nuevas obras pictóricas, esta inquietud se traduce en una composición compleja al tiempo que coherente: hay una mayor improvisación, relaciones cromáticas más fortuitas, pero sobre todo, transmiten la sensación de ser pinturas bien ejecutadas / **424** /. El atractivo estriba en ver que alguien configura un nuevo mundo, no ya tanto un mundo irreal como un universo paralelo al nuestro, donde las cosas son precisas y equilibradas, pero también extrañas: los objetos vuelan o levitan en el aire y reina un silencio sepulcral.

Al igual que las de Schnell, las pinturas de Tim Eitel pueden considerarse tan bellas como anónimas, elegantes pero faltas de emoción. De nuevo, este dictamen resulta algo inapropiado. Las personas de los lienzos de Eitel vagan por el museo y pasean sus elegantes ropas de diario. La geometría de la arquitectura del museo se representa con meticulosidad, como en un eco de las retículas de Mondrian o las de una prisión de trazado impecable. Pero lo más importante es la desconexión. Eitel rara vez pinta a esos personajes admirando los cuadros: cuando reproduce obras, aparecen como decorado de fondo, a modo de un televisor que se deja permanentemente encendido en el salón de casa. Como tantos de los *dramatis personae* de los artistas de Leipzig, las figuras de los lienzos de Eitel están ancladas en un compás de espera.

En parte, este ambiente de retraimiento responde al hecho de que el artista emplea fotografías a modo de bocetos que perfecciona y abstrae en sus pinturas. Los filósofos estoicos se lamentaban de que no éramos sino extraños en un mundo que no habíamos creado, y eso fue precisamente lo que pintó Francis Bacon: hombres alienados en la naturaleza. Eitel, en cambio, nos muestra como extraños en un mundo que sí hemos creado. Incluso cuando pueblan un entorno natural, sus figuras parecen superpuestas: los muchachos no dejan huellas en la arena al dirigirse hacia las dunas / **422** /. Su caminar es masculino, sin rumbo fijo, a diferencia de los poetas y peregrinos en busca de respuestas de los lienzos de Friedrich. «Yo no tengo absolutamente ninguna relación con el entorno rural —aclara Eitel—. Para mí, la supuesta euforia, lo elegíaco, es más bien una expresión de fracaso. Puesto que la experiencia romántica de la naturaleza no funciona en mi caso, Dios no está presente en cada planta».

Para Eitel, la luz es ambiental, uniforme y artificial, incluso la naturaleza parece iluminada por focos de tungsteno. Quizá porque la ausencia de dramatismo luminoso es una condición constante en sus lienzos, sus personajes, como los muertos vivientes de las películas de terror, parecen no proyectar sombra; por lo general, son tan inanimados como las figuritas de plástico que aguardan en los andenes a subir al tren Märklin. En cualquier caso, su obra también emana cierto aire de calma y belleza, sobre todo las piezas más recientes, que evocan la hora del crepúsculo / **423** /. Su atractivo tal vez se asemeje al del *flâneur* decimonónico, el hombre desconectado que mira escaparates, feliz en su aislamiento en un mundo de espectáculo. Eitel explicita el insólito placer que podemos hallar en el anonimato y en el ambiente de los no lugares, esos museos, oficinas, parques municipales y salas de espera de los aeropuertos carentes de características singulares.

El espectador queda asombrado cuando, en su lienzo *Blickkontakt (Contacto visual)*, una de las mujeres que vagan por el museo vuelve el rostro y nos mira directamente a los ojos con expresión inescrutable / **421** /. Como siempre, es imposible saber en qué museo nos encontramos; de hecho, podría tratarse perfectamente de una simulación infográfica. El ojo y la forma de establecer contacto visual con el espectador nos recuerdan que el mundo de Eitel quizá sea un universo paralelo que también está habitado.

Al igual que Julie Mehretu o Matthew Ritchie, Martin Kobe parece explorar el espacio posmoderno o cibernético, pero en realidad jamás usa un ordenador / **425** /. Siente fascinación por la arquitectura actual, por lo que denomina «la belleza congelada de situaciones urbanas. El aspecto laberíntico de las viviendas. La frialdad». Las complejas estructuras que inventa se rompen irremediablemente, la pintura cae y gotea:

Mientras pinto, la logística de la estancia escapa a mi control; el juego libre de la pintura es el requisito previo para que las cosas cobren transparencia, franqueza. [...]

Scanned with CamScanner

Mientras pinto me desplazo como un ciego. [...] Corrijo sin cesar, pinto una capa sobre otra, destruyo y cuestiono la arquitectura que esbozo. [...] La pintura y la arquitectura tienen objetivos opuestos, si bien yo entiendo mi forma de trabajar como «fusión nuclear».

La libertad y el juego en oposición a la estructura son un tema constante en la pintura de Leipzig y en la expresión pictórica en general. Podría asimilarse con la lucha del individuo en la sociedad o con la de un ser emocional en un mundo dominado por la cibernética y la geometría.

Los pintores de la rival de Leipzig, Dresde, se presentan como fríos analistas de los problemas pictóricos y fieles registradores de lo cotidiano, en lugar de «languidecer en el hastío vital *kitsch* al estilo de los grandes maestros de la pintura como hace la Escuela de Leipzig». Artistas como Thoralf Knobloch y Eberhard Havekost trabajan a partir de fotografías. *Springer (Zambullida)* / **420** /, de Knobloch, es una intrigante réplica del *A Bigger Splash* de Hockney / *véase* **19** /. Hockney nos muestra una California glamurosa y soleada; Knobloch una piscina municipal deteriorada por el paso del tiempo. La imagen de Knobloch, con el niño zambulléndose de cabeza, carece del aire sensual y elegante que impregna los cuadros de piscinas de Hockney. Ambos juegan, sin embargo, con la irrealidad de la pintura: Hockney con sus márgenes sin pintar y Knobloch con sus hilillos de verde y blanco a lo Pollock.

En ocasiones, Havekost califica sus pinturas de «interfaces de usuario»: el aspecto en pantalla de un sistema operativo informático. Entre la «realidad» y el lienzo median la cámara y el ordenador. Lamenta no poder tomar ya instantáneas de sus vacaciones: todo ha sido invadido por los medios de comunicación, de manera que nuestra experiencia de la realidad parece haberse convertido en sinónimo de las imágenes que la reproducen. Su obra puede considerarse una meditación en torno a este hecho, a tener que vivir en un contexto de aparente pérdida de la realidad. Para él, la obra o el juego creativo se sitúan, en primer lugar, en la fase de preparación, durante la cual ajusta o distorsiona la imagen de partida con Photoshop, y en segundo lugar, en la fase de corrección o retoque de la pintura, en el curso de la cual trabaja «como un cirujano plástico». Aunque concibe los lienzos a modo de lugares donde es posible percibir asociaciones y sensaciones, se advierte en ellos una total falta de referencias: los rostros de sus protagonistas son genéricos, o bien están ocultos o protegidos / **426** /. De una factura impecable, elegantes y fríos, sus lienzos parecen reflejar un mundo que se desliza hacia una tierra abstracta, genérica. No obstante, Havekost se propone justo lo contrario: «Actualmente pintar es un modo de aproximarte a la realidad. A la realidad despojada de las apariencias, al contramundo, al mundo de las ideas». Más que el fotorrealismo anterior, su obra y la de Knobloch constituyen una crítica de nuestra manera de emplear la representación.

Matthias Weischer pinta los interiores como si se tratara de naturalezas muertas. Cuando admiramos bodegones de artistas holandeses o españoles del siglo XVII, apreciamos una composición estática y una tremenda atención al detalle. La obra de Weischer no refleja nada parecido al juego cargado de erotismo que rezuman los lienzos de interiores de Vermeer, a esa provocación de unos ojos que miran fijamente al espectador o apartan la vista de él. No se trata tanto de que sus interiores estén despoblados, sino de que no hay ojos en los espacios que los animan. Parecen más bien autopsias meticulosas. Los primeros lienzos de Weischer incluían siempre un recipiente, una caravana o una muda de ropa a modo de suplantación de una figura. En sus obras más recientes, con presencia de personas, éstas carecen de rostro: son caparazones de seres humanos que aguardan el aliento vital. En ocasiones, apenas muestra un fragmento: una pierna, como en una escena de crimen, o ambas extremidades. Los objetos son clave: si pareciamos forasteros en este mundo que no habíamos creado, ahora nos resulta extrañamente familiar debido a los objetos que sí hemos creado y con los que lo hemos rellenado. Las de Weischer pueden antojarse pinturas académicas y técnicas, pero versan sobre cómo intentamos configurar y habitar nuestro mundo. En *Oberlicht (Tragaluz)* vemos a un caballero en una galería de arte con iluminación cenital, bañado por la luz, incompleto en su forma, aguardando / **427** /. Como de costumbre, manchas diminutas y muescas en la pintura impiden al espectador creer que se halla ante una visión de la realidad. La textura grumosa en los bordes realza esta sensación.

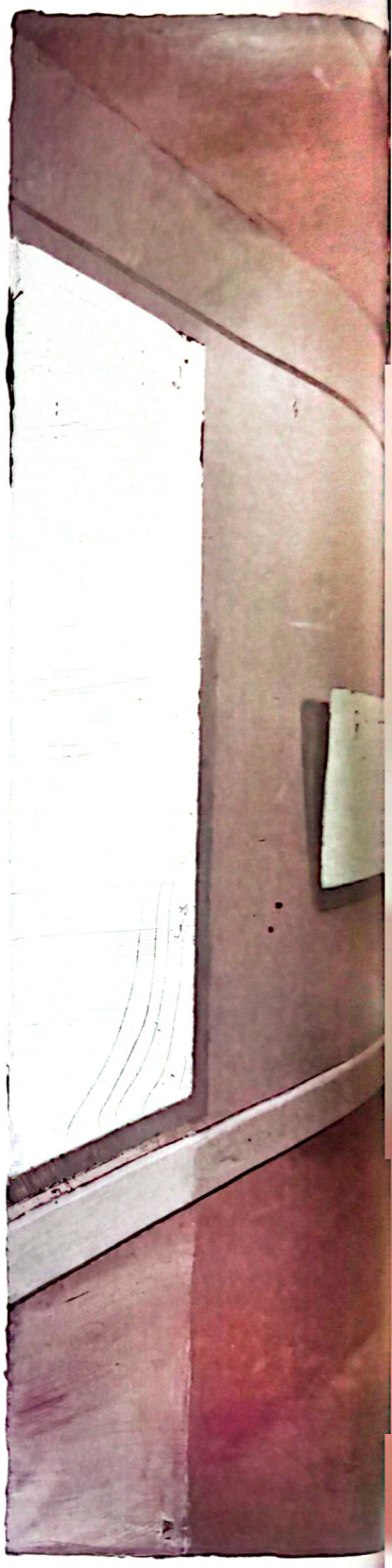
Como Schnell, Weischer emplea la palabra «juego» (en alemán «*spiel*»):

Al principio pienso de manera abstracta en términos de composición, forma y color, y luego juego con todos estos elementos. Cuando me detengo a pensar en cómo proseguir, me vienen al pensamiento imágenes de corte figurativo. Normalmente pinto por encima la imagen varias veces y defino algo nuevo en el lienzo.

Es fácil tildar la obra de Weischer de fría y artificial, pero lo cierto es que el artista despliega una visión única y que aplica sus manchas y muescas con una habilidad y una ponderación sin precedentes. Estas marcas entrañan el mismo valor y atención que los elementos figurativos.

Weischer, además, es el mejor colorista alemán desde Emil Nolde. En *Memling*, de entrada sorprende el biombo con la imagen incrustada del pintor flamenco Hans Memling y la evocación de la composición de Weischer del retrato de Henry Geldzahler obra de Hockney / *véase* **63, 428** /. (Weischer trabajó becado en el estudio de Hockney durante un tiempo). También saltan a la vista los elementos restantes: los percheros esqueléticos, extrañamente parecidos a los árboles de Schnell, y los omnipresentes hilillos y manchas de pintura, pero el rasgo predominante del lienzo, su auténtico corazón o voz, es la amplia extensión de azul a la que todos los rojos y amarillos sirven de contrapunto.

Como sucede a menudo, estamos ante un lienzo que representa el taller del artista. Por un lado, podría afirmarse que Weischer lo plantea a modo de monitor informático en el que pueden aparecer, descartarse o metamorfosearse objetos, pero se trata ante todo de un homenaje a otras grandes pinturas de estudio obra de Vermeer, Velázquez o Picasso. Como ocurre con los

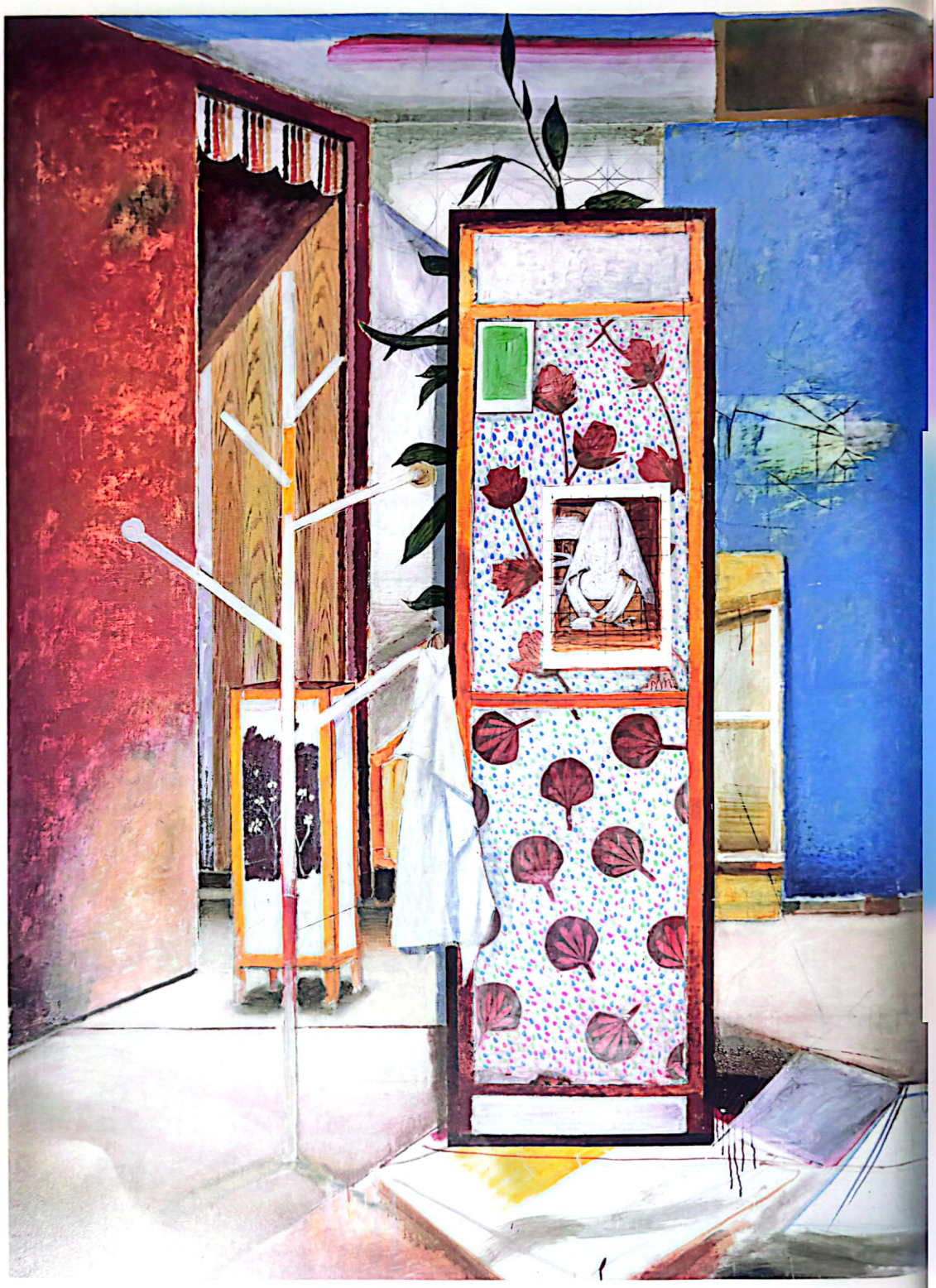


Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner

428. Matthias Weischer
Memling, 2006. Óleo y temple de huevo sobre lienzo, díptico: 210 × 180 cm cada panel



Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner



grandes maestros, aquí el taller del artista es un espacio filosófico que nos permite encarnar el mundo no menos que reflexionar sobre él. Además, cabe recalcar el carácter físico de estas pinturas, la especificidad derivada de los pigmentos: en algunos sectores son lisas, en otros grumosas, y en otros aparecen arañadas o acariciadas. Es la oposición diametral a la realidad virtual.

De los seis licenciados por la Academia de Leipzig que normalmente se citan como sus principales exponentes (los otros son Baumgärtel, Eitel, Kobe, Schnell y Weischer), Christoph Ruckhäberle apuesta más que ningún otro por la figura humana. Frente al realismo socialista, que se centraba en los personajes históricos, resulta revelador que Ruckhäberle retrate a personas recluidas en situaciones íntimas. A menudo las muestra en estancias, en grupo, sin otra ocupación que aguardar. En *Abschied (Despedida)* un conjunto de personas está atrapado en un apartamento corriente / **429** /.

El papel de la mujer en la pintura de Leipzig ha sido objeto de debate. Se ha cuestionado la escasez de pintoras de esta escuela y si se trata acaso de un club masculino, como el mundo de la pintura alemana de la década de 1980. «En primer lugar —ha señalado Baumgärtel—, los hombres buscan la sublimación en la pintura, mientras que las mujeres son demasiado inteligentes para hacerlo. Y, en segundo lugar, sí hay mujeres». Se refiere, entre otras, a Rosa Loy, cuyos lienzos, quizá para destacar, encierran más ironía que los de otros representantes de Leipzig. Igual que ellos, Loy adopta el surrealismo, tal como demuestra por ejemplo *Versteck (Escondrijo)*, si bien pone el acento en la creación de una mitología personal mucho más amplia y realiza unas obras menos técnicas / **430** /.

Son muchas las personas que abominan de la pintura contemporánea debido a su escaso dominio de la técnica. Los artistas se licencian por las escuelas de arte con la queja de que no les han enseñado a dibujar, del mismo modo que lamentaban antaño que eso era lo único que habían aprendido. El éxito comercial de la pintura de Leipzig, en gran medida como el de la pintura china reciente, se debe a su excelencia técnica: su ejecución se antoja difícil. Quien le oiga decir a David Schnell que para él estudiar en Leipzig fue como «verse arrojado al siglo XIX», puede pensar: «Estupendo, ¡por fin alguien sabrá pintar!», o bien soltar una carcajada y opinar que tal método es antediluviano. (La demostración de habilidades técnicas, por ejemplo en el *nihonga* japonés, suele calificarse de *kitsch*.) Los miembros de la Escuela de Leipzig han puesto el dominio técnico al servicio tanto de lo burlesco como de un planteamiento crítico de la representación. Suele pasarse por alto que estos artistas estudiaron en la Hochschule für Grafik und Buchkunst o Academia de Artes Gráficas y Editoriales. En el año 2000, el número de estudiantes que solicitó cursar fotografía en dicha institución triplicaba al de los inscritos en pintura. Lo que singulariza al Departamento de Pintura es su relación antagonista con el Departamento de Fotografía, no su aislamiento privilegiado. Y lo que distingue a los pintores que surgen de él es su necesidad de gestionar la fotografía en tanto que medio.

¿Nos hallamos entonces ante un movimiento, una escuela o una moda pasajera sin más? Una escuela

Scanned with CamScanner



implica una ideología compartida o una metodología de trabajo que delimita el número de creadores capaces de producir obras de gran calidad y proporciona a un público expectante los mejores artistas. Se trata de un microcosmos donde la competencia y la colaboración son mutuamente beneficiosas. Hay, sin duda, intereses compartidos: la ironía, las figuras expectantes y, quizá por encima de todo, el interés por el espacio. Estamos ante una idea posmoderna de que los acontecimientos psicoanalíticos acaecen en el espacio y de que ese espacio está cargado en términos psicoanalíticos. Los espacios de Kobe y Schnell son tan tensos como los de Loy o Rauch, pese a la ausencia de figuras. Desde el punto de vista estilístico es innegable que existe una «estética de Leipzig». Uno de los pintores analizados con anterioridad señaló un fragmento insólitamente claro y esquemático de una de sus obras y soltó una risotada acompañada de un: «Mira, soy de la Escuela de Leipzig».

La obra de la Escuela de Leipzig se ha calificado de «reporrealismo», una imitación del estilo artístico de la Alemania comunista. Transmite nostalgia de la antigua Alemania del Este: los automóviles eran espantosos y el abastecimiento de víveres pobrísimo, pero la vida en ella era segura y cómoda. Abundaba el empleo y todo el mundo tenía un hogar, por poco glamuroso que fuera. Pero frente al optimismo del realismo socialista, estos pintores presentan el mundo no necesariamente como un sinsentido, pero sí como desconcertante, delirante a ratos y a ratos irónico. Si imaginamos que Rauch lleva a escena las obras teatrales de Samuel Beckett al modo de series cómicas y que Weischer reversiona el Teatro del Absurdo de Ionesco con la revista *Interiores*, quizá podamos empezar a entender las paradojas. En última instancia, es la situación, y no tanto la escuela, lo que importa: Bisky, por ejemplo, nació en Leipzig, pero estudió con Baselitz. Si 1989 y el derrumbe del comunismo representaron el acontecimiento clave de los últimos cincuenta años, el arte se ha mostrado más que comedido con respecto a ello. Hay que reconocer a estos artistas de la Alemania parcialmente reunificada (tal como la entendemos hoy) el hecho de que aborden este cambio cultural, aunque sea de manera indirecta.

429. Christoph Ruckhäberle
Abschied (Despedida), 2004.
Óleo sobre lienzo,
190 × 280 cm

430. Rosa Loy
Versteck (Escondrijo),
2003. Caseína sobre lienzo,
100 × 170 cm.
Essl Collection, Viena

Scanned with CamScanner

Mamma Andersson
Francesco Clemente
Chuck Close
John Currin
Fang Lijun
Lucian Freud
Maureen Gallace

Ha Manh Thang
Martin Kippenberger
Maria Lassnig
Rudi Mantofani
Alice Neel
Paulina Owalska
Elizabeth Peyton
Jenny Saville
Dana Schutz
Yan Pei-Ming
Yue Minjun
Zhang Xiaogang

POS

Scanned with CamScanner

FEMINISMO

Scanned with CamScanner



431. Yan Pei-Ming
Red Self-portrait, 2007.
Óleo sobre lienzo,
350 × 350 cm

432. Alice Neel
Nude Self-portrait, 1980. Óleo sobre lienzo, 137,1 × 101,6 cm. National Portrait Gallery, Washington, DC

433. Dana Schutz
Sneeze, 2002. Óleo sobre lienzo, 48,2 × 48,2 cm. Saatchi Collection, Londres





Scanned with CamScanner

Hace veinticinco años, cuando escribí mi primer libro de pintura, apenas incluí a ninguna pintora (para mi bochorno). Alrededor de una cuarta parte de los artistas representados en estas páginas son mujeres. Y de tener que escribir otro volumen sobre pintura dentro de veinticinco años, estoy convencido de que el porcentaje aumentaría. En la misma línea, hace veinticinco años no incluí ningún artista asiático; dentro de veinticinco años la cifra analizada sería sin duda superior a la contenida en este estudio. Estos son dos de los cambios registrados en el ámbito de la pintura, cuya evolución continúa.

El término «pintura» puede referirse tanto a los pigmentos con los que se pinta un lienzo como al objeto resultante. Así, podemos decir: «aplico pintura» o «he aquí una pintura», algo que no puede hacerse ni con «canción» ni con «poema». En español también son sinónimos la esencia y el resultado de una pintura, hasta el punto de que en el imaginario popular, el pintor y la pintura son homólogos: admiramos un «Rembrandt», un «Kahlo» o un «Dumas». Pero no acudimos al concierto de un «Bach» o un «Beethoven», aunque sí podemos leer un «Atwood» o un «Austen». Nuestra idea acerca de un pintor influye en nuestro concepto sobre su pintura.

Si consideramos sinónimos al artista y a su obra, no es de extrañar que los autorretratos despierten tanta fascinación. Ello se debe también, en cierta medida, a que vemos la pintura a través del pintor, como si nos asomáramos por encima de su hombro. Nos situamos de pie donde lo hizo el artista cuando retrocedió unos pasos para analizar su obra; o nos acercamos al lienzo y revivimos sus acciones: una pincelada suave por aquí, un vivaz rastro de azul por allá... En nuestra imaginación, cuando no en la realidad, podemos repetir los movimientos de la mano del artista, replicar sus gestos delante de la tela con nuestras manos y dedos.

La pintura, en especial el óleo, no solo se ha ponderado como un pigmento de consistencia similar a la de las heces humanas, sino que se le ha atribuido una relación igual de íntima con el cuerpo humano. En *Sneeze*, Dana Schutz plantea una analogía más insólita al proponer su similitud con los mocos / **433** /. Es algo que sale del cuerpo y que podemos moldear. Puede no ser digno o decoroso, pero en ambos casos se trata de una apreciación real y emblemática de lo que es una pintura. Se advierte un discurso similar en torno al cuerpo y a su equivalencia pictórica en los lienzos del artista chino Yan Pei-Ming. Sus autorretratos siempre son de grandes dimensiones, frontales y reconocibles por su restringida paleta cromática (blanco o rojo) y por sus pinceladas drásticas y enérgicas / **431** /. Son el extremo opuesto de los rostros *hong-quang-liang* («rojos, lisos y resplandecientes») de la era maoísta. La ambición de



...Jenny Saville
...erse, 2002-2003.
...sobre lienzo,
... × 244 cm

Scanned with CamScanner



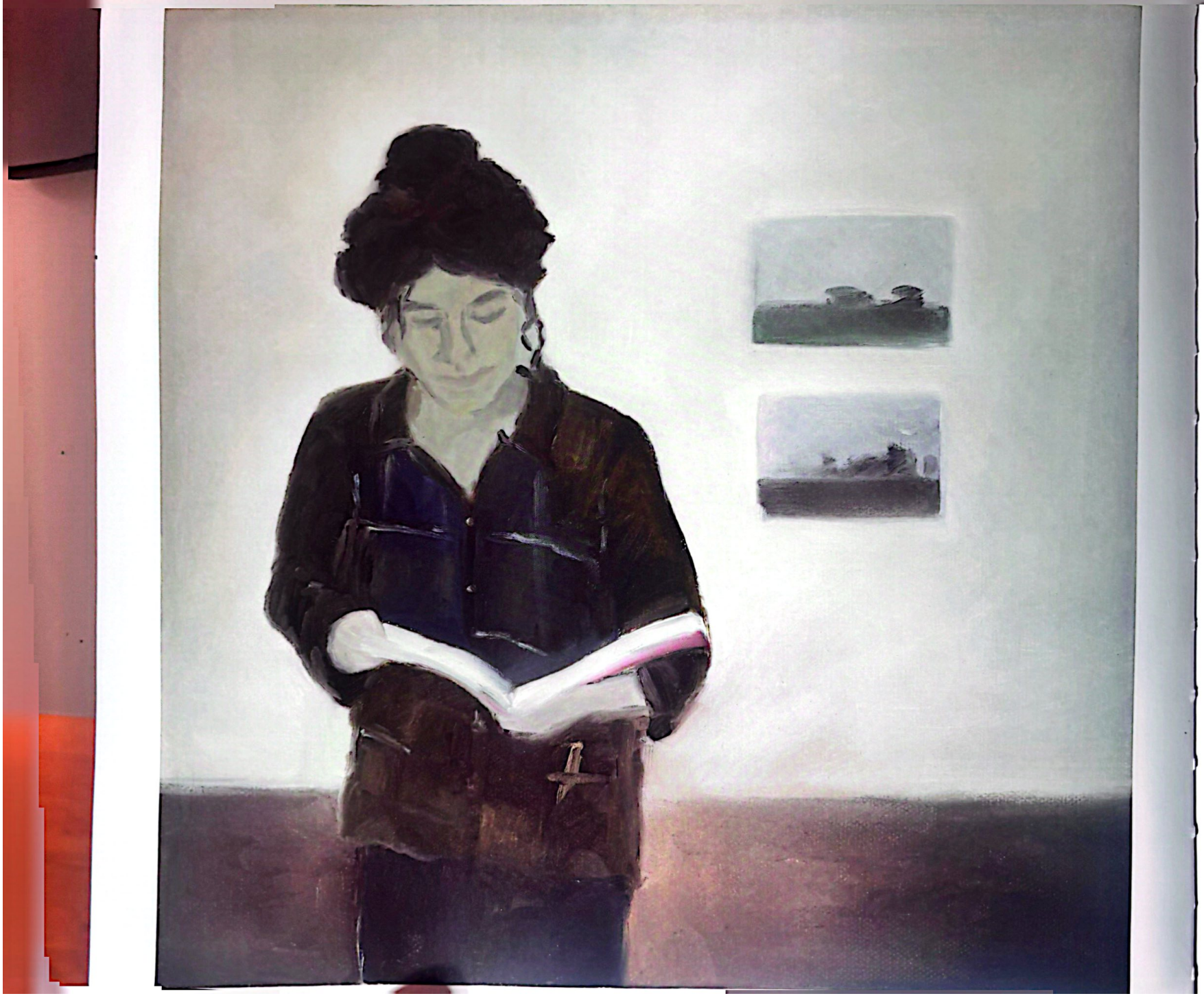
435. Maria Lassnig
The Intimate Link Between Painter and Canvas, 1986. Óleo sobre lienzo, 200 × 140 cm

436. Elizabeth Peyton
LA (E.P.), 2004. Óleo sobre tabla, 35,5 × 28,5 cm

Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner

437. Maureen Gallace
Self-portrait, 2004. Óleo sobre lino, 30,5 × 28 cm

438. Paulina Olowska
Bridget – 1964, 2001. Óleo sobre lienzo, 180 × 120 cm



Yan de crear una persona a partir de materia primigenia, captando un momento en la vida de ese individuo, sigue antojándose una acción absorbente. El antagonismo entre la fuerza de las pinceladas y la expresión sosegada evoca tanto la corporalidad como la actividad mental que él mismo experimenta al posar para sus cuadros.

«¿Ha visto mi autorretrato? ¿Horrendo, verdad? Me encanta. Al menos demuestra cierta rebelión frente a tanta decencia», comentó Alice Neel con relación a su autorretrato de 1980, exponente de su avanzada edad y de su carne flácida / **432** /. A los ochenta años seguía pintando y hablando sin tapujos. Maria Lassnig también expuso cuando ya era octogenaria un lienzo de sí misma desnuda, con las piernas abiertas y apuntándose a la cabeza con una pistola.

Otro autorretrato polémico es el de Marlene Dumas, *Evil is Banal* / véase **138** /. «Parezco Dolly Parton», señaló más tarde con ironía en alusión a este lienzo. El título del cuadro rinde homenaje a Hannah Arendt, quien, tras haber testificado en los juicios de Núremberg, escribió acerca de lo extrañamente normales que eran los nazis asesinos de masas. Aplicado a la obra que nos ocupa tal vez no implique que Dumas sea banal ni malvada, sino que en tanto que artista da testimonio, como Arendt, de la maldad que impregna la banalidad cotidiana. La contraposición entre el rostro blanco y la mano negra podría considerarse alusiva a la ambivalencia de su posición política en tanto que sudafricana en el exilio. O tal vez ese contraste de color simplemente encajaba en la pintura: presenta una calidez y una intimidad similar a la domesticidad que pintó Bonnard, opuesta a cualquier intimidación política. Son precisamente estas supuestas contradicciones las que otorgan al lienzo una fuerza tan absorbente. Sus dimensiones superan con creces el tamaño natural, aunque no en la misma medida que las obras de Yan Pei-Ming, cosa que en cierto sentido las deshumaniza.

En *Reverse*, Jenny Saville pinta su cabeza a un tamaño cuarenta veces superior al real / **434** /. Es una imagen monumental pero descarnada, como una herida supurante o un trozo de carne. ¿Presenta realmente su piel esos colores? Son tonos virulentos, como una puesta de sol en tecnicolor. Al desconcierto ante la escala y la imagen (¿está muerta?, ¿nos está mirando?), se suma el bloqueo de nuestra mirada frente al triunfo del bermellón, que, como una vieja cortina de felpa en el cine, llena nuestra vista. «La carne se convierte en una suerte de material», indica Saville, de modo que es ella

Scanned with CamScanner

la que colma y bloquea nuestra vista: «Me resulta muy estimulante usar mi propio cuerpo para crear algo positivo, me guste o no». En tanto que lienzo, su principal influencia quizá sean los paisajes tardíos de De Kooning por su saturación: la sensualidad está en la pintura, extendida, rascada, arrastrada y pulverizada.

Para Lassnig, un autorretrato guarda menos relación con la imagen tal como la ven los demás o como se refleja en un espejo que con la sensación cenestésica de ser ella misma: «Pinto sensaciones corporales». A veces, exhibe un elemento de fantasía o una proyección: ella en el papel de astronauta, el cuerpo como fragmento, con un solo ojo. En lugar de pintarse completa, como en el pasado / véase **65** /, refleja cómo siente su cuerpo cuando se concentra en una acción, como pestañear o pintar, sobre todo en esos momentos íntimos en los que un artista sostiene su lienzo / **435** /. Ese es precisamente el instante en que el pintor conecta con el mundo exterior y se convierte en parte de él.

El planteamiento de Elizabeth Peyton parece menos problemático, como si pretendiera afirmar que, si las mujeres acostumbran a retratarse al estilo de la ilustración de moda, entonces ese es el estilo que hay que adoptar para poderlo subvertir con amabilidad. En *LA (E.P.)* la vemos en biquini, sentada en una butaca junto a la piscina, con sus gafas de bucear y su gorro de natación a un lado, absorta en la lectura mientras su perro aguarda pacientemente a sus pies / **436** /. Se muestra a sí misma como parte integrante del panorama social que pinta: joven, moderna y despreocupada.

Maureen Gallace, en cambio, no revela prácticamente significado alguno y se limita a pintar su propia imagen como una más de las casas de sus cuadros. No se retrata ni pintando un lienzo en el caballete ni observándolo, sino consultando el catálogo en una visita privada, con sus pinturas colgadas tras ella como meros objetos en la pared. Gallace se convierte en un objeto más, tan tranquilo, agradable y cerrado como cualquiera de las granjas de Nueva Inglaterra que pinta / **437** /.

Evidentemente, la pintura gira a menudo en torno a la identificación: cualquiera, Dumas incluida, puede identificarse con Blancanieves, y los artistas suelen hacerlo con otros artistas. Cuando Paulina Olowska, la colaboradora habitual de Lucy McKenzie (como pintora y como artista conceptual), pintó a Bridget Riley en la década de 1960, creó la imagen de alguien que podría encarnar el *glamour* con menos dudas e inquietudes que una mujer del siglo XXI. Como sucede con tantas representaciones de un mundo pretérito e ingenuo, esta obra se halla teñida de nostalgia / **438** /.

Sin poderlo evitar, nos preguntamos si la maga del lienzo de Mamma Andersson representa también una proyección de la propia artista / **439** /. La imagen es sensual pero también ridícula por cortesía del sombrero de copa. Sostiene en sus manos el as de corazones y dos flores, coronadas cada una con una esfera de vidrio. O bien ella es enana o bien las flores son gigantes. Idéntica contradicción entraña la superficie, con pinceladas toscas en el fondo y delicados tatuajes en el cuerpo de la maga.

439. Mamma Andersson *Magician (Trolkarl)*, 1997. Óleo sobre lienzo, 60 × 85 cm

440. Mamma Andersson *Dollhouse*, 2008. Óleo sobre panel en tres partes, dimensiones totales: 229 × 122 cm



Scanned with CamScanner

El advenimiento de las mujeres ha devuelto los temas de la autobiografía, la fantasía y la domesticidad a la pintura. Andersson es un buen ejemplo de ello. A diferencia de Eric Fischl, plasma la vida doméstica desde el punto de vista de alguien que prepara la cena y cría a dos hijos. Su *Dollhouse* alude tanto a su papel de «ama de casa» como a su infancia / **440** /. Los tres niveles parecen decorados de la *Casa de muñecas* de Ibsen, donde se espera la llegada de la protagonista.

Los autorretratos masculinos también pueden ser problemáticos, en cuanto a proyección y fantasía no menos que en cuanto a observación. En una primera estimación, el reciente autorretrato de Lucian Freud *The Painter is Surprised by a Naked Admirer* podría considerarse bochornoso o cómico: la fantasía de un octogenario / **441** /. Pero quizá la comicidad radique en nuestra sorpresa: como un Pigmalión (una escultura de una bella mujer modelada por un escultor de la Antigua Grecia que cobró vida), la joven ha salido de la propia pintura. Parece ajena a este mundo. A su alrededor vemos el cúmulo de trapos con que Freud ha limpiado sus pinceles, una evidencia de sus treinta años como pintor, o brochas apiladas que otrora sirvieron para liberar la carne. Resulta más inquietante que cómico o vergonzoso: el estudio del artista es un espacio donde la funesta realidad cohabita con la fantasía, una parte de este mundo y, al mismo tiempo, una alternativa.

Martin Kippenberger parodió las expectativas del autorretrato heroico en una serie pictórica de 1988. El artista, de 35 años, se retrata en un estado físico lamentable, fofo, con una enorme barriga cervecera y con un guiño a la inclinación de Picasso por los calzones grandes. El espejo en el que se refleja es en realidad un globo gigante. Como suele ocurrir con Kippenberger, desconocemos si se trata de una imagen banal o patética, si deberíamos reírnos o llorar con él / **442** /.

Francesco Clemente siempre ha estado satisfecho con su papel de vidente y obsesionado con su rostro:

El rostro, mi rostro, es algo que conozco. Me interesa el cuerpo en tanto que hilo conductor entre lo que mostramos hacia el exterior y lo que sentimos en el interior. Y eso se refleja en nuestros ojos, en nuestras bocas. La desnudez del rostro humano presenta un enorme atractivo para mí. Es la única parte del cuerpo que nunca tapamos. Me miro a mí mismo y veo que mi rostro siempre cambia.

De joven era encantador, vivaz y apuesto, tal como se refleja en algunos de sus primeros autorretratos, si bien con mayor frecuencia se ha representado de un modo más pasivo, como alguien a quien le suceden cosas misteriosas. Es el caso de *She and She* / **443** /, extraño título para esta obra en la que aparece duplicado. En una exposición celebrada en 2005 exhibió dieciséis autorretratos, en los cuales interpretaba un papel distinto en cada ocasión: una mujer bengalí, con y sin máscara, miembro de una fotografía de familia, con un camaleón... Tal como había afirmado en 1980: «Hoy en día se espera de ti que expliques quién eres, qué eres... y que luego permanezcas en esa jaula. Pero la vida es fluir, sentir, cambiar. Cambiamos a cada instante».



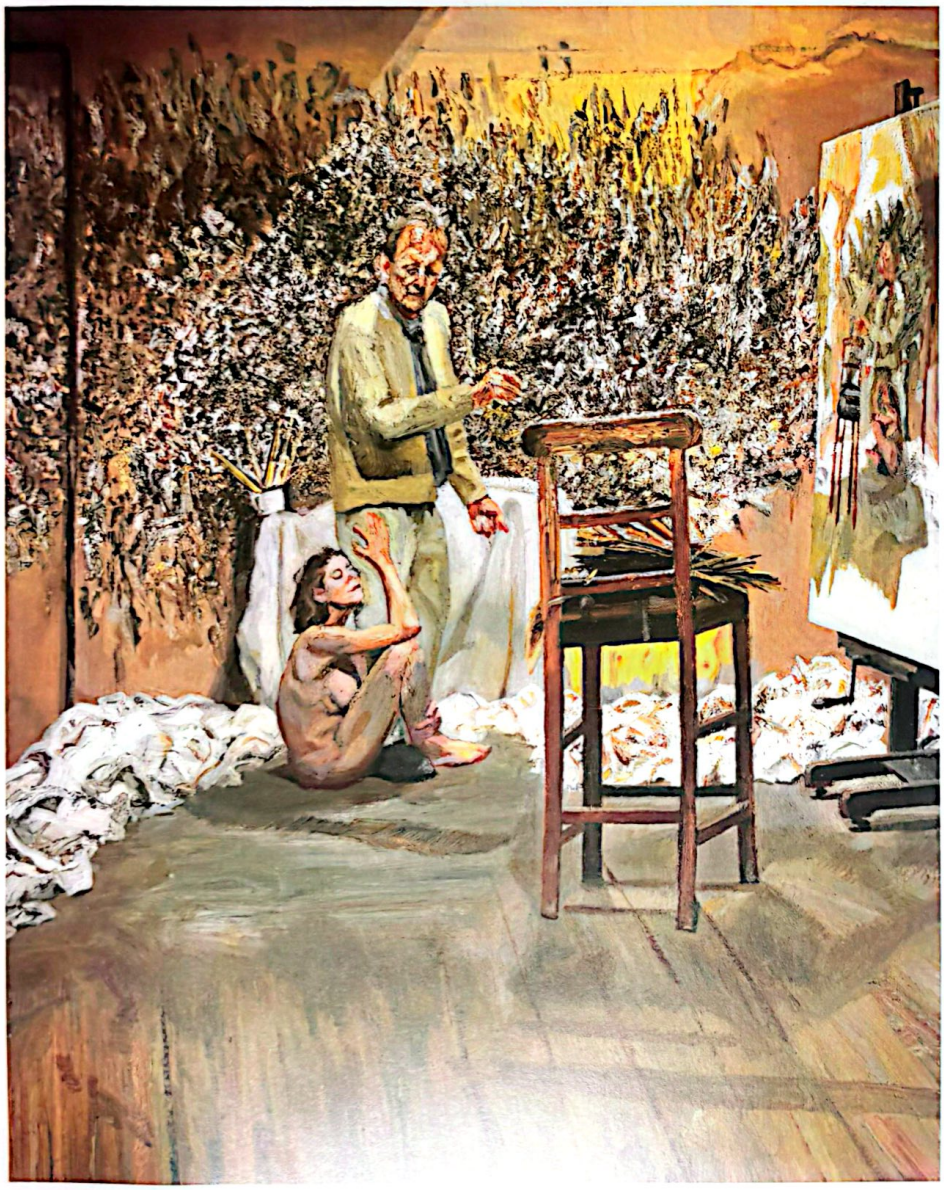
Scanned with CamScanner

En un lienzo aparece volando sobre un falo gigante, un anhelo sexual omnipresente en su arte / **444** /. Estas imágenes, como cualquier autorretrato decente, también reflejan su edad. Lo mismo ocurre en el caso de Chuck Close, quien también ha utilizado su propio rostro como principal inspiración o, para ser más precisos, una fotografía de su cara. Tras colocar sobre ella una retícula, Close plasma en cada recuadro una pintura abstracta en miniatura; es discutible si ello encierra algún significado o si se trata de una estrategia técnicamente brillante, aunque también vacua y tediosa / **446** /. El autorretrato de Dana Schutz parece una imagen de lo más tradicional de la artista ante su caballete, pero Schutz no representa, sino que inventa. No hay modelo: la figura del lienzo es Frank, un hombre barbudo que ha creado y pintado en varias ocasiones como «el último hombre de la Tierra» / **445** /. Estamos ante una versión de Pigmalión con los géneros invertidos: un hombre creado por una mujer, y no a la inversa.

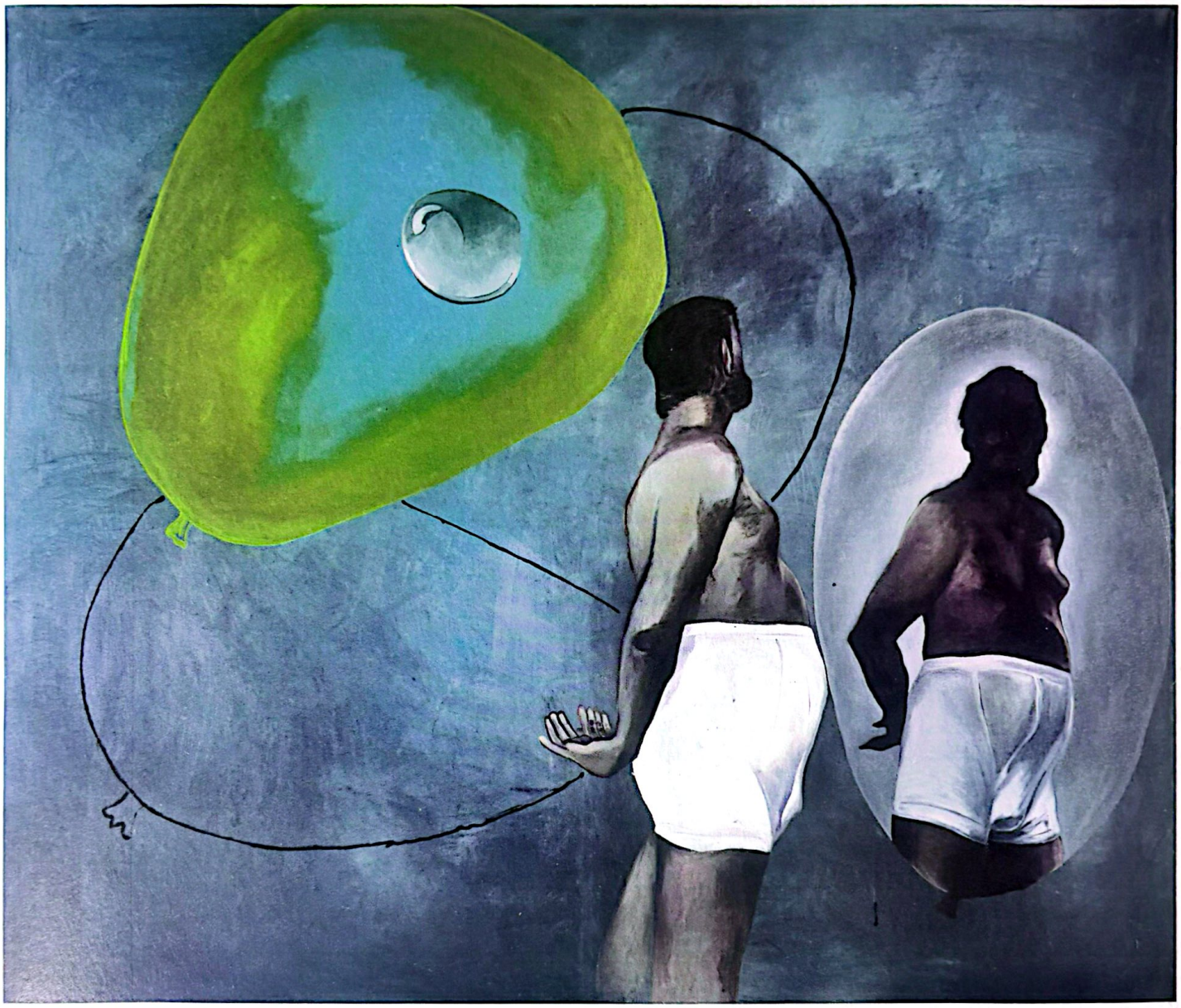
También se pueden pintar autorretratos para debatir problemas y nuevas vías, como en el caso del vietnamita Ha Manh Thang, quien utiliza pergaminos

441. Lucian Freud *The Painter is Surprized by a Naked Admirer*, 2004-2005. Óleo sobre lienzo, 162,5 × 132 cm

442. Martin Kippenberger *Untitled*, 1988. Óleo sobre lienzo, 120 × 200 cm



Scanned with CamScanner

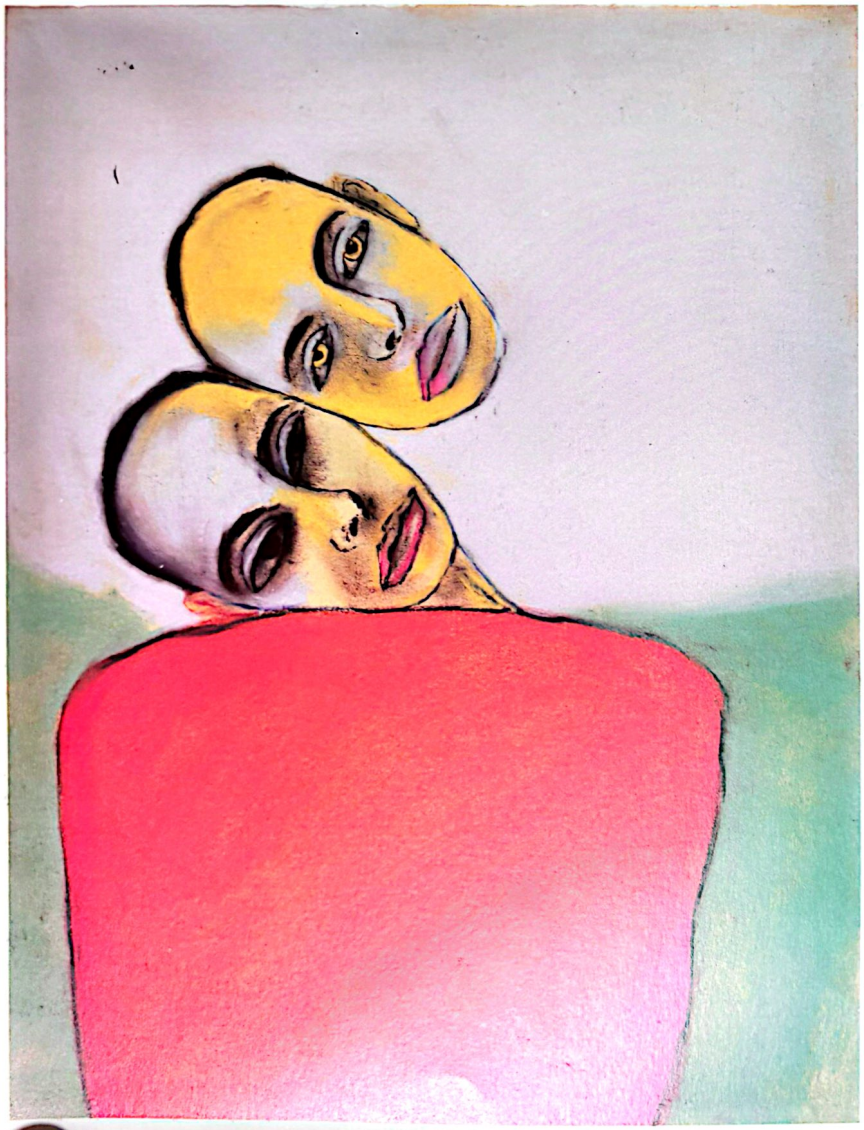


tradicional es para retratarse junto a su novia sentados en [illegible] butacas vietnamitas / **447** /. Pegados al papel a modo de *collage* se disponen infinidad de logos de [illegible]rismo: Chanel, Vichy, DKNY. Ambos llevan [illegible]. Tras la novia de Ha hay una colección de [illegible] perfumes occidentales, y un espejo de [illegible] muestra el rostro de una modelo también [illegible]. Se trata de una síntesis perfecta de nuestra [illegible] de buscar vías de mediación entre Oriente y [illegible]te, entre la franqueza personal y la máscara, entre la tradición y la globalización.

En los catorce capítulos precedentes hemos abordado la pintura desde 1989 hasta la actualidad como si se tratara de un ente. Hemos viajado a través de su complejo ámbito, identificando las enormes diferencias de planteamiento, estilo e intención, pero actuando como si ese ámbito no hubiera cambiado de manera apreciable desde 1989. Y sin embargo, determinados aspectos han cambiado, en concreto, el mercado del arte. En 1989, fecha en que yo trabajaba en Sotheby's, el 60 por ciento de las obras contemporáneas subastadas correspondían a artistas fallecidos. El arte contemporáneo representaba en torno al dos por ciento de los ingresos de la empresa. En 2007, esa cifra había aumentado hasta el 23 por ciento. En 1989, los artistas no se incluían en una subasta hasta que gozaban de una reputación y de un precio que los convertía en un valor seguro; hoy, en cambio, cuando la especulación vuelve a cotizar al alza, se envían obras al mercado con la celeridad y la frivolidad de un montón de bonos basura. En ocasiones aún huelen a óleo: la pintura ni siquiera ha tenido tiempo de secarse, puesto que el lienzo ha ido directo del estudio a la exposición y luego a la subasta.

Scanned with CamScanner

443. Francesco Clemente
She and She, 1982. Pastel sobre papel, 61 × 45,7 cm



Al parecer, la clase adinerada no busca tanto objetos exclusivos como obras de arte reconocibles: marcas. Los precios alcanzados en 2008 así lo confirman. El hecho de que Richard Prince haya realizado múltiples pinturas de la serie «Nurse» no supone un elemento disuasivo: *Millionaire Nurse* / véase **133** / se vendió por 4 745 000 $ (unos 3 850 000 €) y una segunda versión de *Dude Ranch Nurse* / véase **134** / por 3 177 250 £ (unos 3 734 000 €). Donde la hiperinflación del mercado resulta más palmaria es en el ansia de poseer pinturas chinas: no sorprendió que un Yue Minjun de gran formato se vendiera en Hong Kong por el equivalente a 2 485 753 $ (unos 2 017 000 €) / **448** /. La tentación de los pintores chinos de reproducir sus composiciones hasta el infinito y de emplear a ejércitos de ayudantes fue poderosa. El hecho de que en el lapso de dos años y medio se hayan subastado más de 200 lienzos de Zhang Xiaogang evidencia tanto la avidez del mercado como la elevada productividad de su taller.

Más allá de Nueva York y Londres, también estaban dispuestos a comprar arte los oligarcas de los países asiáticos emergentes y de Rusia; uno de ellos pagó 5 732 000 £ (unos 6 737 000 €) por una tela de Peter Doig. En una casa de subastas india, la puja por un bodegón de Sudoph Gupta ascendió a 1 427 000 $ (unos 1 158 000 €). Incluso mercados como el indonesio, casi desconocido en Occidente, registraron altos precios, y no solo por obras del pintor favorito entre los coleccionistas del país, I Nyoman Masriadi, sino también del joven Rudi Mantofani, que colocó una obra por 387 460 $ (unos 314 000 €) / **449** /.

Tras la crisis financiera, la burbuja, si no estalló, como mínimo se desinfló. Los precios de salida y de adjudicación descendieron, sobre todo en Asia, si bien las obras más buscadas, las «inversiones de bajo riesgo», continuaron vendiéndose bien. Por ejemplo, *Nice 'n' Easy*, de John Currin, se saldó por 5 458 500 $ (unos 4 429 000 €) / **450** /. Los lienzos de la serie «Nurse» siguieron alcanzando cifras de varios millones de dólares, al igual que las pinturas de gran formato de Gerhard Richter, pero un cuadro clave en teoría como *From the Masses, To the Masses* de Zeng Fanzhi no encontró comprador / véase **355** /. Tal vez estos datos comerciales no nos revelen nada acerca de la pintura, pero ciertamente demuestran a las claras lo que el público busca en la pintura: que tenga valor, que sea algo único y especial y que se reconozca como tal. En un mercado dominado por las modas, el público busca también piezas «punteras», modernas. Y dado el entorno de recesión económica, desean apostar por algo «seguro». Como sucedió a finales de la década de 1980, el mercado quedó constreñido por el valor del arte como inversión y la oportunidad de una reputación al alza.

Una de las principales consecuencias de la ubicuidad de la mercadotecnia es la sustitución de la marca personal por el estilo. Cuando un artista irrumpe en el mercado, las galerías, los comisarios y la prensa se apresuran a catalogarlo. Lógicamente, se buscarán obras ejecutadas por el artista en persona: la demanda pública de una pintura de Dobbin siempre será de un Dobbin identificable como tal. Con respecto al celo de los coleccionistas estadounidenses por adquirir obras suyas

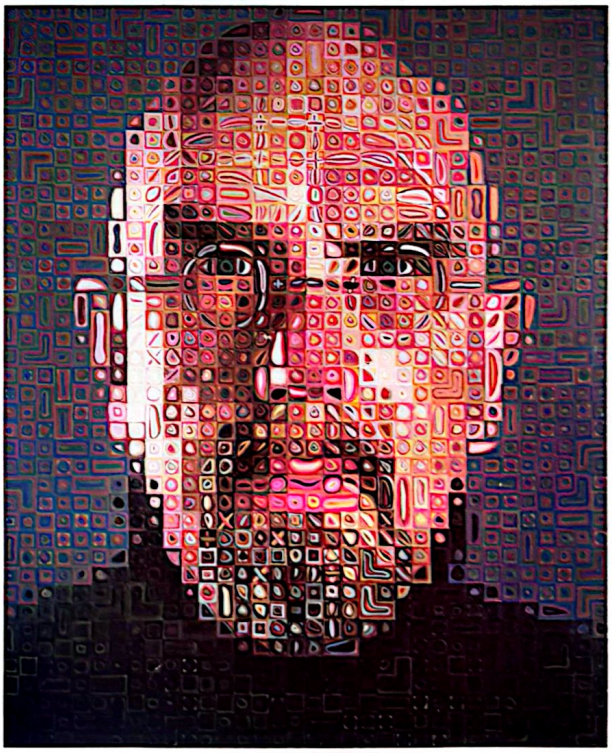
Scanned with CamScanner

444. Francesco Clemente
Self-portrait in an Imperial Age, 2005. Óleo sobre lino, 124,5 × 177,8 cm



445. Dana Schutz
Self-portrait, 2003. Óleo sobre lienzo, 152,4 × 167,6 cm





446. Chuck Close
Self-portrait, 2004-2005. Óleo sobre lienzo, 259,1 × 214,6 cm

Scanned with CamScanner



447. Ha Manh Thang
The Artist and the Artist's Girlfriend, 2007. Acrílico sobre pergamino, 255 × 83 cm cada pergamino. Colección de Pho Hong Long

Scanned with CamScanner





448. Yue Minjun
Big Swans, 2003. Óleo sobre lienzo, 200 × 280 cm

449. Rudi Mantofani
Chocolate Houses, 2005. Acrílico sobre lienzo, 150 × 200 cm. Colección de Deddy Kusama, Yakarta

Scanned with CamScanner



450. John Currin
Nice 'n' Easy, 1999. Óleo sobre lienzo, 111,8 × 86,4 cm

451. Zhang Xiaogang
Green Wall – Landscape and Television, 2008. Óleo sobre lienzo, 299,7 × 400,1 cm

452. Fang Lijun
30th Mary, 2006. Óleo sobre lienzo, 400 × 525 cm. Saatchi Collection, Londres

y de otros pintores de la Escuela de Leipzig, en 2006 Neo Rauch dijo: «Muchos coleccionistas norteamericanos compran obras de este pozo de Leipzig a ciegas, por la marca comercial. "¿Es joven? ¿Se ha formado en Leipzig? Me lo quedo"». Damien Hirst se vendió con un despliegue de brillantez y, en realidad, con tan solo tres marcas pictóricas sello de la casa: volutas, manchas y mariposas. Las marcas estaban tan bien definidas que a él y a sus ayudantes les resultaba muy fácil ejecutar lienzos «Hirst». Cuando, con el consentimiento de Hirst, el célebre artista callejero Banksy pintarrajeó uno de sus típicos lienzos de manchas con una de sus características figuras pintadas con plantilla, los postores vieron en aquel lienzo una maravillosa oferta de «dos por el precio de uno» y pagaron seis veces más de la cifra de partida, establecida en 300 000 $ (unos 243 000 €).

Si la publicidad de una de las principales universidades de arte del mundo nos informa de que hoy el arte visual es una de las «industrias más boyantes», no podemos sino preguntarnos dónde queda la profesionalidad. Hace algo más de veinte años, el neoyorquino Robert Longo explicó que ser artista «no era cortarte una oreja o vagar por bares y pintar retratos de camareras. Es una profesión sofisticada, equiparable a ser abogado o dentista». Uno se pregunta si hoy en día esta actividad no se asemeja más a ser un asesor de relaciones públicas o un asesor de futuro. Los artistas pueden aceptar esta situación, esconderla o intentar solucionarla. Cabe destacar que los creadores con un planteamiento político y moral sólido, como Lucy McKenzie o Daniel Richter, son los más capaces de utilizar el sistema de una manera positiva, aunque anárquica. Son los más conscientes de lo raro que se ha vuelto el mundo del arte. «Hoy en día, la mayor crítica del capitalismo tiene lugar en las galerías y las instituciones de arte financiadas por los bancos. Es ridículo», ha manifestado Richter.

Los artistas de mayor edad y más consagrados pueden ignorar este hecho y encerrarse en sus estudios. Ahora bien, la mayoría de los creadores deberá lidiar con todo lo que conlleva el mundo del arte: el bombardeo de los medios de comunicación, los pases privados y las fiestas. Su universo no se limita al taller, sino que se extiende a la galería, al museo y a los hogares de los coleccionistas. Y hay que gestionarlo. Tal como afirmó Kippenberger: «No basta con colgar un cuadro de una pared y decir que es arte. Todo el sistema es importante».

La producción en serie de pinturas «marca de la casa» alcanzó su cenit en China. De ahí que pintores como Zhang Xiaogang y Fang Lijun se hayan visto obligados a demostrar que no son fruto de una moda pasajera. Incluso antes de la crisis económica, Zhang empezó a exponer paisajes de gran formato en los que abordaba la alienación, la melancolía y los productos capitalistas bajo una nueva perspectiva / **451** /, y Fang presentaba composiciones de complejidad creciente: la ilustrada aquí parodia el fresco de Correggio sobre la *Asunción de la Virgen*, de la década de 1520 / **452** /.

La crisis crediticia fue una ducha de agua fría necesaria. Permitió volver a concentrarse en los asuntos serios que aborda la pintura, como la identidad, la belleza, la añoranza y la personificación.

Scanned with CamScanner





Scanned with CamScanner

LA PINTURA

Scanned with CamScanner

Julmaldi Alfi
Georg Baselitz
Elizabeth Blackadder
Peter Doig
Marlene Dumas
Martin Eder
Mohammad Ehsai
Mark Francis

Nona Garcia
Shirazeh Houshiary
Gary Hume
Jitish Kallat
Raoul de Keyser
Bharthi Kher
Anselm Kiefer
Christopher Le Brun

Elizabeth Magill
Marilyn Minter
Catherine Murphy
Laura Owens
Giulio Paolini
Stuart Pearson Wright
Ged Quinn
Neo Rauch

Doreen Reid Nakamarra
Gerhard Richter
Julian Schnabel
James Siena
Imants Tillers
Cy Twombly
Cynthia Westwood

MAÑANA

Scanned with CamScanner

453. Laura Owens
Untitled, 1997. Acrílico y lápiz sobre lienzo, 243,8 × 304,8 cm. Colección de Frank y Nina Moore







454. Jitish Kallat
Horrorificabilitudinitatibus, 2008-2009. Acrílico y purpurina sobre lienzo con gárgolas de bronce. 350 × 780 cm

455. Giulio Paolini
Untitled, 1961. Madera, plástico y lata de pintura. 21 × 21 cm

En respuesta a uno de mis textos, en el que me preguntaba si sus pinturas denotaban un materialismo extremo, Bernard Frize contestó: «Tony Godfrey debería volver a mirarlas». Tenía razón, la pintura es una cuestión de mirar y experimentar. Necesitamos palabras para explicar, disfrutar, explorar y reflexionar acerca de una pintura, pero nunca debemos dejar de volver a su experimentación real. Al lamentarse de que «un tipo visitó mi estudio quince minutos y escribió un texto cuya lectura exigía seis horas», De Kooning nos dio una pista sobre por qué los pintores se muestran tan recelosos con respecto a los críticos, en particular aquellos que parecen desesperados por demostrar su inteligencia.

Es evidente que crear, contemplar y poseer una pintura debe constituir una fuente de gozo, pero también debe existir cierto desafío y una interpretación de su significado potencial en nuestro mundo. El lienzo en blanco encarna al mismo tiempo una negación y un crisol de posibilidades. La obra de Laura Owens / **453** / parece adentrarnos en un museo: vemos pinturas ante nosotros, a izquierda y a derecha, y a lo largo del pasillo atisbamos los bordes de otros cuadros a la espera de ser contemplados. También hay un lienzo vacío, expectante, en un caballete. Estamos en un espacio de imágenes y acontecimientos potenciales. La obra de Giulio Paolini de 1961 / **455** /, al igual que *Guarantee Painting* de Mel Ramsden / véase **12** /, puede apreciarse como una parodia de la pintura: no hay más que materiales carentes de significado. Paolini señaló que «en esa época intentaba liberar el lienzo de su función de vehículo de imágenes. Lo presenté como su propia imagen o, dicho de otro modo, la escena del lienzo no es más que los elementos con los que se crea». Todavía hoy su obra puede verse como un punto de partida equiparable al lienzo en blanco de Owens, un desafío.

La pintura posterior al arte conceptual se ha visto obligada a demostrar que el decano del conceptualismo, Joseph Kosuth, se equivocó al sostener, en 1970, que la pintura coetánea era «como el latín, una lengua muerta». Para sobrevivir y prosperar como arte inteligente, la pintura debe ser capaz de seguir refutando los postulados de Kosuth y demostrar su valor en tanto que lengua viva. De ahí que las mejores pinturas establezcan una ilación constante tanto con la complejidad de su propio pasado como con la contemporaneidad de otras formas de arte. Hay que recordar, en este contexto, la existencia de un número creciente de pintores que realiza también fotografías (Twombly, por ejemplo), cine (Sarmento) y esculturas (Barceló). La nueva generación de artistas indios alterna con especial agilidad entre un medio y otro, o los combina, como Jitish Kallat / **454** /.

Ello no quiere decir que el arte figurativo heredero de la tradición esté ausente del panorama artístico, ni que vaya a desaparecer. Su presencia es perfectamente coherente en un mundo posmoderno. Tal como señaló el que en su día fuera *enfant terrible* de la primera música vanguardista, Arnold Schoenberg, aún queda mucha música buena por escribir en clave de do. Elizabeth Blackadder pinta unos lienzos de flores y paisajes / **456** / impregnados de virtudes tradicionales como el color, la luz y la frescura. Sería imposible tildarlos de radicales, pero también tacharlos de horteras. En la misma línea, la pintura de un lavabo de Catherine Murphy no se consideraría especialmente vanguardista, pero mostrada en el contexto de la Bienal del Whitney, su contemporaneidad se antojaba inapelable: el rastro de otra persona, su cabello en el lavamanos / **457** /. La inspiración de Murphy para esta obra tiene raíces estéticas: pintar un aguamanil vacío satisfacía sus deseos de geometría y belleza estática, pero en mitad de la

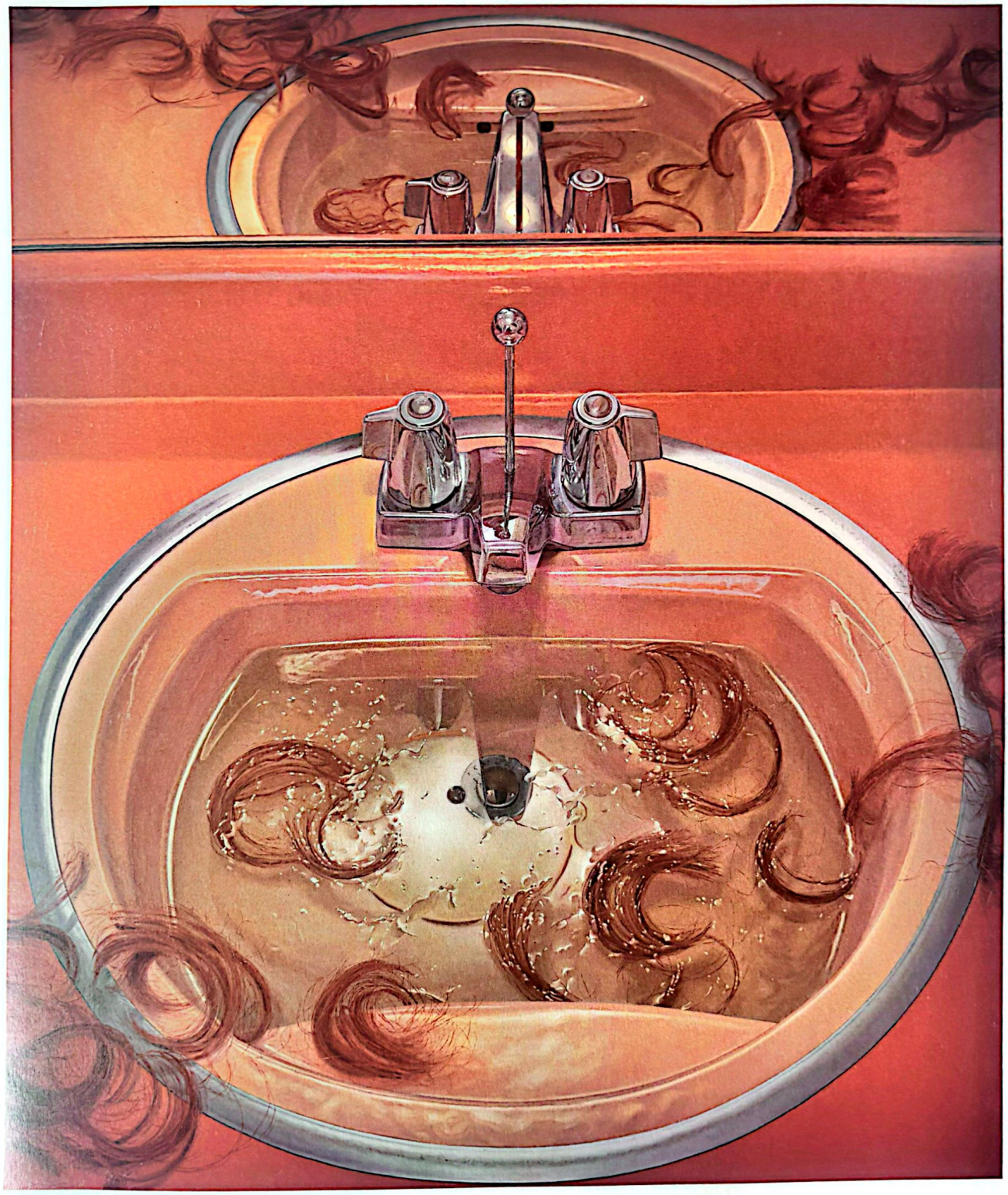
Scanned with CamScanner



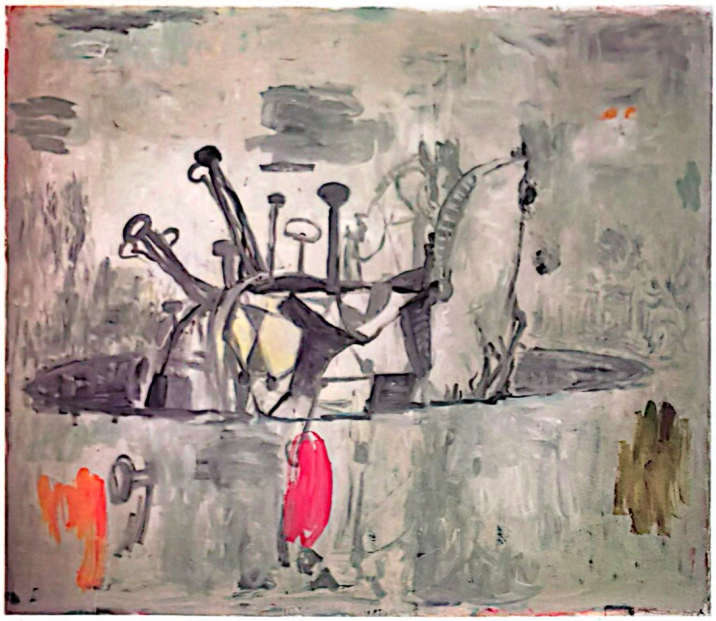
456. Elizabeth Blackadder
Fruit on a Dark Table,
2001-2002. Óleo sobre lienzo,
91,4 × 121,9 cm

457. Catherine Murphy
Bathroom Sink, 1994. Óleo
sobre lienzo, 130,8 × 111,8 cm

Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner





noche se desveló con la idea de que debía incluir cabello. Tras cortar mechones de una peluca y arrojarlos al agua, pasó dos veranos pintando pacientemente el cuadro. Sus largas jornadas en el cuarto de baño obligaron a construir un segundo aseo en su casa.

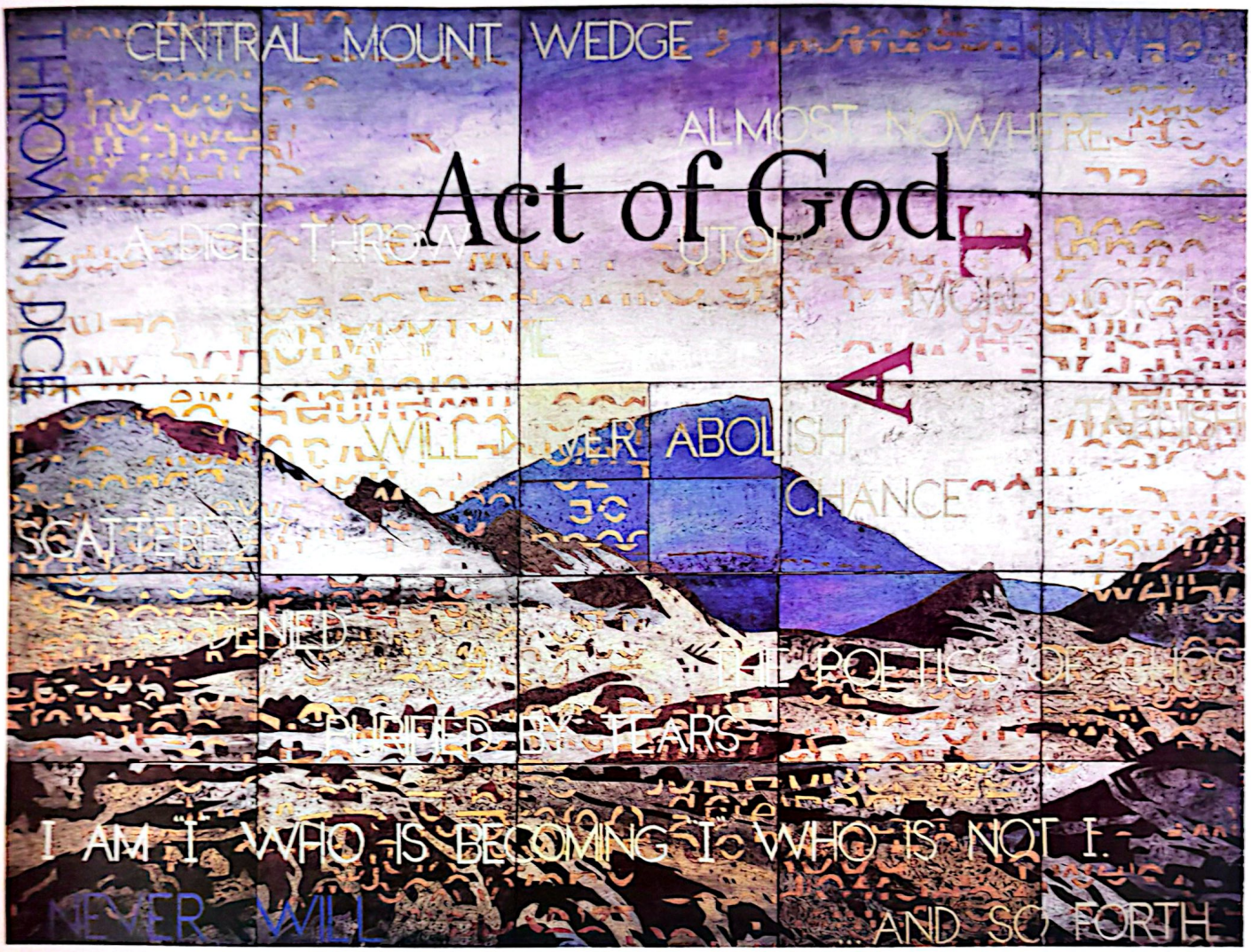
Otros artistas se sitúan en la confluencia de las tradiciones y los influjos. La tradición se percibe a veces como una bibliografía recomendada: hay que leer a Shakespeare, Dante y Tosltói. En la actualidad, sin embargo, esa tradición no equivaldría tanto a una lista de lecturas recomendadas o a una biblioteca cuanto a una página web con multitud de enlaces. Basta pulsar una tecla para conectarnos con otros países y culturas: India, Japón, el Tíbet del siglo XII. Es una situación privilegiada para trabajar, pero también insegura.

La obra de Imants Tillers *Act of God* no solo remite a su trabajo anterior, sino también a las primeras creaciones de Albert Namatjira, un artista aborigen que en la primera mitad del siglo pasado pintó acuarelas al estilo occidental; otras influencias palpables son los lienzos con texto de Colin McCahon y el uso de las palabras por parte de los artistas conceptuales / **460** /. La confluencia de estos elementos permite a Tillers crear obras complejas y hermosas. También en los cuadros recientes de Christopher Le Brun se reconocen multitud de resabios, desde la pintura simbolista decimonónica hasta Rothko. Como Tillers, no busca la parodia ni la sátira de estas obras, sino que las concibe como parte de su herencia natural. En el lienzo ilustrado en estas páginas se aprecia la influencia del Guston de los últimos tiempos, con su libertad y franqueza / **458** /. Quizás esta obra señale el inicio del estilo tardío del propio Le Brun.

La evolución de los pintores hacia un estilo crepuscular no es un tema baladí. Hemos sido testigos de la disminución de la inventiva y de la profundidad en Jasper Johns, entre otros. De hecho, numerosos pintores parecen apagarse bastante antes de que les salgan las primeras canas. Tal como hemos señalado más arriba, la situación del mercado del arte tiene algo de responsabilidad. En el extremo opuesto, Baselitz ha realizado en los últimos años lo que denomina remezclas de cuadros, una versión de una obra anterior pintada con un estilo «joven», enérgico, a modo de esbozo / **459** /. Estas nuevas creaciones poseen una *joie de vivre* de la que carecían las anteriores. Picasso decía medio en broma que a los quince años era capaz de pintar como Velázquez y que tardó casi ochenta en aprender a pintar como un niño. Baselitz busca esa clase de libertad, quizá en consonancia con el poeta W. B. Yeats, quien preguntó al aproximarse su fin: «¿Por qué los viejos no deberían estar locos?». Cy Twombly podría comulgar igualmente con esta idea. La obra que creó a sus setenta años está llena de gestos ampulosos y enérgicos, como si también él quisiera desprenderse de toda prudencia e incertidumbre / **461** /. La exposición celebrada en 2005-2006 en la Gagosian Gallery de Nueva York se bautizó en honor a Baco, el dios del vino y las celebraciones, quien también nos eleva con sus alas *(psilax)* y puede estar lleno de furia dionisíaca *(mainomenos)*.

¿Ha fracasado la generación anterior o son los nuevos «grandes maestros» de nuestro siglo? Algunas promesas se han desvanecido, pero otros artistas llevan

Scanned with CamScanner



458. Christopher Le Brun
Draw, 2007. Óleo sobre lienzo,
151 × 220 cm

459. Georg Baselitz
Adler 53 – Hero 65 (Remix),
2007. Óleo sobre lienzo,
300 × 250 cm

460. Imants Tillers
Act of God, 2008. Acrílico
y aguada sobre 28 lienzos,
127 × 178 cm

Scanned with CamScanner

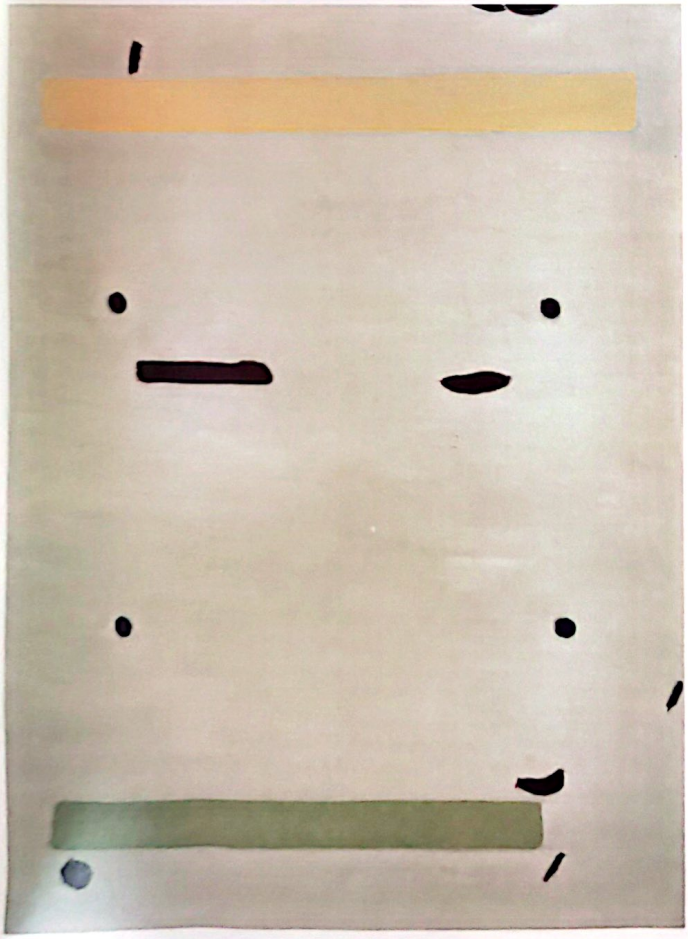


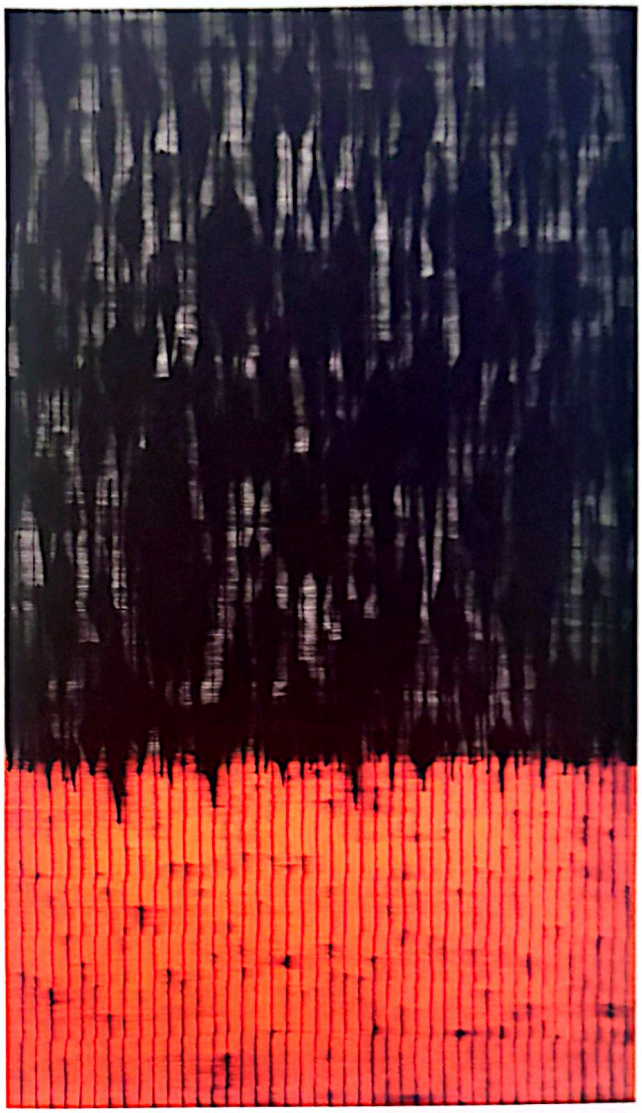
461. Cy Twombly
Obras instaladas en la Gagosian Gallery, Nueva York, noviembre-diciembre de 2005, incluidas: *Untitled V*, 2005, acrílico sobre lienzo, 325,1 × 494 cm, y *Untitled VI*, 2005, acrílico sobre lienzo, 317,5 × 401,3 cm

a sus espaldas más de cuarenta años de trabajo coherente: Kiefer, Katz, Lassnig y Twombly, por mencionar solo a algunos. Su existencia tranquiliza. También hay pintores abstractos con cuarenta años o más de logros serios: Federle, Marden y Riley, por ejemplo. Y aún es posible redescubrir al veterano Raoul de Keyser, que acumula una obra extensa y única / **463** / integrada por lienzos de pequeño formato, cada uno de ellos de estilo y configuración diferente, creados con la voluntad de encontrar y revelar una sensación concreta. En este campo, quizá lo más importante sea la existencia de varios pintores abstractos de la generación intermedia que están creando una obra meditativa, coherente y ejecutada con primor. La pintura abstracta se ha desembarazado de las restricciones formalistas heredadas de la tradición y hoy se despliega en general como una reflexión vital y también como una búsqueda de lo inesperado que aporta cosas nuevas al mundo. Las pinturas tempranas del británico Mark Francis están llenas de formas similares a esporas o espermatozoos. En la actualidad se centra en los efectos de color, capaces de representar de una manera mucho más clara estados mentales / **464** /. Podríamos aducir que el estadounidense James Siena añadió flecos de última hora a la tradición de la pintura neoyorquina. Su mayor atractivo radica en la semejanza de sus garabatos con los de cualquiera, si bien, a diferencia de los de Lasker, los suyos tienen vestigios de los lenguajes de programación informática. «Asimila lo industrial mediante una síntesis de la mano y la máquina». El historiador del arte Robert Hobbs afirma que esto «aleja la pintura abstracta de su anterior papel moderno como afirmación ontológica del ser y la desplaza hacia el rol posmoderno de evaluación epistemológica del pensamiento».

Scanned with CamScanner







462. Mohammad Ehsai
He is the Merciful, 2007.
Óleo sobre lienzo,
202 × 347 cm

463. Raoul de Keyser
Recover, 2003. Óleo
sobre lienzo, 82 × 67 cm

464. Mark Francis
Inertia, 2008. Óleo sobre
lienzo, 167,6 × 111,8 cm

Scanned with CamScanner



465. James Siena *Three Personages Interpenetrating,* 2007. Esmalte sobre aluminio, 49 × 38 cm

Scanned with CamScanner







466. Marlene Dumas
Unkept, 2008. Óleo sobre lienzo, 50 × 40 cm

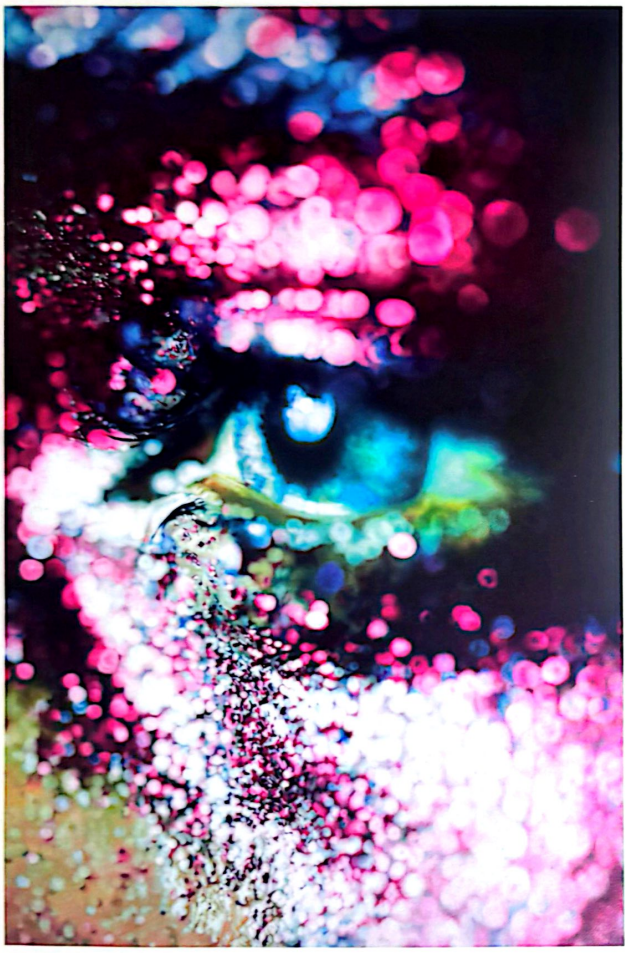
467. Jumaldi Alfi
Painting Series 092108, 2008. Acrílico y polvo de mármol sobre lienzo, 222 × 222 cm

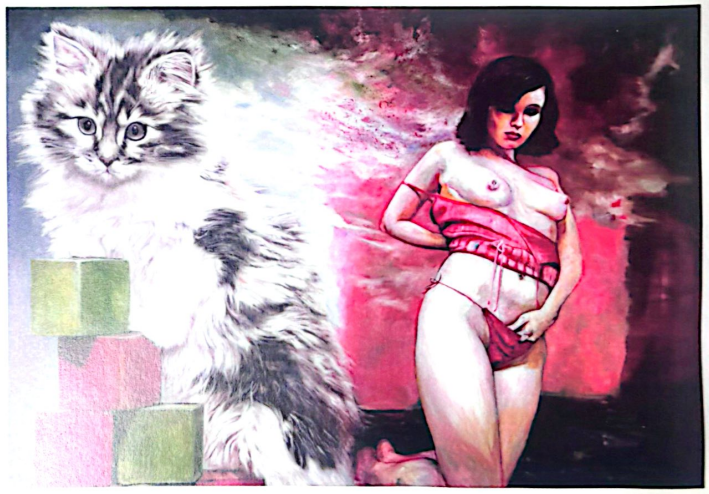
468. Gary Hume
Water Painting, 1999. Pintura esmaltada sobre panel de aluminio, 300,5 × 244 cm

Scanned with CamScanner

abajo:
469. Marilyn Minter
Glazed, 2006. Esmalte sobre metal, 243,8 × 152,4 cm







derecha arriba:
470. Stuart Pearson Wright
J. K. Rowling, 2005. Óleo sobre construcción de tablero y vidrio con lápices de colores sobre papel, 97,2 × 72 cm. National Portrait Gallery, Londres

derecha abajo:
471. Martin Eder
La Mathematique du Slip, 2006. Óleo sobre lienzo, 240 × 180 cm

Scanned with CamScanner



472. Doreen Reid Nakamarra *Untitled*, 2007. Pintura de polímero sintético sobre lienzo, 183 × 244 cm. National Gallery of Australia, Canberra

Scanned with CamScanner



473. Cynthia Westwood
Samara #2, 2007. Óleo sobre lino, 137,2 × 91,4 cm

474. Julian Schnabel
Untitled (Chinese Painting) 3, 2008. Pintura aplicada con *spray*, tinta, resina y óleo sobre poliéster, 228,6 × 203,2 cm

O también se podría sostener que si antes la pintura abstracta proclamaba «soy», ahora, en manos de De Keyser, Francis o Siena, declara «pienso que pienso». No cabe duda de que la abstracción conserva su energía y validez; incluso Mamma Andersson afirma querer pintar de manera abstracta.

En los años venideros, uno de los mayores desafíos que deberá afrontar la pintura será cómo gestionar todas esas tradiciones que ha ignorado el mundo del arte. La pintura china tradicional, por ejemplo, se ha rechazado de plano, y la pintura japonesa contemporánea de raigambre consuetudinaria *(nihonga)* es tildada de hortera y carente de autenticidad. Habida cuenta del creciente interés por el arte del Próximo Oriente, ¿llegará a apreciar el resto del mundo la tradición sumamente vital de la pintura caligráfica islámica? La obra del artista iraní Mohammad Ehsai, que reproduce textos del Corán, tiende lazos con toda una tradición caligráfica sin renunciar a los materiales modernos ni ignorar la abstracción occidental / **462** /. En Occidente estamos muy lejos de poder apreciar algo así, pero la mera belleza de esta obra nos invita a intentarlo.

El mundo occidental también muestra sus carencias a la hora de reconocer el arte producido más allá de sus fronteras, a menos que se antoje exótico. En este marco, los artistas chinos han sabido explotar su origen con habilidad. Otros, en cambio, evitan conscientemente dicho etnocentrismo. La obra del indonesio Jumaldi Alfi es un claro ejemplo de ello / **467** /. Realizada en Yogyakarta, puede equipararse por su temática y sofisticación a las de Nueva York o Londres. Alfi escribe sobre sus lienzos en inglés, el idioma internacional del mundo del arte. Habla de la depresión que suele sobrevenirle al pintar. Lo mismo que la propia pintura, construye sus palabras superponiendo capas, como si pretendiera crear la réplica de un estado mental meditativo. El espacio pictórico es como el pensamiento: quizás el cactus podría ser un emblema de crecimiento y persistencia, y la piedra ovalada de la derecha, símbolo de belleza y coherencia. Los márgenes sin pintar con las marcas de cinta adhesiva juegan con la naturaleza de la representación, subrayando que nos hallamos ante un cuadro.

El cuerpo, la figura y la persona seguirán inspirando sin duda gran parte de la expresión pictórica occidental y oriental. Al fin y al cabo, la clave de la pintura es la coordinación entre la mano, los ojos y el cerebro, la unidad de pensamiento y sentimiento. En su *Unkept* / **466** /, Marlene Dumas ahonda en la exploración del cuerpo y de la sexualidad mediante un estilo pictórico esencialmente abstracto. El cuerpo es aquí salvaje, descuidado, espantoso. Algo muy distinto pretende Stuart Pearson Wright en su retrato de J. K. Rowling / **470** /. Esta obra, más tradicional en apariencia, encierra un misterio juguetón. Gira en torno a la persona en el espacio y la historia, acerca del individuo y el acto de la creación artística. Presenta a la autora sentada a la mesa donde escribió el primer libro de Harry Potter. La magia de la novela se recrea a través de la construcción en trampantojo: autora, mesa, calefactor y planta se enmarcan en un cubo poco profundo, mientras que la ventana posee su propia iluminación. La sobriedad de la estancia y el vestido de Rowling reflejan su sencilla condición social cuando escribió el libro, al tiempo que evocan cierta inocencia. La pintura rebosa encanto e ingenio: apréciese la rima de los huevos con los senos de la autora y la de sus piernas con las patas de la mesa.

La estadounidense Marilyn Minter, fotógrafa y pintora, presenta el cuerpo glamuroso de un modo que roza lo desagradable: ampliado y con colores realzados / **469** /. Pinta aplicando con los dedos pintura esmaltada sobre metal. El brillo atrae y repele. Si lo interpretamos como piel, presenta el aspecto de una herida; si lo concebimos como un espectáculo luminoso, es resplandeciente. Quizá ante todo nos invita a pensar en la naturaleza de la hermosura femenina y en el artificio de nuestra era no menos que en nuestra relación con la fotografía: «No me siento en absoluto culpable», confiesa con respecto a su uso de instantáneas.

No creo arte si no dispongo de las fotografías. Incluso las exhibo junto a los lienzos. Para mí, el tema es cómo conseguir los efectos deseados. ¿Son trascendentes o más bien como un informe anual? Lo único que aportan las fotografías son pistas. Aun así hay que crear un espacio tridimensional, hay que crear una ilusión.

Las pinturas del artista alemán Martin Eder parecen también deliberadamente repelentes, pese a integrar elementos que muchos considerarán arquetipos de belleza como son una chica de calendario y un gatito / **471** /. Cobramos particular conciencia de la hermosura cuando se refleja a modo de parodia o perversión; en este caso, el artista esgrime estereotipos de belleza (que caen fácilmente en lo hortera) como elementos de confrontación.

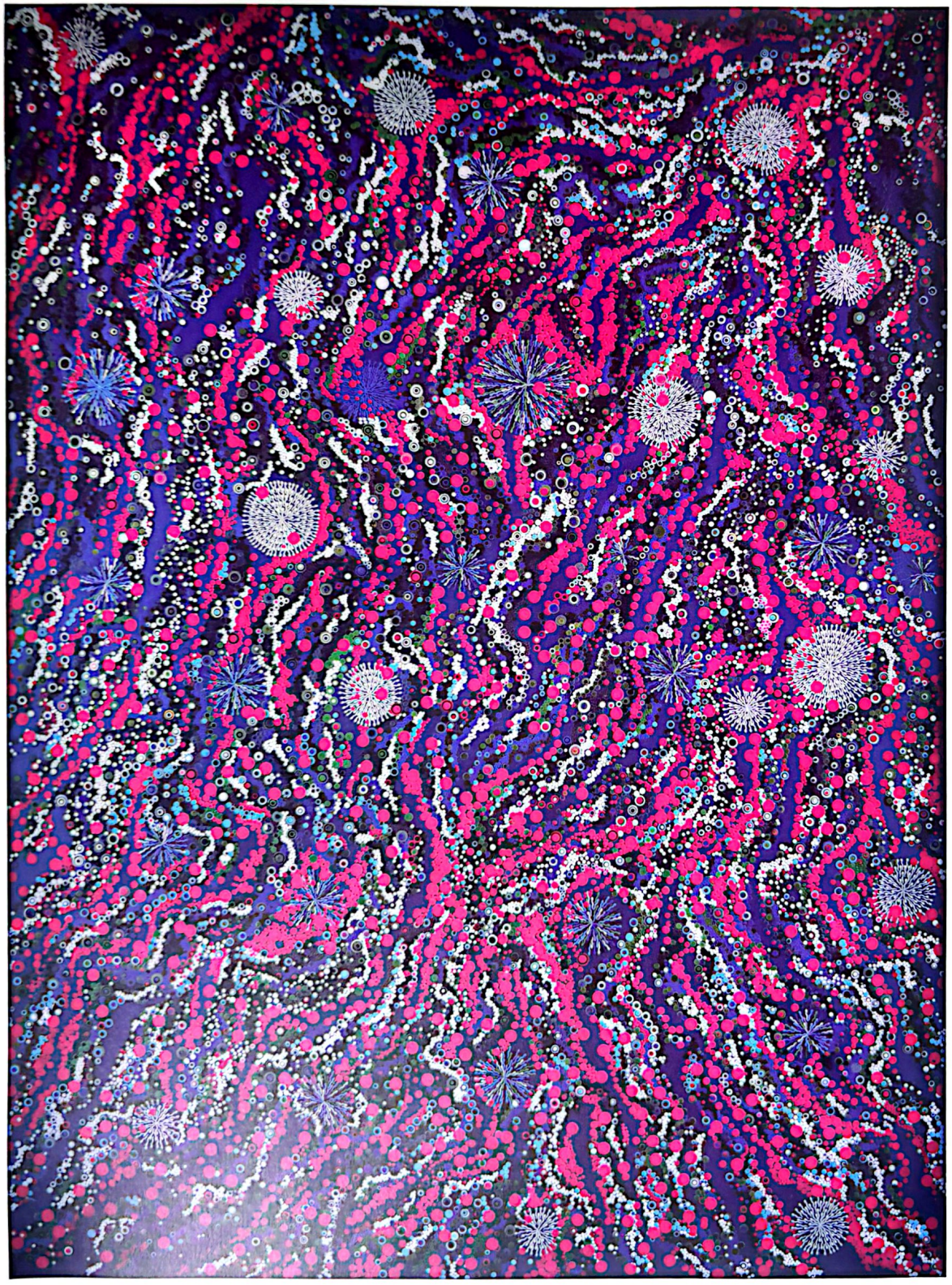
Al comienzo de este libro hemos hablado de la existencia de cinco impulsos subyacentes a la pintura: además del posicionamiento de uno mismo en la tradición y en el cuerpo, tenemos la necesidad de belleza, de deseo y de espiritualidad. El profundo atractivo inherente a la pintura aborigen australiana radica en una sensación consustancial de orden, un modo aparentemente embrionario de iluminar el mundo. He aquí una definición de belleza: la manifestación de la armonía. Dado que estas imágenes proceden del periodo llamado *Dreamtime* («tiempo de los sueños») y de una minoría victimizada, nos abstenemos de abordarlas con la vacilación irónica con que percibimos en ocasiones otras imágenes bucólicas o pastoriles. Narran una sensación de pertenencia a un mundo y de encandilamiento sin sorna que nosotros también anhelamos experimentar. Los lienzos de Doreen Reid Nakamarra, con sus delicados ritmos ondulantes, demuestran que, más allá del sometimiento de la pintura aborigen a la industria turística, los mejores artistas siguen produciendo obras de gran belleza / **472** /.

Gerhard Richter señala que «el término "belleza" se ha devaluado, aunque no debería ser así, porque a todos nos gustaría estar sanos, ser perfectos y sentirnos satisfechos, lo opuesto de la guerra, el crimen y la enfermedad. Yo veo belleza en todas las obras de arte que valoramos». En la misma línea, Gary Hume afirma:

Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner



475. Bharti Kher
Right in the Middle of it All, 2008. *Bindis* sobre tablero pintado, 244 × 183 cm

476. Elizabeth Magill
Northern Carmine, 2007. Óleo sobre lienzo, 153 × 183 cm

Scanned with CamScanner



La belleza es un viaje muy emocionante y es la mortalidad lo que conmueve. La belleza contiene muerte. A mí me gusta la inevitabilidad de la muerte que entraña la belleza: al final es lo que hay y eso es lo único que busco. / **468** /

La belleza parece latir en el corazón de lo que busca Julian Schnabel en una serie de pinturas basadas en la imagen de una mujer extraída de un espejo chino antiguo / **474** /. Por mucho que en ocasiones se lo catalogue de grandilocuente, Schnabel es capaz de crear pasajes pictóricos rebosantes de lirismo y de ternura en los que acecha un recuerdo tan liviano como persistente. Su orientalismo y su nostalgia pueden causarnos recelos, pero nos rendimos ante el juego de gestos en oposición a la serenidad del rostro de la mujer.

La pintora estadounidense Cynthia Westwood era bailarina y así ve a sus modelos. Habla de dejar que sus cuerpos cobren su propio peso estético, de amar la confianza y la dignidad que poseen / **473** /. Sus lienzos giran en torno a la dinámica del cuerpo, colocado, posando, más bello que erótico. La cualidad puramente estética de la obra y su intimidad se ven realzadas por el tamaño, ligeramente superior al natural.

Muy distinta es nuestra visión de las deliciosas obras de Bharti Kher cuando caemos en la cuenta de que están cubiertas de *bindis*, esas marcas que llevan en la frente las mujeres indias como signo de devoción conyugal, pero que en los últimos años se han convertido en un complemento de moda, comercializado como pegatinas de vinilo en multitud de colores / **475** /. Son, además, un símbolo del tercer ojo, que corresponde a la sabiduría. Como suele ocurrir en el arte indio, el deleite en el mundo material y visual está intrincado con serias cavilaciones acerca de la naturaleza de la sociedad contemporánea.

Scanned with CamScanner



Northern Carmine / **476** /, de la artista irlandesa Elizabeth Magill, es bello y anhelante. El espacio, en particular el paisaje, se ha convertido en el lugar donde el deseo se manifiesta con mayor nitidez, ya sea por la pérdida de la inocencia o por el hallazgo de un respiro a nuestra sensación de carencia o estado incompleto. Este cuadro, como muchas pinturas paisajistas analizadas, es romántico, pero no hasta la ofuscación. Una vez más, la atención al detalle superficial, a los pormenores y a las texturas abstractas frustra nuestras expectativas: por mucho que lo intentáramos, no podríamos creer en la existencia de este lugar. La pintura nos sirve también para criticar todas nuestras ideas preconcebidas sobre el paisaje, tal como nos descubre el británico Ged Quinn en su lienzo *The Inventor of False Memory* / **477** /, de un barroquismo exacerbado. La imaginería de lo sublime, el barco zarandeado bajo un cielo amenazador, se invoca para transformarla, si no ya en puro ridículo, cuando menos en algo curioso. La pintura (apréciense los cortes ficticios) es siempre una construcción.

Otro aspecto clave de la pintura paisajista es la luz, tal como demuestra *Bulacan* / **478** /, de la artista filipina Nona Garcia. Al igual que en muchos otros lienzos donde la luz es uno de los rasgos característicos, en este cuadro se transfigura en la generadora de la belleza. En el caso que nos ocupa, el efecto luminoso, la invasión de la luz en un interior en ruinas, se deriva claramente de una fotografía. En la actualidad, los lienzos inspirados en instantáneas fotográficas constituyen toda una corriente artística; de ahí que, cuando vemos un cuadro como este, lo entendamos y lo evaluemos en relación con las demás pinturas inspiradas en fotografías que hemos contemplado en los últimos cuarenta años. La pintura convive con otros medios.

Al comienzo de este libro nos preguntábamos si la pintura estaba obsoleta, si, tal como afirma Benjamin Buchloh, lo único que puede hacer un pintor es llorar la muerte del medio. Citábamos la opinión de Robert Storr, para quien «la pintura está hecha un lío», pero el enredo de un hombre puede ser el caos creativo de una mujer. «Pese a que durante mi vida profesional he pensado que la pintura se había agotado, creo que no podría haber escogido un momento mejor para pintar —escribió Nilima Sheikh en 2004—. El privilegio de pintar hoy no solo estriba en las posibilidades a nuestro alcance, sino también en no tener que optar por la exclusión».

Lisa pero grumosa, húmeda pero en proceso de solidificación, la pintura está repleta de paradojas.

Scanned with CamScanner



Debemos contemplar todas las facetas de la experiencia pictórica. La pintura puede informarnos, divertirnos, invitarnos a la reflexión, desafiarnos o inducirnos a una experiencia de tipo fenomenológico o religioso. Podemos observar, sonreír y seguir adelante o detenernos y adentrarnos en la habitación verde.

¿Cuál es el rol de la pintura actual en el mundo del arte en general? Chrissie Iles, comisaria del Museo Whitney de Nueva York, señala: «La pintura ha acabado por representar un fastidio dentro de la actual identidad colectiva, puesto que reafirma el lenguaje personal frente al conceptual y el abstracto y cuenta con la colaboración de la publicidad comercial y el mundo del diseño». Iles interpreta los retratos recientes de Peyton y Hockney como taxativos y subversivos a un tiempo. El crítico Douglas Fogle emplea un lenguaje similar: «Ha quedado claro una vez más que los ensayos acerca de la muerte del medio se han sobredimensionado. De hecho, la pintura nunca ha desaparecido, sino que, como un virus expuesto a una vacuna, ha mutado y ha grabado su código genético en toda una nueva generación de vástagos».

«Creo que la pintura es un componente fijo del arte, como el dibujo, porque tenemos las manos que tenemos», ha defendido Jeff Wall con rotundidad.

El dibujo siempre va a existir y, por extrapolación, también la pintura. Es una consecuencia de lo que somos en tanto que organismos. [...] Me gusta mucho la pintura, siempre me ha gustado y siempre me gustará, no solo porque quiero pintar, sino porque es la práctica artística más antigua y sofisticada que existe.

477. Ged Quinn
The Inventor of False Memory,
2008. Óleo sobre lino,
183 × 219,5 cm

478. Nona García
Bulacan, 2008. Óleo sobre
lienzo, 205 × 273 cm

Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner



479. Neo Rauch
Morgenrot (Amanecer rojo), 2006. Óleo sobre lienzo, 280 × 210 cm

480. Peter Doig
Gasthof zur Muldentalsperre (Posada junto al Muldentalsperre), 2000. Óleo sobre papel, 196 × 296 cm

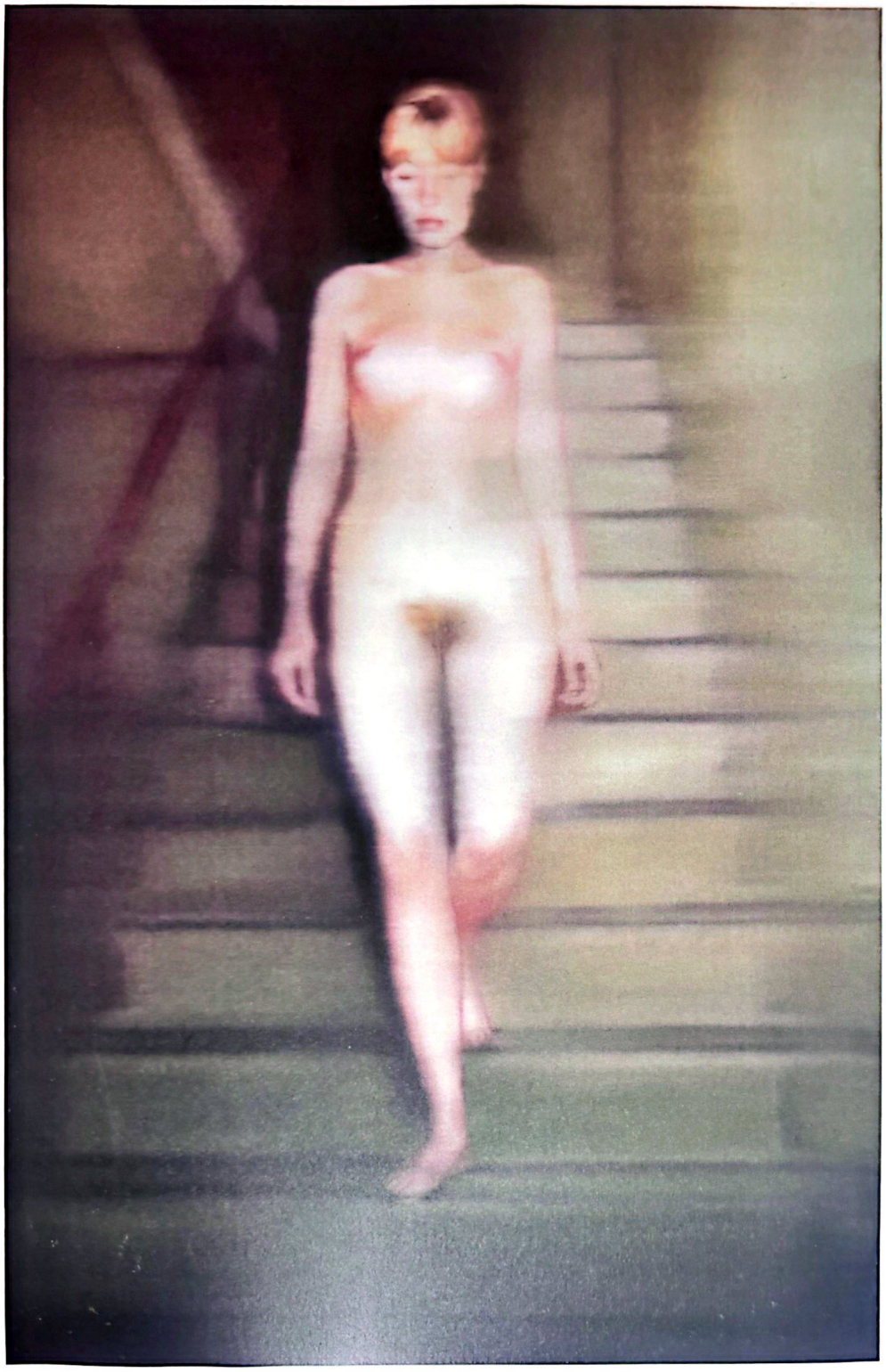
La fuerza de la pintura radica en su capacidad de abarcar en paralelo pasado y presente. «Mi trabajo —comenta Daniel Richter, un artista que comenzó diseñando pósteres para grupos de música *punk* y que hurga en los medios en busca de inspiración— refleja el parpadeo del monitor, la cascada de imágenes, el tempo cambiante, la densidad de información y su colorido específico. Pero la pintura debería remitir también a su propia historia y potencialidades». Peter Doig aspira a algo más: «Cada pintor tiene la posibilidad de ser un chamán. [...] Ahí estriba el verdadero poder de la pintura: alguien que atraviesa su propio mundo y, si lo hace con acierto, genera algo emocionante, como un hechicero».

En una época en que la religión organizada ha dejado de ser el centro, la pintura constituye un medio importante de cara a la reflexión acerca de nuestro anhelo de experiencias espirituales, de alcanzar un significado más profundo. Al fin y al cabo, se trata de un medio con una larga historia de encarnación, el medio donde la luz a menudo evoca asociaciones sagradas.

La obra de Shirazeh Houshiary *Fine Frenzy* / **482** / puede aludir a Rumi, el poeta persa, y haberse inspirado en la tradición de la caligrafía y la estampación islámicas, si bien funciona a través de recursos conocidos por todas las culturas sofisticadas: encantamiento visual, claroscuros, matices rítmicos... Los mándalas, los nimbos y los remolinos caligráficos son casi lo mismo: la mística tiende a ser similar en todos los ámbitos culturales. La apreciación de la belleza y de lo numinoso, la sensación de la inmanencia de lo divino en nuestro mundo, no conoce barreras culturales. La pintura crea un universo donde convivimos con los demás y nos comunicamos con ellos, y en esta agitada sociedad global, resulta esencial que aprendamos a hacerlo. El engranaje de las culturas ha dado vida a una porción considerable del mejor arte del pasado siglo, desde Picasso y James Joyce en adelante. Debemos considerar la multiplicidad cultural del mundo como una riqueza, no como un caos.

Morgenrot, de Neo Rauch, puede antojarse una pintura carnavalesca, pero también se adentra en lo numinoso, en la presencia de ángeles / **479** /. En una de sus primeras y más bellas pinturas fotográficas, *Ema, Nude on the Staircase* / **481** /, Gerhard Richter quizá rindiera homenaje al *Desnudo descendiendo una*

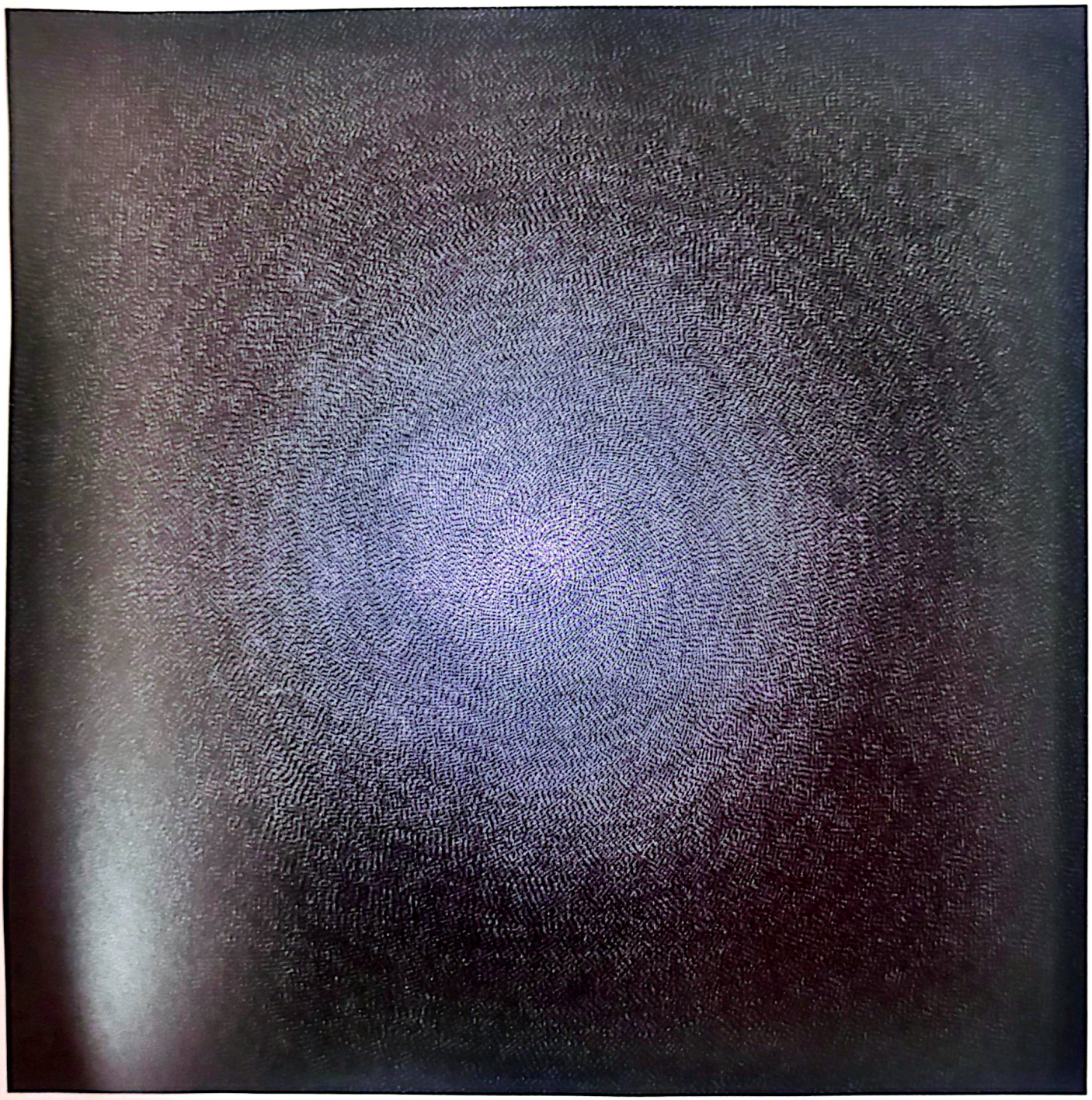
Scanned with CamScanner



481. Gerhard Richter
Ema, Nude on the Staircase,
1966. Óleo sobre lienzo,
200 × 130 cm

482. Shirazeh Houshiary
Fine Frenzy, 2004. Pintura
acrílica con base acuática
(Aquacryl) blanca y negra,
lápiz blanco y tinta sobre lienzo,
188 × 183 cm

Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner



483. Anselm Kiefer
Sternenfall (Lluvia de estrellas), 1995. Óleo sobre lienzo, 230 × 170 cm. Colección particular

escalera de Duchamp y «copiara» una fotografía de su esposa, pero la imagen revela la entrada en nuestro mundo de la luz y la gracia. *Gasthof zur Muldentalsperre*, de Doig, también despierta inquietud: ¿quiénes son estas dos figuras? / **480** / ¿Protagonistas de un sueño o asistentes a un baile de disfraces? ¿Por qué las piedras son multicolores? Lo fantástico y lo cotidiano se fusionan y se tornan creíbles. El mundo resplandece. La pintura encierra su lógica y, la superficie, con sus flujos y manchas, es hermosa. Doig muestra la carretera que lleva a la presa, que parece internarnos en el cielo nocturno.

Por ordinaria y material que sea la pintura, a veces nos devuelve a nuestro hábitat natural, a vivir en la tierra, a mirar las estrellas para perdernos en el espacio del firmamento y saber dónde estamos, disfrutando de quienes somos, en pleno arrobamiento / **483** /.

Scanned with CamScanner

Tomma Abts. Nació en 1967 en Kiel, Alemania Occidental. Reside en Londres, RU.

Franz Ackermann. Nació en 1963 en Neumarkt St Veit, Alemania Occidental. Reside en Berlín, Alemania.

Craigie Aitchison. Nació en 1926 en Kincardine-on-Forth, RU. Reside en Londres, RU, e Italia.

Jumaldi Alfi. Nació en 1973 en Lintau, Sumatra Occidental, Indonesia. Reside en Yogyakarta, Java, Indonesia.

Francis Alÿs. Nació en 1959 en Amberes, Bélgica. Reside en México D. F., México.

Ghada Amer. Nació en 1963 en El Cairo, Egipto. Reside en Nueva York, EE UU.

Mamma Andersson. Nació en 1962 en Luleå, Suecia. Reside en Estocolmo, Suecia.

Michael Andrews. 1928-1995. Nació en Norwich, RU. Vivió en Londres y Norfolk, RU.

Ida Applebroog. Nació en 1929 en Nueva York, EE UU. Reside en Nueva York, EE UU.

Richard Artschwager. Nació en 1923 en Washington D.C., EE UU. Reside en Hudson, Nueva York, EE UU.

Frank Auerbach. Nació en 1931 en Berlín, Alemania. Reside en Londres, RU.

Francis Bacon (1909-1992). Nació en Dublín, Irlanda, RU. Vivió en Dublín y Londres, RU.

Miquel Barceló. Nació en 1957 en Felanitx, Mallorca, España. Reside en París, Francia, y Mallorca, España.

Hernan Bas. Nació en 1978 en Miami, Florida, EE UU. Reside en Miami, Florida, EE UU.


Hernan Bas

Georg Baselitz. Nació en 1938 en Deutschbaselitz, Alemania. Reside en Derneberg, Sajonia, Alemania.

Jean-Michel Basquiat (1960-1988). Nació en Brooklyn, Nueva York, EE UU. Vivió en Nueva York, EE UU.

Tilo Baumgärtel. Nació en 1972 en Dresde, Alemania Oriental. Reside en Leipzig, Alemania.

Gordon Bennett. Nació en 1955 en Monto, Queensland, Australia. Reside en Brisbane, Australia.

Michael Biberstein. Nació en 1948 en Solothurn, Suiza. Vivió en EE UU de 1964 a 1978 y desde entonces reside en Portugal.

Norbert Bisky. Nació en 1970 en Leipzig, Alemania Oriental. Reside en Berlín, Alemania.

Elizabeth Blackadder. Nació en 1931 en Falkirk, RU. Reside en Edimburgo, RU.

Ross Bleckner. Nació en 1949 en Nueva York, EE UU. Reside en Nueva York, EE UU.

Michaël Borremans. Nació en 1963 en Geraardsbergen, Bélgica. Reside en Gante, Bélgica.

Fernando Botero. Nació en 1932 en Medellín, Colombia. Reside en París, Francia, y Nueva York, EE UU.

Mark Bradford. Nació en 1961 en Los Ángeles, California, EE UU. Reside en Los Ángeles, EE UU.

Dirk Braeckman. Nació en 1958 en Eeklo, Bélgica. Reside en Gante, Bélgica.

Jason Brooks. Nació en 1968 en Rotherham, RU. Reside en Londres, RU.

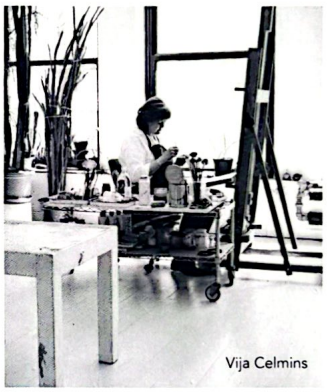
Cecily Brown. Nació en 1969 en Londres, RU. Reside desde 1994 en Nueva York, EE UU.

Glenn Brown. Nació en 1966 en Hexham, Northumberland, RU. Reside en Londres, RU.

Daniel Buren. Nació en 1938 en Boulogne-Billancourt, Francia. Reside en París, Francia.

Ingrid Calame. Nació en 1985 en el Bronx, Nueva York, EE UU. Reside en Los Ángeles, California, EE UU.

Vija Celmins. Nació en 1938 en Riga, Letonia. Reside en Long Island, Nueva York, EE UU.


Vija Celmins

Alan Charlton. Nació en 1948 en Sheffield, RU. Reside en Londres, RU.

Manu Chitrakar. Nació en 1979 en Naya, Bengala Occidental, India. Reside en Naya, Bengala Occidental, India.

Francesco Clemente. Nació en 1952 en Nápoles, Italia. Reside en Nápoles, Italia; Madrás, India, y Nueva York, EE UU.

Chuck Close. Nació en 1940 en Monroe, Washington, EE UU. Reside en Bridgehampton, Nueva York, EE UU.

Alejandro Colunga. Nació en 1948 en Guadalajara, México. Reside en Guadalajara, México.

Nigel Cooke. Nació en 1973 en Manchester, RU. Reside en Londres, RU.

Michael Craig-Martin. Nació en 1941 en Dublín, Irlanda. Reside en Londres, RU.

Ángela de la Cruz. Nació en 1965 en A Coruña, España. Reside en Londres, RU.

Enzo Cucchi. Nació en 1949 en Morro d'Alba, Ancona, Italia. Reside en Roma y Ancona, Italia.

John Currin. Nació en 1962 en Boulder, Colorado, EE UU. Reside en Nueva York, EE UU.

Amy Cutler. Nació en 1974 en Poughkeepsie, Nueva York, EE UU. Reside en Nueva York, EE UU.

Réné Daniëls. Nació en 1950 en Eindhoven, Países Bajos. Reside en Eindhoven, Países Bajos.


Réné Daniëls

Henry Darger (1892-1973). Nació en Chicago, EE UU. Vivió en Chicago, EE UU.

Ian Davenport. Nació en 1966 en Sidcup, RU. Reside en Londres, RU.


Ian Davenport

Scanned with CamScanner

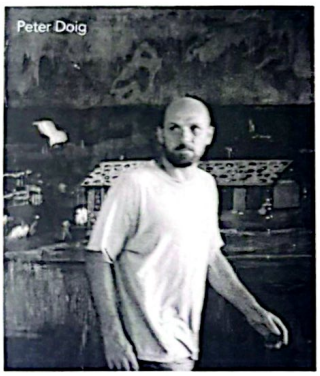
Verne Dawson. Nació en 1961 en Meridenville, Alabama, EE UU. Reside en Nueva York, EE UU.

Daniel Dezeuze. Nació en 1942 en Alès, Francia. Reside en Sète, Francia.

Ding Yi. Nació en 1962 en Shanghái, China. Reside en Shanghái, China.

Atul Dodiya. Nació en 1959 en Bombay, India. Reside en Bombay, India.

Peter Doig. Nació en 1959 en Edimburgo, RU. Vivió en Trinidad entre 1960 y 1966; en Canadá de 1966 a 1979; en Londres, RU, de 1979 a 2002, y en Trinidad a partir de entonces.



Lydia Dona. Nació en 1955 en Bucarest, Rumania. Reside en Nueva York, EE UU.

Marlene Dumas. Nació en 1953 en Ciudad del Cabo, Sudáfrica. Reside en Ámsterdam, Países Bajos.



Carrol Dunham. Nació en 1949 en New Haven, Connecticut, EE UU. Reside en Nueva York, EE UU.

Cecilia Edefalk. Nació en 1954 en Norrköping, Suecia. Reside en Estocolmo, Suecia.

Martin Eder. Nació en 1968 en Augsburgo, Alemania Occidental. Reside en Berlín, Alemania.

Mohammad Ehsai. Nació en 1939 en Qazvin, Irán. Reside en Teherán, Irán.

Tim Eitel. Nació en 1971 en Leonberg, Alemania Occidental. Reside en Berlín, Alemania, y Nueva York, EE UU.

Stephen Ellis. Nació en 1951 en High Point, Carolina del Norte, EE UU. Reside en Nueva York, EE UU.

Richard Estes. Nació en 1932 en Kewanee, Illinois, EE UU. Reside en Nueva York, EE UU.

Fang Lijun. Nació en 1963 en Handan, Hebei, China. Reside en Pekín, China.

Helmut Federle. Nació en 1944 en Solothurn, Suiza. Reside en Viena, Austria, y Düsseldorf, Alemania.

Rainer Fetting. Nació en 1949 en Wilhemshaven, Alemania Occidental. Reside en Berlín, Alemania, y Nueva York, EE UU.

Eric Fischl. Nació en 1948 en Nueva York, EE UU. Reside en Nueva York y Sag Harbor, Nueva York, EE UU.

Caio Fonseca. Nació en 1959 en Nueva York, EE UU. Vivió en Barcelona, España, entre 1978 y 1983; en Pietrasanta, Italia, de 1985 a 1989; en París, Francia, de 1989 a 1991, y a partir de entonces, en Nueva York, EE UU, y Pietresanta, Italia.

Mark Francis. Nació en 1962 en Newtowark, Irlanda del Norte, RU. Reside en Londres, RU.

Lucian Freud. Nació en 1922 en Berlín, Alemania. Desde 1933 reside en Londres, RU.

Bernard Frize. Nació en 1949 en Saint-Mandé, Francia. Reside entre París, Francia, y Berlín, Alemania.

Barnaby Furnas. Nació en 1973 en Filadelfia, Pensilvania, EE UU. Reside en Nueva York, EE UU.

Julio Galán (1959-2006). Nació en Múzquiz, Coahuila, México. Vivió en Monterrey, México, y en 1984 emigró a Nueva York, EE UU.

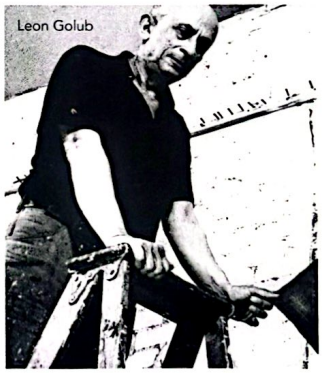
Maureen Gallace. Nació en 1960 en Stamford, Connecticut, EE UU. Reside en Nueva York, EE UU.

Ellen Gallagher. Nació en 1965 en Providence, Rhode Island, EE UU. Reside en Nueva York, EE UU.

Nona Garcia. Nació en 1978 en Filipinas. Reside en Filipinas.

Geng Jianyi. Nació en 1962 en Zhengzhou, Henan, China. Reside en Hangzhou, China.

Leon Golub (1922-2004). Nació en Chicago, Illinois, EE UU. Vivió en Europa de 1959 a 1964, y en Nueva York, EE UU, de 1964 a 2004.



April Gornik. Nació en 1953 en Cleveland, Ohio, EE UU. Reside en Nueva York, EE UU.

Katharina Grosse. Nació en 1961 en Friburgo de Brisgovia, Alemania Occidental. Reside en Berlín, Alemania.

Mark Grotjahn. Nació en 1968 en Pasadena, EE UU. Reside en Los Ángeles, EE UU.

Sudodh Gupta. Nació en 1964 en Khagual, Bihar, India. Reside en Nueva Delhi, India.

Philip Guston (1913-1980). Nació en Montreal, Canadá. Reside en Nueva York, EE UU.

Ha Chong-Hyun. Nació en 1935 en Kyeong-Nam, Corea. Reside en Seúl, Corea del Sur.

Peter Halley. Nació en 1953 en Nueva York, EE UU. Reside en Nueva York, EE UU.

Alexis Harding. Nació en 1973 en Londres, RU. Reside en Londres, RU.

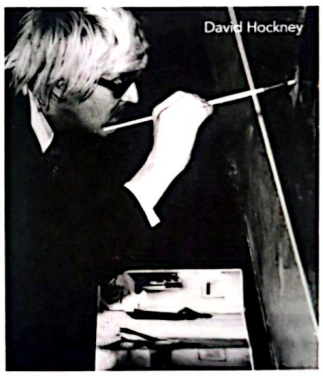
Eberhard Haverkost. Nació en 1967 en Dresde, Alemania Oriental. Reside entre Berlín y Dresde, Alemania.

Mary Heilmann. Nació en 1940 en San Francisco, EE UU. Vive en Long Island, EE UU.

Anton Henning. Nació en 1964 en Berlín Oeste, Alemania Occidental. Reside a caballo entre Berlín y Manker, Alemania.

Damien Hirst. Nació en 1965 en Bristol, RU. Reside en Devon, RU.

David Hockney. Nació en 1937 en Bradford, RU. Desde 1964 reside en Los Ángeles, California, EE UU.



Howard Hodgkin. Nació en 1932 en Londres, RU. Reside en Londres, RU.

Louise Hopkins. Nació en 1965 en Hertfordshire, RU. Reside en Glasgow, RU.

Shirazeh Houshiary. Nació en 1955 en Shiraz, Irán. Desde 1974 reside en Londres, RU.

Gary Hume. Nació en 1962 en Kent, RU. Reside entre Londres, RU, y Accord, Nueva York, EE UU.

Scanned with CamScanner

M.F. (Maqbool Fida) Husain. Nació en 1915 en Pandharpur, Maharashtra, India. Reside a caballo entre Dubai, Emiratos Árabes Unidos, y Londres, RU.

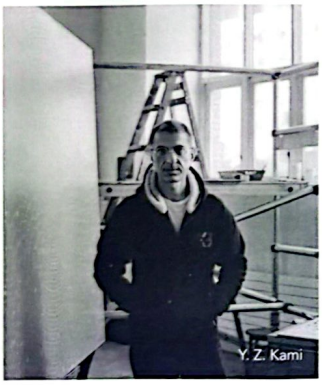
Jasper Johns. Nació en 1930 en Augusta, Georgia, EE UU. Reside a caballo entre Sharon, Connecticut, EE UU, y la isla de San Martín, Caribe.

Johannes Kahrs. Nació en 1965 en Bremen, Alemania Occidental. Reside en Berlín, Alemania.

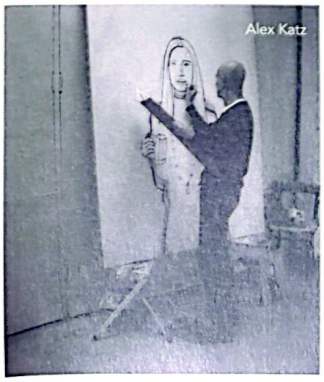
Jitish Kallat. Nació en 1974 en Bombay, India. Reside en Bombay, India.

Emily Kame Kngwarreye (1910-1996). Aborigen anmatyerre. Nació y vivió en Alhalkerre, Desierto Central, Australia.

Y. Z. Kami. Nació en 1956 en Teherán, Irán. Reside en Nueva York, EE UU.



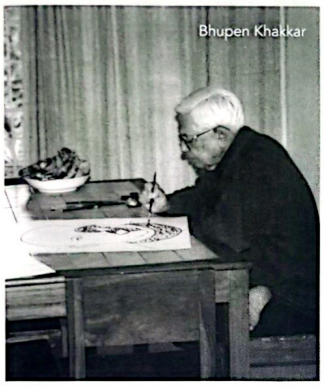
Alex Katz. Nació en 1927 en Brooklyn, Nueva York, EE UU. Reside en Nueva York, EE UU.



Ellsworth Kelly. Nació en 1923 en Newburgh, Nueva York, EE UU. Reside al norte del Estado de Nueva York, EE UU.

Raoul de Keyser. Nació en 1930 en Deisse, Bélgica. Reside en Deisse, Bélgica.

Bhupen Khakkar (también escrito Khakhar) (1934-2003). Nació en Bombay, India. Vivió en Baroda, India.



Bharthi Kher. Nació en 1969 en Londres, RU. Reside en Nueva Delhi, India.

Anselm Kiefer. Nació en 1945 en Donaueschingen, Alemania. Reside en Barjac, Francia.

Karen Kilimnick. Nació en 1955 en Filadelfia, Pensilvania, EE UU. Reside en Filadelfia, EE UU.

Martin Kippenberger (1953-1997). Nació en Dortmund, Alemania Occidental. Vivió en Hamburgo, Alemania, entre otros lugares.

Per Kirkeby. Nació en 1938 en Copenhague, Dinamarca. Reside en Copenhague y Arnasco, Dinamarca.

R.B. (Ronald Brooks) Kitaj (1932-2007). Nació en Chagrin Falls, Ohio, EE UU. Vivió en Londres, RU, y Los Ángeles, California, EE UU.

Yves Klein (1928-1962). Nació en Niza, Francia. Vivió en París, Francia.

Thoralf Knobloch. Nació en 1962 en Bautzen, Alemania Oriental. Reside en Dresde, Alemania.

Martin Kobe. Nació en 1973 en Dresde, Alemania Oriental. Reside en Leipzig, Alemania.

Komar y Melamid. Vitaly Komar nació en 1943 en Moscú, Rusia, y Alex Melamid nació en 1943 en Moscú, Rusia. Desde 1978 residen en Nueva York, EE UU. Dejaron de trabajar a dúo en 2003.

Willem de Kooning (1904-1997). Nació en Róterdam, Países Bajos. Vivió en Nueva York y en East Hampton, Long Island, EE UU.

Jeff Koons. Nació en 1955 en York, Pensilvania, EE UU. Reside en Nueva York, EE UU.

Udomsak Krisanamis. Nació en 1966 en Bangkok, Tailandia, donde reside.

Shigeko Kubota. Nació en 1937 en Niigata, Japón. Reside en Nueva York, EE UU.

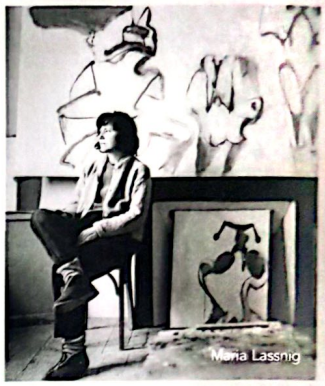
Guillermo Kuitca. Nació en 1961 en Buenos Aires, Argentina, donde reside.

Yayoi Kusama. Nació en 1929 en Matsumoto, prefectura de Nagano, Japón. Vivió en Nueva York, EE UU, de 1956 a 1973, y desde entonces reside en Tokio, Japón.



Jonathan Lasker. Nació en 1948 en Jersey, Nueva Jersey, EE UU. Reside en Nueva York, EE UU.

Maria Lassnig. Nació en 1919 en Carinthia, Austria. Reside en Viena, Austria.



Christopher Le Brun. Nació en 1951 en Portsmouth, RU. Reside en Londres, RU.

Jane Lee. Nació en 1963 en Singapur. Reside en Singapur.

Lee Ufan. Nació en 1936 en Kyongansnamdo (hoy Corea del Sur). Reside a caballo entre Kamakura, Japón, y París, Francia.

Sol LeWitt (1928-2007). Nació en Chester, Connecticut, EE UU. Vivió en Nueva York, EE UU.

Li Shan. Nació en 1942 en Lanxi, provincia de Heilongjiang, China. Reside en Shanghái, China.

Roy Lichtenstein (1923-1997). Nació y vivió en Nueva York, EE UU.

Liu Kuo-Sung. Nació en 1932 en Bangbu, provincia de Anhui, China. Emigró a Taiwán en 1949. Reside en Taiwán.

Liu Wei. Nació en 1965 en Pekín, China. Reside en Pekín, China.

Liu Wenxi. Nació en 1933 en Shengxian, provincia de Zheijiang, China. Reside en Yan'an, China.

Rosa Loy. Nació en 1958 en Zwickau, Alemania Oriental. Reside en Leipzig, Alemania.

Colin McCahon (1919-1987). Nació en Timaru, Nueva Zelanda. Vivió en Auckland, Nueva Zelanda.

Leonard McComb. Nació en 1938 en Glasgow, RU. Reside en Londres, RU.

Scanned with CamScanner

Ian McKeever. Nació en 1948 en Hull, RU. Reside en Dorset, RU.

Lucy McKenzie. Nació en 1977 en Glasgow, RU. Reside en Glasgow, RU.

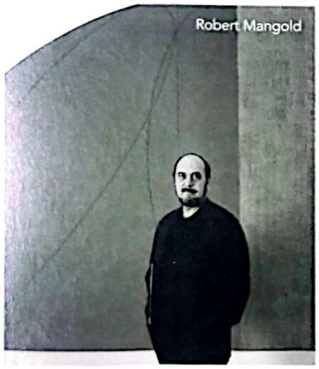
Elizabeth Magill. Nació en 1959 en Canadá. Creció en Cushendall, condado de Antrim, Irlanda del Norte, RU. Desde 1982 reside en Londres, RU.

Tim Maguire. Nació en 1958 en Chertsey, RU. Vivió en Australia entre 1959 y 1992. Desde 1992 reside entre Londres, RU, y Francia.

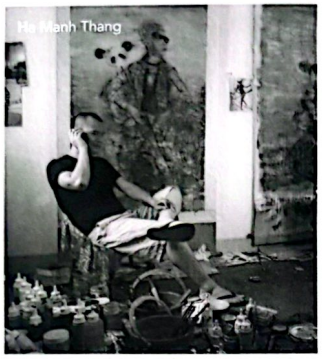
Nalini Malani. Nació en 1946 en Karachi, India. Reside en Bombay y Pune, Maharashtra, India.



Robert Mangold. Nació en 1937 en North Tonawanda, Nueva York, EE UU. Reside en Washingtonville, Nueva York, EE UU.



Ha Manh Thang. Nació en 1980 en Thai Nguyen, Vietnam. Reside en Hanói, Vietnam.



Rudi Mantofani. Nació en 1973 en Padang, Sumatra Occidental, Indonesia. Reside en Yogyakarta, Java, Indonesia.

Fabian Marcaccio. Nació en 1963 en Rosario, Santa Fe, Argentina. Reside en Nueva York, EE UU.

Brice Marden. Nació en 1938 en Bronxville, Nueva York, EE UU. Reside en Nueva York, EE UU, y en la isla de Hidra, Grecia.

Joseph Marioni. Nació en 1943 en Cincinnati, Ohio, EE UU. Reside en Nueva York, EE UU.

Kerry James Marshall. Nació en 1955 en Birmingham, EE UU. Reside en Chicago, EE UU.

Agnes Martin (1912-2004). Nació en Macklin, Saskatchewan, Canadá. Vivió en Nueva York, EE UU, y Tao, Nuevo México, EE UU.

I Nyoman Masriadi. Nació en 1973 en Gianyar, Bali, Indonesia. Reside en Yogyakarta, Indonesia.

Wolfgang Mattheuer (1927-2004). Nació en Reichenbach im Vogtland, Alemania. Vivió en Leipzig, Alemania.

Jonathan Meese. Nació en 1970 en Tokio, Japón. Reside en Hamburgo y Berlín, Alemania.

Julie Mehretu. Nació en 1970 en Adís Abeba, Etiopía. Creció en East Lansing, Michigan, EE UU. Reside en Nueva York, EE UU.

Beatriz Milhazes. Nació en 1966 en Río de Janeiro, Brasil. Reside en Río de Janeiro, Brasil.

Marilyn Minter. Nació en 1948 en Shreveport, Luisiana, EE UU. Reside en Nueva York, EE UU.

Sarah Morris. Nació en 1967 en Reino Unido. Reside entre Londres, RU, y Nueva York, EE UU.

Farhad Moshiri. Nació en 1963 en Shiraz, Irán. Residió en California, EE UU, de 1984 a 1991, y desde entonces vive en Teherán, Irán.

Catherine Murphy. Nació en 1946 en Cambridge, Massachusetts, EE UU. Reside en Poughkeepsie, Nueva York, EE UU.

Yoshitomo Nara. Nació en 1959 en Hirosaki, Japón. Reside en Colonia, Alemania, y Tokio, Japón.

Alice Neel (1900-1984). Nació en Merion Square, Pensilvania, EE UU. Vivió en Nueva York, EE UU.

Michael Jagamara (o Tjakamarra) Nelson. Aborigen warlpiri. Nació en 1949 en Pikilyi, Australia Central. Reside en Papunya, Australia.

Barnett Newman (1905-1970). Nació y vivió en Nueva York, EE UU.

Kenneth Noland. Nació en 1924 en Asheville, Carolina del Norte, EE UU. Reside en North Shaftsbury, Vermont, EE UU.

Thomas Nozkowski. Nació en 1944 en Teaneck, Nueva Jersey, EE UU. Reside en la ciudad de Nueva York y en High Falls, Nueva York, EE UU.

Albert Oehlen. Nació en 1954 en Krefeld, Alemania Occidental. Reside en Colonia, Alemania.

Chris Ofili. Nació en 1968 en Manchester, RU. Reside en Trinidad.

Jules Olitski (1922-2007). Nació en Snovsk, URSS. Vivió en Estados Unidos entre 1923 y 1948, en París, Francia, de 1948 a 1951, y desde entonces, en Nueva York, EE UU.

Paulina Olowska. Nació en 1976 en Gdansk, Polonia. Reside en Varsovia, Polonia.

Laura Owens. Nació en 1970 en Euclid, Ohio, EE UU. Reside en Los Ángeles, California.

Blinky Palermo (1943-1977). Nació en Leipzig, Alemania Oriental. Vivió en Düsseldorf, Alemania Occidental, y Nueva York, EE UU.

Giulio Paolini. Nació en 1940 en Génova, Italia. Reside en Milán, Italia.

Richard Patterson. Nació en 1963 en Leatherhead, RU. Reside en Dallas, EE UU.

Philip Pearlstein. Nació en 1924 en Pittsburgh, Pensilvania, EE UU. Reside en Nueva York.

Stuart Pearson Wright. Nació en 1975 en Northampton, RU. Reside en Londres, RU.

Elizabeth Peyton. Nació en 1965 en Danbury, Connecticut, EE UU. Reside en Nueva York, EE UU.

Pablo Picasso (1881-1973). Nació en Málaga, España. Vivió en Barcelona, España, y París, Francia.

Lari Pittman. Nació en 1952 en Los Ángeles, California, EE UU. Reside en Los Ángeles, EE UU.

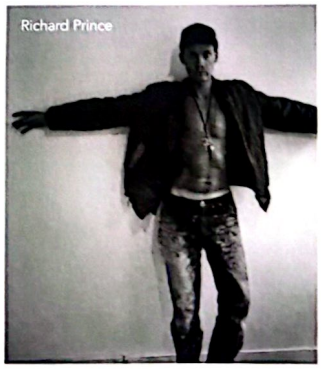
Sigmar Polke. Nació en 1941 en Oelsnitz, Alemania. Reside en Colonia, Alemania.

Jackson Pollock (1912-1956). Nació en Cody, Wyoming, EE UU. Vivió en California y Nueva York, EE UU.

Clifford Possum Tjapaltjarri (h.1923-2002). Aborigen anmatyerre. Nació en Napperby, Desierto Central, Australia. Vivió en Australia Central.

Monique Prieto. Nació en 1962 en Los Ángeles, California, EE UU. Reside en Los Ángeles, EE UU.

Richard Prince. Nació en 1949 en Panamá. Reside en Nueva York, EE UU.



Scanned with CamScanner

Ged Quinn. Nació en 1963 en Liverpool, RU. Reside en Bristol, RU.

Tal R. Nació en 1967 en Israel. Reside en Copenhague, Dinamarca.

Fiona Rae. Nació en 1963 en Hong Kong. Desde 1970 reside en Londres, RU.

Mel Ramsden. Nació en 1944 en Nottingham, RU. En 1963 se trasladó a Australia. Actualmente vive en Nottingham, RU.

Neo Rauch. Nació en 1960 en Leipzig, Alemania. Reside en Leipzig, Alemania.

David Reed. Nació en 1946 en San Diego, EE UU. Reside en Nueva York, EE UU.

Paula Rego. Nació en 1935 en Lisboa, Portugal. Reside en Londres, RU.

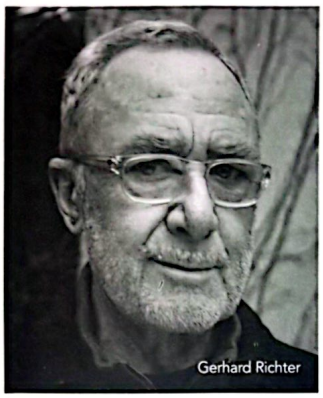


Doreen Reid Nakamarra (h. 1950-2009). Aborigen pintupi/ngaatjatjarra. Nació en Warburton Ranges, Australia Occidental. Reside en Papunya, Australia.

Carol Rhodes. Nació en 1959 en Edimburgo, RU. Reside en Glasgow, RU.

Daniel Richter. Nació en 1962 en Eutin, Alemania. Reside entre Hamburgo y Berlín, Alemania.

Gerhard Richter. Nació en 1932 en Dresde, Alemania. Reside en Colonia, Alemania.



Bridget Riley. Nació en 1931 en Londres, RU. Reside entre Londres y Cornualles, RU, e Italia.

Matthew Ritchie. Nació en 1964 en Londres, RU. Reside en Nueva York, EE UU.

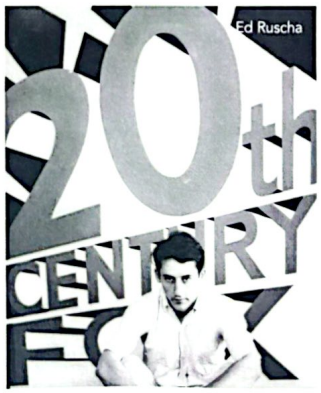
Alexis Rockman. Nació en 1962 en Nueva York, EE UU. Reside en Nueva York, EE UU.

Mark Rothko (1903-1970). Nació en Dvinsk, Rusia. Vivió en Nueva York, EE UU.

Royal Art Lodge. Instituido en 1996 en Winnipeg, Canadá. En la actualidad lo integran Marcel Dzama, Neil Farber y Michel Dumontier.

Christoph Ruckhäberle. Nació en 1972 en Pfaffenhofen, Alemania Occidental. Reside en Leipzig, Alemania.

Ed Ruscha. Nació en 1937 en Omaha, Nebraska, EE UU. Reside en Los Ángeles, EE UU.



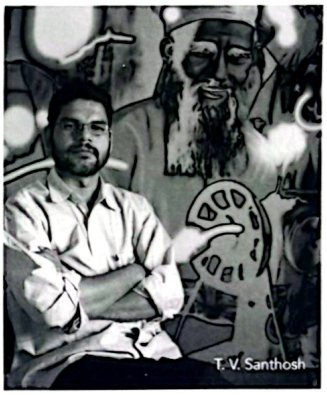
Robert Ryman. Nació en 1930 en Nashville, Tennessee, EE UU. Reside en Nueva York, EE UU.

David Salle. Nació en 1952 en Norman, Oklahoma, EE UU. Reside en Nueva York, EE UU.

Chéri Samba. Nació en 1956 en Kinto M'Vuila, República Democrática del Congo. Reside a caballo entre Kinshasa, República Democrática del Congo, y París, Francia.

Tomás Sánchez. Nació en Aguada de Pagojeros, Cuba. Reside a caballo entre Miami, EE UU, y la República de Costa Rica.

T. V. Santhosh. Nació en 1968 en Kerala, India. Reside en Bombay, India.



Julião Sarmento. Nació en 1948 en Lisboa, Portugal. Reside en Estoril, Portugal.

William Sasnal. Nació en 1972 en Tarnów, Polonia. Reside en Cracovia, Polonia.

Jenny Saville. Nació en 1970 en Cambridge, RU. Reside en Sicilia, Italia.

Thomas Scheibitz. Nació en 1967 en Radeberg, Alemania Oriental. Reside en Berlín, Alemania.

Julian Schnabel. Nació en 1951 en Brooklyn, Nueva York, EE UU. Reside a caballo entre Nueva York, EE UU, y San Sebastián.



David Schnell. Nació en 1971 en Bergisch Gladbach, Alemania Occidental. Reside en Leipzig, Alemania.

Dana Schutz. Nació en 1976 en Livonia, Nueva York, EE UU. Reside en Nueva York, EE UU.

Sean Scully. Nació en 1945 en Dublín, Irlanda. Reside a caballo entre Nueva York, EE UU, Barcelona, España, y Múnich, Alemania.

George Shaw. Nació en 1966 en Coventry, RU. Reside en Devon, RU.

Raqib Shaw. Nació en 1974 en Calcuta, India. Reside en Londres, RU.

Nilima Sheikh. Nació en 1945 en Nueva Delhi, India. Reside en Baroda, Gujarat, India.

José María Sicilia. Nació en 1954 en Madrid, España. Reside a caballo entre Mallorca, España, y París, Francia.

James Siena. Nació en 1957 en California, EE UU. Reside a caballo entre Nueva York y el oeste del Estado de Massachusetts, EE UU.

Shazia Sikander. Nació en 1969 en Lahore, Punjab, Pakistán. Reside en Nueva York, EE UU.

Dirk Skreber. Nació en 1961 en Lübeck, Alemania Occidental. Reside en Nueva York, EE UU.

Nedko Solakov. Nació en 1957 en Cherven Briag, Bulgaria. Reside en Sofía, Bulgaria.

Frank Stella. Nació en 1936 en Malden, Massachusetts, EE UU. Reside en Nueva York, EE UU.

Scanned with CamScanner

Rudolf Stingel. Nació en 1956 en Merano, Italia. Reside en Nueva York, EE UU.

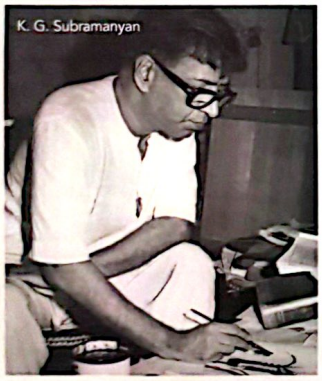
Lily van der Stokker. Nació en 1954 en Den Bosch, Países Bajos. Reside a caballo entre Ámsterdam, Países Bajos, y Nueva York, EE UU.

Thomas Struth. Nació en 1954 en Geldern, Alemania Occidental. Reside en Düsseldorf, Alemania.

Dan Sturgis. Nació en 1966 en Londres, RU. Reside en Londres, RU.

Elaine Sturtevant. Nació en 1930 en Lakewood, Ohio, EE UU. Reside en Nueva York, EE UU.

K. G. (Kalpathi Ganapathi) Subramanyan. Nació en 1924 en Koothuparambu, Kerala, India. Reside en Shantiniketan, Bengala Occidental, India.


K. G. Subramanyan

Agus Suwage. Nació en 1959 en Purworejo, Java Central, Indonesia. Reside en Yogyakarta, Indonesia.

Philip Taaffe. Nació en 1955 en Elizabeth, Nueva Jersey, EE UU. Reside en Nueva York, EE UU.

Leon Tarasewicz. Nació en 1957 en Stacja Waliły, Polonia. Reside en Stacja Waliły, Polonia.

Rover Thomas (1926-1998). Aborigen kutaja/wangkajunga. Nació y vivió en la región de Kimberly, Desierto Occidental, Australia.

Estelle Thompson. Nació en 1960 en West Bromwich, RU. Reside en Londres, RU.

Imants Tillers. Nació en 1950 en Sídney, Australia. Reside en Nueva Gales del Sur, Australia.

Uta Uta Tjangala (h. 1926-1990). Aborigen pintupi. Nació y vivió en el Desierto Occidental, Australia.

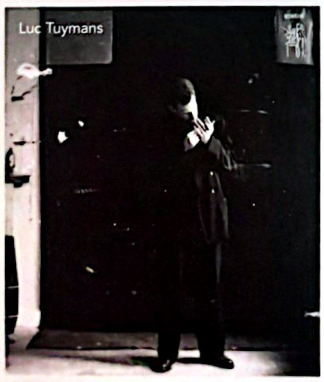
Francisco Toledo. Nació en 1940 en Juchitán, Oaxaca, México. Reside en Oaxaca, México.


Francisco Toledo

Fred Tomaselli. Nació en 1958 en Santa Mónica, EE UU. Reside en Brooklyn, EE UU.

Werner Tübke (1929-2004). Nació en Schönebeck, Alemania. Vivió en Leipzig, Alemania.

Luc Tuymans. Nació en 1958 en Mortsel, Bélgica. Reside en Amberes, Bélgica.


Luc Tuymans

Cy Twombly. Nació en 1928 en Lexington, Kentucky, EE UU. Reside en Roma, Italia.

Adriana Varejão. Nació en 1964 en Río de Janeiro, Brasil. Reside en Río de Janeiro, Brasil.

Jack Vettriano. Nació en 1951 en Fife, RU. Reside a caballo entre Fife y Londres, RU, y Niza, Francia.

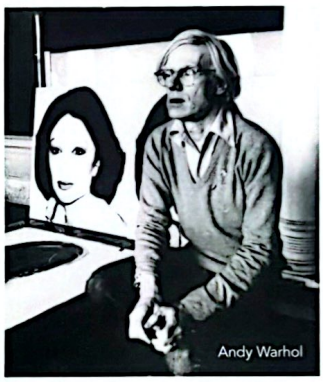
John Walker. Nació en 1939 en Birmingham, RU. Reside en Boston, Massachusetts, EE UU.

Jeff Wall. Nació en 1946 en Vancouver, Canadá. Reside en Vancouver, Canadá.

Dan Walsh. Nació en 1960 en Filadelfia, Pensilvania, EE UU. Reside en Nueva York, EE UU

Wang Guangyi. Nació en 1957 en Harbin, Heilonjiang, China. Reside en Pekín, China.

Andy Warhol (1928-1987). Nació en Pittsburgh, Pensilvania, EE UU. Vivió en Nueva York, EE UU.


Andy Warhol

Alison Watt. Nació en 1965 en Greenock, RU. Reside en Edimburgo, RU.

Matthias Weischer. Nació en 1973 en Rheine, Alemania. Reside en Leipzig, Alemania.

John Wesley. Nació en 1928 en Los Ángeles, California, EE UU. Reside en Nueva York, EE UU.

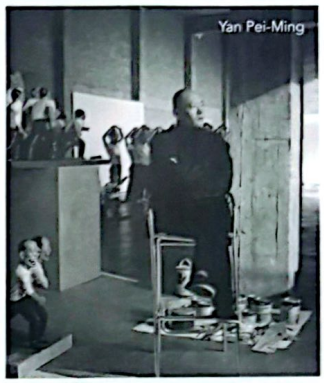
Cynthia Westwood. Nació en 1969 en Texas, EE UU. Reside en Northampton, RU.

Sue Williams. Nació en 1954 en Chicago Heights, Illinois, EE UU. Reside en Brooklyn, Nueva York, EE UU.

Terry Winters. Nació en 1949 en Brooklyn, Nueva York, EE UU. Reside en Nueva York, EE UU.

Lisa Yuskavage. Nació en 1962 en Filadelfia, Pensilvania, EE UU. Reside en Nueva York, EE UU.

Yan Pei-Ming. Nació en 1960 en Shanghái, China. Reside en Dijon, Francia.


Yan Pei-Ming

Yue Minjun. Nació en 1962 en la provincia de Heilongjiang, China. Reside en Pekín, China.

Zeng Fanzhi. Nació en 1964 en Wuhan, China. Reside en Pekín, China.

Zhang Xiaogang. Nació en 1958 en Kunming, provincia de Yunnan, China. Reside en Pekín, China.

Scanned with CamScanner

1968

- Fin de la primera fase de la Revolución Cultural: la Guardia Roja aprende de los campesinos
- Fracasa la ofensiva del Tet pero deja al descubierto la debilidad de EE UU en Vietnam
- Disturbios de mayo en París
- La Unión Soviética invade Checoslovaquia
- Asesinato de Martin Luther King
- Valerie Solanas dispara a Andy Warhol
- Ocupación de la escuela de arte de Hornsey
- Bridget Riley gana la Bienal de Venecia

1969

- Richard Nixon presidente de Estados Unidos
- Disturbios de Stonewall: se inicia el Movimiento de Liberación Gay en Nueva York, EE UU
- Se publican los detalles de la masacre de My Lai
- Festival de música de Woodstock
- La exposición «When Attitudes Become Form» (Berna/Londres) anuncia el arte conceptual

1970

- Abatidos cuatro manifestantes contrarios a la guerra de Vietnam en Kent State, Ohio, EE UU
- Mueren Jimi Hendrix, Jim Morrison y Janis Joplin
- Muere Mark Rothko
- La obra *Campbell's Soup Can* de Andy Warhol se vende por 31 000 €

1971

- Soldado británico abatido en Irlanda del Norte
- Fundación de Greenpeace
- Colapso del sistema financiero internacional (Bretton Woods)
- Geoffrey Bardon organiza un mural en Papunya

1972

- Venta de las primeras grabadoras de vídeo
- Arresto de Baader, Meinhof y Ensslin
- Nixon visita China y la URSS
- Arresto de intrusos en el edificio del Watergate

1973

- Guerra del Yom Kippur en Oriente Próximo
- Los Estados árabes desatan la crisis del petróleo; los precios se cuadriplican y el mercado del arte se resiente
- Muere Pablo Picasso
- La venta de la colección de Robert Scull (Sotheby's, Nueva York) fija precios récord para artistas como Johns, Twombly y Warhol

1974

- Gerald Ford presidente de Estados Unidos
- Turquía invade Chipre
- La Revolución de los Claveles derroca la dictadura en Portugal

1975

- Muere Franco: reinstauración de la monarquía y llegada de la democracia a España
- Caída de Saigón; fin de la guerra de Vietnam
- Camboya cae en manos del Jemer Rojo
- Exposición «Fundamental Painting» en el Stedelijk Museum de Ámsterdam, Países Bajos

1976

- Jimmy Carter presidente de Estados Unidos
- Muere Mao Zedong
- Unificación de Vietnam del Norte y del Sur

1977

- Primer caso de sida en Nueva York, EE UU
- «Suicidio» de Baader, Ensslin y Raspe
- Muere Blinky Palermo
- Inauguración del Centre Georges Pompidou en París, Francia
- Exposición de fotografías en el Artist's Space, Nueva York, EE UU

1978

- Karol Wojtyla proclamado papa Juan Pablo II
- Política de puertas abiertas con Deng Xiaoping
- Exposición «New Image Painting» en el Whitney Museum of American Art de Nueva York, EE UU
- Exposición «Bad Painting» en el New Museum of Contemporary Art de Nueva York, EE UU

1979

- El Jemer Rojo es derrocado en Camboya
- Margaret Thatcher primera ministra británica
- Francis Ford Coppola filma *Apocalypse Now*
- Jean-Francois Lyotard publica *La condición posmoderna*
- Caída del sah de Irán: el ayatolá Jomeini regresa a Irán con la Revolución Islámica
- Las tropas soviéticas entran en Afganistán
- Formación del *Star Group*: inicio del arte contemporáneo chino
- La obra *Juan de Pareja*, de Velázquez, se vende por 5 500 000 $ (4 489 000 €, récord mundial)
- Markus Lupertz muestra del interés por la pintura alemana en la Whitechapel Gallery
- Retrospectiva de Kirchner en Berlín, muestra del renovado interés por la pintura expresionista
- Bonito Oliva inventa el término «transvanguardia» aplicado a Clemente, Cucchi, etc.
- Retrospectiva de Cy Twombly en el Whitney Museum of American Art de Nueva York, EE UU (texto del catálogo de Roland Barthes)

1980

- Ronald Reagan presidente de Estados Unidos
- Guerra en Afganistán: 65 países boicotean las Olimpiadas de Moscú
- Muere Philip Guston
- Georg Baselitz y Anselm Kiefer representan a Alemania Occidental en la Bienal de Venecia

1981

- Juicio y condena de la Banda de los Cuatro: Jiang Qing sentenciado a muerte
- El *Guernica* regresa a España
- Exposición «Places for People» en la Galería de Arte Jehangir de Bombay (con obras de Bhupen Khakkar y Nalini Malani, entre otros)
- La exposición «New Spirit in Painting» en la Royal Academy of Arts (Londres) exhibe pintura neoexpresionista y figurativa

1982

- Guerra entre Gran Bretaña y Argentina por las islas Malvinas
- Exposición «Zeitgeist» en Martin Gropius Bau, Berlín Oeste
- Inauguración del Stadisches Museum Abteiberg Mönchengladbach de Hans Hollein (icono posmoderno)
- La Documenta VII, comisariada por Rudi Fuchs, muestra pintura neoexpresionista

1983

- El Partido Verde obtiene escaños en el Parlamento alemán (Bundestag)
- Alfred Taubman adquiere Sotheby's
- El asesinato de Benigno Aquino desacredita el régimen de Marcos en Filipinas

1984

- Asesinato de Indira Gandhi
- El primer Premio Turner de la Tate Gallery recae sobre Malcolm Morley
- Exposición «Primitivism in Twentieth-Century Art» en el Museum of Modern Art de Nueva York

1985

- Se descubre el agujero en la capa de ozono
- Charles Saatchi empieza a exponer su colección de arte en una fábrica de Londres
- Howard Hodgkin gana el Premio Turner
- El Acuerdo de Schengen pone fin al control fronterizo en gran parte de Europa
- Mijaíl Gorbachov elegido secretario general del Partido Comunista Soviético

1986

- España y Portugal entran en la Comunidad Económica Europea (CEE)
- Primer ordenador portátil
- Ferdinand Marcos es expulsado de Filipinas
- Accidente nuclear y escape radiactivo en la central nuclear de Chernóbil, URSS
- Inauguración del Museo Reina Sofía en Madrid
- Muere Joseph Beuys
- Inauguración del Museum of Contemporary Art en Los Ángeles, EE UU

1987

- Crac del mercado bursátil (Lunes Negro)
- Intifada en Cisjordania
- La obra *Iris*, de Van Gogh, recauda 37 000 000 €
- Exposición «NY Art Now», comisariada por Charles Saatchi en Londres
- Muere Andy Warhol
- René Daniëls sufre un derrame cerebral y deja de pintar

1988

- La URSS inicia su retirada de Afganistán
- Exposición «Freeze», comisariada por Damien Hirst (incluye a Ian Davenport, Gary Hume, Richard Patterson y Fiona Rae)
- Muere Jean-Michel Basquiat
- Se pagan 17 050 000 $ (unos 13 914 000 €; Sotheby's) por *False Start* de Jasper Johns, cifra récord para la obra de un artista vivo

1989

- Las manifestaciones en la plaza de Tiananmen reprimidas por el Ejército de Liberación Popular
- Cae el Muro de Berlín
- Exposición «Magiciens de la Terre» en el Centre Georges Pompidou y La Villette, París
- «*Oktober 18, 1977*» de Gerhard Richter se expone en Krefeld, Alemania Occidental
- Recesión en el mercado del arte

Scanned with CamScanner

- Exposición «China Avant-Garde» en el Museo Nacional de Arte de Pekín, China
- Exposición «Forest of Signs», en Los Ángeles, inspirada en los medios de comunicación

1990

- Reunificación de Alemania
- Excarcelación de Nelson Mandela
- Iraq invade Kuwait
- Exposición «High and Low: Modern Art and Popular Culture» en el Museum of Modern Art de Nueva York

1991

- Primera guerra del Golfo para expulsar a Iraq de Kuwait
- Gorbachov dimite: disolución de la URSS; Boris Yeltsin se convierte en primer ministro de Rusia
- Sudáfrica revoca el *apartheid*
- Inauguración de Museum Für Moderne Kunst en Fráncfort del Meno
- Inauguración del Irish Museum of Modern Art en Dublín
- Exposición «Metropolis» en el Martin-Gropius-Bau de Berlín

1992

- Bill Clinton presidente de Estados Unidos
- La destrucción de la mezquita de Babri Majid en Adyodhya por parte de fundamentalistas hindúes siembra la masacre por toda India
- Estallido de la guerra civil e irrupción de la «limpieza étnica» en Bosnia
- Disturbios en Los Ángeles tras la absolución de los policías blancos que apalearon al motorista negro Rodney King
- Muere Francis Bacon

1993

- Popularización de Internet
- Israel y la OLP firman los Acuerdos de Oslo, mediante los cuales se concede a los palestinos el autogobierno en la Franja de Gaza y Jericó
- Primera Trienal Asia-Pacífico en Brisbane
- Jay Jopling inaugura White Cube en Londres

1994

- Nelson Mandela presidente de Sudáfrica
- Rusia invade Chechenia
- Silvio Berlusconi anuncia su incursión en política en su propio canal televisivo; un año después es elegido primer ministro

1995

- Primeras sacerdotisas en la Iglesia anglicana
- La exposición «Public Information» en el San Francisco Museum of Modern Art recalca el impacto de la fotografía en la pintura
- Microsoft lanza Windows 95, que se convierte en el sistema operativo del 80% de los usuarios
- O. J. Simpson absuelto del asesinato de su esposa
- Se funda la Organización Mundial del Comercio
- Primera Bienal de Gwangju y primera Bienal de Johannesburgo

1996

- Fundamentalistas hindúes destrozan la exposición de M. F. Husain en Ahmedabad por sus pinturas de la diosa Sarasvati desnuda
- Nace la oveja Dolly, primer mamífero clonado
- La población china alcanza los 1 200 millones de habitantes

1997

- Tony Blair primer ministro británico
- Inauguración del Museo Guggenheim en Bilbao, diseñado por Frank Gehry
- Exposición «Sensation» en la Royal Academy of Arts, Londres
- Devolución de Hong Kong a China
- Mueren Willem de Kooning y Roy Lichtenstein

1998

- Caída de Suharto en Indonesia
- La exposición «Sensation» en el Brooklyn Museum provoca un escándalo debido a la pintura de Chris Ofili *Virgin Mary*
- La exposición «Inside Out: New Chinese Art» en el San Francisco Museum of Modern Art anuncia la aceptación por parte de Occidente de la nueva pintura china
- Chris Ofili gana el Premio Turner
- Inauguración de una retrospectiva de Jackson Pollock en el Museum of Modern Art (MoMA)

1999

- Primeras elecciones democráticas en Indonesia en 44 años
- Exposición «Trouble Spot Painting» en Mukha & NICC, Amberes, Bélgica
- Dos adolescentes matan a otros quince en el instituto Columbine High de Colorado, EE UU
- Celebración de la primera Bienal de Arte Contemporáneo en Liverpool, RU

2000

- India celebra el nacimiento de su ciudadano número 1 000 000 000
- Inauguración de la Tate Modern en Londres, RU
- La exposición «After the Wall» en el Moderna Museet de Estocolmo repasa el arte de la Europa Oriental
- Hundimiento del submarino nuclear ruso Kursk
- Primera Bienal Internacional de Shanghái
- El Centre Georges Pompidou de París reabre sus puertas tras dos años de remodelación

2001

- George W. Bush presidente de Estados Unidos
- 11-S: atentados suicidas de Al Qaeda destruyen el World Trade Center de Nueva York
- Inauguración de una retrospectiva de Max Beckmann en el Georges Pompidou de París
- Takashi Murakami diseña bolsos para Vuitton
- Luc Tuymans muestra pinturas de Mwana Kitoko (sobre el Congo Belga) en la Bienal de Venecia
- China admitida como miembro de la Organización Mundial del Comercio
- Estados Unidos encabeza el ataque militar contra los talibanes y Al Qaeda en Afganistán

2002

- Violencia entre las comunidades hindú y musulmana en Gujarat
- Exposición «Dear painter, Please paint me: figure paintings since late Picabia» en el Centre Georges Pompidou de París, Francia
- El euro, moneda común de doce países
- Celebración de la primera feria de arte Art Basel en Miami, Florida, EE UU

2003

- Tropas lideradas por Estados Unidos invaden Iraq y derrocan a Sadam Husein
- Hu Jintao presidente de China
- Muere Bhupen Khakkar
- Inauguración de DIA Beacon en Beacon, Nueva York
- Primera feria de arte Frieze en Londres

2004

- Atentados terroristas asesinan a 191 personas en Madrid
- George W. Bush elegido presidente de Estados Unidos para un segundo mandato
- Más de 300 niños son asesinados en Beslán, Rusia, por separatistas chechenos
- El cineasta holandés Theo Van Gogh asesinado por fundamentalistas islámicos
- Un *tsunami* deja más de 250 000 víctimas mortales en las costas del océano Índico
- Mueren Agnes Martin y Leon Golub

2005

- Muere el papa Juan Pablo II
- El huracán Katrina anega Nueva Orleans, EE UU
- Exposición «The Triumph of Painting» en Londres
- Exposición «Ideal Worlds: New Romanticism in Contemporary Art» en el Schirn Kunsthalle de Fráncfort del Meno, Alemania
- Bienal de Arte Contemporáneo de Moscú

2006

- Sadam Husein muere ahorcado
- Asesinato del exiliado ruso Alexando Litvinenko con material radiactivo
- El récord de visitantes de la Tate Britain (7,7 millones de personas) revela el incremento en el interés por el arte contemporáneo
- Tomma Abts gana el Premio Turner

2007

- Tony Blair dimite como primer ministro
- Benazir Bhutto asesinada en Rawalpindi
- Mueren Sol LeWitt y Jules Olitski
- Exposición «Global Feminisms» en Nueva York

2008

- El colapso del Lehman Brothers Bank preludia una crisis económica mundial
- Celebración de los Juegos Olímpicos en China
- Ataque terrorista en Bombay

2009

- Caída del mercado del arte
- Barack Obama presidente de Estados Unidos
- Retrospectiva de Francis Bacon en el MET, Nueva York
- Retrospectiva de Andy Warhol en el Grand Palais, París

2010

- Exposición universal en Shanghái
- Grave crisis económica en la Unión Europea.
- Inauguración del Centre Pompidou-Metz, Francia
- Exposición «Contemporary Aboriginal Painting from Australia» em el MET de Nueva York

Scanned with CamScanner

Catálogos de exposición

A New Spirit in Painting
Royal Academy of Arts, Londres, 1981

Zeitgeist
Martin Gropius Bau, Berlín, 1982

Expressions: New Art from Alemania
Saint Louis Museum, Misuri, EE UU, 1983

Von Hier Aus
Gesellschaft für aktuelle Kunst Düsseldorf, Alemania, 1984

NY Art Now
Saatchi Collection, Londres, 1986

Painter - Sculptor
Whitechapel Gallery, Londres, 1986

Dreamings: The Art of Aboriginal Australia
Asia Society, Nueva York, 1988

Refigured Painting: the German Image 1960-1988
Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, 1989

The Broken Mirror
Kunsthalle Viena, Austria, 1993

Unbound: Possibilities in Painting
Hayward Gallery, Londres, 1994

Public Information
San Francisco Museum of Modern Art, California, EE UU, 1995

Painting: The Extended Field
Rooseum, Malmo, Suecia, 1996

Birth of the Cool: American Painting
Deichterhallen, Hamburgo, Alemania, 1997

Objects of Desire: The Modern Still Life
Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York, 1997

The Pursuit of Painting
Irish Museum of Modern Art, Dublín, Irlanda, 1997

Abstract Painting Once Removed
Contemporary Art Museum Houston, Texas EE UU, 1998

Trouble Spot Painting
Mukha y NICC, Amberes, Bélgica, 1999

Hybrids
Tate Liverpool, RU, 2001

Painting at the Edge of the World
Walker Art Center, Minneapolis, EE UU, 2001

Dear Painter Please Paint Me: Figure Paintings since Late Picabia
Centre Georges Pompidou, París, 2002

Cavepainting: Peter Doig, Chris Ofili and Laura Owens
Santa Monica Museum of Art, California, EE UU, 2002

Urgent Painting
Musée d'Art Moderne de la Ville de París, 2002

Painting Pictures: Painting and Media in the Digital Age
Kunsthalle, Wolfsburgo, Alemania, 2003

Life after Death: New Leipzig Paintings from the Rubell Family Collection
Rubell Collection, Miami, Florida, EE UU, 2004

Painting as Process: Re-evaluating Painting
LaSalle-SIA, Singapur, 2004

Edge of Desire: Recent Art in India,
Art Gallery of Western Australia, Perth, Australia, 2004

Remote Viewing
Whitney Museum of American Art, Nueva York, 2005

Ideal Worlds: New Romanticism in Contemporary Art
Schirn Kunsthalle, Fráncfort, Alemania, 2005

Made in Leipzig
Sammlung Essl, Viena, Austria, 2006

High Times Hard Times: Nueva York Painting 1967-1975
Independent Curators International, Nueva York, 2006

The Painting of Modern Life
Hayward Gallery, Londres, 2007

Horn Please: Narratives in Contemporary Indian Art
Kunstmuseum Bern, Berna, Suiza, 2007

Bad painting, Good Art
Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Viena, Austria, 2008

The Pictures Generation 1974-1984
Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 2009

Libros

Contemporary Indian Artists
Geeta Kapur, Nueva Delhi, India, 1977

Italian Transavantgarde
Achille Bonito Oliva, Milán, Italia, 1980

Hunger nach Bildern
Wolfgang Max Faust y *Gerd de Vries,* Colonia, Alemania, 1982

The New Image in Painting
Tony Godfrey, Londres, RU, 1986

La pintura como arte
Richard Wollheim, Madrid, 1987

Painting as model
Yve-Alain Bois, Cambridge, RU, 1990

El arte abstracto
Anna Moszynska, Barcelona, 1990

Color y cultura
John Gage, Madrid, 1993

Painters and Politics in the People's Republic of China 1949-1979
J.F. Andrews, Berkeley, California, EE UU, 1994

Modern Asian Art
John Clark, Sídney, Australia, 1998

What Painting Is
James Elkins, Londres, RU, 1999

Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History
Mieke Bal, Chicago, Illinois, EE UU, 1999

Vitamin P
Londres, RU, 2002

Painting People
Charlotte Mullins, Londres, RU, 2006

New German Painting
Christoph Tannert, Múnich, Alemania, 2006

Word into Art
Venetia Porter, Londres, RU, 2006

Nine Lives: Birth of Avant-Garde Art in New China
Karen Smith, Zúrich, Suiza, 2006

Breakout: Chinese Art outside China
Melissa Chiu, Milán, Italia, 2007

Chinese Contemporary Art: Seven Things You Should Know
Melissa Chiu, Nueva York, EE UU, 2008

Scanned with CamScanner

Los números de página en cursiva remiten a las ilustraciones

A

abstracción constructivista 37
abstracción pospictórica 11, 14
Abts, Tomma 161, 434
Meko 161, 163
Teite 161, 162
Ackermann, Franz 211, 213, 218, 434
Ecstasy: In and About Altered States (instalación) *212-213*, 213
Gelbe Walk 211, 213
Ohne Titel (Mental Map: No Horizon) 210, 213
Aitchison, Craigie 361, 434
Calvary 360, 361
Albers, Josef: «Homage to the Square», serie 85
Alfi, Jumaldi 422, 434
Painting Series 092108 419, 422
Alÿs, Francis 344, 434
Catalogue 3 341, 344
Amer, Ghada 299, 434
Trini 299, 300
Andersson, Mamma 260, 422, 434
Dollhouse 398, 399, *399*
Magician (Trolkarl) 398, 398
On Tenterhooks 256, 260
Andre, Carl 242
Andrews, Michael 48, 237, 242, 434
Thames Painting: The Estuary 236, 237
The Cathedral, Northeast Face Uluru (Ayers Rock) 234-235, 237
Angélico, Fray 11, 16, 17, 28, 126, 136
Applebroog, Ida 191, 192, 434
Jack F. Forced to Eat his Own Excrement 190, 191
Kathy W. Is Told That if She Tells, Mommy Will Get Sick and Die 190, 191
Arp, Hans 358
arte de la *performance* 11
arte povera 11
Artschwager, Richard 96, 434
Portrait of Holly 92, 96, 334
Auerbach, Frank 21, 103, 175, 434
Head of Catherine Lampert 174, 175
Seated Figure with Arms Raised 48, 49

B

Bacon, Francis 14, 48, 56, 85, 180, 181, 310, 383, 434
Portrait of George Dyer in a Mirror 14, 15
Balthus 378
Banksy 406
Barceló, Miquel 65, 161, 261, 264, 411, 434
Peintre Peignant le Tableau 65, 65
Piedra blanca sobre una piedra negra 262, 264
Pluja contracorrent 263, 264
Bas, Hernan 260, 434, *434*
Apollo with Daphne as a Boy 257, 260
Baselitz, Georg 56, 61, 75, 313, 344, 372, 376, 389, 434
Adler 53 - Hero 65 (Remix) 414, 414
B for Larry 56, 56
Ludwig Richter on his Way to Work 56, 56
pinturas para la «Exposición de Arte Internacional Zeitgeist» *60*, 61
Supper in Dresden 56, 57
Basquiat, Jean-Michel 68, 434
Untitled 67, 68
Baumgärtel, Tilo 383, 388, 434
Der Sturm (La tormenta) 376, 383
Beckmann, Max 56, 372, 376
Bennett, Gordon 76, 434
Possession Island 76, 83
Bernini, Gian Lorenzo 21
Beuys, Joseph 21, 61, 62, 65, 278, 376
Biberstein, Michael 242-243, 434
Chasm 2 238, 242
instalación en la Galería Cristina Guerra *239*, 243
The Apotheosis of the Human Spirit through the Seeing of Landscape 242
Bierstadt, Albert 237
Bisky, Norbert 434
Dreckschleuder (Aplicador de mugre) 372, 376
Blackadder, Elizabeth 434
Fruit on a Dark Table 411, 412
Blake, William 170
Bleckner, Ross 277, 434
Architecture of the Sky III 278, 280
Bochner, Mel 356
Bonnard, Pierre 397
Borremans, Michaël 434
Colombine 200, 203
Four Fairies 200, 202
The Mill 200, 202
Bosco, El 190, 307
Botero, Fernando 32, 434
Abu Ghraib 43 (tríptico) 310, *312*
La familia presidencial 31, 32
Bradford, Mark 434
Giant 164, 166
Braeckman, Dirk 102-103, 434
C.O.-I.S.L.-94(14) 102, 102
Brooks, Jason 434
Harewood Castle Self-portrait 93, 96
Sassy 92, 96
Brown, Cecily 207, 434
Skulldiver IV 282, 289
Brown, Glenn 103, 434
The Real Thing 103, 104
Brücke, Die 56
Buren, Daniel 12-13, 356, 434
Burgin, Victor 11-12

C

Calame, Ingrid 156, 157, 434
From #258 Drawing (tracings from the Indianapolis Motor Speedway and the LA River) 150, 156, 157
campos de color, pintura de 11-12, 56, 122
Caravaggio 8, 44, 218, 278
Carmichael, Franklin 250, 253
Carrington, Leonora 190
Cattelan, Maurizio 6
Celmins, Vija 17, 96-97, 100, 102, 267, 434, *434*
TV 94, 96-97
Untitled (Comet) 99, 100
Untitled (Ocean) 97, 98, 100
Web #2 97, 100
Cézanne, Paul 17, 48, 85, 159
Charlton, Alan 37-38, 434
Untitled 38, 38
Chitrakar, Manu 30, 434
Afghanistan War 28, 30
Chitrakar, Swarna 30
Church, Frederic Edwin 237
Claudio de Lorena 234, 237, 245, 260, 264, 282
Clemente, Francesco 65, 68, 69, 399-400, 434
My Parents 63, 65
Self-portrait in an Imperial Age 400, *403*
She and She 399, *402*
Two Lovers 65
Close, Chuck 96, 97, 201, 400, 434
Big Self-portrait 93, 96
Self-portrait 400, *403*
Cockrill, Mike 73
Colunga, Alejandro 69, 434
El Santo, enmascarado de plata 69, 69
conceptual, arte 11, 12, 13, 37, 344, 356, 411
Constable, John 6, 51, 234, 264
Cooke, Nigel 434
Silva Morosa 282, 291
Correggio: *Asunción de la Virgen* 406
Courbet, Gustave 17
Craig-Martin, Michael 358, 361, 434
instalación en el Arp Museum *356*, 358
Cranach, Lucas 180, 376
cubismo 11, 23, 37
Cucchi, Enzo 62, 65, 68, 69, 434
A Fish on the Back of the Adriatic Sea 62, 62
Currin, John 177, 180, 434
Ms Omni 178, 180
Nice 'n' Easy 402, 406
The Dane 201, 205
The Pink Tree 179, 180
Cutler, Amy 199, 434
Traction 199, 201

D

dadaísmo 13, 126
Dalí, Salvador 103
Daniëls, René 72, 434, *434*
Academy 72, 73
The House 72, 74
Darger, Henry 188, 190, 434
Untitled (recto) 187, 188
Untitled (verso) *187*, 188
Daumier, Honoré 6
Davenport, Ian 122, 126, 137, 358, 360, 434, *434*
Poured Reversal Painting: light blue, blue 122, 126
Untitled 122, *122*
Warwick Wall Painting (Pale Grey) 357, 358
David, Jacques-Louis 102, 310, 329
Dawson, Verne 6, 256, 434
Atomic Bomb 254, 256
De Chirico, Giorgio 16, 65
De Kooning, Willem 15, 37, 41, 56, 181, 270, 282, 398, 411, 436
Woman I 14, 15
De la Cruz, Ángela 344, 434
Broken into Pieces 339, 344
Degas, Edgar 16, 48, 56, 344, 362
Delacroix, Eugène 102, 282
Dezeuze, Daniel 41, 434
Echelles de tartalane 41, 44
Ding Yi 165, 434
Appearance of Crosses 2008-27 167
Dix, Otto 56
Dodiya, Atul 313-314, 434
Letter from a Father 337, 342
Maha Laxmi 314, 321
Doig, Peter 105, 250, 253, 256, 260, 402, 429, 435, 435
Figure in Mountain Landscape II 253, 250
Gasthof zur Muldentalsperre (Posada junto al Muldentalsperre) 429, 432
Metropolitan (House of Pictures) 6, 6
One Hundred Years Ago (Carrere) 253, 256
Pond Life 250-251, 253
Dona, Lydia 154, 435
Movement-Image and the Doors of Reflexivity 147, 154, 210

Scanned with CamScanner

Duchamp, Marcel 10, 13, 14, 72, 154, 344, 355, 358, 432
Dumas, Marlene 7, 86, 191-192, 398, 422, 435, *435*
Evil is Banal 109, *110*, 111, 191, 397
Magdalena (Manet's Queen) 191, *193*
Pregnant Image 86, *86*, 191
Snow White and the Broken Arm 191, *192*
The First People (I-IV) 191-192, *194-195*
Unkept 419, 422
Dunham, Carroll 303, 305, 435
The Sun 303, *305*
Durero, Alberto 17, 136, 272, 355
La liebre 7, 8, 9
Dzama, Marcel 119

E

Edefalk, Cecilia 435
Echo 186, *186*
Eder, Martin 422, 435
La Matematique du Slip 420, 422
Ehsai, Mohammad 422, 435
He is the Merciful 417, 422
Eitel, Tim 383, 388, 435
Blickkontakt (Contacto visual) 379, 383
Boygroup 379, 383
Grube (Agujero) 379, 383
Ellis, Stephen 149, 321, 324, 342, 435
They Feed They Lion 321, *327*
Untitled (SEV-06-5) 147, 149
Escuela de Baroda 314
Escuela de Leipzig 372-389
Estes, Richard 96, 435
Double Self-portrait 94, 96
expresionismo abstracto 9, 13, 15, 75, 96, 122

F

Fang Lijun 165, 177, 406, 435
30th Mary 406, *407*
1993 No. 1 176, 177
Oil painting III 174, 175, 177
Federle, Helmut 85-86, 136, 416, 435
Basics on Composition III (Hirohito) (Form and Ground) 85-86, *85*
Basics on Composition XXX 85-86, *85*
Basics on Composition XXXVI (Geschichten aus dem Wienerwald) 85-86, *85*
Death of a Black Snake 134, 136
Great Wall 134, 136
Untitled (Three Horizontals, One Vertical) 135, 136
Fetting, Rainer 435
The Harriers I 62, *62*
Fischl, Eric 56, 74, 93, 204, 224, 270, 399, 435
Bad Boy 56, *57*
Living Room Scene 3 224, *227*
Sunroom Scene 1 224, *226*
Where we go looking to Put Down our Dead 270, *271*
Fonseca, Caio 161, 435
Pietrasanta CO3.24 161, *161*
Fontana, Lucio 280
Foss, Chris 103
fotorrealismo 96
Fragonard, Jean-Honoré 103
Francis, Mark 416, 422, 435
Inertia 416, *417*
Freud, Lucian 17, 48, 51, 54, 180, 181, 200, 277, 321, 435
And the Bridegroom 170, *173*
Painter and Model 170, *172*
Small Naked Portrait 48, *50*, 51
The Painter is Surprized by a Naked Admirer 399, *400*
Friedrich, Caspar David 100, 250, 310, 372, 383
Frize, Bernard 128, 137, 140, 411, 435
Rispe 128, *131*
Suite Segond, SF N5 128, *130*
Furnas, Barnaby 435
Hamburger Hill 270, *273*

G

Gainsborough, Thomas 362
Galán, Julio 435
Ya No 192, *197*
Gallace, Maureen 249-250, 435
Down the Road from My Brother's House 248, 250
Lake House with Forsythia 248, 250
Self-portrait 396, 398
Gallagher, Ellen 159, 161, 435
An Experiment of Unusual Opportunity 159, *160*, 161
Garcia, Nona 435
Bulacan 426, *427*
Geng Jianyi 435
Four Heads (The Second Situation) 177, *177*
Géricault, Théodore 329
Goltzius, Hendrik 56
Golub, Leon 310, 435, *435*
Mercenaries V 310, *312*
Gornik, April 234, 249, 250, 283, 435
Cloud Lake 247, 249
Goya, Francisco de 16, 32, 48
Greco, El 44
Grosse, Katharina 435
Shake Before Using (Pigments orpara planta y globus) 359, 360-361
Grotjahn, Mark 164, 435
Untitled (Cobalt Violet, Mag Blue Butterfly 729) 164
Gupta, Sudoph 345, 402, 435
Saat Samunder Paar I 314, *322*
Still Steal Steel no. 5 343, 345
Gursky, Andreas 93
Guston, Philip 15-16, 17, 46-48, 136, 170, 414, 435
Painting, Smoking, Eating 47, *48*
The Studio 16, *17*

H

Ha Chong-Hyun 126, 435
Conjunction 03-53 128
Halley, Peter 74-75, 130, 136, 435
Indexed 133, 136
Visions of America 363, *366*
Yellow Prison with Underground Conduit 75, *77*
Harding, Alexis 126, 435
Three Wishes 125, 126
Havekost, Eberhard 384, 435
Global Player 382, 384
Heilmann, Mary 257, 267, 299, 435
All Tomorrow's Parties 298, 299, 363
Chemical Billy 298, 299
Last Chance for Gas 298, 299
Rosebud 282, *287*
Heisig, Bernhard 33
Henning, Anton 229-230, 435
Flower Still Life no. 185 230, *230*
Interior no. 238 230, *230*
Pin-Up no. 62 229, *229*
Play no. 2 230, *230*
Herold, Georg 72
Herriman, George 16
Hill, Carl Fredrik 56
Hirst, Damien 348, 406, 435
In and Out of Love 362, *362*, *363*
Mortuary 270, *272*
Painting by Numbers 1 348, *351*
Hockney, David 14, 48, 51, 90, 93, 111, 204, 237, 264, 427, 435, 435
A Bigger Splash 14, *14*, 384
Looking at Pictures on a Screen 48, *49*, 384
Mulholland Drive: the Road to the Studio 264, *264*
Hodgkin, Howard 219, 435
In Paris with You 219, *224*, 363
Hokusai, Katsushika 102, 250
Holbein, Hans: *El cuerpo de Cristo muerto en la tumba* 33
Hopkins, Louise 435
16 cabinets 336, 342
Houshiary, Shirazeh: *Fine Frenzy* 429, *431*
Hughes, Judge 73
Hume, Gary 334, 344-345, 422, 425, 435
Girl Boy, Boy Girl 334, *335*
Snip 340, 345
Water Painting 419, 425
Husain, M.F. 28, 30, 435

I

impresionismo 54, 310
Ingres, Jean Auguste Dominique 51, 329
La fuente 186
La gran odalisca 186
Innes, Callum 126
Untitled no. 2 123, 126

J

Johns, Jasper 13, 164, 348, 414, 435
Summer, de «The Seasons» 272, *277*
Jones, Ronald 105
Judd, Donald 21, 37, 41, 44, 334, 378

K

Kahlo, Frida 90, 190, 192, 393
Kahrs, Johannes 111, 435
Kallat, Jitish 411, 435
Horrorificabilitudinitatibus 411, *411*
Kame Kngwarreye, Emily 157, 435
Awelye 155, 159
Big Yam Dreaming 154, 157
Emu Woman 155, 159
Kami, Y. Z. 23, 25, 436, *436*
Endless Prayer V 23, *23*
Untitled (Blue Jumper) 22, 23
Kandinsky, Wassily 9, 11, 37, 114, 136
Katz, Alex 68, 180, 414, 436, *436*
May 249, 250
Study for Walk 54, *54*
The Light II 54, *55*
Walk 52-53, 54, 250
Kelly, Ellsworth 75, 121, 436
No. 358 Blue White Angle 13-14, *13*
Keyser, Raoul de 416, 422, 436
Recover 416, *417*

Scanned with CamScanner

Khakkar (Khakhar), Bhupen 30, 32, 69, 314, 436, 436
Janata Watch Repairing 29, 32
You Can't Please All 69, *73*
Kher, Bharti 425, 436
Right in the Middle of it All 424, 425
Kiefer, Anselm 17, 62, 68, 69, 272, 274, 278, 280, 313, 372, 378, 416, 436
Der Brennende Dombusch (Espino en llamas) 272, *278*
Mann im Wald (Hombre en el bosque) 267, *267*, 313
Nuremberg 61, 62
Parsifal I 278, *283*, 360
Parsifal II 278, *282*, 360
Parsifal III 278, *283*, 360
Parsifal IV 278, *282*, 360
Pope Alexander VI: The Golden Bull 313, *318*
Sternenfall (Lluvia de estrellas) 313, 432, *432*
To the Unknown Painter 60, 62
Kilimnik, Karen 105, 109, 260, 362, 436
obras instaladas en la Fondazione Kinkade, Thomas 234, 242, 245, 282
The Girl in the Pearl Earring in Shakespeare's Cottage 109, *109*, 362
Kippenberger, Martin 38, 69, 72, 93, 299-300, 399, 407, 436
Dear Painter, Please Paint Me 90, *92*, 93
Modell Interconti 69, 72
«One of You, a German in Florence» 93
Untitled 399, *401*
Was ist bloß am sonntag los? (¿Qué ocurre los domingos?) 299-300, *301*
Kirchner, Ernst Ludwig 56, 72
Kirkeby, Per 243, 245, 436
Dunkle Höhle (El sueño de Uxmal y las grutas desconocidas del Yucatán) 240, 245
Leiser Wellenschlag, Grun (Suave vaivén de las olas, Verde) 242, 245
Vibeke Sensommer IV (Vibeke el último verano IV) 240, 245
Kitaj, R. B. 48, 170, 436
If Not, Not 48, *49*
Los Angeles no.24 (Nose to Nose) 170, *171*
The Land of Lakes 48
Klee, Paul 161
Klein, Yves 14, 114, 116, 364, 436
Monocromo azul 114, *116*
Knobloch, Thoralf 384, 436
Springer (Zambullida) 378, 384
Knoebel, Imi 358
Kobe, Martin 383-384, 388, 389, 436
Rudera 381, 383
Komar y Melamid (Vitaly Komar y Alex Melamid) 128, 234, *237*, 436
Koons, Jeff 74, 348, 436
Triple Hulk Elvis II 348, *350-351*
Kounellis, Jannis 21, 65
Krisanamis, Udomsak 436
Rainy Day, Dream Away 164, *166*
Kubota, Shigeko 436
Vagina Painting 10, 13
Kuitca, Guillermo 69, 436
El mar dulce 68, 69
Nadie olvida nada 69, *69*
Strawberry Fields Forever 277, *280*
Kusama, Yayoi 164, 436, *436*
Infinity Net POXZHQ 164, *164*

L

land art 11, 122
Lasker, Jonathan 75, 144, 149, 416, 436
Blobscape 75, *79*, 144
Domestic Setting with Post-partum Anxiety 144, *145*
The Quotidian and the Question 145, 149
Lassnig, Maria 51, 86, 181, 397, 398, 416, 436, *436*
Self-portrait with Pickle Jar 51, 54, 398
The Intimate Link Between Painter and Canvas 394
Woman Power 86, *87*
Lawrence, Thomas 109
Le Brun, Christopher 65, 85, 436
Draw 414, *414*
Thorn 64, 65
Lee, Jane 126, 436
Fetish IV 124, 126
Lee Ufan 28, 126, 128, 436
From Line 27, 28
obras instaladas en Lisson Gallery 128, *129*
Léger, Fernand 33
Leonardo da Vinci 6
Leutze, Emanuel 310
LeWitt, Sol 356, 358, 360, 436
Wall Drawing No. 1131, «Whirls and Twirls» (Wadsworth) 354, 358
Li Shan 76-77, 85, 436
Mao and the Artist 1 (Rouge No. 60) 84, 85
Lichtenstein, Roy 378, 436
Yellow and Green Brushstrokes 12, 13
Lissitzky, El 44
Liu Kuo-sung 164-165, 436
Fallen Wood Under the Five Colour Lake: Jiuzhagiou series no. 57 165, *166*
Liu Wei 436
Swimmers 284, *294*
Liu Wenxi 436
Long, Richard 21, 237
Longo, Robert 406
Lorenzetti, Ambrogio: *Alegoría del buen Gobierno* 48, 69, 264
Louis, Morris 14
Loy, Rosa 388, 389, 436
Versteck (Escondrijo) 388, *389*

M

McCahon, Colin 76, 342, 356, 414, 436
Te Tangi o te Pipiwhararua (Canción de un cuco luminoso, un poema de Tangirau Hotere) 26, 28, 270
Victory Over Death II 26, 28
McComb, Leonard 48, 177, 436
Portrait of Phillipa Cooper 175, *175*
McKeever, Ian 243, 245, 436
Hartgrove Painting no. 2 270, 272, *275*
Lapland Painting: The Moth Tree 245, *240*
Sentinel X 241, 245
McKenzie, Lucy 109, 362, 398, 406, 436
Interior 362, *366*
Olga Korbut 109, *109*
Magill, Elizabeth 436
Northern Carmine 425, 426
Maguire, Tim 103, 126, 280, 282, 436
Slit Landscape 280, *286*
Untitled 20010219 126, *127*
Untitled 20080601 103, *103*
Malani, Nalini 313, 364, 368, 436
Sita/Medea 313, *320*
Stories Retold: The Sacred and the Profane 367, 368
Malévich, Kazimir 114
Manet, Édouard 17, 54, 56, 204
Mangold, Robert 121, 122, 437, *437*
Curved Plane/Figure IV (Double Panel) 120, 121
pinturas-marco, incluida *Four Colour Frame Painting #5 119*, 121
Manh Thang, Ha 437, *437*
The Artist and the Artist's Girlfriend 400-401, *404*
Mantegna, Andrea 90
Mantofani, Rudi 402, 437
Chocolate Houses 402, *405*
Manzoni, Piero 14
Marcaccio, Fabian 154, 156, 437
Come Undone 148, 154
Confine Paintant 214, 215
instalación en la Kevin Bruk Gallery, incluidas *Private Contractor* y *New Paintants 214*, 215
Marden, Brice 38, 114, 355-356, 416, 437
Couplet IV 157, 159
Mediterranean Painting 38
The Muses 152-153, 157, 158
The Propitious Garden of Plane Image, 3rd version 158-159, 159
Winter Painting 38, *39*
Marioni, Joseph 116, 121, 437
Green Painting 116, *117*
Yellow Painting 118, 121
Marshall, Kerry James 329, 437
The Lost Boys 329, *329*
Martin, Agnes 38, 41, 437
Untitled No. 4 40, 41
Masaccio (Tommaso Cassai) 47
Masriadi, I Nyoman 23, 402, 437
Diet Completed 20, 23
No More Game 21, 23
Matisse, Henri 8, 14, 17, 48, 121, 158, 230, 282, 283, 290, 297
Mattheuer, Wolfgang 437
Hinter den sieben Bergen (Tras las siete montañas) 372, 376
Meese, Jonathan 300, 372, 437
My Grimace is as Harmless as my Cat (the Friendly DICTATOR) 300, *302*
Meese, Jonathan y R., Tal: *Mother (Mor)* 300, *301*
Mehretu, Julie 215, 383, 437
Black City 218, *220-221*
The Seven Acts of Mercy 218, *218*
Mies van der Rohe, Ludwig 224
Milhazes, Beatriz 17, 297, 299, 437
A Casa Azul 297, *297*
Nazareth das Farinhas 297, *297*
minimalismo 28, 38, 136
Minter, Marilyn 422, 437
Glazed 420, 422
Miró, Joan 161
Mondrian, Piet 9, 11, 37, 75, 114, 121, 130, 136, 165, 229, 383
Broadway Boogie Woogie 6
Monet, Claude 234, 237
Mono-Ha (movimiento) 28
Moran, Thomas 237
Morandi, Giorgio 250
Morris, Sarah 130, 437
Universal (Los Angeles) 130, *132*, 134
Moshiri, Farhad 345, 437
You Left but Not From my Heart 342, 345
Mosset, Olivier 12-13
Munch, Edvard 61, 170
Murakami, Takashi 348
Murphy, Catherine 186, 437
Bathroom Sink 411, *413*, 414
Persimmon 181, *181*, 186
Stairwell 219, *225*
Musée des Arts Décoratifs, Paris (manifestación) 10, 13

Scanned with CamScanner

N

Namatjira, Albert 414
Napalarri, Marjorie 83
Nara, Yoshitomo 348, 437
Good Charlotte/Riot Girl 348, *349*
Neel, Alice 437
Nude Self-portrait 180, *392*, 397
Nelson, Michael Jagamara (o Tjakamarra) 437
Nelson, Michael Jagamara (o Tjakamarra) y Napalarri, Marjorie, *Five Dreamings* 75-76, *83*, 261
neoexpresionismo 60-87
Newman, Barnett 37, 75, 121, 122, 128, 136, 149, 280, 356, 437
Noland, Kenneth 11, 17, 140, 437
Sarah's Reach 9, 11
Nozkowski, Thomas 161, 437
Untitled 8-100 161, *165*

O

Oehlen, Albert 68, 69, 72, 219, 437
Party Dreams 219, *222*
Self-portrait mit Zwei Totenschädeln (Autorretrato con dos calaveras) 69, 71
Ofili, Chris 437
Captain Shit and the Legend of the Black Stars 305, *306*
No Woman No Cry 270, 272, *276*
Raising of Lazarus 305, *306*
The Upper Room 305, *307*
Olitski, Jules 11, 56, 437
Instant Loveland 10
Olowska, Paulina 437
Bridget - 1964 397, 398
op art (arte óptico) 75, 93
Owens, Laura 256-257, 437
Untitled, 1997 410, 411
Untitled, 2000 255, 256-257
Untitled, 2000 255, 256-257
Untitled, 2001 254, 256

P

Palermo, Blinky 358, 437
Blue Triangle 355, 358
Wall-painting: Window 355, 358
Paolini, Giulio 437
Untitled 411, *411*
Parmentier, Michel 12-13
Patterson, Richard 103, 105, 326, 329, 437
Back at the Dealership Culture Station no. 5 326, *328*
Motocrosser II 103, *105*
Thomson 105, *105*
Pearlstein, Philip 175, 437
Two Models with a Fan in Front 174, 175
Pearson Wright, Stuart 37, 180-181, 437
J. K. Rowling 420, 422
John Hurt as Krapp 180, 181
Woman Surprized by a Werewolf 36, 37
Peyton, Elizabeth 105, 177, 201, 204, 207, 267, 355, 437
Alizarin Kurt 105, *108*
Jarvis on Bed 204, *206*
LA (E.P) 395, 398
Nick (Poquetanuck Park) 207, *207*
Picabia, Francis 65, 72, 74
Picasso, Pablo 9, 11, 12, 14, 17, 21, 33, 48, 170, 192, 282, 310, 344, 384, 399, 414, 429, 437
Desnudo recostado 10, 12
Piero della Francesca 16, 47, 48
Pittman, Lari 192, 437
Once a Noun, Now a Verb #2 192, *196*
Polke, Sigmar 15, 17, 313, 437
Girlfriends 75, *79*
La liebre de Durero 7, 8-9, 11, 75
Paganini 76, *80-81*
Pollock, Jackson 6, 13, 14-15, 16, 17, 37, 62, 65, 76, 122, 154, 156, 157, 158, 218, 356, 384, 437
Number 1, 1950 (Lavender Mist) 6, *6*
One: Number 31 6
pop, arte 8, 9, 14, 48, 75, 96, 334, 348
posmodernidad 73
Possum Tjapaltjarri, Clifford 24, 27-28, 158, 437
Ringalintjita Worm Dreaming 260, *261*
Untitled 25, 27-28
Poussin, Nicolas 44
prerrafaelitas 177
Prieto, Monique 156-157, 344, 437
Brown Power 150, 156, 157
Nobody Here But Us Chickens 150, 156-157
Walked 339, 344
Prince, Richard 37, 348, 402, 437, *437*
Dude Ranch Nurse 105, *107*, 402
Millionaire Nurse 105, *106*, 402
Untitled (De Kooning) 36, 37, 105
Progressive Artists' Group 30

Q

Quinn, Ged 437
The Inventor of False Memory 426, *426*

R

R., Tal 300, 437
Lords of Kolbojnik 300, *303*
Rae, Fiona 218-219, 437
I'm Learning to Fly! 219, *223*
Tomb Raider 218, *222*
Ramsden, Mel 437
Guarantee Painting 11, 13, 411
Rafael 8
Rauch, Neo 85, 372, 376, 378, 383, 389, 406, 437
Alter (Otro) 284, *294*
Morgenrot (Amanecer rojo) 428, 429
Neue Rollen (Nuevos redobles) 374-375, 378
Quiz 373, 376
Sucher (El buscador) 377, 378
Warten auf die Barbaren (Esperando a los bárbaros) 329, *330-331*
Rauschenberg, Robert 13, 73, 111
Reed, David 41, 149, 154, 157, 210, 363-364, 437
#521 144, 149, 210
el artista en la Susan Caldwell Gallery 41, *41*
Judy's Bedroom 363, *367*
Mirror Room for Vampires 364, *368*
Rego, Paula 188-189, 438, 438
The Family 189, 190
The Vivian Girls Breaking the China 188, 190
Reid Nakamarra, Doreen 422, 438
Untitled 421, 422
Reinhardt, Ad 14
Rembrandt van Rijn 20, 51, 72, 170
Renoir, Pierre-Auguste 13
Rhodes, Carol 249, 438
Houses, Gardens 246, 249
Richter, Daniel 218, 219, 256, 300, 303, 313, 314, 319, 324, 372, 406, 429, 438
Der Weisse Gorilla macht seinen Weg (El gorila blanco sigue adelante) 219, *222*
Duueh 284, *292*
Elektro/a 303, *304*
Punktum 303, *304*
Tarifa 314, *322*
Richter, Gerhard 38, 41, *69*, 72, 90, 93, 96, 102, 140, 260, 274, 277, 321, 402, 422, 438, 438
Abstract No. 599 140, *141*
Annunciation after Titian 41, *42-43*
Eight Student Nurses 272, *277*
Ella 95, 96
Ema, Nude on the Staircase 429, *430*
Lebensfreude 33, *33*
Riley, Bridget 14, 21, 23, 44, 51, 75, 137, 210, 398, 416, 438
Cataract III 14, *16*
Harmony in Rose 1 137, *138-139*
Song of Orpheus 5 41, 44, *45*
Ritchie, Matthew 207, 215, 217-218, 383, 438
God of Catastrophe 215, 217
Proposition Player 216-217, 217
Rivera, Diego 32, 33, 313, 321
Robinson, Henry Peach 102
Rockman, Alexis 267, 438
The Farm 267, *267*
Rodchenko, Alexander 114
Rodin, Auguste 20-21
romanticismo 310, 372, 383
Romney, George: *Emma Hamilton* 362
Rothko, Mark 9, 13, 15, 20, 116, 121, 158, 355, 414, 438
Homenaje a Matisse 8, 9, 210
Royal Art Lodge (Michel Dumontier, Marcel Dzama y Neil Farber) 438
Garbage Day 199, *200*
Rubens, Pedro Pablo 44, 51, 56, 348
Ruckhäberle, Christoph 438
Abschied (Despedida) 388, *388*
Ruscha, Ed 438
HERO 338, 342
Ryman, Robert 37, 114, 121, 264, 438
No Title Required II 114, *114-115*
Untitled 37, *39*

S

Salle, David 73, 201, 438
What is the Reason for your Visit to Germany? 73-74, *76*
Samba, Chéri 25, 324, 326, 438
Chéri Samba implores the Cosmic 23, 25, 326
Le renoncement à la prostitution (La renuncia a la prostitución) 326, *328*
Sánchez, Tomás 438
La garza y el meditador 266, 267
Sánchez Cotán, Juan 97, 334
Santhosh, T. V. 438, 438
Secret Passages into a Terror-infested Landmark 314, *322*
Sarmento, Julião 224, 229, 411, 438
Consentimento Evocitivo de Ternuras (Consentimiento evocador de ternura) 224, *228*
Licking the Milk Off Her Finger 224, *228*
Sasnal, Wilhelm 345, 348, 438
Forest 347, 348
Girl Smoking: Anka 345, 346
Untitled 347, 348
Untitled (Sweat) 345, *347*, 348
Sassetta (Stefano di Giovanni) 48
Saville, Jenny 180, 181, 438
Branded 181, *183*
Passage 181, *182*
Reverse 393, 397-398

Scanned with CamScanner

Scheibitz, Thomas 161, 438
Capital 161, *161*
Schnabel, Julian 17, 65, 68, 215, 278, 344, 425, 438
Aborigine Painting 66
Painting Without Mercy 278, *281*
Untitled (Chinese Painting) 3 422, 425
Schnell, David 260, 372, 383, 384, 388, 389, 438
Auffahrt (Paso elevado) 258, 260, 383
Hütte am See (Pabellón de caza junto al mar) 376, 383
Autobahn (Autopista) 380, 383
Schutz, Dana 438
Self-portrait 400, *403*
Sneeze 392, 393
The Autopsy of Michael Jackson 270, *273*
Scully, Sean 111, 121, 438
Wall of Light Fall 121, 122
Shaw, George 260, 438
Dead End (Friday) 259, 260
Scenes from the Passion: The Middle of the Week 259, 260
«Scenes from the Passion», serie 260
Shaw, Raqib 307, 438
Garden of Earthly Delights XIII 306, 307
Sheikh, Gulam Mohammed 30
Sheikh, Nilima 264, 267, 307, 310, 324, 426, 438
Firdaus I: Valley 264, *265*
Firdaus II: Every Night Put Kashmir in Your Dreams 264, *265*
When Champa Grew Up 6 310, *315*
Shen Yaoding: *Long Live the Victory of Chairman Mao's Proletarian Revolutionary Line* 28, *30*
Sicilia, José María 159, 161, 438
Cette Écharpe de Deux Couleurs, Creusant le Fleuve (Esta bufanda de dos colores, atravesando el río) 156, 159
Siena, James 416, 422, 438
Three Personages Interpenetrating 418
Sikander, Shahzia 193, 362-363, 368, 438
«Extraordinary Realities», serie 193
Offering I 199, *199*
Pleasure Pillars 193, *198*, 199
To Reveal or Not to Reveal 193, 362, *365*
Skreber, Dirk 438
Untitled, 2003 282, *290*
Untitled, 2006 282, *290*
Smithson, Robert 122
Solakov, Nedko 438
A Life (Black and White) 354, 355
Stella, Frank 44, 140, 144, 438
Bafq 13, *13*
Odelsk I 44, *46*
«Polish Village», serie 44
Zeitweg V 44, *45*
Still, Clyfford 75
Stingel, Rudolf 364, 438
Untitled 364, *369*
Untitled (after Sam) 90, *91*
Stokker, Lily van der 360, 438
Jack 358, 360
Struth, Thomas 48, 438
Museum of Modern Art I 6, *6*, 15, 102
The Rothko Chapel, Houston 15, *15*, 102, 355
Sturgis, Dan 134, 438
Insistent Polemic 133, 134
Sturtevant, Elaine 73, 438
Warhol Marilyn Diptych 73, *74*
Subramanyan, K. G. 30, 439
The City is Not for Burning 313, *320*
surrealismo 190, 372
Suwage, Agus 439
Bob Marley 90, *91*
Marilyn Monroe 90, *91*

T

Taaffe, Philip 290, 297, 439
Imaginary City 290, *295*
Mangrove 75, *78*
Votive Painting 290, *296*
We Are Not Afraid 75, *79*
Tarasewicz, Leon 245, 439
pintura en el suelo instalada en la Bienal de Venecia 244, 245
Untitled 243, 245
Thomas, Rover (Joolama) 439
The Burning Site 324, *327*
Thompson, Estelle 137, 439
Skimmy 137, *140*
Tillers, Imants 439
Act of God 414, *415*
Nine Shots 76, *82*
Tiziano 170, 282, 355
Anunciación 41
Baco y Ariadna 44
Tjampitinpa, Kaapa 25
Tjangala, Uta Uta 439
Yumari 24, 25
Tjapaltjarri, Tim Leura 28
Tjapaltjarri, Tim Leura y Possum, Clifford: *Warlugulong* 25, 27
Toledo, Francisco 32, 69, 439
La rana ovillada 30, 32
The Rabbit Sprays It 193, *197*
Tomaselli, Fred 305, 439
Doppelganger Effect 151, 157
Expecting to Fly 284, *293*
Tordoir, Narcisse 274
Toroni, Niele 12-13
Tübke, Werner 313, 321, 376, 439
Chilean Requiem 32, 33
History of the Reformation and the Peasant Wars 316-317, 313
Turner, J. M. W.
El Castillo de Harewood visto desde el sudeste 96
Tuymans, Luc 105, 272-274, 277, 319, 321, 348, 439
Bloodstains 282, *288*
Demolition 310, *311*
Gas Chamber 272, *274*, *279*
Investigations I - III 343, *345*
Lumumba 319, *325*
Reconstruction 319, *324*
The Walk 319, *323*
Tshombe 319, *324*
Twombly, Cy 44, 111, 342, 411, 414, 439
Aristaeus Mourning the Loss of his Bees 44, *46*, *47*
Discourse on Commodus 44
«Fifty Days at Ilium», serie 310
No. 4, Achaeans in Battle 310, *314*
Untitled (New York City) 8, 9, 44
Untitled V 414, *416*
Untitled VI 414, *416*

V

Van der Weyden, Rogier 270
Van Eyck, Jan: *El matrimonio Arnolfini* 175
Van Gogh, Vincent 8, 20, 48, 56, 61, 237
Varejão, Adriana 69, 297, 439
Anjos (Ángeles) 69, *70*
Azulejaria em carne viva (Azulejería en carne viva) 278, 280, *284*
Figura de Convite III 285
Filho Bastardo (Hijo bastardo) 280, 321, *326*
Varo, Remedios 190
Velázquez, Diego 51, 414
Vermeer, Jan 16, 48, 54, 97, 218, 230, 378, 384
Veronés, El 44, 54
Vettriano, Jack 200-201, 439
Between Darkness and Dawn 201, *205*
Viallat, Claude 41

W

Walker, John 439
Passchendaele II 270, *274*
Wall, Jeff 93, 427, 439
A Sudden Gust of Wind (after Hokusai) 102, *102*
Walsh, Dan 136-137, 439
Bounty 137, *137*
instalación en la Paula Cooper Gallery 136, *136*
Wang Guangyi 76, 439
Famous Painting Covered with Industrial Oil, No. 8 76, *83*
Great Criticism: Coca Cola 76, *84*
Warhol, Andy 13, 65, 73, 75, 334, 348, 439
Mrs Nelson Rockefeller 12, 13
Watt, Alison 186, 439
Fragment I 184, *186*
Odalisque 185, 186
Still 361, 362
Weiner, Lawrence 21
Weischer, Matthias 230-231, 372, 384, 388, 389, 439
Memling 384, *386-387*
Oberlicht (Tragaluz) 384, *384-385*
St Ludgerus 230-231, *231*
Wesley, John 334, 439
Showboat 334, 342
Westwood, Cynthia 425, 439
Samara #2 422, 425
Whistler, James Abbott McNeill 242
Williams, Sue 193, 439
The Yellow Painting; retitulado *It's a New Age* 193, *197*, 299
Winters, Terry 154, 156, 439
Graphics Tablet 149, 156

Y

Yan Pei-Ming 393, 397, 439
Red Self-Portrait 392, 393
Yue Minjun 402, 439
Big Swans 402, *405*
The Execution 9-10, *9*
Yuskavage, Lisa 200, 439
Brood 201, *204*

Z

Zeng Fanzhi 313, 439
From the Masses, To the Masses 313, 319, 402
Zhang Xiaogang 101-102, 165, 345, 402, 409, 439
Amnesia and Memory 345, *345*
Big Family No. 1 101, 102
Bloodline: Big Family 100, 101
«Comrade», serie 9
Green Wall - Landscape and Television 406, *407*
«The Big Family», serie 101

Scanned with CamScanner

La pintura hoy

Phaidon presenta un estudio de la evolución de la pintura en el ámbito internacional desde la década de 1970 hasta la actualidad. Tony Godfrey guía al lector a través de los movimientos y las temáticas de los últimos cuarenta años, analizando la obra de centenares de artistas de más de treinta países. El libro aborda tanto la pintura abstracta como la figurativa. El retrato, el fotorrealismo, el paisajismo, los bodegones, el neoexpresionismo, las instalaciones pictóricas y la Escuela de Leipzig son solo algunas de las áreas de este floreciente medio artístico que el autor explora. *La pintura hoy* es una obra ilustrativa, rigurosa y sugerente que realiza un recorrido exhaustivo a través de la pintura contemporánea.

Tony Godfrey es director de investigación en el Sotheby's Institute of Art de Singapur. Trabaja para el Sotheby's Institute de Londres y Singapur desde 1989 y, desde 2006, es profesor de Bellas Artes en la Plymouth University. Escribe asiduamente sobre arte contemporáneo y entre sus publicaciones destacan: *The New Image: Painting in the Eighties* (1986), *Drawing Today* (1990) y *Arte conceptual* (1998), incluido en la serie Art & Ideas de Phaidon. Godfrey también colabora como crítico de exposiciones para *The Burlington Magazine*.

Scanned with CamScanner