

Irene Grau García

The Painter on the Road

De la pintura de paisaje
a pintar en el paisaje

*La importancia del proceso y el recorrido
en la extensión de la idea de monocromo*

~

Tesis Doctoral

Directores: Dr. Ricardo Forriols / Dr. Bartolomé Ferrando

Diciembre de 2015



Proponemos un recorrido personal que se apoya en numerosos artistas para plantear formas y actitudes que entremezclan «pintura» y «paisaje» como fibras de una misma cuerda. Y en ese desarrollo encontramos en el proceso y el recorrido una línea estratégica fundamental para analizar la extensión de la idea de monocromo, un camino que parece dar sus primeros y sus últimos pasos en el paisaje. Este será, pues, el objeto último de estudio en este trabajo, en el que si bien en su desarrollo ha sido fundamental la producción personal, no se sitúa ésta como centro visible sino como sustrato que nos brinda la posibilidad de hablar de nosotros mismos sin llegar a hacerlo realmente.

~

Proposem un recorregut personal que es recolza en nombrosos artistes per a plantejar formes i actituds que entremescen «pintura» i «paisatge» com a fibres d'una mateixa corda. I en eixe desenvolupament trobem en el procés i el recorregut una línia estratègica fonamental per analitzar l'extensió de la idea de monocrom, un camí que sembla donar els seus primers i els seus últims passos en el paisatge. Aquest serà, doncs, l'objecte últim d'estudi en aquest treball, en el que si bé en el seu desenvolupament ha sigut fonamental la producció personal, no es situa aquesta com a centre visible sinó com a substrat que ens brinda la possibilitat de parlar de nosaltres mateixos sense arribar a fer-ho realment.

~

We are proposing a personal itinerary based on a large number of artists in order to set out forms and attitudes that merge 'painting' and 'landscape' as fibres of a very same thread. In that process, in its evolution and itinerary, we find an essential and strategical line for analysing the idea of the monochrome in its full extent. A path that seems to take its first and last steps within the idea of the landscape. Thus, this will be the main object of study in this work, in which although in its development the personal production has been essential, this should not be considered as the focus but as the substratum which provides the possibility of talking about ourselves without actually doing it.

índice

p. 11
~ introducción ~

p. 23
~ 1 ~

paisaje / caminar / pintura monocroma

El descubrimiento del paisaje. Ascensiones al Mont Ventoux y Mont Aiguille	p. 26
Notas al término «paisaje»	p. 28
Desarrollo y construcción del género	p. 30
Exaltación y disolución del paisaje romántico en lo «sublime»	p. 37
Excursiones <i>au plein air</i>	p. 47
Paisaje conceptual en el monocromo satírico	p. 58
Caída del paisaje. Los monocromos de Malevich y Rodchenko	p. 62
<i>Color Field Painting</i>	p. 70

<i>All-over</i> . Redimensionar el cuadro	p. 81
Monocromo, acción!	p. 87
1/[Azul] <i>Propositions Monochromes</i> , Yves Klein	p. 87
2/[Blanco] El cuadro monocromo como plataforma performativa	p. 94
Pintura monocroma y proceso. Repetición y seriación	p. 115
1/ <i>Black Paintings</i>	p. 116
2/Blanco sobre blanco sobre blanco. Robert Ryman	p. 127
3/Variación en el gris. Gerhard Richter y Brice Marden	p. 132
4/ <i>The inventory</i> . Marcia Hafif y la <i>Radical Painting</i>	p. 137
5/Marcas de un pincel n.º 50. Niele Toroni	p. 143
La expansión de la pintura performativa hacia la autonomía del proceso	p. 149
1/Pintar, simplemente	p. 149
2/La pintura por los suelos	p. 158
3/Volver a caminar. Apuntes a una monocromía contemporánea	p. 159

<i>Walkers</i> . La emancipación del recorrido	p. 174
1/El legado del <i>flâneur</i> . Visitas, deambulaciones y derivas	p. 174
2/ <i>I Walk the Line</i> . Caminos y caminantes	p. 177
3/Esculturas paseadas y esculturas paseantes	p. 197
4/Caminando. Redescubrimiento y reinención del paisaje (I parte)	p. 201
<i>Painters on the Road</i> . Pintura nómada	p. 206
1/La « <i>outil visuel</i> » nómada de Daniel Buren	p. 208
2/La pintura como artefacto antropológico nómada	p. 213
3/ <i>Walking a Painting</i> . Pasear la pintura	p. 228
4/Caminar pintando el camino	p. 238
<i>Road painters</i> . Pintura-camino	p. 245
1/ <i>Por favor, camine aquí</i> . La pintura como camino	p. 245
2/Activar el camino: intervención y representación	p. 254
3/Un archivo visual colectivo. La carretera como pintura	p. 260
4/Pintores de carreteras	p. 266
Intersecciones. La pintura como encuentro transitorio	p. 276

p. 283
~ conclusiones ~
Excursiones e intrusiones en un nuevo paisaje

Notas a una «expansión de campo» pictórica p. 287

A la reconquista! Redescubrimiento y reinención del paisaje (II parte) p. 290

Conclusiones a las conclusiones p. 308

p. 315
~ anexo 1 ~
irene grau / archivo

p. 329
~ anexo 2 ~
irene grau / obra

p. 387
~ bibliografía ~

A David.
A mi hermano.
A mis padres.
A Ricardo.

Sobre este rastro partieron. Sobre esta línea.
Era una recta que terminaba en Buenos Aires, pero lo que le importaba a Ruggendas estaba en la línea, no en el extremo. En el centro imposible.

César Aira. *Un episodio en la vida del pintor viajero*

~ introducción ~

~ introducción ~

Marco Polo describe un puente, piedra por piedra.

—¿Pero cuál es la piedra que sostiene el puente?—pregunta Kublai Kan.

*—El puente no está sostenido por esta piedra o por aquella—
responde Marco—, sino por la línea del arco que ellas forman.*

Kublai permanece silencioso, reflexionando. Después añade:

—¿Por qué me hablas de las piedras? Lo único que me importa es el arco.

Polo responde:

—Sin piedras no hay arco.

Italo Calvino. *Las ciudades invisibles*

Con toda la intención hemos abordado el proceso de esta Tesis Doctoral como un viaje lento y dilatado en el tiempo —y en el espacio—, un trayecto repleto de contratiempos y pequeños obstáculos que hace que cada hallazgo o aprendizaje se suba en marcha a un trabajo que se desarrolla en sí mismo *on the road*. En una línea constante que se reivindica a sí misma como lugar de imposible llegada. Con la seguridad de que no hemos llegado a ningún punto pero también de que no hemos dejado de movernos, como *El viajero sin*

propósito que fue, en efecto, Charles Dickens. Todo lo acontecido se esboza a continuación.

Corrían los primeros días de un enero cuando un esguince provocó un largo y forzado reposo que comenzó con *El Paseo* de Robert Walser sobre la mesilla, el suceso terminó convirtiendo la Tesis Doctoral en un oportuno propósito de año nuevo. Fue en este momento cuando el proyecto comenzó a definirse. Sobre la pared de un estudio se habían ido acumulando fotografías de todo aquello que tenía interés para nosotros, una cantidad de referencias artísticas –o no– que configuraba un ramificado mural que por momentos asustaba. Aquello sólo había que ordenarlo. Pero para llegar a cierta lógica, anduvimos y mucho, tanto que descubrimos que el propio caminar era el eje de toda aquella amalgama de imágenes. Y aún no lo hemos mencionado pero, entre todas aquellas fotografías habíamos introducido, casi apartadas en una esquina, imágenes de nuestra propia práctica artística.

Así encontramos la clave, entremezclada entre nuestra obra, dirigiendo el enfoque hacia un tipo de pintura que se relaciona de una manera diferente con el paisaje a partir del mismo acto de caminar. Por la naturaleza del planteamiento ha sido imposible –y poco deseable– su acotación geográfica o histórica, proponiendo un recorrido personal que se apoya en numerosos artistas para plantear formas y actitudes que entremezclan paisaje, pintura y caminar como fibras de una misma cuerda. Y en ese desarrollo encontramos en la elástica idea de monocromo una estrategia fundamental. Este será, pues, el objeto último de estudio en este trabajo, aunque cabe decir que si bien en su desarrollo ha sido fundamental la producción personal, no se sitúa ésta como centro visible sino como sustrato que nos brinda la posibilidad de hablar de nosotros mismos sin llegar a hacerlo realmente.

Cómo hablar de la práctica artística personal sin la distancia suficiente. Es este un problema frecuente en el perfil del Licenciado en Bellas Artes que de-

cide enfrentarse al vértigo del folio en blanco y especialmente al abismo que supone una empresa del tipo que nos ocupa, esto es, muchos folios en blanco. Traducir una manera de pensar el mundo que está, por necesidad, atomizado en nuestro cerebro a un orden lineal propio del formato físico que se nos impone deviene una tarea, cuanto menos, difícil. Más aún si tenemos en cuenta que la creatividad es por definición –al menos nuestra definición– una red de múltiples conexiones que difícilmente puede seguir un orden lógico. Nuestra coartada ha sido hacerlo a partir del trabajo de otros. Y recorrido un buen trecho, al menos podemos decir que hemos salido ilesos.

De este modo, a las horas pasadas frente a la pantalla en blanco del ordenador, han de sumarse una cantidad ingente de horas en el taller o realizando aquello que llaman trabajo *de campo*. Especialmente en nuestro caso, ese trabajo de campo es sinónimo de caminar, y es desde esa «forma activa de meditación» –como defendía David Le Breton en su *Elogio del caminar*– desde donde han ido surgiendo gran parte de las conexiones que a lo largo de estas páginas nos disponemos a exponer.

Sin olvidar que nuestro enfoque viene, de manera instintiva, del ámbito de aquello que aún puede pensarse como «pintura», pero sospechando que quizás ya no tenga mucho sentido hablar de ésta como disciplina en sí misma. Porque la nuestra es una práctica que es a la vez pintura, arquitectura, escultura, fotografía, performance o incluso geografía, sin llegar a ser realmente ninguna de ellas y orbitando siempre sobre la idea de monocromo. Una idea –la del monocromo– que por definición trascendía cualquier género o disciplina pero que no obstante tuvo su origen en la práctica de la pintura de paisaje y se construyó precisamente desde la propia pintura. Sospechábamos entonces que el supuesto vacío estructural de la pintura monocroma demandaba un mayor énfasis hacia cuestiones particulares del espacio, que especialmente la pintura monocromática tendía a expandirse y a implicar físicamente al espectador. Así fue como sentimos la necesidad de ampliar nuestro hori-

zonte y salir al vasto espacio exterior, un posicionamiento que necesariamente exigía un replanteamiento de la compleja relación entre pintura y paisaje. Es desde ahí, desde los interrogantes que surgen de una práctica –pictórica si se quiere– que incluye las ideas de monocromo, recorrido y paisaje, desde donde surge el planteamiento de esta Tesis Doctoral: arraigada en un enfoque profundamente subjetivo y personal pero que a la vez esquivo ese protagonismo relegando a un anexo final sin comentario nuestra propia práctica artística.

Pero esta investigación no aborda en profundidad el desarrollo del concepto de paisaje, la evolución de la pintura monocroma o se detiene en un extenso análisis sobre las prácticas artísticas vinculadas al caminar. Cada uno de estos temas tiene, por sí mismo, entidad suficiente para abordarse en una única investigación. De hecho, ya lo hicieron críticos como Alain Roger en *Breve tratado del paisaje* (2007), Robert Rosenblum en *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico* (1975), Thomas McEvelley en su ensayo «A la búsqueda de lo primordial por medio de la pintura. El icono monocromo» (1988) o Arthur C. Danto en «El museo histórico del arte monocromo» (1997), así como Francesco Careri en *Walkscapes. El andar como práctica estética* (2002) o las múltiples investigaciones sobre el sentido actual del paisaje como experiencia realizadas por Javier Maderuelo o Gilles A. Tiberghien. Éstas son sin duda las principales referencias bibliográficas sobre las que hemos construido esta investigación, planteando una serie de recorridos híbridos con el fin de proponer un camino común en el que se aborda como tema central la extensión de la idea de monocromo a partir de su relación con el caminar y con el recorrido mismo, un camino que parece dar sus primeros y sus últimos pasos con y desde el paisaje.

No obstante, y aunque las investigaciones sobre estos tres conceptos –paisaje, pintura monocroma y caminar– son particularmente extensas, descubrimos que entre las referencias bibliográficas no existían ejemplos que vinculasen de manera profusa la pintura o la idea de monocromo con las prácticas relacio-

nadas con el caminar en su relación directa con el paisaje, o el denominado *land art*, siempre estudiado desde la dimensión escultórica del monumento o la espacialidad –escultórica también– del comportamiento. Desde este punto consideramos la pertinencia del tema que nos ocupa. Tomando todas estas referencias como punto de partida, pensamos que es el momento de realizar una investigación que permita replantear las relaciones entre pintura y paisaje apoyándonos en la estrategia del recorrido.

Metodológicamente, la investigación que supone este trabajo comenzó con un archivo de imágenes tanto propias como de otros artistas que trataba de recoger múltiples acercamientos hacia las tres nociones principales que aquí nos ocupan. Al situarlas en una especie de mapa conceptual sobre la propia pared, a modo de mural como indicábamos al inicio de la introducción, y tras realizar el oportuno ejercicio de descarte y selección, el mapa trazaba claramente una diagonal: en un extremo situábamos –entre tantos otros– un paisaje nocturno de Whistler y un cuadro de formas rectangulares casi imperceptibles de Rothko, y en el extremo contrario una imagen de nuestro proyecto *Color Field* y algunas fotografías de los tratamientos monocromáticos que se observan en las líneas de carreteras y señalización de caminos. ¿Era posible seguir en aquella diagonal un hilo argumental? Cuando hablábamos de un planteamiento profundamente subjetivo y personal nos referíamos exactamente a este punto de partida. Pero el mismo título de *Color Field* ya mostraba una mirada hacia atrás, una recuperación o un anclaje en una primera y fundamental relación entre el paisaje y la idea de monocromo. Sólo teníamos que tender un puente, construirlo *pedra por pedra* hasta trazar la línea que sostuviese todo aquel peso, lo que en definitiva era en sí mismo un camino, un recorrido.

Para llegar a ese camino nos hemos apoyado tanto en la bibliografía como en el trabajo de campo y en nuestra propia práctica personal que es en sí misma un trabajo de campo, y que también comprende la realización de proyectos,

exposiciones, ferias internacionales, viajes, estancias, etc, con la interferencia natural que todo ello supone para la realización de un trabajo como el presente. Todo ello, lejos de actuar como *ladrones de tiempo*, ha contribuido a multiplicar las fuentes y a encontrar así muchas de las claves necesarias para nuestro proyecto.

Quizás el ejemplo más claro fue una estancia en Francia. Tras nuestra participación en Volta 10 (2014, Basel) recibimos una invitación por parte de Karine Vonna Zürcher, directora del Centre d'art et photographie de Lectoure, (CAPL, Francia), para realizar el proyecto que por entonces estaba aún en forma de idea sobre papel: *Color Field*. Karine quería expresamente que el proyecto incluyese *sus* paisajes. Curiosamente Lectoure es uno de esos núcleos urbanos que se desarrolla a partir de un camino, como un lugar de paso que vive en y del tránsito, ya que se sitúa en la ruta clásica del camino francés hacia Santiago de Compostela. Hospedada durante tres semanas en una casa de peregrinos con los que sólo era posible compartir un único desayuno, la idea de tránsito era cada día más palpable. A esto se sumaba un escenario lleno de indicaciones para los peregrinos, perfectamente señalado con las características marcas blancas y rojas de las rutas de largo recorrido conocidas como GR –en este caso se trataba de la ruta GR65 hacia Santiago de Compostela–. Fue así como se forjó una verdadera consciencia del uso funcional y necesariamente monocromático de los códigos de señalización de recorridos y por tanto un creciente interés por el camino como práctica estética vinculada al color.

Así, esta idea de camino que engloba nuestra práctica artística personal se establece también como elemento fundamental de la propia metodología. La estructura sobre la que hemos ido tejiendo el presente trabajo se establece a partir de esa dinámica, proponiendo tres recorridos principales que configurarían los tres segmentos de lo que se convierte en un mismo camino, cada uno de ellos está asociado a un color y reconfigura una relación diferente entre

los tres conceptos clave: paisaje, pintura monocroma y caminar. A ello se le suma un capítulo de conclusiones, dos anexos con nuestra práctica artística y la bibliografía tal y como se justifica a continuación:

El recorrido 1 propone la siguiente secuencia: **paisaje / caminar / pintura monocroma**. Este primer recorrido presenta un breve desarrollo histórico centrado en la relación inicial entre estos tres conceptos subrayando la importancia del paisaje en el nacimiento de la pintura monocroma y destacando la construcción del horizonte como estrategia de representación del paisaje. No se trata exactamente de un apartado introductorio, pero sí desarrolla una primera base que nos permite asentar el análisis posterior. Subdividido en epígrafes concisos el recorrido recoge en qué modo el acto de caminar está vinculado al concepto de paisaje desde su propio origen, y cómo el desarrollo del concepto de paisaje lo está a la disciplina pictórica y al origen mismo de la pintura monocroma en particular.

A continuación, el recorrido 2 altera el orden de la secuencia: **pintura monocroma / caminar / paisaje**. Un segundo bloque que se configura a partir del análisis de una nueva práctica artística que había dejado de imitar a la naturaleza a nivel visual pero que sin embargo parecía basarse en sus procesos operativos. De este modo, advertíamos cómo desde la pintura monocroma se observaba perfectamente la construcción del sentido de proceso como elemento que adquiere autonomía frente al propio objeto cuadro y que tendía, en definitiva, a expandir la pintura en el espacio, con las implicaciones físicas que ello conlleva tanto para el artista como para el espectador.

Nos apoyamos aquí en numerosos ejemplos para desarrollar en profundidad una pintura que desde luego no es monocroma a priori, sino que impulsada por una necesidad de otorgar cierta visibilidad al proceso/acción reduce drásticamente su cromatismo. La idea de proceso tiene en la construcción de la pintura monocroma una importancia fundamental, este enfoque –y sus

implicaciones— se expone a través de cuatro epígrafes que abordan principalmente las siguientes claves: la redimensión del formato «cuadro» a partir del concepto *all-over* y sus implicaciones físicas; el desarrollo del concepto de acción y su vinculación con el espacio y el recorrido; la estrategia de la repetición en el discurso monocromo; y, finalmente, la pintura como proceso autónomo y su relación con el caminar.

El tercer y último, el recorrido 3, reorganiza la secuencia: **caminar / pintura monocroma / paisaje**. Si en el apartado anterior apuntábamos cómo la idea de proceso se dilata hasta cobrar entidad por sí mismo a través de la acción de pintar, éste aborda directamente ese proceso de «autorrealización» de la obra como desplazamiento mismo, como recorrido que se identifica finalmente con la obra: el camino como plataforma y como acción. Se trata de contextualizar ese caminar como experiencia estética vinculado particularmente al color a través de un gran número de referencias que nos permiten analizar cómo éste se identifica con un proceso pictórico esencialmente monocromático y finalmente con el paisaje como lugar que posibilita su desarrollo. En este sentido, el recorrido —como el aspecto monocromático— no surge como un fin u objetivo en sí mismo, sino como una estrategia.

Este es el recorrido más extenso y está dividido en cuatro bloques principales que abordan: una contextualización inicial de la construcción y emancipación del recorrido como práctica estética y un primer análisis a propósito de su impacto en relación a la reconstrucción del concepto de paisaje a partir del acto de caminar, tras lo cual se plantea una pintura nómada que pierde el sentido de ubicación y se desarrolla en el tránsito, una concepción de la pintura como camino y una última valoración sobre las intersecciones que encontramos entre las nociones de caminar y camino.

Se observa que cada uno de estos tres recorridos subraya especialmente uno de los tres conceptos, pero siempre en necesaria relación a los otros dos. Lle-

gamos así al apartado de conclusiones, donde proponemos una última reflexión en torno a la «expansión de campo» de la pintura: su elasticidad en tanto que disciplina histórica y su nueva relación con el paisaje a partir de la ampliación de la idea de monocromo en su vinculación con el recorrido. De manera que el proceso y el recorrido se revelan como cuestiones centrales en la extensión de la idea de monocromo en el tránsito de la pintura de paisaje al pintar en el paisaje.

Siguen de forma natural —a modo incluso de continuación a las conclusiones— dos anexos en los que se muestra parte de nuestra aportación práctica. El primero expone una selección cronológica de nuestro archivo de imágenes de uso personal, un elemento que se configura como herramienta de trabajo fundamental para conocer y recoger el paisaje que nos rodea de manera cotidiana. Y el segundo anexo muestra los cuatro últimos proyectos realizados entre 2014 y 2015 que consideramos guardan una íntima relación con el trabajo aquí expuesto, todos ellos presentan descripciones muy concisas dado que todas las reflexiones al respecto se encuentran ya entre las páginas de esta investigación.

Llegados a este punto es posible adivinar que efectivamente nuestro objetivo no ha sido otro que el de intentar dibujar un marco, o más bien de construir un puente hacia «todas direcciones», para tratar de contextualizar y comprender nuestro propio quehacer artístico. Una empresa que —por suerte— no conseguiremos jamás dado el ámbito que nos ocupa, pero a la que nos hemos enfrentado con el mayor rigor posible dentro de nuestras posibilidades y siendo completamente conscientes de la subjetividad inherente al enfoque propuesto. Porque más allá de un punto de llegada concreto, en la línea del trayecto parecía estar todo aquello que buscábamos.

De aquí para allí, entre los meses de enero de 2014 y diciembre de 2015

~ 1 ~

paisaje / caminar / pintura monocroma

Pero, ciertamente, por unos momentos, había sentido en sí la fuerza para lanzarse, como un todo, al luminoso horizonte y disolverse allí para siempre en la indistinción de cielo y tierra.

Peter Handke, *Lento regreso*.

El paisaje se descubre desde el sencillo acto de caminar. Una acción -primigenia y definitoria del ser humano- que está vinculada al concepto de paisaje desde su propio origen, de igual modo que el desarrollo del concepto de paisaje lo está a la disciplina pictórica y al origen mismo de la pintura monocroma. Paisaje, caminar y pintura monocroma.

El breve desarrollo histórico que se propone a continuación se centra en la relación inicial entre estos tres conceptos, más allá del rigor de un análisis histórico profuso, algo ya extensamente descrito por autores de verdadera relevancia, lo que aquí planteamos es una primera base que nos permita situar dicha relación inicial de conceptos y asentar el análisis posterior.

El descubrimiento del paisaje. Ascensiones al Mont Ventoux y Mont Aiguille

El poeta y humanista **Francesco Petrarca** realizó una acción de aparente intrascendencia, especialmente desde una perspectiva actual, que terminaría consolidándose como un acto de enormes consecuencias culturales: escaló una montaña sin que mediara necesidad alguna. Conocido por sus cancioneros poéticos y escritos de diversa índole ocupa un espacio destacado en la historia del arte y la estética por su ascensión al **Mont Ventoux** el día 26 de abril de 1336, un monte de 1.912 metros de altitud situado cerca de Avignon cuyo ascenso describiría posteriormente en una carta a Dionigi da Borgo San Sepulcro. Su única motivación era descubrir la vista que desde la cumbre de la montaña se pudiera llegar a divisar: «Hoy, llevado sólo por el deseo de ver la extraordinaria altura del lugar, he subido al monte más alto de esta región, al que llaman –no sin razón– Mount Ventoux»¹. De esta manera comenzaba la célebre carta escrita tras descender del monte aquel mismo día y realizar un esfuerzo del todo incomprensible y absurdo para sus contemporáneos. Pero la verdadera importancia de este acontecimiento residía en la descripción del extenso panorama que se despliega desde la cima y de la fuerte impresión que esto provoca en el poeta, hecho por el cual es considerado por muchos historiadores como «el origen de la sensibilidad hacia el paisaje en Occidente»². El poeta describe un ascenso penoso recompensado finalmente por un profundo sentimiento estético del paisaje que experimenta al coronar la cima del Ventoux, desde la que leyó un fragmento de las *Confesiones* de San Agustín mostrando cierta preocupación hacia una mirada que se posaba sobre el mundo. No obstante, indicaba una comprensión nueva del territorio desde una percepción estética, un modo diferente de mirar el mundo y, en un plano tanto literal como simbólico, una nueva perspectiva.

1

Francesco Petrarca, Javier González de Durana y Javier Maderuelo, *La ascension al Mont Ventoux*. Artium, Vitoria, 2002, p. 53.

2

Javier Maderuelo. «Introducción: paisaje y arte» en VVAA., *Paisaje y arte*, editado por Javier Maderuelo. CDAN, Madrid, 2007, p. 6.



Vista desde la cima del Mont Ventoux, Francia.



Mont Aiguille, Francia.

La ascensión de **Antoine de Ville** al **Mont Aiguille** en 1492³ es sin duda otra acción aislada que los especialistas coinciden en reconocer como precedente en la invención del paisaje. La hazaña, realizada por el escudero de Carlos VIII en honor a su rey, quedó relatada en un informe dirigido al presidente del parlamento de Grenoble. En este caso también se describía la dureza de la ascensión en términos negativos pero señalaba, de igual modo, que la recompensa se encontraba al final de la prueba con la visión panorámica del país y el descubrimiento de un lugar casi bucólico, señalando algunas anotaciones de carácter estético.

La contribución en la transformación del país en paisaje por medio de la escritura de ambos hitos históricos es clave. A su vez, ambos están de una manera natural relacionados con el descubrimiento del territorio a través del viaje y más concretamente a través de un modo tan primario de desplazamiento como es la acción de caminar. El viaje interpone la distancia necesaria con el territorio para propiciar la contemplación estética, algo ya señalado por Martín de la Soudière al afirmar que «el paisaje es una distancia que se adopta con respecto a la visión cotidiana del espacio»⁴, el viaje es vivido como un extrañamiento en el que uno se siente privado de sus referencias habituales. La acción de caminar, el desplazamiento y el viaje tienen una relación fundamental con la revelación del paisaje ya desde su origen.

3

Respecto a la ascensión del monte Aiguille por Antoine de Ville, véase Jack Lesage, «Pour l'amour du nom du Roy» en *Le mont Aiguille*, Publialp Éd. Du Grésivaudan, Grenoble, 1992.

4

Citado en Alain Roger, *Breve tratado del paisaje*. Biblioteca Nueva, Madrid, 2007, p. 32.

Notas al término «paisaje»

Antes de entrar en materia conviene exponer brevemente algunas notas sobre el término «paisaje» que nos ayudarán a continuar con el desarrollo histórico.

En la actualidad la palabra paisaje se utiliza en diferentes ámbitos tales como la pintura, el urbanismo, la arquitectura, la geografía o la política y ha terminado arraigando en el lenguaje coloquial. No obstante, el término «paisaje» tiene sus raíces en el ámbito del arte, utilizándose para designar un género de pintura, actividad a partir de la cual ha llegado a cobrar pleno sentido, para posteriormente extenderse a diversas prácticas culturales y disciplinas artísticas.

El paisaje es un término complejo y extenso por definición. En su *Breve tratado del paisaje* (2007) Alain Roger analiza dicho término desde su teoría de la «artealización» y plantea para ello una diferenciación primaria entre «país» y «paisaje». Además Roger puntualiza que un paisaje «nunca es reducible a su realidad física [...] la transformación de un país en paisaje supone siempre una metamorfosis [...] el paisaje nunca es natural, sino siempre «sobrenatural»⁵ el paisaje es, por tanto, un producto cultural que no existe *per sé* ni de manera innata en la naturaleza. Es en la propia mirada donde opera dicha transformación del país en paisaje a partir precisamente de la influencia de la cultura y de las propias artes en nuestra visión, noción que Roger acuña bajo el concepto de «artealización». Esta idea parte efectivamente de la afirmación central que Oscar Wilde mantenía en *La decadencia de la mentira*, ya en 1890: «la Vida imita al Arte mucho más de lo que el Arte imita a la Vida»⁶. En la misma línea, Javier Maderuelo, retomaba esta reflexión y la formalizaba del siguiente modo:

5

Alain Roger, op. cit., p. 13.

6

Oscar Wilde, *La decadencia de la mentira*. Siruela, Madrid, 2004, p.61.

el paisaje no es una realidad física, no es un objeto grande ni un conjunto de objetos configurados por la naturaleza o transformados por la acción humana [...] el paisaje no es un sinónimo de naturaleza, ni tampoco lo es del medio físico que nos rodea o sobre el que nos situamos, sino que se trata de un constructo, de una elaboración mental que los humanos realizamos a través de los fenómenos de la cultura⁷.

Es por tanto la intencionalidad estética puesta en la contemplación la que transforma un país en paisaje. Supone a la vez cierto distanciamiento y cultura. Añade, asimismo, que la identificación entre «paisaje» como término que califica tanto un entorno real, el medio físico, como su representación, la imagen, da una idea de hasta qué punto ambos conceptos han surgido y se han desarrollado juntos.

7

Javier Maderuelo. «Paisaje: un término artístico» en VVAA., *Paisaje y arte*, editado por Javier Maderuelo. CDAN, Madrid, 2007, p. 12.

Desarrollo y construcción del género

Tanto las primeras representaciones cartográficas como pictóricas o literarias comenzaron a generar un mayor entendimiento y conciencia sobre el propio entorno. Recordemos que muchos artistas, desde el siglo XVI como **Anton van den Wngaerde**, **Peter Bruegel**, **El Greco** o más tarde **Canaletto**, trabajaron como topógrafos añadiendo a la cartografía ciertas cualidades estéticas. Este planteamiento es particularmente interesante porque indica que la contemplación del entorno como paisaje no se desarrolló hasta que tanto los pintores como los geógrafos comenzaron a representarlo.

Sin embargo, no es esta una tesis sobre el origen y desarrollo del paisaje, razón por la cual no sería conveniente una mayor extensión en este punto. Por lo que concierne a este apartado de la investigación interesa destacar tres pasos: la relación fundamental del acto de caminar con el origen del paisaje, la consolidación de éste desde el ámbito pictórico y el desarrollo del género paisajista como sustrato de la pintura monocroma.

El paisaje como género autónomo en el arte Occidental es relativamente reciente. Augustin Berque señala como principal escollo para el desarrollo del concepto de paisaje el advenimiento del cristianismo, éste «fue la causa de que el mundo occidental, a pesar de las primicias romanas, no descubriese el paisaje antes del Renacimiento»⁸ ya que, a lo largo de la Edad Media, la doctrina cristiana impediría una reproducción naturalista de la realidad en favor de un tipo de representación esquemática y simbólica que narrase los hechos memorables de la religión, por medio siempre de iconos codificados de lectura inmediata y de fácil reproducción, algo que quedaba lejos de la representación de imágenes paisajistas. Esta renuncia del cristianismo a la ambientación se extiende hasta el siglo XVII y tiene por objeto centrar la

8

Augustin Berque, «El origen del paisaje», en *Revista de Occidente*, n°189, febrero, 1997, p.17.



Giotto di Bondone: Capilla de los Scrovegni, Padua, Italia.



Jan van Eyck: *Virgen del Canciller Rolin*, 1435

atención en el tema religioso, ya sea en la historia o en las figuras que en ella se representan.

Hacia el año 1300, **Giotto** comenzó a pintar la **Capilla de los Scrovegni**, en Padua, más conocida como Capilla de la Arena, que pronto se convirtió en la gran obra que daría paso al Renacimiento. Giotto pintó al fresco las paredes y la bóveda de cañón de la pequeña capilla en la que predomina el azul ultramar, un color que, en su extensión, se traduce en una síntesis del paisaje que influiría posteriormente a uno de los artistas que con más intensidad definió el discurso monocromático: Yves Klein.

La aparición de la ventana en el Renacimiento supuso un recurso clave en el desarrollo del paisaje. La abertura del cubo escénico en las representaciones del Quattrocento a partir de la oquedad de la ventana posibilita la inserción de un fragmento del paisaje en modo miniaturizado, recurso que perfecciona la escuela flamenca con **Jan van Eyck** como cabeza visible. El aislamiento que proporciona este recurso será fundamental ya que, y según Alain Roger «La ventana, mejor que el fondo de paisaje, reúne las dos condiciones: unificación y laicización» y añade a continuación: «Será suficiente con dilatarla



Patinir: *El Éxtasis de Santa María Magdalena*, 1515

hasta las dimensiones del cuadro, donde todavía está inserta como miniatura, para obtener el paisaje occidental»⁹. Asomarse a esa ventana significará la autonomía del paisaje.

A pesar de ello, la definición del fondo va a interesar a los pintores renacentistas y barrocos sólo como mero instrumento para conseguir la ilusión de perspectiva, y de esta manera hacer más creíble la historia, de manera que el paisaje no gozaría aún de entidad propia. Numerosos historiadores señalan a **Patnir** (hacia 1485-1524) como el «primer paisajista» al considerarse como el primer pintor de paisajes autónomos, no obstante, en sus representaciones, de carácter religioso, encontramos siempre una escena, por pequeña que sea.

9

Alain Roger, op. cit., p. 82.w

10

Véase VVAA., *Patnir y la invención del paisaje*. Museo Nacional del Prado, Madrid, 2007.



Durero: *Vista de Segonzano en el Valle de Cembra*, 1495

Parece ser que es realmente **Durero** el primero en realizar paisajes sin personajes en sus gouaches –considerados estudios- de juventud, hacia 1490, pero cabe destacar la originalidad de Patinir al encerrar sus escenas religiosas en grandes paisajes cuya superficie excede manifiestamente la de los personajes¹⁰. Quizás el mejor ejemplo de ello es, como señala Alain Roger, *El Éxtasis de santa María Magdalena* (1515) que se presenta casi como una adivinanza ¿Dónde está la santa? La invisibilidad de María Magdalena supone un paso decisivo en el desarrollo del paisaje pero, aún ausente, permanece como tema central y como protagonista en un plano simbólico y conceptual.

No sería hasta finales del siglo XVI cuando se produjo un hecho socio-político que supuso el verdadero punto de inflexión: la Reforma protestante. Las posturas iconoclastas que de ésta derivaron impulsarían definitivamente el desarrollo del paisaje como género al impedir las representaciones de las Sagradas Escrituras y las escenas mitológicas. Esta circunstancia obligó a artistas holandeses y flamencos a pintar otro tipo de temas, entre los que destacan retratos de personalidades de la burguesía, bodegones y paisajes. No es casualidad, por tanto, que fuese en el norte de Europa, muy particularmente en los países bajos, donde la doctrina calvinista se haría fuerte en el siglo XVII, donde surgiese definitivamente el paisaje como género autónomo. Lo cierto es que las grandes escuelas de paisaje son septentrionales: flamenca en el siglo XV, neerlandesa en el XVII, inglesa y alemana en el XVIII y XIX, y por último, francesa en el XIX con la escuela de Barbizon y ya en el siglo XX con los impresionistas.

En la tradición de pintura de marinas del barroco nórdico los maestros holandeses del siglo XVII como **Ruisdael**, **van de Velde** o **van de Capelle** pintaron el mar visto por unas figuras desde la orilla o desde un barco. Hablamos de paisajes con un claro protagonismo como tal pero siempre con una escena definida y una línea del horizonte siempre interrumpida.

Por el contrario, los países del área católica, deudores de la visión clasista, mantendrán presente en sus cuadros la historia. Sin embargo, la actividad comercial de la República de Venecia con los países del norte, así como cierta permisividad religiosa, hicieron posible que los pintores venecianos empezaran a servirse del paisaje, no como mero fondo sino como un activo que comienza a intervenir en la escena. **Giovanni Bellini** se establece como maestro de una gran generación de pintores venecianos entre los que destacan **Vincenzo Catena**, **Palma el Viejo**, **Lorenzo Lotto** o **Giorgione**.



Alexander von Humboldt: *Tableau physique des Andes et Pays voisins*, 1807

En un periodo ampliamente marcado por el espíritu colonialista fueron muchas las ascensiones y expediciones que se registraron, pero sí es cierto que en muchos casos parece que el espíritu de conquista, científico y deportivo, tomaron en parte el relevo al de la sensibilidad pictórica. No obstante, muchas de esas expediciones precisaron de pintores, grabadores y dibujantes como documentalistas de paisaje. En este sentido la figura del alemán **Humboldt** sería clave, considerado el padre de la geografía moderna universal, fue un geógrafo y naturalista de una polivalencia extraordinaria, sus viajes le llevaron a explorar desde Europa a América del Sur y el Norte hasta Asia Central, realizando numerosas ilustraciones de carácter científico y divulgativo. En la misma línea podríamos citar la novela de César Aira, *Un episodio*



Caspar Wolf: Estudios. ca.1775

en la vida del pintor viajero, que relata una etapa de los viajes que Johan Moritz Rugendas realizó a Chile y Argentina como pintor documentalista del paisaje o nombrar las expediciones a los Alpes en las que participaron pintores-dibujantes-grabadores como el alpinista inglés **Edward Whymper** o exploradores suizos como **Aberli, Rieter, Caspar Wolf**, los **hermanos Linck**, etc., quienes jugaron un papel importante en la invención de la montaña. Quizás lo más interesante de este tipo de trabajos sean los apuntes, los esbozos producidos *in situ*, en los que no importaban tanto las figuras como captar el esquema del terreno y la atmósfera, pero también sus anotaciones geográficas y la identificación entre mapa y paisaje. Nos encontramos, por tanto, ante un descubrimiento del territorio que iba de la mano del desarrollo del paisaje y de la sensibilidad pictórica hacia éste.

Exaltación y disolución del paisaje romántico en lo «sublime»

A pesar de algunos cambios de gusto durante el Barroco que atribuían progresivamente una mayor importancia al paisaje respecto la figura, tal como señala Javier Maderuelo, el paisaje en la pintura occidental no llegó a cobrar una auténtica autonomía hasta el Romanticismo, con las obras de pintores como **Joseph Anton Koch, Caspar Wolf, Johan Christian Dahl, Carl Gustav Carus** o **Caspar David Friedrich**, en las que «el paisaje adquiere una entidad anímica y una independencia total con respecto a cualquier otro tema, voluntad o interés. Para ello ha sido necesario que surja una nueva categoría estética, lo sublime, independizada ya de aquella belleza del clasicismo que se basaba en la simetría, la medida, la proporción y la eurytmia.»¹¹ Por lo que la pintura de paisaje no consiguió su total autonomía hasta que el Romanticismo consiguió situarla, en plano de igualdad, junto a la pintura de historia, de tal manera que «los paisajes puros, sin el apoyo de figuras y sin ninguna pretensión narrativa, llegaron a alcanzar una significación épica»¹².

La categoría de lo sublime permitió juzgar ese tipo de pinturas en las que «las fuerzas de la naturaleza, sin límites ni ataduras, se expresan dominantes e impetuosas ante la mirada sobrecogida de algún ocasional espectador que aparece minimizado en el cuadro. Los elementos de la naturaleza sustituirán a las historias como tema en los cuadros»¹³.

Monje frente al mar (1809) es posiblemente el cuadro más emblemático de **Caspar David Friedrich** que, marcado por un aparente vacío, dejó estupefacto al público cuando se expuso por primera vez en la Academia de Berlín en el otoño de 1810. Se trata de una obra con una inquietante ausencia de cualquiera de los componentes esperables en una marina convencional¹⁴, que Rosenblum describe en los siguientes términos:

11

Javier Maderuelo, op. cit., p. 23.

12

Ibidem, p. 25.

13

Ibidem, p. 24.

14

Estudios posteriores con rayos X han revelado que en un principio Friedrich había pintado varios barcos en el mar, uno de ellos sobre el horizonte, pero que posteriormente, decidió suprimirlos.



Caspar David Friedrich: *Monje frente al mar*, 1809

El cuadro está insolentemente vacío, desprovisto de objetos o de la anécdota que acaso habría podido cualificarlo como una pintura de género, despojado de toda otra cosa que no sea la solitaria confrontación de una figura aislada, un monje capuchino, con la hipnótica simplicidad de una línea de horizonte sin interrupción alguna, y sobre ella una no menos elemental y potencialmente infinita extensión de cielo triste y nublado.¹⁵

La propia «línea de horizonte sin interrupción», en su definición, se establece como elemento protagonista y como estrategia de representación del paisaje en el que ya existe «en potencia» una «infinita extensión» que posibilitaría su posterior disolución y la aparición del paisaje como campo de color.

Una de las particularidades más señaladas en la obra de Friedrich es que no se produce una exigencia de protagonismo por parte de la figura, al contrario, ésta da la espalda al espectador y se ve despojada de un rostro que le otorgue una personalidad concreta. La relevancia de dicho gesto radica en cómo ello

15

Robert Roseblum, *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico*. Alianza, Madrid, 1993, p. 18.

afecta al fondo, activándolo e invirtiendo así la clásica relación jerárquica figura-fondo. La figura alcanza cierta identificación con el espectador a través precisamente de su posición y conduce la mirada hacia la inmensidad de un paisaje carente de anécdota que se transforma ahora en verdadero protagonista. Dice Thomas McEvelley que «la confrontación de una persona individual con lo sublime o lo infinito se consideró el clímax de la aventura romántica, una gloriosa transfiguración del yo en algo distinto y más grande que un yo»¹⁶. Y el monje, en su soledad, se enfrenta a la inmensidad de la naturaleza, la figura se empequeñece y se disuelve en un paisaje que ya no se presenta como fondo pasivo sobre el que tiene lugar la escena sino que pasa a un primer plano, situándose prácticamente figura y fondo al mismo tiempo. La tendencia hacia la unidad será una característica fundamental en la tradición de lo sublime.

A finales del siglo XVIII y durante el siglo XIX, en las artes visuales lo sublime se concebía primordialmente como un tema paisajista: la imponente vastedad de la naturaleza dominando sobre el simultáneamente exaltado e intimidado observador humano, como en muchos cuadros de **François Boucher, Jean-Honoré Fragonard** o románticos nórdicos como Friedrich. Cuando la figura se encoge en relación al fondo, el vasto espacio se revela terroríficamente.

El concepto de lo sublime ha sido ampliamente teorizado y continúa siendo objeto de renovado estudio aún en la actualidad. En 1674 se tradujo *Sobre lo sublime*, obra de un crítico literario romano conocido hoy en día como Pseudo-Longino, quien escribía sobre lo sublime en términos de «vastas distancias cósmicas» y exponía una realidad en la que el universo se presentaba como algo vasto e indómito. En esa negación de los límites se descubre cierto sentimiento de exaltación y terror.

16

Thomas McEvelley, «A la busca de lo primordial por medio de la pintura. El icono monocromo», en *De la Ruptura al «cul de sac»*. *Arte en la segunda mitad del siglo XX*. Akal, Madrid, 2007, p. 39.

Edmund Burke, siguiendo las indicaciones contenidas en el texto de Longino, centraba el debate en lo sublime, en su famosa carta de Turín, del 2 de octubre de 1688, en la que relata su travesía por la Saboya y su paso por el monte Aiguebelette: «un espectáculo horrible», pero que procura «un horror delicioso», «un goce terrible»¹⁷, opuestos que coinciden en lo sublime. El concepto de lo sublime tiene una relación con el paisaje originaria que proviene de una experiencia en relación con la naturaleza, de un enfrentamiento de la individualidad con el todo.

Resulta llamativo cómo las nociones de «viaje» y «paisaje» se funden en lo sublime. Burke, en su *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, indicaría el asombro, el extrañamiento vinculado al viaje que mencionábamos con anterioridad, como ingrediente de lo sublime: «La pasión que produce lo que es grande y sublime en la naturaleza, cuando estas causas obran con mayor fuerza, es el *asombro*; y el asombro es aquel estado del alma en que todos sus movimientos se suspenden con cierto grado de horror»¹⁸. El extrañamiento ante la naturaleza se producía, no ante un domesticado y cotidiano campo, bello y placentero, sino ante paisajes insólitos, violentos, terroríficos y salvajes que habían de ser descubiertos, esto es, el paisaje sublime. No es por casualidad que encontremos multitud de referencias a este concepto en diferentes ascensos a escarpadas montañas, empezando por la propia ascensión al Mont Ventoux de Petrarca, que los historiadores han situado en el origen de lo que los alemanes han venido a llamar *Schaulust*¹⁹; el «placer de mirar». Esto se hace visible, por ejemplo, a través de la imagen del conquistador en la cima de una montaña tan característica de Friedrich, como *Caminante sobre el mar de nubes* (1817), donde la acción de caminar es una exigencia para la contemplación extática del paisaje indómito.

Thomas Cole, pintor americano coetáneo de Friedrich, a quien se le considera precursor del paisajismo norteamericano, realizó una obra titulada *The Voyage of Life*, pintada en 1840, en la que representa una de las metáforas

17

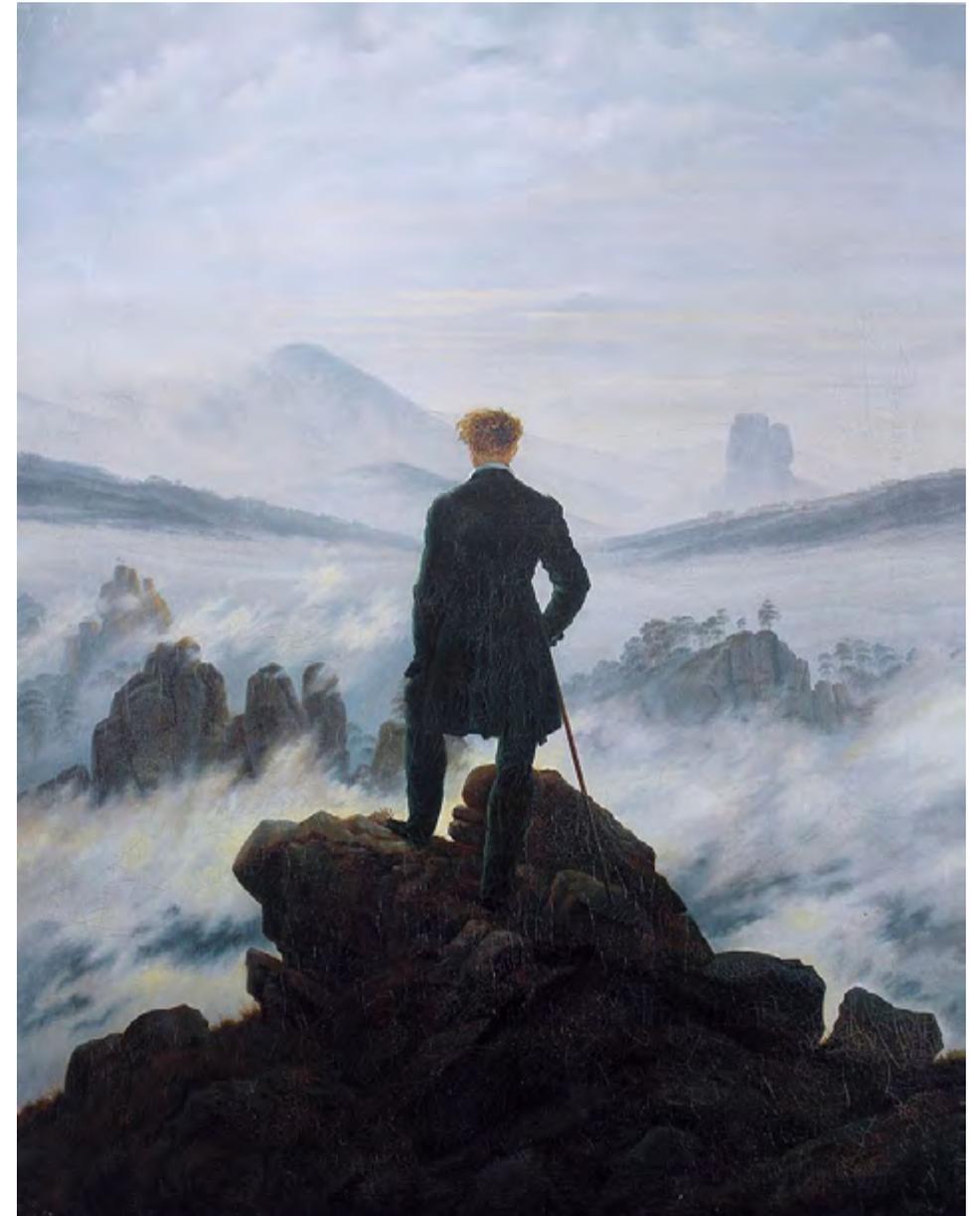
Véase Edmund burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Colección de Arquitectura 2, Valencia, 1985.

18

Ibidem, 110.

19

Werner Hofmann, «Las partes y el todo», en *La abstracción del paisaje*, Fundación Juan March, Madrid, 2007, p.17.



Caspar David Friedrich: *Caminante sobre el mar de nubes*, 1817

románticas más recurrentes, la de la vida como viaje. Se trata de un ciclo de pinturas compuesto por cuatro grandes lienzos que representan las diferentes etapas de la vida, en los cuatro cuadros, la figura en quien se personifica la alegoría surca las aguas a bordo de un pequeño bote. Éste, *Las etapas de la vida*, es precisamente el título de otro cuadro de Friedrich con el que guarda no pocos paralelismos. Thomas Cole escribió hacia 1836 *Essay on American Scenery*, un alegato en favor del paisaje nacional y su singularidad en el que defendía que «El rasgo más característico del paisaje americano, y puede que el más impresionante también, es su estado salvaje»²⁰ y fue el desencadenante de todo un movimiento pictórico fuertemente anclado en la tradición romántica europea que terminaría convirtiendo la pintura de paisaje en el estilo nacional estadounidense.

Lo sublime romántico actúa como destructor de la forma. Thomas McEvelley señala: «La fascinación por lo sublime devoró progresivamente la figura e hipostasió el fondo activado. En el siglo XX acabó desembocando en la superficie monocroma, el puro fondo en el que todas las figuras se han disuelto»²¹. La sensibilidad que se impone a principios del siglo XIX por la que el yo, el subjetivismo y la necesidad de inscribirse en un sistema regido no tanto por la imitación cuanto por la inspiración hacen que la realidad objetiva deje de ser el único modelo a seguir y que sea su propia interioridad la fuente primera y fundamental²². El paisajista inglés **John Constable** expresaría el sentir de la pintura en el espíritu romántico con las siguientes palabras «Pintura es para mí sinónimo de sentimiento»²³. La misma necesidad de expresar el sentimiento interior propia del Romanticismo y del espíritu de lo sublime es un mecanismo que actúa -irremediamente- como activo destructor de la forma.

La evolución de lo sublime de tema paisajístico a la pura superficie monocolor fue anticipada en el libro de Goethe *Farbenlehre (Teoría de los colores)*, publicado en 1810. En la obra, Goethe, intenta integrar el ámbito de las experien-

20

Citado en Javier Hontoria, Bas Jan Ader. Entre dos tierras. CGAC, Santiago de Compostela, 2010.

21

Thomas McEvelley, op.cit., p. 40.

22

Véase Rafael Argullol, El héroe y el único. El espíritu trágico del Romanticismo. Taurus, Madrid, 1984, p.28.

23

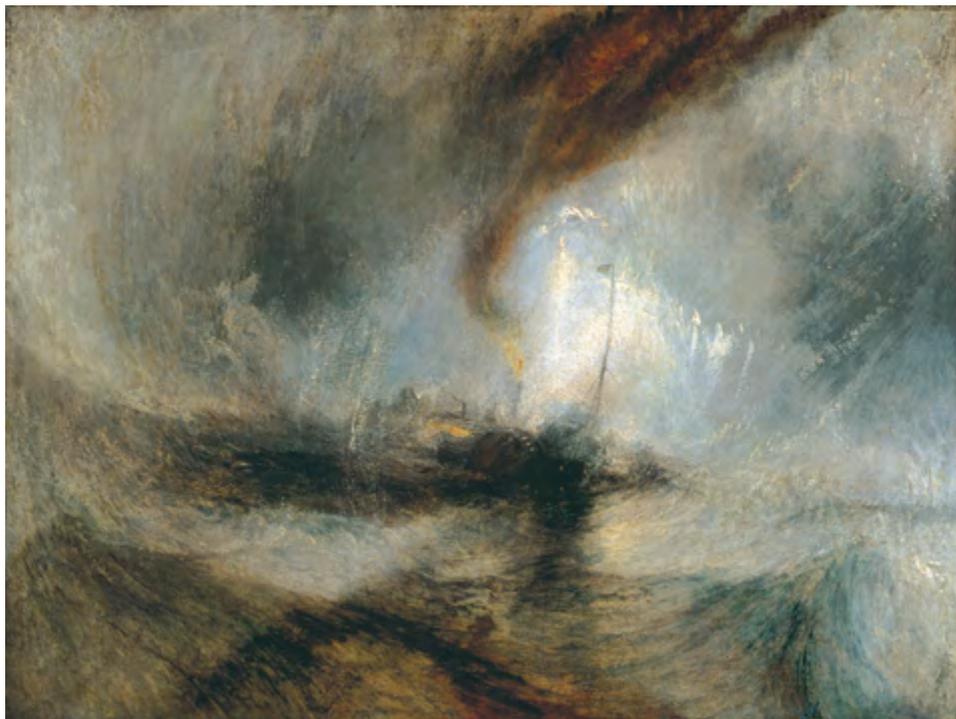
John Constable, en una carta dirigida a John Fisher fechada el 23 de octubre de 1821. Citado en Robert HOOZEE, L'opera completa di Constable, Rizzoli, Milán, 1979, p.85.



John Constable: *Seascape Study with Rain Cloud*, c.1824

cias cromáticas en una visión unificada del cosmos, la contemplación de una extensión ininterrumpida de un único color, dice, despierta la consciencia de la universalidad. Tal deseo de unidad le conduciría inevitablemente a la idea monocroma. La deriva lógica del concepto de lo sublime, que comprende nociones como «vastedad», «infinitud» o «unidad», tendría un impacto definitivo sobre la superficie del cuadro.

Esa tendencia hacia la unidad, a la consideración de la figura-fondo como un todo unificado, se confirma especialmente en las últimas obras de **J. M. William Turner**, viajero infatigable que leyó y asimiló no sólo las teorías de Burke sino también y muy especialmente la *Teoría de los colores* de Goethe. En su vejez, la obra de Turner experimentó un giro que se ha dado en llamar el inicio del arte moderno; representó un profundo apartamiento de la figura hacia el fondo. La aportación fundamental y que tendría un fuerte impacto en el desarrollo de la pintura moderna es la disolución de la línea del horizon-



Joseph Mallord William Turner: *Snow Storm - Steam-Boat off a Harbour's Mouth*, 1842

te, un gesto que se afianzaría, por ejemplo, en el último Monet. Turner disolvió la línea del horizonte y con ella todo lo demás, quedando exclusivamente una superficie pictórica de extensión «potencialmente infinita»: los barcos se disolvían en la bravura del mar, las olas se fundían con la luz, todos los elementos se mezclaban en una especie de caos primordial. El desbordamiento de la forma y la inconcreción de los contornos van a permitir una mayor libertad en la valoración del cromatismo, los efectos de la luz y las texturas, es decir, de las cualidades visuales o, si se quiere, paisajísticas, que subjetivamente se proyectan sobre los lugares.



James McNeill Whistler: *Harmony in Blue and Silver*, 1865

Robert Rosenblum en *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico* establece fuertes nexos de unión entre románticos y expresionistas abstractos, defendiendo que las formas arquetípicas de algunos expresionistas se encontraban ya en el repertorio de Turner: «los elementos primordiales de la naturaleza aislados por Turner -luz, energía, materia elemental- reaparecen posteriormente en los vocabularios más abstractos de expresionistas abstractos como Rothko, Pollock y Still»²⁴. Sobre esta idea volveremos más adelante.

La tendencia monocroma cobró fuerza durante la segunda mitad del siglo XIX, cuando el culto a lo sublime se intensificó. **James McNeill Whistler**, por ejemplo, la manifestó en una serie de trabajos de marcado interés cromático como sus «sinfonías de color», obras en las que planteaba una tensión figura-fondo a partir de la aproximación o identificación de sus tonos; el ejemplo más conocido son las *Sinfonías en blanco*, así como sus paisajes marinos y escenas nocturnas. En muchas de las obras de Whistler la superficie está cubierta por un campo de color plano de un solo color sin modulaciones (anticipando el monocromo plano del siglo XX), cortado sólo por una única banda lisa de tono contrastante y estrategias similares para activar el fondo por contraste, estrategia que retomaría posteriormente Barnett Newman en sus conocidos *zips*. La tendencia hacia una mayor síntesis, con la incipiente influencia de la estampa japonesa, y su renuncia a los temas convencionales

24

Robert Rosenblum, op. cit., p. 16.



James McNeill Whistler: *The Angry Sea*, 1884

llevaron a Whistler al borde de la pintura abstracta con una fuerte tendencia hacia el monocromo en torno a 1860. Sus títulos, como declaraciones, reflejan un claro interés por las composiciones cromáticas en una relación poética y abstracta con la música *Harmony in Blue and Silver*, *Symphony in Grey and Brown*, etc.

Whistler llevó la imagen al límite de lo posible, no olvidemos que estamos hablando aún del siglo XIX. Pinturas en las que la última referencia al paisaje consistía en una franja de color; un horizonte. Como en *The Angry Sea* (1884), donde una mancha verde salpicada de unas oportunas pinceladas-ola y una remota pincelada-figura salvaba al cuadro de la pérdida total de referencia.

Desaparecido el horizonte comenzaba la abstracción.

Excursiones *au plein air*.

Tanto Friedrich como Constable, Turner, el acuarelista inglés John Robert Cozens o Whistler, ya salían al paisaje. Y en realidad no era éste un mero referente, una imagen a copiar, era especialmente un lugar a experimentar; los pintores salían tras la búsqueda de una impresión que era generalmente abocetada en una acuarela, en una línea que seguirían los impresionistas. Esta técnica les permitía cierta independencia del estudio y libertad de movimiento, así como imprimir velocidad y espontaneidad para captar los efectos atmosféricos, pero, como las acuarelas de Durero, la historia parece relegarlas a un segundo plano.

No obstante, el trabajo, fundamentalmente, seguía desarrollándose en el estudio. A propósito de Friedrich encontramos dos obras de su contemporáneo Georg Friedrich Kersting que retratan al paisajista alemán pintando en el interior de su estudio, datadas en 1811 y 1819. Paradójicamente ambas representan a Friedrich enfrascado en el cuadro y obviando por completo el exterior, cuya visión a través de la ventana está incluso negada mediante lo que parecen ser unos tableros de madera. En ninguno de estos retratos está el gran pintor de paisajes mirando hacia la ventana sino todo lo contrario; se sitúa dándole la espalda. Friedrich parece así estar sumido en un proceso de recreación interior de lo que con toda probabilidad es un paisaje. Por el contrario, *La ventana del estudio* (1805) y *Mujer en la ventana* (1822) muestran sin embargo esa misma ventana del estudio, pero abierta, representando esa actitud de asomarse a la ventana que, como apuntaba Alain Roger, definiría la consolidación e independencia del género del paisaje.

El interés de **Gustave Courbet** por el paisaje estaba motivado por una actitud mucho más analítica, «realista» y objetiva. No obstante, protagoniza una obra que nos interesa particularmente en esta investigación: *Bonjour, Monsieur*



Gustave Courbet: *Bonjour, Monsieur Courbet!*, 1854

Courbet! (1854), un autorretrato en el que aparece el propio Courbet en medio de un paisaje campestre en el momento en el que su protector y amigo Bruyas y un criado suyo le dan la bienvenida a Montpellier. Si la contrastamos con *El taller del pintor* (1855), obra de grandes dimensiones realizada a la par en la que Courbet se autorretrata mientras ejecuta un paisaje en el interior de su estudio, observamos que hay diferencias evidentes en su intencionalidad. La representación del estudio y del pintor de paisajes desde una perspectiva

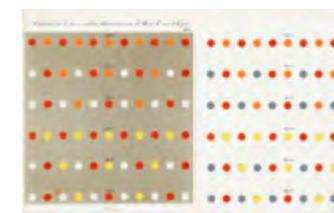
tradicional en el que el paisaje, se procesa posteriormente desde el interior de un estudio contrasta con una nueva visión, mucho más moderna, en la que el pintor sale al campo cargado con algunos utensilios propios del oficio. Courbet sugiere aquí una nueva forma de entender el proceso pictórico en la que el paisaje se pinta desde el propio paisaje y que será desarrollada años después por los impresionistas.

Sin olvidar la aportación de **Manet** y especialmente la influencia del paisaje japonés a través de las estampas de artistas como **Ukiyo-e**, **Hiroshige** o **Hokusai** y su tratamiento de la superficie pictórica desde una decidida planitud, sin duda, uno de los momentos cruciales en la pintura de paisaje se produce durante los años del **Impresionismo**, ya a finales del siglo XIX. Momento en el que los pintores franceses buscan en la propia naturaleza fenómenos dignos de ser pintados, para lo cual toman sus bártulos y salen al campo a pintar «lo que se ve». Lo cierto es que los impresionistas disfrutaron de ciertos avances técnicos, ligera ventaja sobre sus predecesores, como la comercialización de la pintura al óleo en tubos portátiles, lo que les permitió realmente salir del estudio e introducirse, definitivamente, en la naturaleza. Esto posibilitó no sólo analizar los efectos atmosféricos *in situ* sino imprimirlo sobre el lienzo, cuya superficie registraba principalmente la realidad cambiante de la luz en la naturaleza y su impacto sobre la percepción de los efectos cromáticos.

Los impresionistas derivaron su interés hacia una sensibilidad específica del modo de ver y del proceso de percepción. En 1839, **M.E. Chevreul** publicó sus investigaciones sistemáticas sobre las propiedades ópticas del color en su influyente ensayo *Sobre la ley del contraste simultáneo de los colores*²⁵, en el que probó que ciertas yuxtaposiciones de colores reforzaban la intensidad de sus tonos adyacentes. El estudio se convirtió en objeto de estudio imprescindible para impresionistas y post-impresionistas al introducir especialmente la cuestión de la «mezcla óptica».

25

Las ilustraciones de la versión original del tratado de Chevreul eran pastillas monocromas de color puro. Véase imagen.



M.E. Chevreul: ilustraciones, 1839



Eduard Manet: *Claude Monet y su esposa sobre la barca de su atelier*, 1874



John Singer Sargent: *Claude Monet Painting by the Edge of a Wood*, 1885

Impulsado por una búsqueda por la «instantaneidad» **Claude Monet** sometía los mismos lugares a una mirada sistemática que escrutaba las diferencias cromáticas de los distintos momentos del día o las diferentes estaciones del año. Así, «las ideas sobre el paisaje se desplazan de la representación de los accidentes geográficos a la plasmación de impresiones que el conjunto de éstos provocaban en la mirada del pintor que presta atención a lo mutable y circunstancial, como son la calidad e intensidad de la luz y los matices cromáticos»²⁶. Ese interés por la atmósfera conduce a un alejamiento de la definición de la forma en la que la consideración del todo prevalece por encima del detalle, la superficie pictórica empieza a entrar en conflicto con la propia representación del paisaje, motivo y pintura acaban fundiéndose en la superficie, sobre la que empieza a recaer todo el peso.

Como una suerte de homenaje Manet retrató a Monet pintando en su estudio flotante, junto a su esposa Camille, en *Claude Monet y su esposa en su estudio flotante* (1874). Monet recorría el Sena a bordo de una pequeña barca en busca del paisaje, y pintaba directamente desde el movimiento ondulado que el río imprimía a la embarcación, le interesaba especialmente el agua: su reflejo y sus continuas transformaciones de luz, color y forma. Monet fue también re-

26

Javier Maderuelo, op. cit., p. 28.



Winslow Homer: *Artistas pintando en las Montañas Blancas*, 1868

tratado por Sargent en *Claude Monet pintando en el borde de un bosque* (1885), siempre pintando fuera del estudio, inserto en la inestabilidad de su propio motivo, cuadros de formato medio. Como señala Ángel Calvo Ulloa en relación a las medidas del cuadro en la pintura *au plein air*: «No es descabellado afirmar que la pintura de un momento histórico concreto se mide por la distancia del brazo, del hueco que existe entre la palma de la mano y la axila, que permite trasportar el lienzo al lugar elegido»²⁷. Lo vemos también al otro lado del Atlántico, en *Artistas pintando en las Montañas Blancas* (1868), una pintura en la que el estadounidense **Winslow Homer** retrata una serie de pintores con sus pequeños cuadros y sus caballetes portátiles trabajando en lo alto de una colina. Las Montañas Blancas de Nuevo Hampshire, en Estados Unidos, inspiraron a maestros como Thomas Cole, Asher Brown Durand, Thomas Doughty y Benjamin Champney, o pintores posteriores como el propio Winslow Homer o George Inness. Este viaje artístico a las White Mountains terminó convir-

27

Ángel Calvo Ulloa, en un texto para la exposición ▲ de Irene Grau en Beta Pictoris Gallery, Birmingham (AL, USA).

tiendo este paisaje en rincón artístico predilecto y foco turístico, llegando a ser conocido como *Art of the White Mountains*²⁸.

El cuadro se convertía en un objeto portátil, que iba y venía del paisaje. También **Vincent van Gogh** y **Paul Cézanne** mantuvieron un marcado interés por el paisaje aunque con diferencias de intencionalidad evidentes entre ambos, mientras el primero deformaba el paisaje en aras de la expresión de una subjetividad que se manifestaba especialmente a través del color, el segundo partía de un riguroso análisis de la forma mediante el cual descomponía el motivo. Pero ambos compartieron un deseo por la pintura de paisaje que tenía lugar directamente en el propio paisaje, lo que les llevó a realizar de manera cotidiana largas caminatas mediante las que recorrían los propios motivos de su pintura. Acciones que quedaron registradas en ambos casos.

The Painter on the Road to Tarascon (o *The Painter on His Way to Work*) es un autorretrato de Van Gogh que el propio pintor, en una carta a su hermano Theo el 13 de agosto de 1888, describe con los siguientes términos «hay un boceto que hice de mí mismo cargado de cajas, accesorios, y lienzos en el soleado camino a Tarascon»²⁹. El óleo, o mejor dicho la imagen que de éste conservamos ya que fue reducido a cenizas durante la Segunda Guerra Mundial, quedó como testimonio de una acción cotidiana que para Van Gogh suponía la condición necesaria para el desarrollo de su actividad como pintor: la de caminar.

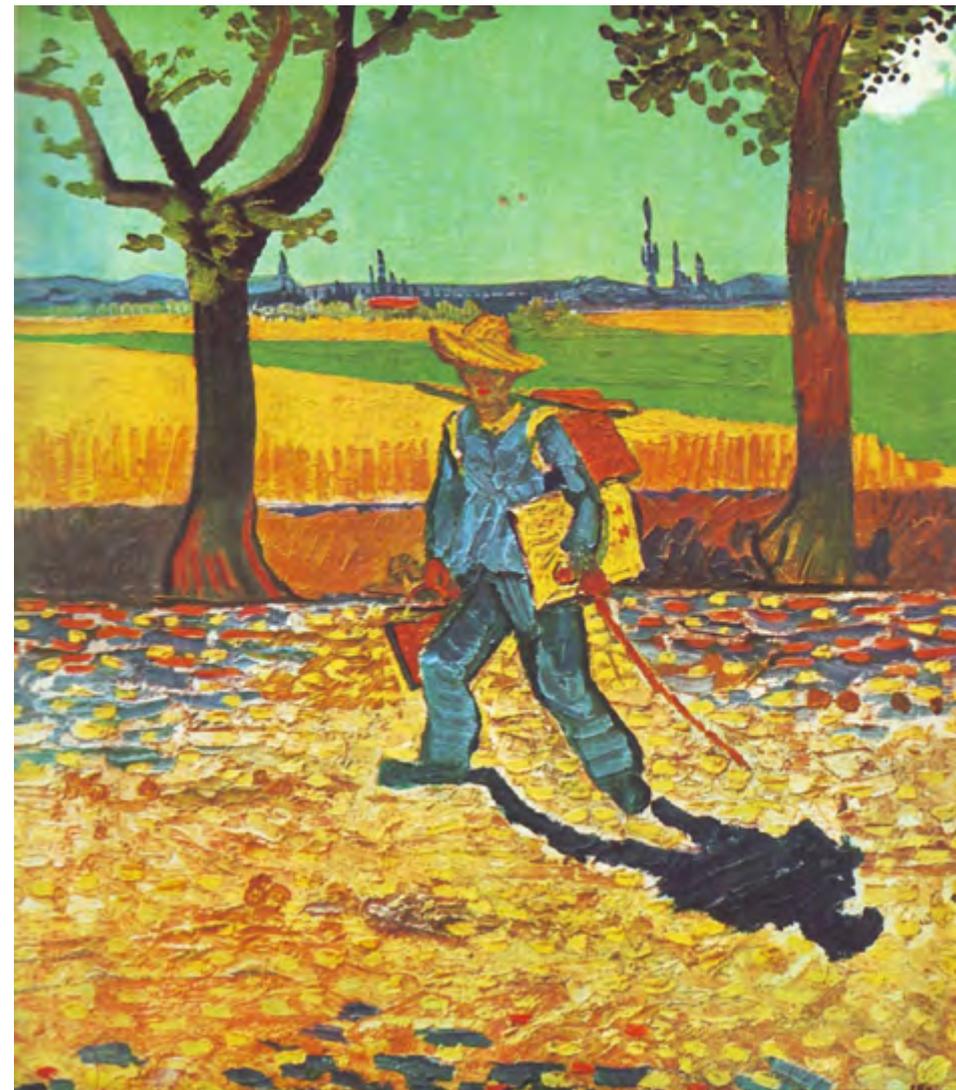
De igual modo podríamos referirnos a una fotografía que se conserva de Cézanne, a la edad aproximada de 34 años, caminando hacia su motivo cerca de Auvers. El monte Saint-Victoire fue el tema preferido de Cézanne del que, si bien no le interesaba el ascenso o la vista panorámica desde la cima sino una vista más general del propio monte, si exigía del caminar como método para conocer y aprehender una realidad que, el propio pintor, entendía como un flujo que se dispersa y al que hemos de seguir: «La naturaleza es siempre

28

Título de una exposición realizada en el Museum of Fine Arts (MFA) de Boston en 2013.

29

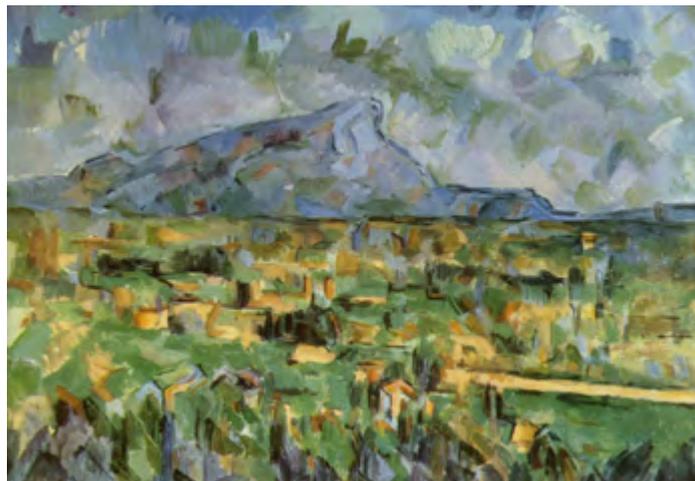
Carta de Van Gogh a Theo el 14 de agosto de 1888. Vincent van Gogh, Cartas a Theo. Paidós Estética, Barcelona, 2004.



Vincent van Gogh: *The Painter on the Road to Tarascon*, 1888



Paul Cézanne caminando hacia su motivo a los 34 años.



Paul Cézanne: *Mont Sainte-Victoire*, 1904-6

la misma. Pero nada de lo que se nos manifiesta permanece en ella. Nuestro arte debe, por su parte, transmitir el estremecimiento de su duración con los elementos, la apariencia de sus cambios»³⁰ Este pensar se reflejaba no sólo en cierta descomposición de las formas en sus representaciones del paisaje sino en la manera en la que propia actividad pictórica era llevada a cabo. Un camino que como tal se convierte incluso, con el pasar de los años, en objeto de culto, algo que describe con destreza Peter Handke en *La doctrina del Sainte-Victoire*: «Me había parado en la cima de una colina de la *Route Paul Cézanne*, que, en dirección al Este, va de Aix-en-Provence al pueblo de Le Tholonet»³¹. La infinidad de representaciones del Saint-Victoire que realizó Cézanne convirtió el paisaje en lugar de culto, del mismo modo que las vistas de la región de Suffolk que realizó Constable derivó en que el área del Valle de Dedham, en dicha región, terminase conociéndose como «el país de Constable». Pero además el camino se transformaría en el propio paisaje como espacio de experimentación: la *Route Paul Cézanne*.

30

Citado por Joachim Gasquet, *Cézanne. Lo que vi y lo que me dijo*. Gadir, Madrid, 2006, p.157.

31

Peter Handke, *La doctrina del Sainte-Victoire*. Alianza, Madrid, 1985, p. 12.

Cabría añadir a este nomadismo pictórico que, así como la búsqueda de la luz y el color llevó a Van Gogh a una vida prácticamente nómada —especialmente hacia el sur de Francia—, el interés por el primitivismo, algo que pasaba necesariamente por el descubrimiento de un territorio salvaje, llevó a **Paul Gauguin** hasta Tahití. En un viaje entendido como escape de la civilización, como salto atrás a los orígenes, a ese estado edénico, utópico y elemental anhelado, pero también como un viaje hacia la libertad cromática y pictórica que serviría de impulso renovador a la vanguardia.

En sus últimos años, ya entrado el siglo XX, **Claude Monet** sustituyó el trasiego del viaje por una actividad más tranquila en el propio jardín de su estudio, ya en un interior pintó sus últimas obras, lo que le permitió una ampliación de escala más que considerable. Para Monet, como para Turner o Van Gogh, la tendencia monocroma se volvió abrumadoramente fuerte a medida que el final de la vida se aproximaba. Pero hay que indicar aquí que Monet estuvo pintando hasta 1926, fecha de su muerte, con lo que sus últimas obras coexisten con el desarrollo de las primeras vanguardias y muchas son coetáneas e incluso posteriores a los primeros iconos monocromos rusos. Sus tardíos cuadros del jardín acuático, lo que se conoce como *Les Nymphéas*, suponen un paso decisivo en el desarrollo del paisaje hacia la pintura monocroma, hecho en el que fue fundamental la desintegración de la línea del horizonte. El horizonte, establecido como estrategia de representación del paisaje y cuya definición tuvo especialmente que ver con el desarrollo del propio género, al disolverse, dejaba paso a una masa homogénea en la que no se distinguían diferentes planos sino que todo se desarrollaba en una misma superficie, transformada ahora en masa pictórica. Al centrarse en el plano horizontal del agua, en el propio reflejo, Monet no sólo perdía el horizonte sino, en cierto sentido, perdía el paisaje: la referencia. Lo que le permitía, a su vez, perderse en la abstracción de la pincelada y el color; en la búsqueda de aquello que simplemente sucede en el fluir de la superficie del agua.



Fotografía atribuida a Theodore Robinson,
Claude Monet en su jardín con bastón, c. 1887

Un conocido coleccionista y amigo de Monet, René Gimpsel, al ver estas obras en el estudio lo expresó bien: «En esa infinitud, el agua y el cielo no tienen ni principio ni final. Parecemos estar presenciando una de las primeras horas del nacimiento del mundo»³². A la manera de aquel sentimiento romántico que abogaba por la unidad de todas las cosas, todo se funde en una sola entidad, en algo que aún recuerda al paisaje pero que cada vez es más *pintura*. Una pintura que empieza a ejercer tensión sobre los bordes y que posteriormente Clement Greenberg acuñaría con el concepto *all-over*.

Asimismo, *Les Nymphéas*, en su enorme escala, tradicionalmente reservados a los grandes temas de historia, rodean al espectador y lo sumergen en la contemplación del paisaje-pintura, a la manera en que Friedrich lo representaba, situando al espectador en disposición de recorrer él mismo el cuadro, de recorrer la pintura y el paisaje, exigiendo de éste una contemplación que ya no era estática e incluía el desplazamiento corporal en los procesos de percepción. Algunas de las grandes pinturas de *Les Nymphéas*, se instalaron en la planta baja del Musée de l'Orangerie de París en 1927, en una sala de planta ovalada que rodea por completo al espectador y lo sumerge en la pintura, proponiendo una lectura en un recorrido circular y, fundamentalmente, continuo.

32

René Gimpsel, citado en Thomas McEvelley, op. cit., p. 43.



Claude Monet: *Les Nymphéas*, 1926. Instalación en el Musée de l'Orangerie, París

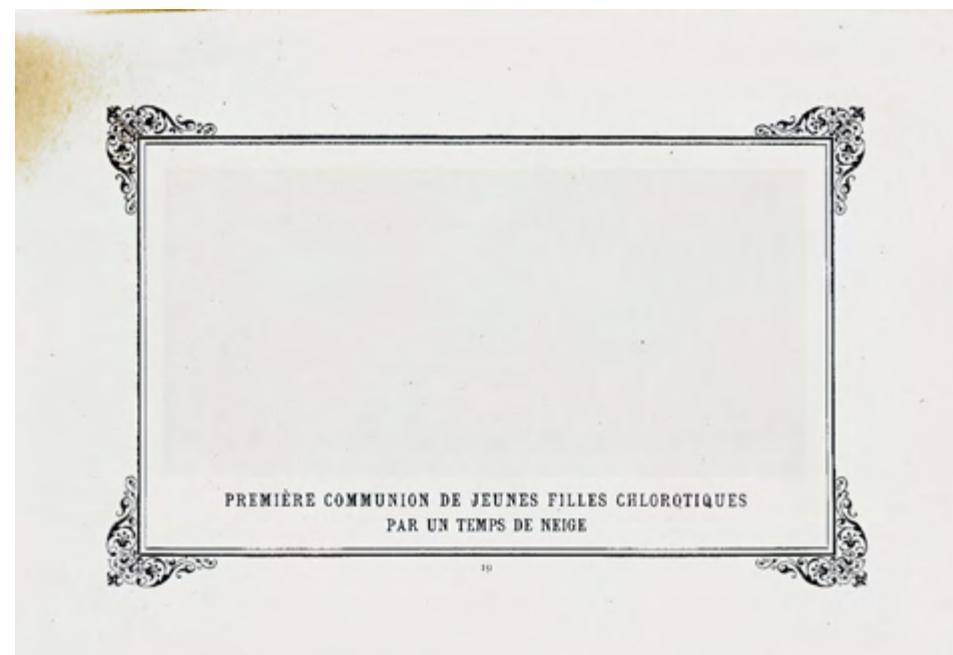
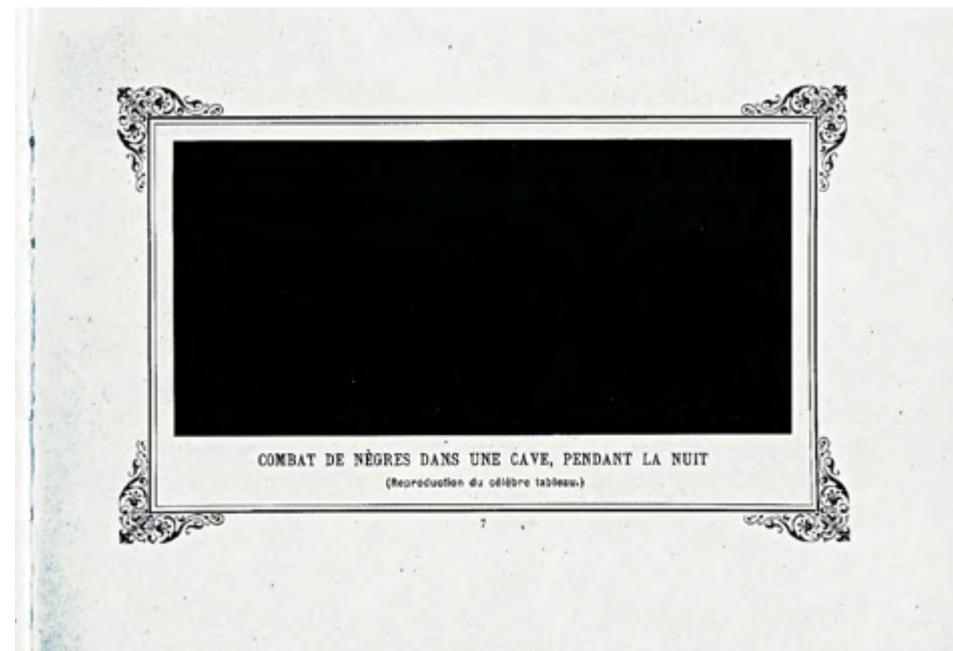
Paisaje conceptual en el monocromo satírico

Sin embargo, el monocromo como superficie de un único color sin modulaciones, nació en clave de broma conceptual para menospreciar precisamente el trabajo de artistas como Whistler, Turner o Monet en forma de crítica gráfica. Crítica y público en general atacaron lo que entendían como la locura de eliminar los contrastes de claroscuro que definían las formas contra el fondo y creaban la ilusión de profundidad en el arte académico. Hazlitt, importante crítico británico de la época, desdenó las pinturas de Turner como «retratos de nada, y todos iguales»³³.

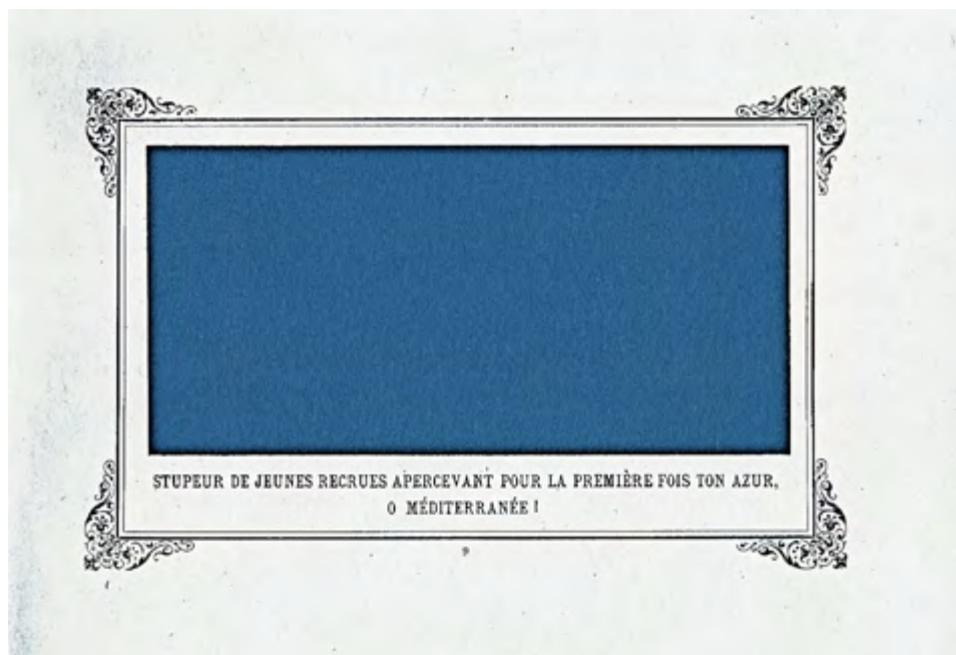
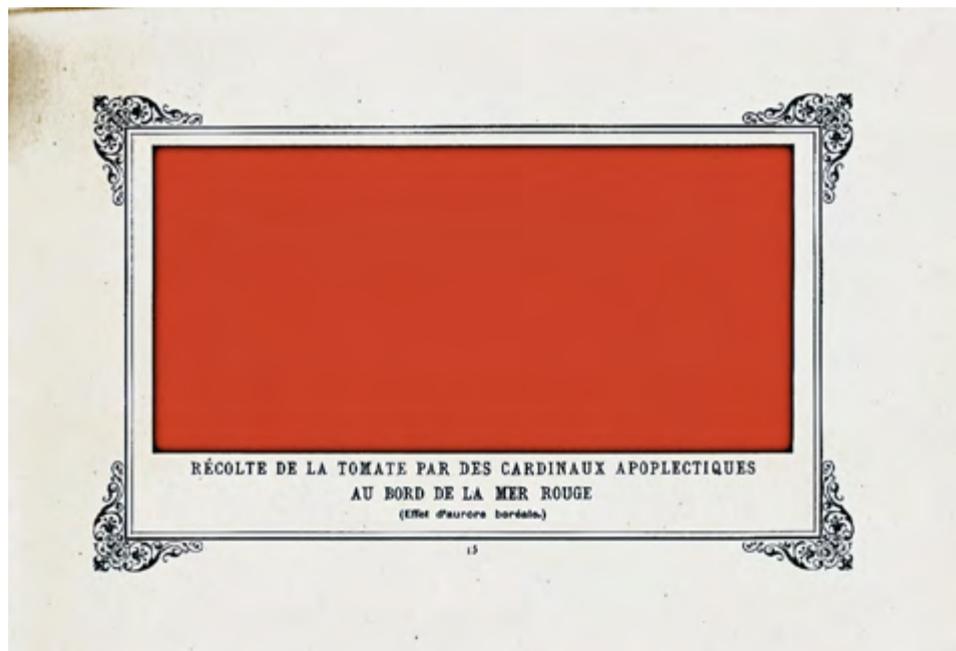
En París se vio el primer monocromo pintado como una burla que, bajo el título *Vue de la Hougue (effet de nuit)*, era claramente un revés contra Whistler; se trataba de una pintura negra con puntos blancos simulando estrellas que fue publicada por el ilustrador francés **Bertall** en *L'illustration, Journal Universel* en el año 1843. En la misma línea encontramos las obras de corte cómico realizadas por el poeta francés **Alphonse Allais** a partir del trabajo del también poeta **Paul Bilhaud**. Cuadros monocromos a los que se les dotaba de un contenido cómico a través de frases escritas que los acompañaban y que marcaban la lectura del plano de color. Jules Lèvy organizó en su apartamento parisino la «Primera muestra de Arte Incoherente» para «personas que no saben pintar», una cita que se convirtió en evento anual hasta mediados de los años noventa del mismo siglo. En la primera edición, año 1882, Paul Bilhaud presentó un cuadro completamente negro con una inscripción que decía «*Combat de nègres dans une cave, pendant la nuit*». A partir de esta idea Alphonse Allais realizó otros monocromos que serían expuestos en las sucesivas muestras de arte incoherente y reunidos en el *Album Primo-Avrilesque*, finalmente publicado en 1897, en el que rinde homenaje al monocromo negro de Bilhaud. Este álbum incluía, entre otros, un monocromo blanco titulado *Première*

33

Citado en Barbara Rose, «Los significados del monocromo» en *VVAA., Monocromos. De Malevich al presente*, editado por Barbara Rose. MNCARS, Madrid, 2004, p.23.



Alphonse Allais: ilustraciones para el *Album Primo-Avrilesque*, publicado en 1897.



Alphonse Allais: ilustraciones para el *Album Primo-Avilesque*, publicado en 1897.

Communion de jeunes filles chlorotiques par un temps de neige, uno rojo con la inscripción *Récolte de la tomate sur les bords de la mer Rouge par des Cardinaux apoplectiques (Effet d'aurore boréale)*, y uno azul titulado *Stupeur de jeunes recrues en apercevant pour la première fois ton azur, ô Méditerranée*. El papel del texto es fundamental para descifrar el sentido del plano de color y su relación conceptual con el paisaje. Como señala Galder Reguera en *La cara oculta de la luna*:

Si ante una pintura monocroma, en un primer momento, el espectador se siente extrañado, ante una pintura monocroma acompañada de claves escritas, no hay lugar para la incógnita ante lo representado. El espectador sabe «qué está viendo» aunque, efectivamente, no haya ningún objeto representado.³⁴

Alphonse Allais también era pintor, su álbum no dejaba lugar a dudas: «y yo también soy pintor!», podía leerse. A lo que añadía la siguiente definición:

y cuando digo *pintor*, me explico: no me refiero a los pintores en el modo en que generalmente los entendemos, ridículos artesanos que necesitan miles de colores diferentes para expresar sus penosos diseños. ¡No! El pintor ideal al que me refiero es suficientemente genial simplemente por colorear un lienzo: el artista, me atrevería a decir, *monochroidal*.³⁵

Una sentencia que, como indica Denys Riout en *La peinture monochrome*, indica de antemano «la diferencia entre estas variaciones satíricas y el espíritu que presidirá la invención de la pintura *monocroma* propiamente dicha.»³⁶

34

Galder Reguera, *La cara oculta de la luna. En torno a la «obra velada»: idea y ocultación en la práctica artística*. Cendeac, Murcia, 2008, p.79.

35

Alphonse Allais, citado en Denys Riout, *La peinture monochrome*. Folio Essais, Saint-Amand, 2006, p. 315. La traducción es nuestra.

36

Denys Riout, op. cit., p. 315. La traducción es nuestra.

Caída del paisaje. Los monocromos de Malevich y Rodchenko

Barbara Rose señala en relación a la aparición del arte monocromo, en *Monocromos, de Malevich al presente*, catálogo publicado con ocasión de la exposición homónima organizada por el MNCARS en Madrid en 2004, que «la renuncia a los recursos ilusionistas responde a la exigencia de un arte concreto, literal, que tenga la presencia material y concreta de los objetos del mundo. Pero al mismo tiempo se considera a menudo como la experiencia de lo metafísico, lo espiritual y lo inmaterial»³⁷, esto último entroncaría con la consideración romántica de lo sublime. A lo que añade: «Así, el arte monocromo tiene dos orígenes: el místico y el concreto»³⁸. Dos corrientes representadas por Malevich y Rodchenko. La cuestión de una división entre la búsqueda espiritual y el deseo de enfatizar la presencia material del objeto como realidad concreta está ampliamente extendida y defendida por numerosos críticos como McEvelley, quien afirma que «fue finalmente en las obras de los artistas rusos Kazimir Malevich y Alexander Rodchenko donde las dos grandes corrientes del monocromo del siglo XX –la metafísica y la materialista- se definieron»³⁹.

No se puede decir que la pintura monocroma, y en general la pintura abstracta, surgiese desde una transición gradual, de un movimiento lento de abstracción, estilización o geometrización de la pintura figurativa. Lo que posibilitó que desapareciese la necesidad de una justificación desde el paisaje o la sátira fue una transformación fundamental de la actitud y una ruptura en la comprensión de la pintura. Un cambio de modelo en el que la pintura deja de entenderse referencialmente como creación de imágenes para hacerlo como producción consciente de un orden autónomo de la plasticidad, como una nueva comprensión de la superficie pictórica en cuanto articulación óptica autónoma. La visibilidad de la superficie pictórica se convirtió en el problema

37

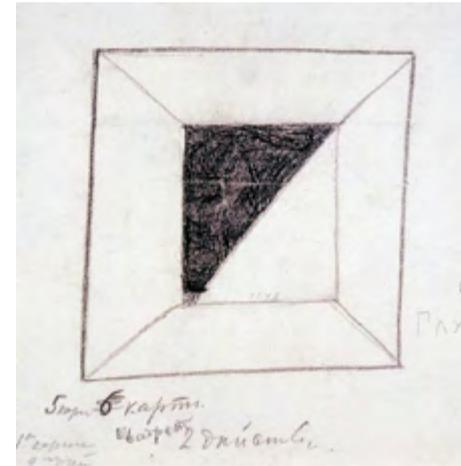
Barbara Rose, «Los significados del monocromo» en VVAA., *Monocromos. De Malevich al presente*. editado por Barbara Rose. MNCARS, Madrid, 2004, p.21.

38

Ibídem.

39

Citado en Thomas McEvelley, «El icono monocromo», en *De la Ruptura al cul de sac. Arte en la segunda mitad del siglo XX*. Akal, Madrid, 2007, p. 45.



Kazimir Malevich: diseño del telón de fondo para el Acto II, VI escena, *Victoria sobre el Sol*, 1913.



Kazimir Malevich: *Blanco sobre blanco*, 1918

central de la pintura moderna, que se enuncia a partir de ahora desde un modelo auto-reflexivo.

En 1913, **Malevich** diseñó la escenografía y el vestuario de la ópera futurista *Victoria sobre el Sol*, de Mikhail Matiushin. La relevancia de esta obra en relación al monocromo reside en que la victoria al sol simbolizaba «la victoria a la antigua y arraigada concepción de que el sol es igual a la belleza»⁴⁰ y debía invocar el ocaso del sol. Malevich pintó para el escenario un gran cuadrado blanco y negro dividido por una diagonal y de esta manera surgió, según el propio artista, la primera obra de arte suprematista. Hay en este telón de fondo, un símbolo que representa la victoria al sol, una síntesis del paisaje; un plano negro que aplasta uno blanco, la noche y el día, la oscuridad y la luz. «El sol ha sido derrotado y con él las cosas que hacía visibles», decía Ángel González García recogiendo a Jean-Claude Marcadé en su edición de *La Victoria sobre el Sol*, «Su derrota no es sino la derrota del mundo de los objetos; su derrota y su entierro»⁴¹.

40

Kazimir Malevich, citado en Heiner Stachelhaus, *Kazimir Malevich. Un conflicto trágico*. Parsifal, Barcelona, 1991, p.71.

41

Ángel González García, en una conferencia en la Fundación Juan March a propósito de la exposición *MALEVICH*, Madrid, 15/01/1993 [en línea] <<http://www.march.es/conferencias/antiores/voz.aspx?p1=22185&l=1>>. [Consulta: 27/10/2015].

En 1918 Malevich pintó su célebre *Blanco sobre blanco*, un cuadrado blanco sobre un fondo que era —prácticamente— del mismo blanco. Óleo sobre lienzo, la historia del arte parece decirnos que ahora sí es posible hablar de «pintura monocroma».

El Suprematismo no evolucionó gradualmente de la pintura, pero sí es cierto que Malevich estuvo inicialmente influido por Monet y por un sentimiento de infinitud que tenía su origen en el paisaje, de hecho, encontramos en una foto de 1902-1904, en Kursk, a un Malevich plenairista; con sus bártulos de pintor caminando por lo que parece ser un sendero en medio del campo. Malevich realizó una serie de pinturas monocromas basadas en fotografías aéreas bajo el título *Sensación de desvanecerse* guiado por una voluntad de crear un espacio tan ilimitado como el cielo o el mar que sobrepasara los límites del cuadro. Sobre sus cuadrados blancos escribió «He roto los límites del color y me he abierto al blanco [...] He golpeado el revestimiento del cielo coloreado [...] El libre mar blanco, la infinitud, se presenta ante uno»⁴², el plano de color blanco es una escapatoria a la infinitud, a una realidad más allá de toda forma. Esta idea de infinitud viene de una experiencia con el paisaje, el cielo y el horizonte como los elementos menos limitados que los humanos pueden experimentar, pero también de esa vista de pájaro que proporciona el avión; con la organización y la geometría de las parcelas en el campo, algo que influiría decisivamente en su manera de componer las formas en el espacio pictórico.

El propio Malevich establece una reflexión sobre la disolución del mundo en la pintura monocroma que sorprendentemente puede, por sí sola -metáfora del caminar incluida-, resumir la evolución desde el paisaje a la pintura monocroma que hemos abordado en estas páginas:

El ascenso a las cimas del arte no objetivo es arduo y penoso, sin embargo gratificante. Lo conocido va retrocediendo cada vez más al fondo. Los contornos del mundo objetivo se van difuminando

42

Thomas McEvelley, op.cit., p. 45.



Kazimir Malevich: *The Last Futurist Exhibition of Paintings 0.10*, Petrogrado, 1915



Kazimir Malevich: cubierta de *Del cubismo y futurismo al suprematismo -el nuevo realismo pictórico-*, 1916

progresivamente, y así continúa paso a paso, hasta que el mundo se pierde de vista.⁴³

Resulta más que probable que el contexto de la primera posguerra mundial tuviera especialmente que ver con ese apartamiento de la forma como un signo de desilusión hacia todo lo convencionalmente establecido que había arrasado Europa. Sin embargo, en Malevich no se produce un verdadero apartamiento de la forma, al contrario, «el problema de la forma ha jugado y sigue jugando un papel muy importante en el arte suprematista. Sin él es imposible revelar ninguno de los elementos de la percepción» afirma el propio Malevich en *La Pintura y el problema de la Arquitectura*⁴⁴, en 1928. El propio *Cuadrado negro* (1913) —al igual que *Blanco sobre blanco*—, lejos de renunciar a la forma es una reafirmación de ésta, lo que sí vemos es un rechazo radical a la representación objetiva en favor de la forma «no-objetiva». «El principio del suprematismo es la superficie que el cuadrado ha creado»⁴⁵; de esta forma describió Malevich el acontecimiento. Sin duda, «algo comienza y algo acaba con ese enigmático *Cuadrado negro*»⁴⁶, del que Malevich realizó además

43

Kazimir Malevich, «Suprematismo», en Herschel B. Chipp, *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*. Madrid, Akal, 1995, p. 367.

44

VVAA., *Malevich*. Fundación Juan March, Madrid, 1993, p. 46.

45

Citado en Heiner Stachelhaus, *Kazimir Malevich. Un conflicto trágico*. Parsifal, Barcelona, 1991, p.77.

46

Ángel González García, conf. cit.



Alexander Rodchenko: *Color rojo puro, Color amarillo puro, Color azul puro*, 1921

diferentes versiones entre 1914 y 1915. El *Cuadrado negro* es —en los momentos previos al cierre de esta investigación— objeto de renovado estudio a raíz del análisis con rayos X a una de las cuatro versiones, la galería Tretyakov de Moscú anunció recientemente que debajo de la pintura parecen existir formas cubo-futuristas y un texto que dice: «Dos negros peleando en una cueva», lo que sin duda alude a la obra del escritor y humorista francés Alphonse Allais de 1897. Pero quizás debamos esperar antes de usarlo de comodín para un nuevo discurso⁴⁷.

El *Cuadrado negro* no supuso para Malevich el fin de la pintura, tras éste se produjo un retorno a la representación del paisaje y del mundo rural, de vigoroso cromatismo y acentuada planitud, en el que prácticamente insertaba formas semi-abstractas en un paisaje reducido a franjas de color.

47

Hacemos aquí referencia a una apreciación a propósito de las clásicas interpretaciones que ha sufrido el *Cuadrado negro* a lo largo de la historia planteada por Victor I. Stoichita en *Breve historia de la sombra*. Siruela, Madrid, 1999., y recogida por Mi-

guel Ángel Hernández-Navarro en «El cero de las formas. El Cuadrado negro y la reducción de lo visible», *Imafronte*, n.º 19-20, 2007/8.

No obstante, la verdadera desaparición de la forma y la extensión de un único color hasta el mismo límite de la superficie del cuadro, es decir, el monocromo propiamente dicho, lo encontramos en el célebre tríptico que su contemporáneo **Rodchenko** pintó en 1921: *Color rojo puro, Color amarillo puro, Color azul puro*. Se trataba de cuadros «menos metafísicos que materialistas en su intención; transformaron el cuadro de un campo ilusionista que representa el espacio profundo de la infinitud en un objeto material sencillamente formulado con resonancias escultóricas»⁴⁸. El propio artista declaró que, juntos —y esto es importante—, representaban la última afirmación pictórica que podía hacerse y que, por tanto, significaban la muerte de la pintura: «Reduje la pintura a su conclusión lógica y expuse tres lienzos: rojo, azul y amarillo. Afirmé: todo ha terminado»⁴⁹. Tras este hito Rodchenko dejó de pintar y se enfrascó en la búsqueda de nuevas formas artísticas que resultasen más útiles para la vida diaria, tales como la escenografía, el interiorismo, el diseño o la fotografía, desarrollando trabajos de extraordinaria calidad.

La única alusión al paisaje que se le conoce la encontramos a mediados de 1927, cuando Rodchenko dio un paseo por el bosque de Pushkino en el que realizó su serie fotográfica *Pinos, Pushkino* publicada en la revista *Novi Lef* n.º7 junto con unas reflexiones. Anotó sus impresiones como si fuera un explorador que volviese de una larga expedición, pero el bosque, al margen de todos los logros técnicos de la modernidad, le resultó decepcionante:

Me paseo y miro la naturaleza: aquí unos matorrales, allí un árbol, más allá una hondonada, ortigas... Todo se debe al azar, nada está organizado, no se sabe por dónde comenzar una foto, no hay nada interesante... Los pinos, a decir verdad, no están demasiado mal. Muy largos, muy desnudos, como los postes telegráficos.⁵⁰

48

Thomas McEvelley, op. cit., p. 48.

49

La exposición *5x5=25*, realizada en septiembre de 1921 en Moscú, recogía obras de cinco artistas rusos de la vanguardia: Rodchenko, Liubov Popova, Alexandra Exter, Varvara Stepanova y Alexander

Vesnin. Drawing a blank: Russian constructivist makes late Tate debut [en línea] <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/news/drawing-a-blank-russian-constructivist-makes-late-tate-debut-1516801.html> Consulta: 16-09-2015. La traducción es nuestra.

50

Alexander Rodchenko, «Zapisnaia

knizka Lefa» [Cuaderno de notas de Lef] en *Novi lef*, n.º6 (junio 1927). *Écrits complets sur l'art, l'architecture et la révolution*, Paris, 1988, p.125. Citado en Horacio Fernández, «Antiguas novedades. Reapariciones del paisaje en las artes visuales» en *VVAA., Paisaje y arte*, editado por Javier Maderuelo. C/DAN, Madrid, 2007, p. 173.

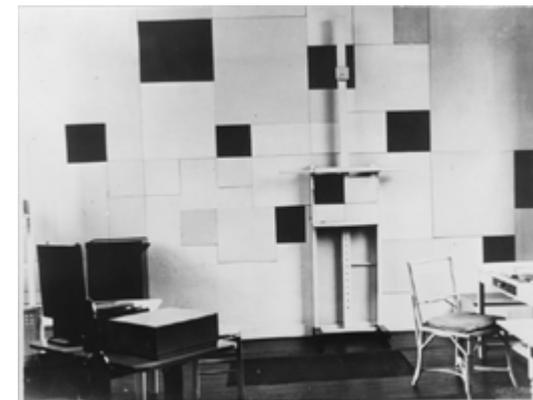


Alexander Rodchenko: serie *Pinos, Pushkino*, 1927

Este menosprecio o falta de interés ante la naturaleza es propio de las vanguardias, momento en el que el paisaje queda relegado a un segundo plano, cuando no estigmatizado, en favor del mito de la máquina. Sólo en relación a ésta hallaba Rodchenko cierto interés por el árbol. Entonces, fotografiar productos de la técnica como puentes, grúas, chimeneas y máquinas de todo tipo era mucho más corriente ya que representaba las ideas de progreso y funcionalidad en un arte eminentemente urbano. Las fotos de los pinos de Pushkino son una anomalía en aquellos años, que mostraban una insólita perspectiva de los pinos que transformaba el paisaje desde una nueva visión, tal como él mismo señaló «cuando presento un árbol fotografiado de abajo a arriba como un objeto industrial, como una chimenea de fábrica, tiene lugar una revolución en el ojo del conformista y el viejo aficionado al paisaje»⁵¹. En definitiva, se trata de un volver-momentáneo- la vista al mundo exterior desde una mirada en la que, si bien estaba presente la tradición de la pintura y del paisaje, manifiesta la experiencia de la modernidad.

51

Alexander Rodchenko, citado en Horacio Fernández, op.cit., p. 173.



Piet Mondrian: estudio de París, 1933

Con Rodchenko y Malevich asistimos a un cambio fundamental en la mirada hacia la naturaleza en todos los sentidos. La desvinculación del paisaje y la autonomía de la pintura se hace especialmente patente en Rodchenko, pero ambos marcarán un camino hacia el desarrollo de una nueva manera de entender la pintura en la que tendrá una especial importancia la tendencia monocroma. Pero, como sentencia McEvilly «toda la fuerza de los legados de Malevich y Rodchenko se dejó sentir con tres décadas de retraso»⁵², es decir, no la asumieron tanto sus sucesores inmediatos como los sucesores de éstos. No obstante, como en todos los casos, durante este periodo hubieron algunos artistas que plantearon obras monocromáticas o casi monocromáticas como **Miró, László Moholy-Nagy o Mondrian**. En este último caso resulta significativo el hecho de que Mondrian pintara en los años cuarenta monocromos puros y los colgara formando diversas composiciones en la pared de su estudio parisino, como muestra una fotografía de 1933, pero que nunca llegara a mostrarlos como cuadros acabados; esa disposición espacial en relación al monocromo será un argumento central más adelante.

52

Thomas McEvilly, op. cit., p. 49.

Color Field Painting

En el panorama americano durante el periodo de posguerra, la visión mística del monocromo fue igualmente prevalente; pero en un sentido más alienado, sin la fe mesiánico-utópica de los europeos en el arte como instrumento efectivo para el cambio social. En la década de los cuarenta, aquellos pintores a los que más tarde Harold Rosenberg había de llamar «el sector teológico del expresionismo abstracto» buscaban una superficie con implicaciones de expansión infinita más allá del marco que reformulaban a partir de un renovado interés por lo sublime⁵³. Las obras de artistas como Clyfford Still, Mark Rothko, Barnett Newman o Robert Motherwell parecen remontarse hasta los orígenes de la pintura romántica de paisaje⁵⁴ y entroncar con la tradición del paisaje norteamericano representado por artistas como Thomas Cole, Asher Brown Durand o, posteriormente, Winslow Homer.

Clement Greenberg, advirtiendo una dicotomía entre los artistas del Expresionismo Abstracto, acuñó el término *Color Field* para referirse a un tipo de pintura de amplios campos de color liso que se extendían sobre el lienzo creando áreas de superficie uniforme y ensalzando la planitud de la superficie y un menor énfasis a la pincelada y la acción en favor de la consistencia del espacio pictórico en su conjunto. En definitiva, el término «*Color Field*» hace referencia a una cualidad espacial del color, su extensión, cuyo anclaje reside metafóricamente en el paisaje al introducir el término «*field*» (campo) y establecer las cualidades expansivas del color en el territorio como motivo, una cualidad que al ser transferida al plano del lienzo se transforma en una pintura que se expande hacia los bordes y tiende a la monocromía. Dicha extensión, traducida a la superficie, tendrá un impacto no sólo en la proporción del color respecto al lienzo sino en la dimensión de éste respecto al espacio, los cuadros tenderán a expandirse en el espacio y adquirir cada vez una pre-



Paul Sérusier: *El talismán*, 1888



Augustus Vincent Tack: *Night, Amargosa Desert*, 1935



Clyfford Still: *1948-C*, 1948

sencia mayor con el objetivo de crear un espacio envolvente que, del mismo modo que los personajes de Friedrich se empequeñecían ante la inmensidad del paisaje, minimice al espectador y lo sumerja en el espacio pictórico sublimado.

Hacia 1948 **Clyfford Still** sería el primero en hacer cuadros prácticamente monocromos con intrusiones de colores contrastantes en las esquinas, las cuales, más que anular el efecto monocromático global lo realzan señalándolo. Una de sus obras de esta época, *1948-C* (1948), nos recuerda inevitablemente al paisaje prácticamente desintegrado en manchas de color de *El talismán* (1888) de Paul Sérusier, o a muchos de los paisajes del americano Augustus Vincent Tack.

Del mismo modo, los cuadros de rectángulos de bordes difusos flotando ambiguamente sobre un espacio indefinido característicos de **Mark Rothko**, como *No. 61* (1953), tienen, en sus intersticios, una referencia a los horizontes difusos de los paisajes de Whistler.

53

En 1948 Newman publicó el ensayo «The Sublime is Now» (Lo sublime es ahora) en *The Tiger's Eye*, ya que se había organizado un simposio sobre el tema de lo sublime, lo que da a entender la vigencia que el concepto de lo sublime recuperaba en la

década de los 40. De hecho, entre las influencias literarias de los expresionistas abstractos se encontraban los textos de Pseudo-Longino y Edmund Burke ya citados en la primera parte de la investigación.

54

El concepto de lo sublime vinculado

a la pintura de paisaje de tendencia monocroma y su impacto sobre el expresionismo abstracto ha sido una cuestión planteada al inicio de la investigación. Véase, Robert Rosenblum, *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico*. Alianza Ed., Madrid, 1993.



James McNeill Whistler: *Nocturne*, 1875-80



Mark Rothko: *No. 61*, 1953

En **Barnett Newman**, sin embargo, la referencia paisajística a la infinitud está igualmente presente, pero se distancia de ella al invertir el horizonte y llegar a su característica franja vertical que el propio artista denominaría «*zip*» (silbido o zumbido de un proyectil; también, cremallera). Para Newman, ninguna de las formas o espacios tiene límite, como afirmaría Rosenblum «la ráfaga vertical se extiende infinitamente por arriba y por abajo del lienzo, igual que el campo monocromo se expande en todas direcciones por fuera de los bordes del lienzo»⁵⁵. A partir de *Onement I* (1948), primera obra que muestra una banda vertical sobre un fondo sin interrupciones ni modulaciones, la obra ya no se puede interpretar como una visión abstracta de la naturaleza, lo que contribuye a afirmar la autonomía de la superficie pictórica. La vertical no parece hallarse delante de un fondo de color, sino más bien al lado o junto a zonas de color adyacentes, Newman no veía sus *zips* como una línea sino como una banda estrecha que «no es una línea que atraviese un campo sino un campo entre otros dos campos»⁵⁶, un campo más estrecho que activa los campos adyacentes. Si recordamos, similar en estrategia al modo en que Whistler entendía sus horizontes como franjas de color que activaban el fondo por contraste.

55

Robert Rosenblum, *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico*. Alianza Ed., Madrid, 1993, p. 238.

56

El crítico de arte inglés David Sylvester entrevistó a Barnett Newman en Nueva York en la primavera de 1965, entrevista recogida en Barnett Newman, *Escritos escogidos y entrevistas*. Síntesis, Madrid, 2006, p.305.



Barnett Newman: Dominique de Menil observa a los trabajadores colgar un cuadro de Barnett Newman en el Menil Collection Museum, 1987

En todos ellos la expresividad de una subjetividad interior exaltada expulsa la forma y la empuja contra los bordes, como en *Iberia* (1958), un monumental óleo de más de dos metros de longitud de **Robert Motherwell** que parece arrinconar el último aliento de una forma que se diluye en el espacio cromático, perdida ya en el campo de color.

La expansión cromática llevada a cabo por los primeros pintores asociados a *Color Field Painting*, tras la estela de la tradición romántica de paisaje y las últimas obras de Monet, propone una nueva relación con el paisaje, convertido ahora en un paisaje interior y subjetivo que finalmente es absorbido por el color, desintegrado en la unidad cromática. Y así, en la expansión del color

convertido en «campo» cromático que amplía necesariamente su superficie, la pintura propone, a su vez, una nueva relación con el espectador.

~

Como hemos visto a lo largo de estas primeras páginas, la historia del paisaje en Occidente no comienza en los Países Bajos y acaba después del impresionismo con las últimas obras de Cézanne. Es ésta una perspectiva histórica un tanto obtusa incluso desde un punto de vista exclusivamente pictórico. La historia del paisaje se dilata en unos orígenes vinculados al acto de caminar, la literatura y especialmente la pintura y, lejos de morir tras el post-impresionismo, encontramos diferentes reapariciones y una transformación del concepto y sensibilidad hacia el paisaje que se extenderá en múltiples direcciones abandonando la autoría exclusiva de la pintura. A esto hay que añadir la transformación de la pintura contemporánea y su continua contaminación con disciplinas de diferente índole, lo que nos permitirá establecer nuevas relaciones con el paisaje que van más allá del plano bidimensional a partir, precisamente, de la inclusión de nuevas dinámicas perceptivas y procesuales que se interrelacionan -de nuevo- con el acto de caminar y la propia idea de recorrido que de éste deriva.



Robert Motherwell: *Iberia*, 1958

~ 2 ~

La superficie de la pintura ya no es análoga a la experiencia visual de la naturaleza sino a sus procesos operativos.

Leo Steinberg¹

Ya advertía Arthur C. Danto en «El museo histórico del arte monocromo», un capítulo imprescindible para quien desee profundizar en una historia del arte monocromo y que pertenece a su célebre ensayo *Después del fin del arte*, del «peligro que conlleva basar una atribución de estilo en lo que salta a la vista de inmediato, en especial en la pintura monocroma, donde es necesario buscar mucho más que datos ópticos»². La afinidad que encontramos en la pintura monocroma no explica nada por sí misma y en este sentido no acepta un discurso unificado, su semejanza formal oculta en muchos casos diferencias de intención diametralmente opuestas; la escena nocturna de Whistler poco tiene que ver con su homóloga sátira de Bertall o con el negro de Rodchenko, y éste a su vez no se puede encasillar junto a Ad Reinhardt, Stella o Wade Guyton: «Sólo una voluntad ciega podría etiquetarlas todas juntas bajo una mínima semejanza formal»³, Danto defiende así la necesidad de conocer la historia y la teoría del objeto, más que la cosa palpablemente visible, lo que supone situarnos en su contexto.

1

Leo Steinberg, «Reflections on the State of Criticism», *Artforum* vol 10, n°7, marzo 1972, pp. 37-49.

2

Arthur C. Danto, «El museo histórico del arte monocromo», en *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el fin de la historia*. Paidós, Buenos Aires, 2003, p. 183.

3

Ibidem, p. 190.

La pintura monocroma, en particular, estrecha su vínculo con el contexto, pero este contexto tiene a su vez innumerables ramificaciones hacia planteamientos conceptuales, espaciales y procesuales o performativos. Es en este último punto es en el que se centra esta investigación, partiendo de la idea de que la conceptualización del proceso en la pintura monocroma se desarrolla paralelamente a la asimilación de prácticas performativas y de ocupación del espacio. En concreto el objetivo de este apartado es el de exponer las diferentes aportaciones que surgen desde la pintura monocroma hacia prácticas performativas a partir de la noción de proceso y su consiguiente expansión en el espacio.

Como ya conceptualizara Marcia Hafif, la pintura monocroma está en especialmente vinculada al acto de pintar, la opción monocroma no se establece como un fin en sí mismo sino que es el resultado de una voluntad de visibilizar el proceso que deriva necesariamente en una superficie de un único color⁴. Desde la consciencia que los artistas monocromos adquieren del proceso pictórico como un aspecto que es en sí mismo relevante se produce una expansión en el espacio que afecta tanto a la movilidad del artista como a la del espectador. El conjunto de decisiones prácticas en torno al medio pictórico que afecta a soportes, herramientas, medidas y proporciones, materiales y especialmente a la propia aplicación de la pintura son muy significativas en la pintura monocroma y tiene un impacto en la ocupación del espacio a través tanto de la repetición y la seriación como de la intervención directa en el espacio.

Ese interés por el proceso mismo se produce de manera paralela a la influencia y asimilación consciente de prácticas performativas por parte de la pintura, algo que nos servirá finalmente como pretexto para enlazar con la idea de desplazamiento y recorrido que encontrará su máxima expresión en el paisaje desde una ampliada óptica monocroma.

4

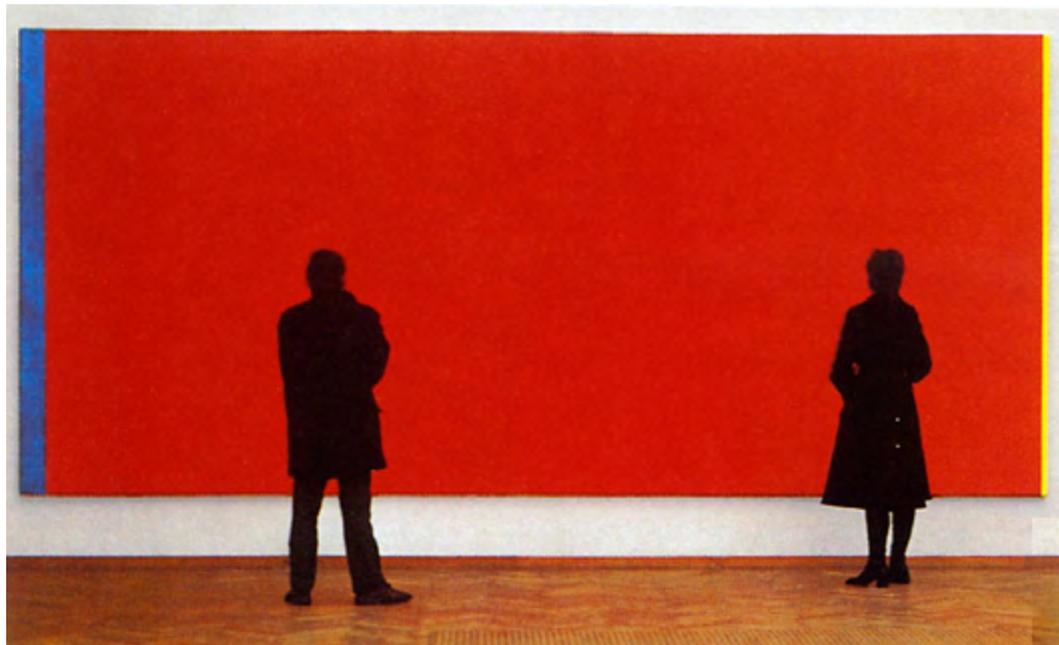
Véase Marcia Hafif, «Getting on With Painting», ensayo originalmente publicado en *Art in America*, abril de 1981. Citado íntegro en Johannes Meinhardt, *Pintura: Abstracção depois da abstracção*. Fundação de Serralves, Oporto, 2005, pp.108-112.

All-over. Redimensionar el cuadro

En el contexto de la pintura de posguerra norteamericana, la exaltación de la subjetividad y la necesidad de expresarse propia del Expresionismo Abstracto tiene una importante repercusión sobre el formato del cuadro que, para permitir su completo desarrollo, experimenta una espectacular ampliación de formato. Una cuestión que viene dada, por un lado, por la necesidad de expansión y autonomía cromática, y por otro, por la necesidad de expresividad y expansión del gesto, dos tendencias asociadas a las denominadas *Color Field Painting* y *Action Painting* respectivamente. Pero ambas corrientes tienen un enorme impacto sobre la movilidad corporal del artista y del espectador y por tanto en su ocupación del espacio. Y sobre todo, esta enorme ampliación de la escala de «tipo norteamericano» empieza a activar el suelo en relación a la pintura.

De manera proporcional a la ampliación del formato se produce en el espectador un aumento de la consciencia de su corporeidad. La activación del espectador se produce desde su relación con el lienzo, es en relación al cuerpo como percibimos y cuantificamos la escala de la pintura y la exigencia de desplazamiento que frente a ésta impone. Como ya observábamos a propósito de la pintura *Color Field*, el color se expandía y en esa extensión la «mancha» se transformaba en «campo» de color que, como el paisaje, motiva, por sus dimensiones, el desplazamiento del espectador que ya no contempla la pintura desde una posición fija y estática sino que comienza a intuir cierta necesidad de desplazamiento.

Esa consciencia de la propia corporeidad estaba implícita en la misma acción de pintar, pero se desarrollaba especialmente en la gestualidad de la *Action Painting*. Una pintura que, en la expresión automática y visceral del *yo* más introspectivo, comprometía el cuerpo por completo y rebasaba los



Barnett Newman: *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III*, 1967-68

límites del lienzo, extendiéndose hacia el borde. Greenberg acuñó el término *all-over* para referirse a un tipo de pintura que llena la superficie «de un extremo a otro con motivos uniformemente espaciados que se repetían como los elementos del dibujo de un empapelado y, por tanto, parecían capaces de reiterar el cuadro más allá de su marco, hasta el infinito»⁵. Inicialmente es un término que Greenberg atribuyó al nuevo esquema compositivo que presentaban los «escritos blancos» de **Mark Tobey** y los entramados de *drippings* de **Jackson Pollock**, pero en un sentido amplio, nombra un nuevo paradigma compositivo que desde su descentralizada extensión ejerce tensión hacia los bordes.

5

Clement Greenberg, «Pintura tipo norteamericano» en Clement Greenberg, *Arte y cultura*. Paidós Estética, Barcelona, 2002, p. 245.

Greenberg estructura la definición del término *all-over* por oposición al esquema tradicional de ordenación de los elementos dentro de una superficie en su célebre ensayo *The Crisis of the Easel Picture* (traducido al castellano como *La crisis de la pintura de caballete*), publicado en 1948. La pintura de caballete, el cuadro trasladable que cuelga de la pared, está asociada a la pintura europea y a la manera de entender como caja escénica en la que se distribuyen las «apariencias tridimensionales», la superficie «como un teatro o escenario de formas» que produce un efecto de ilusión y profundidad. Por el contrario «cuando el artista achata esa cavidad para obtener mejores efectos decorativos y organiza su contenido en términos de planitud y frontalidad, la esencia de la pintura de caballete se ve comprometida»⁶. Con el último Monet como punto de partida de una nueva pintura, la tendencia hacia el aplanamiento de la superficie pictórica se concretaba para Greenberg en el esquema compositivo *all-over*, que entendía el cuadro como una superficie «polifónica», «descentralizada» y «repetitiva». Induce una lectura descentralizada ante la ausencia de puntos de interés, expandiéndose y mostrándose como parte de algo que podría seguir proyectándose virtualmente, presentándose como un fragmento del infinito. La composición se transforma en estructura que tiende a extenderse indefinidamente en el espacio virtual *más allá* del cuadro y *hacia todas partes*, con la misma intensidad, como si de un «empapelado doméstico» se tratase, repetido indefinidamente.

Esta noción de «sistema» frente a la idea de composición de formas dominantes y contrapuestas, constituye una de las claves de la modernidad. Rosalind Krauss atribuiría ese esquema compositivo a la idea de «rejilla», haciéndolo extensivo y considerándolo como estrategia y paradigma de la modernidad «al declarar al mismo tiempo el carácter autónomo y autorreferencial del espacio del arte»⁷. Esa tendencia deliberada hacia la ausencia de composición, está en la base de la estructuración del plano pictórico en la pintura monocroma. El desarrollo de una superficie que se afirma a sí misma rechazando la forma en favor de la textura estructurada y la retícula unificada tendría un

6

Clement Greenberg, «La crisis de la pintura de caballete», en Clement Greenberg, op. cit., p. 177.

7

Rosalind Krauss, «Reticulas», en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza Forma, Madrid, 1996, p. 24.

profundo impacto sobre el sentido de composición en relación a la unificación cromática y formal del espacio pictórico.

Jackson Pollock llega a esa estructuración de la superficie mediante un proceso pictórico que parece dar visibilidad al automatismo surrealista, convertido ahora en el propio proceso de producción de la pintura. En la búsqueda de una expresividad y subjetividad interior y absoluta, Pollock amplía su gestualidad e implica por completo al cuerpo en su proceso pictórico, llegando a un sistema de superposición de capas mediante su particular técnica de goteo de pintura (*dripping*) que tiene lugar en el plano horizontal del suelo. Plano antagónico a la pintura por excelencia. Registrado en las famosas fotografías que Hans Namuth realizó en 1950, Pollock pinta derramando pintura sobre una tela blanca que se extiende sobre el suelo, en lo que parecía una danza ritual alrededor del cuadro. Un proceso mediante el cual la pintura va depositándose como estratos cromáticos y que en su forma final permanece aún accesible al espectador, manifestándose como algo visible y comprensible.

Pero el verdadero impacto de Pollock tuvo más que ver con el registro fotográfico y audiovisual de Namuth que con la visibilidad del proceso en el resultado final de la pintura. De hecho, Fiontán Moran, comisaria de la exposición *A Bigger Splash: Painting After Performance* realizada en la Tate Modern de Londres en 2012, establece específicamente la documentación del proceso de Pollock como uno de los puntos de partida en la expansión de la pintura en relación a la performance⁸. No sorprende esta decisión si tenemos en cuenta que precisamente en el registro fotográfico el proceso se percibe aislado y autónomo, y en cierto sentido desvinculado del objeto que produce. De manera que la documentación de Namuth ejerció un impacto innegable sobre cómo sería visto el trabajo de Pollock a partir de entonces. Sarah Boxes comenzaba un artículo para *The New York Times* afirmando incluso que «la figura de Pollock se construyó en la cámara de Hans Namuth»⁹, un texto titulado precisamente *The Photos That Changed Pollock's Life*. Pero las mismas imágenes que le catapultaron

8

Véase VVAA., *A Bigger Splash. Painting after Performance*. Tate, Londres, 2012.

9

Sarah Boxer, «The Photos That Changed Pollock's Life», *The New York Times*, diciembre de 1998.



Hans Namuth: Jackson Pollock pintando en 1950

a la fama y articularon su legado fueron el principio de un fin anunciado y tras las fuertes discrepancias que mantuvo con Namuth a raíz de la falsedad que Pollock veía en la (re)creación y (re)presentación de su proceso de trabajo, Pollock volvió a la bebida y quedó sumido en una fuerte crisis que hallaría su fin en un árbol situado al borde de la carretera, en un accidente de coche que contribuyó a la construcción del mito del artista¹⁰.

Lo cierto es que estas imágenes mostraban por primera vez a un pintor que prescindía del caballete y actuaba sobre la horizontalidad del suelo, pintando en torno a un soporte que rodeaba, lanzando la pintura en un *fluir* en diferentes direcciones que continuaba más allá de la tela, manchando el suelo. El lienzo, la tela sin bastidor para ser más precisos, se convertía en superficie de acción, algo que Harold Rosenberg definiría como una superficie de arena sobre la que actuar. Esta nueva estructuración pictórica sería acertadamente definida por Greenberg como *all-over*, y efectivamente había de ser necesariamente plana, en un enrevesado *dripping* que aplastaba toda posibilidad de ilusión de profundidad.

Según Allan Kaprow, Pollock marcó así el final de una pintura asociada a la profundidad del espacio y dejaba a los artistas dos alternativas: una era continuar por esta vía y la otra renunciar completamente a hacer cuadros¹¹. Pero en realidad, esa identificación de lo representado con la propia marca del proceso de realización iba a tener un impacto sobre las posibilidades de los artistas en relación a qué hacer con la pintura, donde había sitio para una reformulación del propio cuadro en relación al espacio.

10

Descrito al detalle por Sarah Boxer, op. cit.

11

Allan Kaprow, «The Legacy of Jackson Pollock» (1958), en Allan Kaprow, *Essays on The Blurring of Art and Life*, ed. Jeff Kelley. University of California Press, Londres, 1993, p.7.

Monocromo, acción!

1/[Azul] *Propositions Monochromes*, Yves Klein

En el contexto de la segunda posguerra mundial, fue sobretodo **Yves Klein** quien contribuyó decisivamente a la formulación conceptual y espacial del monocromo a partir fundamentalmente de las múltiples posibilidades que le ofrecía el más tradicional de los materiales de la pintura: el pigmento. Lo mismo que Malevich, Mondrian y otros, veía la pintura como un signo de espiritualidad¹². Amante del judo, miembro del movimiento rosacruciano que proclamaba la primacía del espíritu sobre la materia, viajó a Japón y entró en contacto con la filosofía del budismo Zen, así como con el colectivo Gutai. Todo ello está –por necesidad– presente en lo que él mismo denominaba «el espíritu monocromo»¹³ como una actitud que transcendía por completo los límites físicos del lienzo.

En una exposición de Jean Tinguely en Düsseldorf en el año 1956, Klein dio un discurso en el que mostraba una visión del mundo que quedaba lejos de lo material:

Nos convertiremos en hombres aéreos, conoceremos la fuerza de la atracción hacia arriba, hacia el espacio, hacia el vacío y la totalidad en uno y el mismo tiempo; cuando las fuerzas de atracción terrestre hayan sido dominadas de este modo, literalmente levitaremos hasta alcanzar la total libertad física y espiritual¹⁴.

12

Véase Maurice Tuchman, *The Spiritual in the Art Abstract Painting 1890-1985*. Abbeville Press para Los Angeles Country Museum, Nueva York, 1986.

13

Véase Thomas McEvelley «Yves Klein, Conquistador of the Void» en *Yves Klein. A retrospective*. The Arts Publisher, Houston, 1982.

14

Citado en Thomas McEvelley, «El icono monocromo», en *De la Ruptura al cul de sac. Arte en la segunda mitad del siglo XX*. Akal, Madrid, 2007, p.53.

Para Klein, el cielo y el mar era lo que mejor representaba esa infinitud: «todo azul sugiere el mar y el cielo, y estos, después de todo, son de hecho, naturaleza visible que es muy abstracta»¹⁵; de manera que la elección de su característico azul viene dada por una asociación poética con el espacio y lo inmaterial. La elección del tono particular de azul tiene mucho que ver con un viaje que hizo a Italia en 1948, donde descubrió, en la Basílica de San Francisco de Asís, el azul ultramar de Giotto. Años más tarde relataría la profunda impresión que este hecho le causó en una conferencia que dio en la Sorbona: «Unos frescos que son escrupulosamente monocromáticos, uniformes y azules [...] Aun cuando Giotto tuviera sólo la intención figurativa de representar un cielo nítido, sin nubes, esa intención sigue siendo monocromática»¹⁶.

Así, comenzaría a concentrarse en el azul «como espacio del infinito», color que incluso patentó como International Klein Blue (IKB). Klein se autodefinía como «pintor del espacio» y a sus monocromos azules los llamaba «retratos» de cielo: en una de sus acciones más radicales firmó el cielo con su nombre, lo que consideró como «la más grande y bella de sus obras». Su interés por el cielo abierto, lejano, vacío, puro, infinitamente extendido, sin anécdota ni elementos que lo intersectasen, el cielo como un espacio puro y absoluto expresa «su deseo de alcanzar un estado transcendente de conciencia no-diferenciada»¹⁷, una voluntad unificadora que sólo podía transmitirse a partir de la superficie de un único color. «Yves le monochrome», decía. Para Klein, el color sin modulaciones representa la totalidad y la universalidad, el color llena el espacio: «A través del color experimento una sensación de identificación completa con el espacio [...] Si un color deja de ser puro, el drama puede adquirir matices inquietantes. En cuanto en un cuadro hay dos colores, comienza el combate»¹⁸.

Klein mantiene a través del color una relación con el paisaje metafísica, un paisaje al que se llega a través de una idea -cromática- pero que permanece

15

Citado en Paulo REIS «Monocromatismo como afirmación del mundo», en *Dardo*, nº3, octubre/enero 2006, p.134.

16

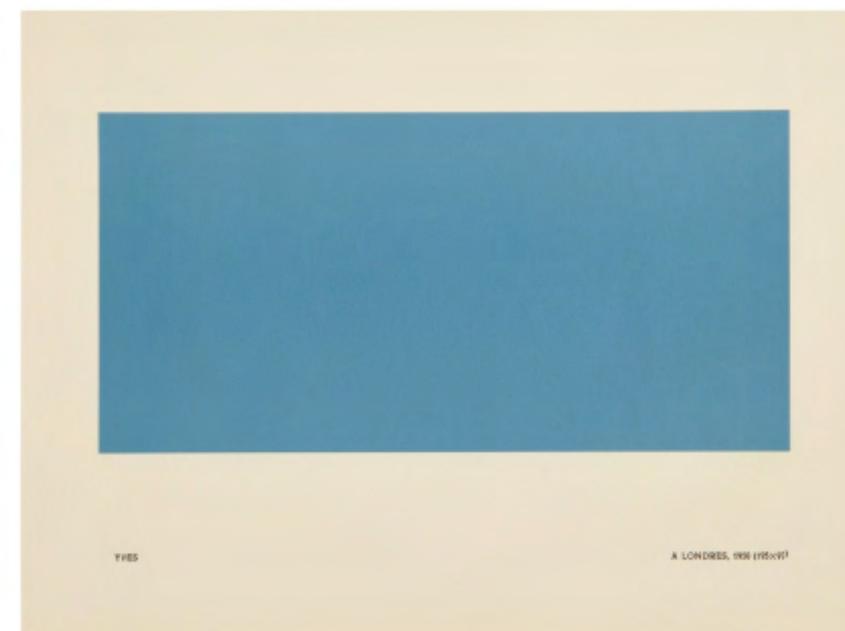
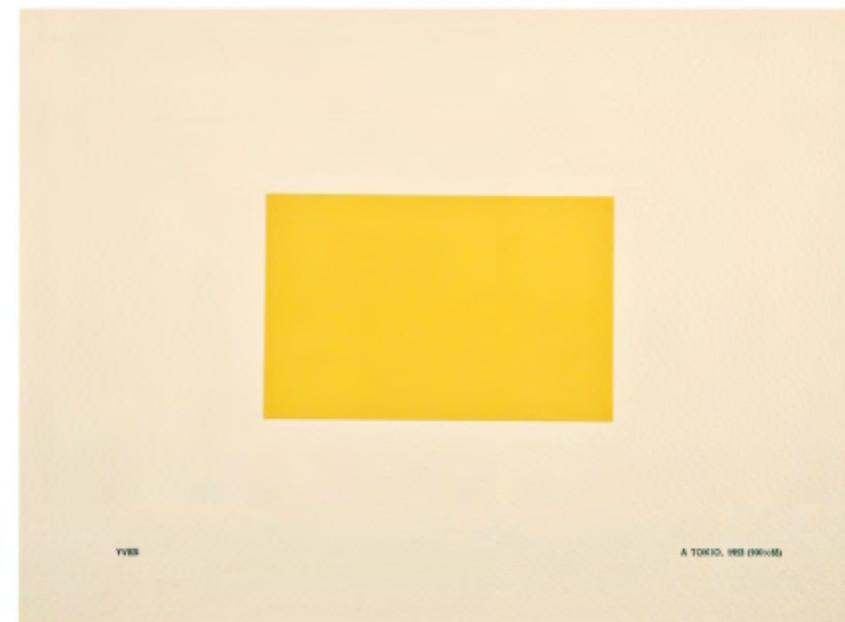
Extracto de una conferencia de Yves Klein en la Sorbona en 1959, citado en Gloria Moure, *On the road*. Xunta de Galicia, Barcelona, 2014, p.148.

17

Thomas McEvelley, op. cit., p.55.

18

Yves Klein citado en Thomas McEvelley, op. cit., p.55



Yves Klein: lámias de la publicación *Yves Klein: Peintures*, 1954

invisible, sumergido en el plano monocromo. En el centro de esa relación encontramos una de sus primeras y más radicales obras, *Yves Klein: Peintures* (1954), una pequeña publicación que incluía diez láminas de color con un prefacio de su amigo Claude Pascal que constaba únicamente de líneas negras en lugar de texto, como si éste, al igual que la imagen, hubiera sido sintetizado en un plano de color. Sobre cada lámina Klein había pegado un rectángulo monocromo de papel recortado, sobre el color la firma «Yves», y bajo éste el nombre de una ciudad precedido de la preposición «a» (en francés) sugiriendo que éstas eran pinturas hechas por el artista «en» cada ciudad, Tokio, Madrid, París, Niza o Londres, señalando a su vez la fecha, de 1951 a 1954, un periodo nómada para el artista francés. La publicación, tanto si se entiende como broma como si no, condensa las nociones de viaje, paisaje y color: una representación de los viajes realizados por Klein con cada ciudad asociada a una fecha y un monocromo, como si un solo color pudiera sintetizar su esencia.

Yves Klein había organizado en mayo de 1957 *Yves Klein: Propositions Monochromes*, una misma exposición que se desarrollaba simultáneamente en las galerías parisinas de Iris Clert y Colette Allendy. Klein entendía la instalación de sus pinturas como algo que va mucho más allá de una sucesión de cuadros que cuelgan sin más de la pared, como sugiere Restany en su texto introductorio «La minute de vérité» (El minuto de verdad): «la exposición ofrecía una alternativa distinta de las tradicionales»¹⁹, la distribución de las pinturas perseguía una visión de conjunto —lo que se daría en llamar «instalación» más adelante— colgadas a diferentes alturas y a diferentes planos, en su comprensión del espacio como totalidad, utilizando no sólo la pared sino también el suelo. *Pigment pur* (pigmento puro) era una extensión rectangular de pigmento azul de gran tamaño que se expandía sobre el suelo a modo de alfombra; según Klein, esta obra «se convierte en un cuadro de suelo más que un cuadro de pared. De esta manera, el medio fijativo es el más inmaterial posible, es decir, la misma fuerza de la gravedad» y, consciente de la problemática del plano

19

Citado en Sidra Stich, *Yves Klein*. Cantz-MNCARS, Ostfildern, 1995, p. 65.

20

Ibidem, p. 92.



Yves Klein: *IKB 79*, 1959



Yves Klein: *IKB 191*, 1962

horizontal de la pintura respecto al plano vertical del espectador; añadía: «El único inconveniente es que el ser humano permanece de pie de forma natural y mira al horizonte»²⁰.

Ese mismo año, Yves Klein realizó la muestra-manifiesto *La proclamación de la Época Azul* en la Galleria Apollinaire de Milán, donde expuso una serie de monocromos, todos del mismo tamaño y todos pintados con el mismo tono de azul cuya única diferencia residía en el precio. Esta muestra causó un gran impacto en Milán. Lucio Fontana adquirió un cuadro de la exposición y el joven Piero Manzoni no sólo asistió sino que asumió e hizo propia la propuesta monocromática. Como haría posiblemente Fontana, ya que ese mismo año comenzó a trabajar en sus *Tagli*, quizás tras su visita a la exposición de Klein.

La visión de la realidad como un todo indiferenciado se extendía a una concepción del monocromo que adquiriría no sólo diferentes soportes y materiales



Yves Klein: *Antropometrias*, París, 9 de marzo de 1960



Yves Klein: *Le vide*, galería Iris Clert, París, 1958

sino también distintos niveles de contexto, espacio y tiempo. El mundo es literalmente azul en *Globe terrestre bleu*, en *Terre*, ambas de 1961, diferentes representaciones del territorio teñidas de IKB; la ciudad es también un rectángulo de pigmento azul de más de cuatro metros en *California* (1961). Junto con una amplia serie de cuadros monocromos realizó otras muchas obras como *Excavadora del espacio*, un disco giratorio azul realizado en colaboración con Jean Tinguely, la proyección de luz azul que planteó para el obelisco de la Place de la Concorde, sus famosas *Antropometrias* (acciones donde cubría el cuerpo de modelos con pigmento azul que en su ritual cubrían la superficie dejando el testimonio de la acción) o su célebre muestra *Le vide* (El vacío) en la galería de Iris Clert en 1958, en la que se presentaba una sala completamente vacía iluminada con una tenue luz azul.

El concepto de vacío, de nada, correspondía a la filosofía existencialista dominante en Europa. *El ser y la nada* de Jean Paul Sartre era uno de los textos más leídos entre los intelectuales y Roland Barthes demandaba una *tabula rasa* en forma de «escritura de grado cero». Como Samuel Beckett y Albert Camus, Klein, al igual que Fontana y tantos otros de su tiempo, se centraba en los conceptos de vacío y de nada enfatizados por el existencialismo de posguerra²¹. Inevitablemente la magnitud de la contienda provocó un sentimiento de

21

Albert Camus, *L'Étranger*, 1942; Jean Paul Sartre, *L'Être et le Néant*, 1943; Samuel Beckett, *En attendant Godot*, 1952; Roland Barthes, *Le degré zero de l'écriture*, 1953.



Yves Klein: caminando en *Le vide*, galería Iris Clert, París, 1958



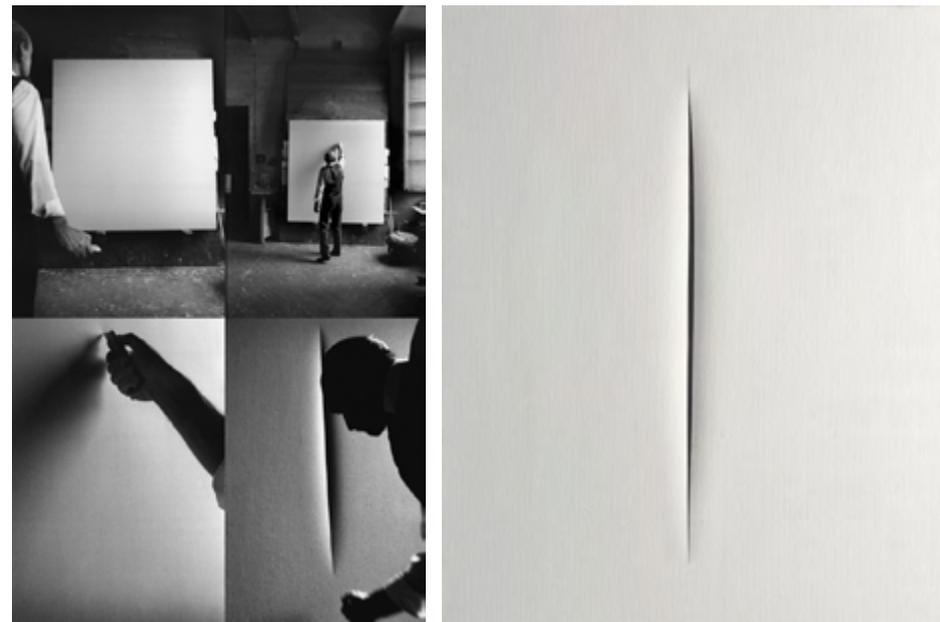
fracaso y decepción hacia los grandes ideales de la modernidad, la confianza en la máquina y en el progreso, que derivó en una sensación de vacío ante un mundo inestable.

Klein traducía el concepto de vacío a la pintura mediante una operación que deslegitimaba toda importancia material, desviando el peso hacia lo inmaterial: el espacio y la idea. Así llegaba al azul. Y de ahí proyectaba el color a cualquier soporte, espacio o contexto, extendiendo la pintura más allá de los límites que entonces delimitaban la práctica pictórica y protagonizando una verdadera «revolución azul». En un contexto en el que predominaba cierta cromofobia occidental, en el que el colorido llamativo se evitaba por considerarlo vulgar, Yves Klein se atrevió, no sólo a ensalzar la riqueza cromática de los polvos secos, sino a convertir esa pureza en instrumento conceptual.

2/[Blanco] El cuadro monocromo como plataforma performativa

Lucio Fontana trabajó el concepto de espacio ya desde sus inicios desde el ámbito escultórico, un planteamiento que haría extensivo a la pintura a través de sus series de *buchi* (perforaciones) y *tagli* (cortes), llegando a producir cientos de lienzos monocromos perforados y acuchillados. Su monocromatismo es tan esencial como los cortes semiesculturales que produce. Es más, en cierto sentido esos cortes se establecen como afirmaciones de la propia superficie monocromática. Según el propio Fontana, «como pintor, mientras trabajo en uno de mis lienzos perforados, no quiero hacer un cuadro: yo lo que quiero es abrir el espacio»²². Las perforaciones, pues, no tienen la intención de ser un gesto destructivo, sino un canal o un puente entre lo material y lo inmaterial, entre el espacio finito de la superficie monocroma del lienzo y el espacio infinito más allá del lienzo, o como el propio Fontana diría, los agujeros son «un puente tendido hacia la nada»²³. Al abrir la superficie conecta violentamente la pintura con el espacio real, rompiendo la clásica búsqueda de la ilusión del espacio y reformulándola en términos casi escultóricos en tanto que pintura como objeto, como el propio Fontana afirmaría: «Hago un agujero en el lienzo con el objetivo de ir más allá de la vieja formulación pictórica... y escapo, simbólicamente, pero también materialmente, de la prisión de la superficie plana...»²⁴.

Al igual que Klein, Fontana defiende un cromatismo esencial desde su integración con el espacio y el tiempo. En 1946 Fontana publica el *Manifiesto blanco*²⁵ en Buenos Aires, en el que afirma que «pasados varios milenios de desarrollo artístico analítico, llega el momento de la síntesis [...] concebimos la síntesis como una suma de elementos físicos: color, sonido, movimiento, tiempo, espacio, integrando una unidad físico psíquica» y añade que éstas «son las formas fundamentales del arte nuevo»²⁶. El monocromo no se percibe como



Ugo Mulas: Lucio Fontana trabajando en 1965

Lucio Fontana: *Concetto spaziale, Attesa*, 1965

un objeto estático sino que incluye a partir de la dimensión espacial del color y de su propia aplicación y singular ejecución de la obra, las dimensiones del tiempo y del espacio.

En Fontana, al igual que en Klein, existe además una completa consciencia de la importancia del proceso y una puesta en valor de la cuestión procesual vinculada al arte en general y al monocromo en particular, motivo por el cual existe una especial preocupación por la documentación del mismo. El gesto que Fontana realiza para su famosa serie *Concetto spaziale, Attesa*, un corte limpio (*taglio*), está perfectamente documentado en una secuencia fotográfica realizada por Ugo Mulas en 1965, el desplazamiento de su cuerpo y de su brazo respecto al plano de color es también parte de la obra al ser fundamental en su configuración.

22

Citado en Thomas McEvilley, op. cit., p.57.

23

Ibidem, p.58.

24

Lucio Fontana, en «Conversation with Tommaso Trini, 19 de julio de 1968 en VV.AA., *Lucio Fontana*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1988, p.34. La traducción es nuestra.

25

El *Manifiesto blanco* fue el primero de varios textos en los que Fontana articuló su teoría del Spazialismo, mediante la cual defendería fundamentalmente la incorporación en el arte del tiempo, el movimiento y la velocidad.

26

Lucio Fontana, *Manifiesto blanco*, en Carla Schulz-Hoffmann, *Lucio Fontana*. Prestel, Múnich, 1983, p.148-155.



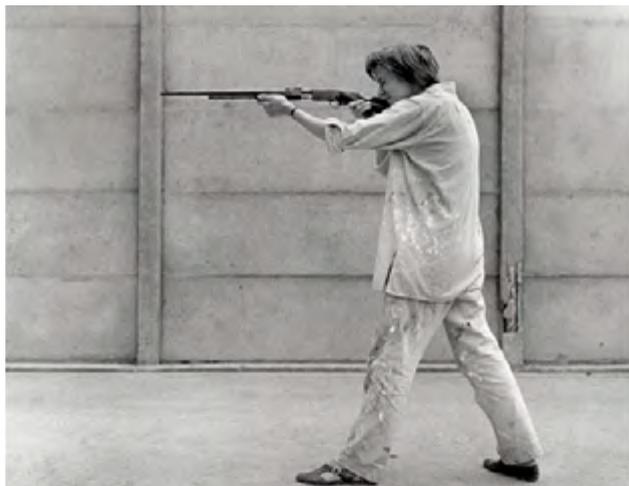
Saburo Murakami, *Passing Through*, 1956

Sus célebres *Tagli*, como cortes lineales que abren la superficie al espacio ilimitado, nos llevan a la serie *Ambienti spaziali* que Fontana empieza a principios de la década de los 50, donde lleva a cabo una verdadera ocupación del espacio a partir de la línea. En su participación en 1951 en la IX Trienal de Milán genera un arabesco de neón que se desarrolla por el techo como si de un ejercicio de dibujo gestual sobre el espacio se tratase. Esta obra aérea fue suspendida del techo de la escalinata central del edificio y supuso la primera vez que se utilizaba el neón para crear esculturas de luz, anticipándose a las instalaciones que realizarán artistas como Dan Flavin, Bruce Nauman o Mario Merz.



Shozo Shimamoto haciendo un cuadro lanzando botes de pintura, 1958.

De manera simultánea a los experimentos de Fontana en Italia, **Shozo Shimamoto** realizó también pinturas perforadas entre 1949 y 1952. Shimamoto era miembro del colectivo artístico **Gutai**, fundado en 1954 en Japón por Jiro Yoshihara y que no se disolvería hasta 1972. En sus dieciocho años de actividad y con las aportaciones de hasta cincuenta y nueve miembros, Gutai proponía nuevas formas de expresión y replanteaba cuestiones clave de la pintura especialmente desde nuevas estrategias artísticas que incluían la instalación y la performance, el *land art*, el arte de ambiente o el conceptualismo, y en definitiva, proponía una hibridación disciplinar que se adelantaba a la posmodernidad. Shimamoto realizaba performances en las que agujereaba cuadros disparando cilindros de pintura industrial o en las que tiraba botes de pintura contra una tela blanca situada en el suelo. Otro ejemplo lo encontramos en **Saburo Murakami**, quien en una implicación corporal similar a la de su compañero, realizaba performances en las que atravesaba él mismo superficies de papel kraft tensadas sobre bastidores. Gutai, en sus múltiples



Niki de Saint Phalle disparando con un rifle del calibre 22, Impasse Ronsin, París, 15 de junio de 1961



Niki de Saint Phalle: *Tableau Tir*, 1961

manifestaciones, cuestionaba el estatus del objeto artístico y se preocupaba especialmente por la documentación y difusión de sus acciones.

Como en las acciones de Klein o Fontana, o las de sus contemporáneos japoneses, **Niki de Saint Phalle** también partía de la pintura monocroma pero en un sentido radicalmente opuesto. En su serie de pinturas performativas titulada *Tirs*, en la que ella literalmente disparaba con un rifle, Saint Phalle cubría con yeso bolsas de plástico llenas de pintura que estaban estratégicamente situadas bajo la superficie blanca del estuco. Era entonces cuando, vestida con un uniforme blanco diseñado *ex profeso* por ella misma, en una especie de performance-ritual, apuntaba hacia el cuadro y disparaba con un rifle del calibre 22. Pero, en un sentido similar a Fontana, el monocromo surge desde la necesidad de evidenciar una acción, de focalizar la atención en el proceso performativo o acción que tenía lugar sobre éste. Obviamente para Saint Phalle el monocromo blanco inicial no tenía ningún valor por sí mismo, su único objetivo era visibilizar el efecto que el disparo tenía sobre la superficie.



Niki de Saint Phalle: *Tir- séance 26 juin, 1961*. Participantes (de izq. a der.): Jean Tinguely, Niki de Saint-Phalle, hombre sin identificar. Impasse Ronsin, París, 1961

Por sí misma la superficie inmaculada inicial importaba casi tan poco como el colorido resultado final, ambas se integraban en un sistema que situaba la acción del proceso como elemento central; el primer estado del cuadro era una condición necesaria, mientras que el último era una consecuencia, y ambas quedaban unidas mediante la acción del disparo: el cuadro era simplemente una plataforma que recibía y registraba una acción. «Estaba increíblemente emocionada disparando a la pintura y viéndola transformarse a sí misma en un nuevo ser»²⁷, afirmaba Saint Phalle, quien subraya así la dimensión transitoria de la obra.

Durante 1961 y 1962 presentó más de una docena de sus *tir-performances*, muchas de ellas documentadas a través de fotografías en una reivindicación de la acción misma y no sólo en la huella de su acción. Una acción que encierra dos trayectorias: la del propio disparo que apunta hacia la superficie blanca y la de la pintura derramada que cae por efecto de la gravedad tras ser liberada súbitamente, pero ambas comparten el sentido necesariamente lineal de su

27

Niki de Saint Phalle, en una carta a Pontus Hultén, citado en Paul Schimmel, «Painting the Void», *VVAA., Destroy the picture: painting the void, 1949-1962*, ed. Paul Schimmel. Rizzoli, Nueva York, 2012, p. 196.

recorrido en el espacio y en ese desplazamiento comprometen su temporalidad.

Ese carácter monocromático inicial en los *tirs* de Niki de Saint Phalle, ocultaba en muchos casos numerosos objetos sin ninguna organización, esparcidos como detritus. Saint Phalle, al igual que Klein, compartía con otros artistas agrupados en torno a la figura de Pierre Restany una nueva sensibilidad hacia lo real que fue denominada como Nouveau Réalisme.

Manzoni compartía con los nuevos realistas un interés similar hacia el uso de materiales cotidianos y, en general, una nueva mirada hacia la realidad. El mismo año que Klein celebraba su exposición de monocromos azules idénticos en Milán, Manzoni comenzó a realizar sus primeros lienzos rectangulares tratados con yeso a los que llamó, en una elevación conceptual de los «monocromos» de Klein, «acromos». Durante los siguientes años desarrolló sus *Acromos* en una gran diversidad de materiales y de técnicas que ya no eran propiamente pictóricas: el color procedía de la realidad del material empleado y no de una aplicación superficial.

También Manzoni, en un texto publicado en su exposición en la Galería Azimut de Milán, en 1960, defendía el porqué del uso de la monocromía:

Mi intención es presentar una superficie completamente blanca (o mejor aún, neutra, en una absoluta falta de color), más allá de todo fenómeno pictórico. Toda intervención aliena el sentido de la superficie. Una superficie no es un paisaje polar, ni una evocación o belleza subjetiva, ni nunca una sensación, un símbolo o cualquier otra cosa: por ello, una superficie blanca es nada más que otra superficie sin color; o siempre una superficie casi simple²⁸.

28

Citado en Paulo Reis «Monocromatismo como afirmación del mundo», en *Dardo*, n.º3, octubre/enero 2006, p.135.



Piero Manzoni en su estudio de Via Fiori Oscuri, *Acromos*, Milán, 1958

El reduccionismo de Manzoni no tiene ya el aura espiritual de Malevich o Klein. Hay en su obra un intento por dirigir la mirada, si bien desde la infinitud, hacia la realidad material del mundo. El monocromo marca así un punto de ruptura con aquella vinculación filosófica con el paisaje para afirmarse como un objeto en el mundo, una tendencia hacia el monocromo formal o materialista que veremos especialmente al otro lado del Atlántico en obras como las de Rauschenberg, Ad Reinhardt o Ellsworth Kelly.

Desde la valoración absoluta del vacío, Klein planteó una dicotomía entre el color, que representa la totalidad y la universalidad, y la línea, o el dibujo, que representa la fragmentación. Así, el color representaba el espacio, mientras que la línea lo dividía. Invertiendo esta dicotomía, Manzoni comenzó a pro-



Piero Manzoni: *Linea di lunghezza infinita*, 1960



Piero Manzoni: *m.19»11*, 1959



ducir sus largas, a veces kilométricas, líneas enrolladas que sugieren la idea de infinitud lineal del mundo equiparándose a la idea de infinitud espacial expresada mediante el color en Klein. Ciertamente es que se trata de dos concepciones de la línea esencialmente diferentes; mientras Klein se refiere al tradicional sentido de la línea como elemento que construye y delimita la forma y, por tanto, fragmenta la superficie. La línea de Manzoni posee una nueva entidad autónoma que se desarrolla en el espacio como acción que tiene relevancia por sí misma, tiene en este sentido una proyección y extensión propia contrapuesta a la idea de límite. Este primer giro conceptual del plano a la línea, concebido desde un posicionamiento monocromático, nos interesa especialmente en el desarrollo de esta investigación. La búsqueda del plano inmaterial y conceptual en la pintura derivaba en una nueva mirada hacia ésta que proponía la acción como procedimiento e instrumento para aprehender la idea, y un ejemplo claro de ello lo encontramos en las líneas de Manzoni.

A finales de los cincuenta Manzoni concibe algunos de sus *Acromes* generando líneas horizontales a partir de pliegos o marcas en la superficie, pero el italiano llevará el desarrollo de la línea mucho más lejos. Entre la primavera y

diciembre de 1959, Manzoni realizó unas 80 líneas enrolladas y cerradas en cilindros con una etiqueta impresa que indicaba la longitud de la línea y la fecha de ejecución, además, sobre el dorso de la tira de papel estaba indicado en algunas de ellas el tiempo de ejecución. Concibió una *Linea di lunghezza infinita* realizada ya en 1960, el mismo año en el que realizó la más larga, 7.200 metros, en una imprenta de Dinamarca, sobre un rollo de rotativa. Todas ellas enrolladas en el interior de cilindros o contenedores y etiquetadas con sus respectivas longitudes. A pesar del protagonismo de la «medida», único dato que individualiza unas líneas de otras, la idea de lo infinito subyace a la realización de cualquier línea que se prolongue en el espacio. La línea, en su estado enrollado y oculto, modifica sus dimensiones haciéndose portátil. Pero la imposibilidad de abrirlas las sitúa en una dimensión conceptual, en la que la longitud abandona su cuantificación métrica.

Kandinsky, en su célebre ensayo *Punto y línea sobre el plano*, ya le atribuía esa cualidad dinámica e infinita al afirmar que «Es la traza que deja el punto al moverse y es por lo tanto su producto. Surge del movimiento al destruirse el re-poso total del punto»²⁹, a lo que añade que la línea recta horizontal en su tensión constituye «la forma más limpia de la infinita y fría posibilidad de movimiento»³⁰. Algo que reafirmaba Paul Klee en *Bases para la estructuración del arte*, cuando defendía la cualidad «activa» e ilimitada de la línea «la línea activa se desliza libremente sin final alguno. El conductor es un punto que va proyectándose sucesivamente»³¹.

En este mismo sentido, Manzoni, en su artículo «Libera dimensione», publicado en el número 2 de *Azimuth* en 1960, afirmaba que «la línea se desarrolla sólo en longitud, discurre de forma indefinida» por lo que «la única dimensión es el tiempo»³². La línea se define así a partir de su desarrollo, desplazamiento, en el espacio. A lo que añadía que «no es un horizonte ni un símbolo, y no tiene valor en cuanto que es más o menos bella, sino en cuanto es más o menos línea»³³. De nuevo nos recuerda ese sentido de materialidad

29

Vasili Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano*. Paidós, Buenos Aires, 2003, p. 49.

30

Ibidem, p. 51.

31

Paul Klee, *Bases para la estructuración del arte*. Premià Editora, México D.F., 1978, p. 9.

32

Escritos de Manzoni recopilados en Germano Celant, *Piero Manzoni*. Prearo Editore, Milán, 1989, p.77. La traducción es nuestra.

33

Ibidem.



Piero Manzoni realizando *Línea m 7.200*, 4 julio 1960 en el almacén de papel de la imprenta Avis de Herning, Dinamarca, 1960

inherente a todo su trabajo y aclara su desvinculación con la representación de la línea del horizonte, no obstante, la línea adquiere aquí un nuevo sentido en su relación al paisaje.

La línea más larga (*Línea m 7.200*, 4 julio 1960), fue realizada en el almacén de papel de la imprenta Avis de Herning (Dinamarca) ante un grupo de personas que firmaron al cabo del papel como testigos de la acción: Manzoni, sentado junto a un gran rodillo de papel, mantiene inmóvil el instrumento de dibujo, una botella llena de tinta con un trapo en la embocadura, mientras varias personas hacen girar un sistema de manivelas que desenrollan la bobina y la vuelven a enrollar una vez trazada la línea. Una acción que a su vez está perfectamente documentada, al igual que las de Klein o Fontana, mediante registro fotográfico. Durante toda la operación, que duró algo menos de tres horas, la mano del artista permanece inmóvil, en un «punto» fijo, mientras es el movimiento del soporte el que crea la «línea», síntesis perfecta de la definición de línea realizada por Kandinsky. El desplazamiento del papel sobre la bobina es el verdadero generador de la línea y el dibujo se presenta más como proceso que como fin, como búsqueda de un límite imposible: «Si el dibujo es una herramienta de exploración del mundo, en esta obra Manzoni recrea con gran precisión el arquetipo de *viajero inmóvil*»³⁴. La línea en Manzoni, concebida como recorrido kilométrico, tiene incluso un componente de índole territorial o geográfico, de expansión –mental– en el territorio que no resulta descabellada si tenemos en cuenta su afirmación «Querría incluso trazar una línea blanca a lo largo de todo el meridiano de Greenwich!»³⁵. De hecho, la propia línea de Herning, según el proyecto de Manzoni, debía tener un desarrollo cuantitativamente mayor:

La línea de 7.200 metros es la primera de una serie de líneas de gran longitud, de las que dejaré un ejemplar en cada una de las principales ciudades del mundo (después de su realización cada

34

Javier San Martín hace aquí una referencia a Xavier de Maistre en *Viaje alrededor de mi habitación* (1794). Javier San Martín, *Piero Manzoni*. Nerea, Madrid, 1998, p.61.

35

Escritos de Manzoni recopilados en Germano Celant, op. cit., p.79.

línea quedará encerrada en una especie de contenedor de acero inoxidable, rigurosamente sellado, en cuyo interior se hará el vacío) hasta que la suma de la longitud total de esta serie alcance la longitud de la circunferencia terrestre³⁶.

Una extensión planetaria imposible que, en cambio, se vería cumplido en *Socle du Monde* (*Base del mundo*, 1961), un pedestal puesto bocabajo que convierte el mundo en un *ready made* generalizado.

Javier San Martín apunta en su análisis sobre la obra de Manzoni publicado en la editorial *Nerea*, una acertada reflexión sobre la vinculación que las líneas de Manzoni mantienen con el territorio: «esta señalización geográfica de la Tierra con líneas de largo recorrido, aunque radicalmente alejada de cualquier recurso paisajístico, alude a una representación del territorio en escala 1:1»³⁷. El mapa, sin embargo no se despliega sobre el propio territorio, sino que aparece enrollado y encerrado en un contenedor cilíndrico que alude no sólo a la idea de monumento sino también a la de señalización.

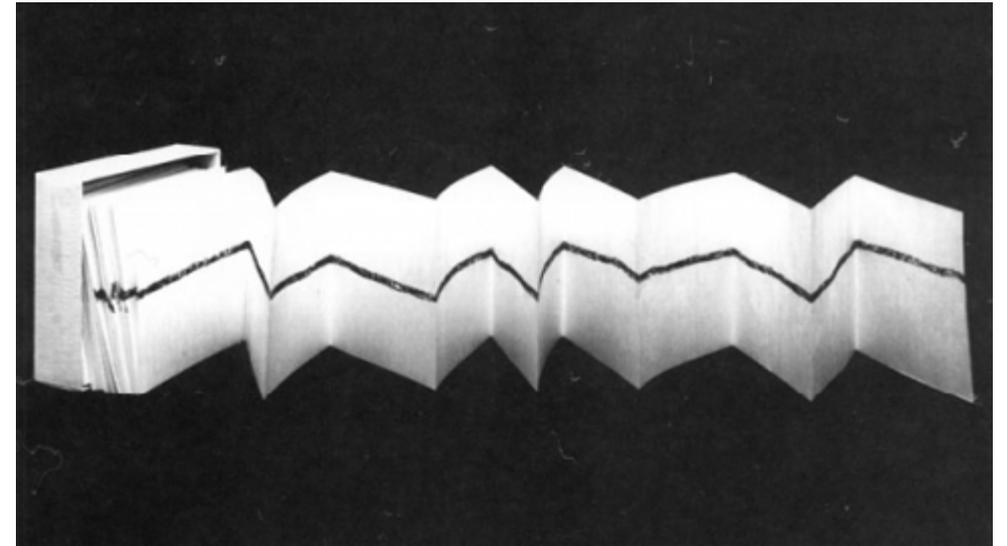
Dado su localización en Kioto resulta improbable que **James Lee Byars** conociese las líneas de Manzoni, en cambio sí resulta factible que tuviese conocimiento de las prácticas performativas del colectivo Gutai vinculadas a la pintura y a la impronta del cuerpo. Byars creó en Japón entre 1962 y 1946 varios trabajos performativos sobre papel en los que realizaba una línea continua con carbón. En *Untitled Object* (1962-64) generaba una gran tira blanca a partir de papeles enlazados mediante una especie de bisagras, también de papel, a la manera de un acordeón, alcanzando los sesenta y cuatro metros. Lo que posteriormente plegaba y guardaba en una caja cuadrada, de un modo similar a las líneas enrolladas de Manzoni. Pero al contrario que éste, donde la línea queda oculta, Byars transformaba la línea de un objeto conceptual a uno performativo. El trazo continuo destaca la cualidad performativa inherente al dibujo, que en este caso suponía el desplazamiento del artista en

36

Javier San Martín, *Piero Manzoni*.
Nerea, Madrid, 1998, p.62.

37

Ibidem.



James Lee Byars: *Untitled Object*, 1962-64

el espacio, quien recorre el papel, y a la vez el territorio, para generar un registro de ese recorrido.

En la infinitud de una línea que pretende recorrer el mundo encontramos una revisión del territorio completamente alejada de la representación paisajista, que plantea una nueva óptica desde un discurso esencialmente monocromo que se sitúa como afirmación del mundo. Algo que encontramos también en *Automobile Tire Print*, una de las obras que Rauschenberg había realizado en Nueva York, con quien Manzoni encuentra no pocos puntos de coincidencia en su interés por la realidad.

La creación de superficies sobre las que grabar o recoger la huella directa de elementos del mundo real fue especialmente importante en los trabajos que **Robert Rauschenberg** realizó antes de 1955. Como estudiante en 1949, en el Art Students League of New York, el joven Rauschenberg dejó un papel



Robert Rauschenberg: *White Paintings*, 1951, en su estudio de Lafayette Street, New York.

en blanco en el suelo de la entrada del edificio con el objetivo de capturar las huellas de aquellos que entraban y salían. Un ejemplo que, si bien se trata de un primer gesto, nos ayuda a proyectar la intencionalidad de dos trabajos posteriores: *White Paintings* y *Automobile Tire Print*.

En el verano de 1951 Rauschenberg pintó una serie de lienzos de un blanco completamente plano y opaco sin apenas marcas de pincel o rodillo. Cada uno de estos trabajos estaba compuesto por un número diferente de paneles –con variaciones de uno, dos, tres, cuatro y siete paneles yuxtapuestos– que en conjunto son conocidos como *White Paintings* (1951). En un contexto artístico dominado por una intensa subjetividad apoyada en la gestualidad ensalzada por el Expresionismo Abstracto, la falta de impronta que el artista dejaba en la superficie blanca resultaba una elección fuera de lo común, lejos de la expresividad violenta de artistas como Franz Kline, Jackson Pollock o Willem de Kooning. En *White Paintings*, no sólo no había rastro del artista sino

que todos los paneles de esta serie fueron repintados o incluso reconstruidos por completo por amigos o asistentes, como Cy Twombly o Brice Marden³⁸. Rauschenberg, que simplemente reutilizaría los lienzos para convertirlos en sus *Black Paintings* (en general una serie heterogénea de pinturas de materia profusa y brillante negro), mostraba un interés esencialmente conceptual y no tanto material, en un absoluto desinterés por las nociones de autoría y obra original. Contra esto fueron las primeras críticas, especialmente de Roni Feinstein y Joseph³⁹, que recibió cuando se expusieron al público por primera vez en la Stable Gallery de Nueva York en 1953, donde ya se trataba de segundas reproducciones, el rechazo se centraba precisamente en el hecho de que las pinturas blancas parecían no estar pintadas, la superficie sin tocar por el artista. Ni un solo crítico prestó atención a estas obras.

En ese vacío fue el compositor John Cage, con quien entabló amistad en el Black Mountain College en Carolina del Norte, quien articuló una entusiasta defensa de sus *White Paintings*, en sintonía con algunas de sus composiciones como la célebre *4'33''* en las que presentaba el silencio como mecanismo que activa la percepción del entorno. En este sentido las pinturas blancas eran pantallas abiertas que registran la actividad del entorno, que «se manchaban con todo lo que les caía»⁴⁰ y se establecían como «aeropuertos para las luces, las sombras y las partículas»⁴¹, creando un puente con los elementos del mundo real que sería característica en la obra de Rauschenberg. Se trataba de que los espectadores que miraban sus *White Paintings* fueran conscientes de su propio cuerpo observando las obras a través de las proyecciones de sombras que arrojaban ellos mismos y oscurecían los lienzos aparentemente vacíos, en este sentido la intención era que las superficies se activasen con la presencia física del espectador. Lejos del vacío que acusaban los primeros críticos, el silencio, al igual que la superficie blanca, se presenta como un paisaje que está potencialmente lleno, de igual modo que la hoja en blanco contenía para Mallarmé el poema perfecto o el papel blanco del suelo dejado por Rauschenberg en la puerta de la Art Students League de Nueva York acababa convirtiéndose en

38

Cy Tombly ayudó a Rauschenberg a pintar algunos paneles para su exposición en septiembre de 1953 en la Stable Gallery, Nueva York, durante el verano de 1952 en Black Mountain College, donde ambos eran estudiantes. Mientras que Brice Marden fue contratado por Rauschenberg en 1966 como asistente de estudio.

39

Véase Roni Feinstein, «The Early Work of Robert Rauschenberg: The White Paintings, the Black Paintings, and the Elemental Sculptures» en *Arts Magazine* 61, n.º1, septiembre 1986, y Joseph, Random Order, 30-31.

40

John Cage, *Silencio*. Árdora Ediciones, Madrid, 2005, p. 108.

41

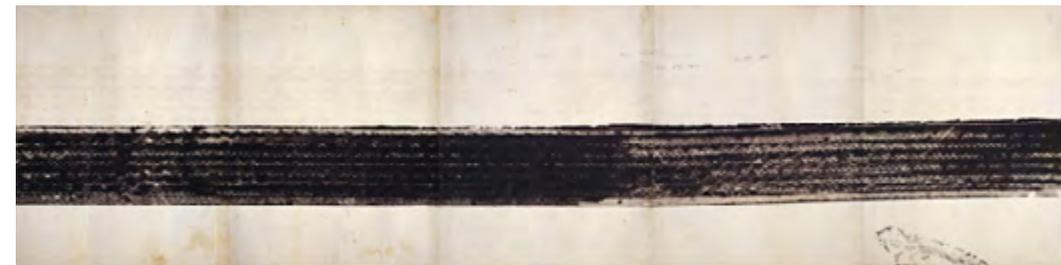
Ibidem., p.103.

un registro de la actividad de su entrada. Las *White Paintings*, abiertas a todo aquello que ocurriese a su alrededor, eran «una pintura que cambia constantemente»⁴² y presentaban la misma interdependencia perceptiva del contexto que era central en el silencio de Cage. En consecuencia, se dinamiza el papel del público y se revela el contexto como elemento esencial que forma parte de la obra, activándose el espacio circundante y especialmente el suelo sobre el que el espectador recorre el espacio.

Asimismo, Rauschenberg configura cada una de estas obras a partir de una serie de paneles del mismo formato cuya repetición regular configura un esquema modular en el que nada destaca y que podría continuar indefinidamente, «de uno en uno, unidos o colocados con una simetría tan obvia que no atraiga nuestro interés (nada especial)»⁴³.

Las *White Paintings*, en su completo rechazo de la gestualidad y autoría, así como en el incipiente recurso de la repetición geométrica de los paneles, al mismo tiempo que en el uso del color puro y en la alusión de la superficie como receptor para las condiciones ambientales de su instalación pueden ser entendidas como una «declaración proto-minimalista»⁴⁴ que tendría su continuidad a partir especialmente de la década de los 60.

En el otoño de 1953, a la vuelta de un viaje de ocho meses a Europa en el que entra en contacto con artistas como Niki de Saint Phalle o Jean Tinguely, Rauschenberg y Cage extendieron una larga tira de papel sobre el asfalto de la calle Fulton, en el bajo Manhattan, hecha a partir de veinte hojas pegadas entre sí que en total medía algo más de seis metros y medio. Rauschenberg derramó pintura negra frente a la rueda del coche, y posteriormente dirigió a Cage para que éste condujese su Model A Ford sobre la tira de papel, dejando la huella del neumático, una impresión lineal de color negro que posteriormente se enrollaba a la manera japonesa. La obra, desenrollada parcialmente en la mayoría de las exposiciones, revela sólo una porción de la traza del



Robert Rauschenberg: *Automobile Tire Print*, 1953

automóvil, lo cual, en su estado fragmentado, sugiere así un viaje infinito, un movimiento infinito que se desarrolla en el espacio y en el tiempo⁴⁵.

En *Automobile Tire Print* (1953), Rauschenberg «hace literal la manera en que la obra se despliega a lo largo del espacio»⁴⁶. En este sentido, la obra se convierte en el estudio de los propios mecanismos que la generan, es decir, en una conceptualización y manifestación del propio proceso, una acción que se desarrolla en el tiempo y en el espacio. La acción es un gesto de escritura fundamental, en el sentido de recorrido, que se desarrolla en una horizontalidad inherente al propio proceso, en contacto directo con el asfalto, activando así el suelo. Lo que se presenta aquí es el registro del desplazamiento de un coche, de un recorrido que se establece como proceso generador de la obra, sin relato, cuya configuración es necesariamente lineal. Como en Manzoni, la línea, también enrollada aunque parcialmente accesible a la vista, se desarrolla en un plano conceptual y procesual. Ésta se prolonga virtualmente, extendiéndose en el tiempo y el espacio a partir de un desplazamiento y de su registro lineal monocromático.

Al igual que en las *White Paintings*, Rauschenberg rehuye la reivindicación de la subjetividad propia de la tendencia expresionista y «rechaza realizar la marca gráfica del dibujo tradicional» y «en sustitución deposita la marca

42

Ibidem.

43

Ibidem, p. 100.

44

VVAA., *Robert Rauschenberg. A retrospective*, ed. Hopps y Davison. Guggenheim Museum Publications, Nueva York, 1998, p.44. La traducción es nuestra.

45

Nancy Spector describe la pieza como emblemática en la experiencia del tiempo, el movimiento y el espacio en Nancy Spector, «Rauschenberg and Performance, 1963-67: «A Poetry of Infinite Possibilities»» en VVAA., *Robert Rauschenberg: A retrospective*, op. cit., p. 229.

46

Véase Rosalind Krauss, «Perpetual Inventory», citado en Sara Roberts «Automobile Tire Print», *Rauschenberg Research Project*, San Francisco Museum of Modern Art, julio 2013. [en línea] http://www.sfmoma.org/explore/collection/artwork/25845/essay/automobile_tire_print

física de un objeto real»⁴⁷, que significa eliminar al artista de una ecuación en la que el arte es un proceso físico, colaborativo y real.

Aquel insignificante papel en blanco tirado a la entrada del Art Students League, a la espera de las pisadas de los estudiantes, contenía ya el mismo sentido de superficie de las *White Paintings* y *Automobile Tire Print*. La superficie monocroma no se entiende como un vacío: «un lienzo nunca está vacío»⁴⁸; el monocromo se entiende como un objeto que es un hecho, no un símbolo, y como tal entra en contacto con los objetos del mundo y especialmente con sus procesos: «el arte es la imitación de la naturaleza en su manera de operar»⁴⁹. Y en la superficie, sin principio ni final, ni focos de interés, la mirada se descentraliza y no exige una percepción de posición fija sino que incita a un cierto desplazamiento por parte del espectador para aprehender la totalidad de una obra lineal en un sentido proyectivo, en palabras de Cage: «hay dos maneras conocidas de desviar la atención: la simetría es una de ellas. La otra es un todo donde cada pequeña parte es un ejemplo de lo que se puede encontrar en otro sitio»⁵⁰.

En el contexto performativo y experimental del grupo Gutai, y sólo tres años después del trazado en coche de Rauschenberg y Cage, **Akira Kanayama** añadía otro ejemplo a esta lista y registraba sus pasos en *Ashiato*⁵¹ (1956). Una acción que consistía en caminar sobre una larga tira de papel extendida sobre el suelo. El soporte blanco recogía las huellas de los zapatos impregnados de pintura negra, cada paso se identificaría con una pincelada, con un gesto sobre el soporte; Kanayama pintaba con sus propios pies mientras caminaba y el propio acto de caminar era el proceso pictórico. Pero al contrario que Rauschenberg, la huella permanecía en el mismo plano en el que había sido trazada, en el suelo y, en el momento de la acción, tras la cual el objeto dejaba de tener sentido. Gutai mostraba una absoluta falta de interés por el objeto artístico otorgando escasa importancia al soporte que registraba la acción, lo que suponía un paso decisivo hacia la desmaterialización del arte. **Michio**



Akira Kanayama: *Ashiato*, 1956



Michio Yoshihara pintando con una bicicleta, 1956

Yoshihara, prescindía por completo del objeto cuadro o del papel como soporte limitado y pintaba con una bicicleta (1956) directamente sobre un escenario, dejando la impronta de los recorridos de la bicicleta, pero sin que éstos por sí mismos tuviesen la menor importancia más allá del registro de la acción en sí. El proceso, se independizaba así del cuadro monocromo como plataforma de la acción y pasaba a ocupar el espacio, que se convertía en un nuevo escenario para la acción.

~

La condición espaciotemporal de pinturas como las *Anthropométries* de Klein, los *Tagli* de Fontana, los *Tirs* de Niki de Saint Phalle, las *Lineas* de Manzoni o como *Automobile Tire Print* de Rauschenberg –y de John Cage– tienen, junto a

47

Rosalind Krauss, «Rauschenberg and the Materialized Image», *Artforum*, n°4, diciembre 1974, pp. 36-43.

48

Robert Rauschenberg, citado en John Cage, op. cit., p. 103.

49

John Cage, op. cit., p. 100.

50

Ibidem

51

En japonés «huellas».

la impronta de Pollock, una implicación directa con la gestación de la performance. El monocromo se establece como plataforma de acción, una acción que tiende a independizarse de la idea de cuadro u objeto final que resulta de esa acción en las propuestas experimentales del grupo Gutai. Todos estos ejemplos suponen un precedente no sólo en el desarrollo y autonomía de la performance que se produce en la década de 1960, sino en la explosión de las propuestas artísticas como proceso performativo que se produce en esa misma década y que tiene especial importancia en relación a la pintura monocroma.

Pintura monocroma y proceso. Repetición y seriación

Otro aspecto de la territorialidad se manifiesta en el acto mismo de pintar. El lienzo equivale a una superficie recorrida por el pigmento que va dejando un rastro a su paso. Lo que se pinta es el tránsito del pincel.

Issa M^a Benítez Dueñas⁵².

La relación que la pintura monocroma establece con el proceso es, cuanto menos, sintomática. No se trata ya de que el propio proceso adquiera una importancia destacada en la pintura monocroma, sino que es precisamente la visibilidad del proceso la que conduce generalmente a posicionamientos monocromáticos. Algo que ya se destilaba del anterior apartado en el que, como en el que sigue, la monocromía no es nunca un fin sino una estrategia procesual.

En la preocupación particular por analizar el proceso pictórico en sí, la pintura deviene monocromática y tiende a visibilizar su propio proceso de producción a través de una estrategia de repetición que finalmente se desarrolla en la seriación. Lo cual marca un camino diferente hacia la ocupación del espacio, cuya consecuencia directa es la transformación de la actitud de un espectador que se ve abocado a su propio desplazamiento, a *mirar* la pintura desde el tránsito en un incipiente caminar del espectador frente a la pintura.

52

Issa M^a Benítez Dueñas, «Arte, nomadismo y los límites de la identidad.» [W] ART, n°003, Mimesis, Oporto, 2004, pág. 19.

«Cierra los ojos y mira», así introducía James Joyce al lector en *Ulysses*⁵³. De este modo, con esta idea tan gráfica que de pronto creamos en nuestra cabeza -fundido en negro-, se pone en cuestión la amplitud del rango intrínseco al propio acto de percibir. Los artistas que a lo largo de la historia han recurrido a la imagen en negro parecen exigir un tipo de mirada particular, un modo de ver la pintura que tensa los límites de lo reconocible y exige al espectador que acostumbre su mirada a la oscuridad. Y así, desde la profundidad del negro, comenzamos de nuevo a mirar.

El hecho de que en el Nueva York de mediados del siglo XX un gran número de artistas se pusieran de acuerdo para usar exclusivamente el negro señala, sin ninguna duda, una nueva forma de mirar y entender la pintura. El crítico Harold Rosenberg formularía la ecuación del siguiente modo: «Newman cerró la puerta, Rothko bajó las persianas, y Reinhardt apagó la luz»⁵⁴. Encontramos ejemplos en Willem de Kooning, Barnett Newman, Clyfford Still, Franz Kline y Cy Tombly pero, verdaderamente, quienes construyeron el discurso de las *Black Paintings* después de Malevich fueron Robert Rauschenberg, Ad Reinhardt, Frank Stella y Mark Rothko, sin olvidarnos de los negros densos de Soulages.

Intrínseco al hecho de que «había mucho que ver, pero no mucho mostrado», Rauschenberg debía demostrar que la pintura «sólo podría ser vista si realmente se miraba hacia ella»⁵⁵. La misma preocupación que se desprendía del célebre «lo que ves es lo que ves»⁵⁶ de Stella y del hecho de que todos ellos nos invitasen en cierto sentido a quedarnos *ciegos* ante el cuadro, obligándonos, paradójicamente, a ver la pintura.



Robert Rauschenberg: *Untitled [matte black triptych]*, ca. 1951

Robert Rauschenberg cegó sus *White Paintings* y las convirtió en *Black Paintings*, pintando en muchos casos sobre aquellas superficies blancas que se presentaban como receptoras de una actividad real circundante. La serie de pinturas negras, realizada entre 1951 y 1953, era mucho más amplia y heterogénea, aunque muchos de estos cuadros fueron también destruidos por el propio artista. Las teorías de su profesor Josef Albers acerca de la interacción del color influyeron quizás de manera inversa en la voluntad de aislamiento cromático que Rauschenberg definía en unas primeras pinturas que eran blancas o negras, centradas en la superficie de un único color sin contraste alguno.

53

James Joyce, *Ulysses*. París, 1922.

54

Harold Rosenberg, 1963, citado en Stephanie Rosenthal, *Black Paintings*. Hatje Cantz, Munich, 2006, p. 13. La traducción es nuestra.

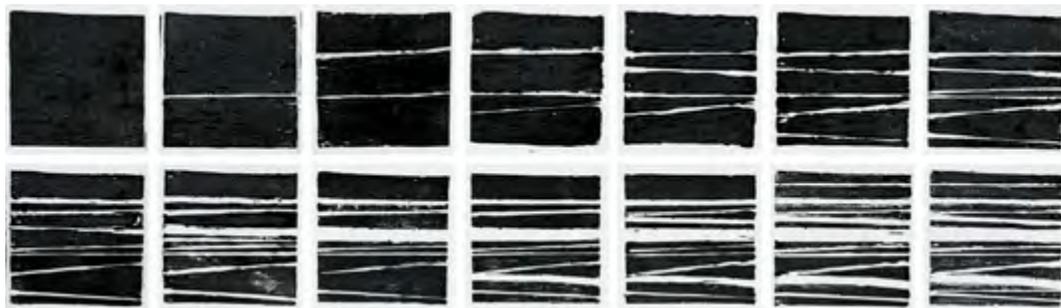
55

Robert Rauschenberg, citado en Stephanie Rosenthal, *ibidem*.

56

Frank Stella, entrevista en «New Nihilismo or New Art?» realizada por Bruce Glaser a Frank Stella y

Donald Judd para la radio WBAL-FM, Nueva York, febrero de 1964. Publicada en «Questions to Stella and Judd», *Artnews*, septiembre de 1966, pp. 55-61.



Robert Rauschenberg: *This is the First Half of a Print Designed to Exist in Passing Time*, ca. 1949

Antes incluso de las *White Paintings*, encontramos una obra en la que, a primera vista, el blanco y el negro parecen convivir en un mismo espacio pictórico, sin embargo, una segunda mirada revela que no se trata de una convivencia armónica sino de un combate en toda regla, de una invasión del uno hacia el otro y viceversa. Esta obra, titulada *This is the First Half of a Print Designed to Exist in Passing Time* (ca. 1949), consistía en estampar a partir de un mismo bloque de madera catorce cuadrados: el primero de ellos era completamente negro, pero para cada nueva estampación el artista cortaba una línea en el bloque, de manera que la masa negra iba reduciéndose a medida que las hendiduras hacían imposible el contacto con la tinta y el papel y así el cuadrado se hacía sucesivamente más blanco y vacío. El título indica que esta obra constituye sólo una «primera mitad», enfatizando el aspecto procesual que incluye el «paso del tiempo» en una cadena de estampaciones que, de continuar, llegaría a su completa desaparición.

Las siguientes obras mostrarían quizás esa misma dicotomía o invasión pero a la inversa, del negro al blanco. Presumiblemente *Untitled (matte black triptych)* (ca. 1951) era un tríptico blanco que cubrió de negro hasta el borde, *-all-over-*, mate y de acabado liso. En algunos casos, antes de aplicar el negro, Rauschenberg pegaba hojas de periódicos al lienzo que apenas se dejaban ver una vez cubiertas de pintura, superponiendo capas de pintura densa y brillante.

Rauschenberg quiso llevar al límite el potencial de aquellos dos colores que previamente había usado en conjunto.

El lienzo en negro parecía representar tanto el último acto posible como pintor como el fin de la pintura en el sentido tradicional, aplastando definitivamente la ilusión de profundidad en la superficie pictórica. **Ad Reinhardt** atribuía a Malevich ese mérito al liberar a la pintura de la «esclavitud de las formas naturales»⁵⁷ en aquel *Cuadrado Negro*. Después de Klein, Reinhardt es el artista cuya obra más intransigente y persistentemente encarna la idea monocroma. Desde 1955 comenzó a realizar pinturas negras, tensando la superficie a partir de variaciones mínimas y, a partir de 1960, concluyó un proceso reduccionista que le condujo al esquema de sus *Ultimate Paintings*: «simplemente estoy haciendo los últimos cuadros que jamás pueden hacerse»⁵⁸. Sin embargo, nos equivocáramos si creyésemos que cuando Reinhardt pintó su primera *Ultimate Painting* pintó su última pintura. Al contrario, lo interesante es que fue capaz de pintar durante casi diez años, decenas de cuadros prácticamente idénticos, casi iguales. Repetía constantemente esa última pintura posible, en una afirmación repetitiva del fin de la pintura que definía en términos negativos:

Una tela cuadrada (neutra, informe), con 1,5m de alto x 1,5m de ancho, tan alta como una persona, tan ancha como los brazos abiertos de una persona (ni grande ni pequeño, sin formato), dividida en tres (ninguna composición), una forma horizontal que niega una forma vertical (sin forma, sin parte superior, sin parte inferior, sin dirección), tres (más o menos) colores oscuros (sin luminosidad) ni contrastes (sin color), los trazos del pincel eliminados para no dejar rastros de pinceladas, una superficie pintada mate (sin brillo, sin textura, no lineal, sin contornos duros ni contornos suaves) que no refleje el entorno⁵⁹.

57

Kasimir Malevich, «Vom Kubismus zum Suprematismus in der Kunst, zum neuen Realismus in der Malerei als der absoluten Schöpfung», en *Sieg über die Sonne: Aspekte russischer Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, exh. Cat. Akademie der bildenden Künste, Berlin, 1983, p. 93. Citado en Stephanie Rosenthal, *ibidem*.

58

Citado en Thomas McEvelley «A la busca de lo primordial por medio de la pintura. El icono monocromo», en *De la Ruptura al cul de sac. Arte en la segunda mitad del siglo XX*. Akal, Madrid, 2007, p. 68.

59

Citado en Johannes Meinhardt, *Pintura: Abstracção depois da abstracção*. Fundação de Serralves, Oporto, 2005, p.21.

Esta descripción parte de las «Twelve Rules for a New Academy» (Doce reglas para una nueva academia) descritas por Reinhardt en 1957 mediante las que establecía una pintura que no debía tener «ninguna textura, ni pincelada ni caligrafía, ningún dibujo, sin formas, sin diseño, sin colores, sin luz, sin espacio, sin tiempo, sin tamaño ni escala, sin movimiento, ni objeto, ni sujeto ni tema»⁶⁰. Como afirma McEvelley en su ya citado capítulo sobre el icono monocromo «Él más que ninguno de los pintores anteriores se ha convertido en el símbolo del último reduccionismo»⁶¹.

Se trata de una pintura conceptualizada que se regía por una serie de decisiones tomadas *a priori* y en la que la repetición alcanzaba todo su sentido al quedar, precisamente, espacio para la diferencia, siendo prácticamente iguales y apenas diferentes. Un año antes de su muerte, en 1966, Reinhardt expuso sus pinturas negras en el Jewish Museum de Nueva York, donde las pinturas negras se repetían a lo largo de todo el espacio. Si bien es cierto que cada pintura era independiente, todas dependían de un mismo esquema, con lo que el proyecto de Reinhardt cobraba pleno sentido en su exhibición conjunta, en la presentación seriada de la última pintura posible y en el tránsito de una pintura a otra. Reinhard mostraba plena consciencia de esa actividad paralela que existía al rededor del cuadro: *Regla 11. No movement. «Everything else is on the move. Art should be still»*⁶².

El modelo de autodepuración o autodefinition propuesto por Clement Greenberg, en el que la revelación de la esencia de la pintura significa sobre todo descubrir aquello que es propio de cada medio, esto es, lo que corresponde al área de competencia específica y singular de la disciplina pictórica, suponía un proceso de «pureza» mediante la autocrítica y el reduccionismo que desembocaba en la valoración del carácter plano y bidimensional como cuestiones inherentes a la superficie pictórica⁶³. No obstante, el proceso analítico-reductivo en el sentido de aplanamiento no podía ser continuado indefini-

60

Ad Reinhardt, «Twelve Rules for a New Academy», en *Ad Reinhardt. Art-as-art*, ed. Barbara Rose, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1991, pp. 203-207.

61

Thomas McEvelley, op. cit., p. 67.

62

Trad. (Sin movimiento. «Todo lo demás está en movimiento. El arte debe permanecer inmóvil») Ad Reinhardt, op. cit., pp. 203-207.

63

Clement Greenberg, «Modernist Paintings» en *The Collected Essays and Criticisms*, vol. 4. Chicago Press, Chicago, 1993, pp. 85-93.

64

Ibidem, p. 90. La traducción es nuestra.



Ad Reinhardt: instalación en el Jewish Museum de Nueva York, 1966

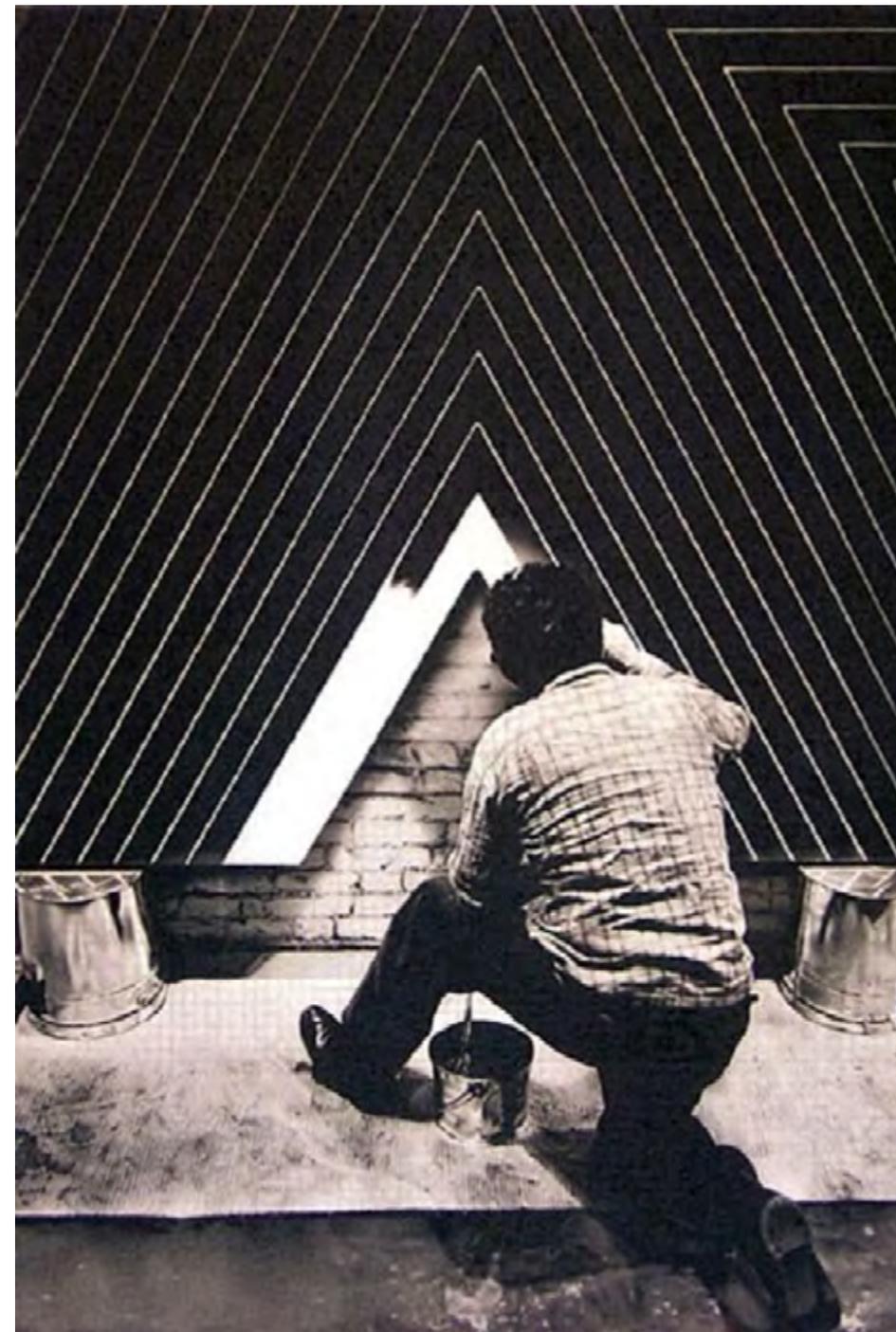
damente, ya que su conclusión lógica imponía un fin al llegar a una superficie completamente plana. El monocromo, como superficie plana, podría parecer la consecuencia directa de este proceso, sin embargo, Greenberg, quien no mostraba interés alguno hacia Reinhardt, consideraba que «la planitud hacia la que se dirige la pintura moderna nunca puede ser completamente plana» y defendía que la pintura debía conservar cierta «ilusión óptica», diferenciada de la «ilusión escultórica»⁶⁴, que advertía ciertas cualidades pictóricas que la distinguían de una superficie meramente material. Greenberg pasó años anunciando el límite de la pintura porque creyó que nunca se traspasaría. Como el horizonte para un naufrago —y eso era—, siempre presente pero nunca alcanzado. Su ataque hacia el minimalismo y la nueva pintura abstracta se centraba precisamente en lo que consideraba un fin: el enfoque objetivo

materialista que situaba los objetos en el mismo plano material del resto de cosas del mundo y, por tanto, en un mismo contexto indiferenciado.

«Una vez la pintura se transforma en una superficie totalmente plana, necesariamente empieza a relacionarse con la pared. Debido a la eliminación de relaciones internas en la propia pintura, las relaciones se establecen entre la pintura y su entorno»⁶⁵. Además del hecho de que las pinturas fueran literalmente formas, su planitud y la ausencia de relaciones cromáticas forzaban al espectador a tratar la pintura de los años 1960-61 como un objeto en un entorno. Es entonces cuando la pintura tiene que empezar a tratar con aspectos escultóricos, como la forma y la ubicación. Las pinturas de Frank Stella fueron las primeras en proponer esto aunque, como Reinhardt, estaba también preocupado con el propio proceso de la pintura.

Un jovencísimo **Frank Stella**, de tan sólo 23 años, formó parte de la exposición *Sixteen Americans* de Dorothy Miller en The Museum of Modern Art de Nueva York en 1959, exposición que se ha dado en reconocer como hito en el inicio del minimalismo. Entre los participantes estaban Jasper Johns, Ellsworth Kelly o Robert Rauschenberg. Stella presentó cuatro monocromos negros que se conocerían –de nuevo– como *Black Paintings*.

Sobre estas pinturas, Carl André, compañero ocasional de estudio en la Phillips Academy, escribió en el texto para el catálogo: «Sus líneas son los caminos del pincel sobre el lienzo. Y éstos conducen directamente a su pintura»⁶⁷. Esas franjas negras parecen recorrer el cuadro; el propio Stella hablaba de su proceso pictórico en términos de recorrido: «me abrí camino por ellos pintándolos»⁶⁶. Como para Reinhardt, la pintura estaba prácticamente programada de antemano; el gesto sistematizado tiñe de negro la tela mediante franjas cuya anchura es definida por el propio tamaño de la brocha, dejando sin pintar un estrecho espacio entre sus recorridos rectilíneos y generando un desarrollo que finalmente coincide con los límites del lienzo. Existe pues una



Ugo Mulas: Frank Stella pintando en 1967

65

Frances Colpitt, *Minimal Art. The Critical Perspective*. University of Washington Press, Seattle, 1994, pp. 32-33. La traducción es nuestra.

66

Carl Andre, «Preface to Stripe Painting» en *Sixteen Americans*, 76. Citado en Christopher K.Ho., «Modernidad, minimalismo y monocromo», en VVAA., *Monocromos. De Malevich al presente*. ed. Barbara Rose. MNCARS, Madrid, 2004, p. 119.

67

Citado en Hubertus Gabner «Frank Stella: El espacio de las ilusiones habitables» en VVAA., *Frank Stella*. MNCARS, Madrid, 1995, p. 69.

coincidencia estructural a nivel interno y externo, una identificación entre la superficie pictórica y el soporte físico. El propio trazado de las franjas negras «depicted shape» (forma representada), en su desarrollo, coincide y configura

el formato del cuadro «literal shape»⁶⁸ (forma literal). De modo que el proceso de la obra se establece como principio configurador de la misma.

Este entramado *all-over*, de nuevo, rechaza la idea de equilibrio o composición, para Stella la solución a ese problema era obvia: la simetría. No hay distribución de pesos alguna y sí una retícula o sistema: la superficie se organiza en una estructura simétrica de desarrollo constante. «El principio de progresión regular nos obliga a completar lo que falta, a insertar el fragmento cortado [...] Uno se ve obligado a continuarlo hasta el infinito»⁶⁹. El proceso –invisible en sí mismo– permite al cuadro –visible y presente– ser percibido como resultado o producto de éste.

Stella utilizaba pintura industrial directamente del bote, algo que también haría Rauschenberg. Esta postura muestra quizás una intención deliberada hacia la *no* decisión en relación a ciertos aspectos relativos a la estética de la pintura, además de la búsqueda de una superficie completamente plana, sin matices ni profundidad pictórica, fría y sin huella asociada al Minimalismo.

Artistas como Carl André y Donald Judd asumieron la dinámica de las *Black Paintings* pero traspasaron los parámetros de la pintura, creando objetos tridimensionales (*specific objects*) para sostener los mismos argumentos. Divorciados del medio pictórico –de la forma del bastidor, de la superficie plana del cuadro–, el modo de trabajar en serie de Stella resurgiría en obras como *Equivalents* de André o *Progressions* de Judd, tanto en la manera de producirlas como en su lógica compositiva. Sin embargo, aquello que hacía Judd podría perfectamente ser considerado como «pintura», quizás el contexto histórico intuyó que por aquel entonces era demasiado complicado entenderlo como tal. Los minimalistas delegaron por completo el proceso de producción mate-

68

Michael Fried

69

Jean-Claude Lebensztejn. *Zigzag*, París, 1981, pp.97,101 y 105. Citado en MEINHARDT, Johannes, *Pintura: Abstracção depois da abstracção*. Fundação de Serralves, Oporto, 2005, p. 60. La traducción es nuestra.

rial de las obras para instalarse en una absoluta impersonalidad que resaltara el sentido objetual y espacial de sus piezas. Así, la cuestión procesual pierde sentido desde el punto de vista material, pero se transforma desde una lógica constructiva y espacial; como resultado de un proceso de repetición en el que los diferentes módulos, como ladrillos, se articulan y en base a la repetición crean un lugar.

Si Reinhardt no dejó de pintar tras llegar a sus *Ultimate Paintings*, como hicieron Rodchenko o Rauschenberg (entendemos aquí, no seguir pintando en una misma línea), es precisamente porque no buscaba un cierre o una declaración, perseguía un límite pero no en el sentido de meta o punto final sino en el de marco conceptual en el que *seguir pintando*, en el que proponer infinitas variaciones. Y en esa lógica productiva infinita reside un marcado interés procesual que se desarrolla necesariamente en la repetición. El discurso de Reinhardt necesitaba de la reiteración del mismo modo en que las pinturas de Frank Stella se desarrollaban internamente desde la sucesión de franjas de idéntico tamaño. En ese sentido, en ambos casos la incipiente cuestión procesual en la pintura monocroma conducía a la ocupación del espacio.

La diferencia fundamental con Reinhardt es que Stella no perseguía un afán reduccionista, no partía de un ideal de aquello que era la pintura: «la transformación decisiva en la nueva pintura abstracta que acabó con el idealismo del arte moderno fue el reconocimiento de una realidad fundamental de la pintura, y es que no se sabe *a priori* en qué consiste»⁷⁰. En una conferencia impartida en 1960 en el Pratt Institute de Brooklyn, Stella reflejaba esta misma idea: «Deben abordarse dos problemas en pintura. El primero se basa en averiguar qué es la pintura, el segundo en cómo se hace la pintura. El primero consiste en aprender algo y el segundo en hacer algo»⁷¹. Stella fue el primer pintor de una nueva abstracción, ya no idealista, sin carga de significado o expresividad, ni temor a un fin anunciado, antes incluso de las *Ultimate Paintings* de Ad Reinhardt (1960) o de que Greenberg manifestase la problemática de

70

Johannes Meinhardt, op.cit., 2005, p. 39. La traducción es nuestra.

71

De una conferencia celebrada en el Pratt Institute en enero de 1960 y publicada en *Passport* por Carl André, Nueva York, 1961. Citada en Judith Goldman «Fran Stella: Superarse a sí mismo» en *VVAA., Frank Stella*. MNCARS, Madrid, 1995, p. 25.



Mark Rothko: *Rothko Chapel*, Houston, inaugurada en 1972

una falta de diferenciación estética entre la superficie de los cuadros y la de los objetos (a partir de 1962).

En 1964 y con poco más de sesenta años, **Mark Rothko** comenzó a pintar una serie de cuadros en los que predominaban los tonos negros. Aquellas pinturas estaban pensadas para la que acabaría conociéndose como la Capilla Rothko en Houston y que representaría la culminación de la tendencia hacia la oscuridad en su pintura, cuya paleta se había ido oscureciendo progresivamente desde finales de los cincuenta. En estas pinturas negras abandona sus características configuraciones de formas rectangulares y contornos difusos

para concentrarse en un único rectángulo, a veces cuadrado, en un ejercicio de síntesis cromática y formal.

La coleccionista Dominique de Menil le había encargado a Rothko la realización de una serie de pinturas murales para una capilla en Houston. No es de extrañar que Rothko aceptase un encargo de este tipo si tenemos en cuenta que la escala de sus cuadros ya perseguía la creación de cierto efecto envolvente. Rothko realizó una serie de catorce grandes pinturas en relación a la diseño octogonal de la planta del edificio, una solución arquitectónica a la que el propio arquitecto llegaba mediante la sugerencia del artista. De esta manera, su pintura consiguió finalmente rodear al espectador, logrando que éste tuviese la impresión de entrar en el espacio pictórico, al articularse en conjunto y sirviéndose del recurso de la repetición.

Como Ad Reinhardt en el Jewish Museum de Nueva York, Rothko encontraba en la capilla de Houston el sentido final de su pintura: una variación mínima en el negro que tensa los límites de lo perceptible y encuentra en la repetición y la instalación la manera de hacerse visible.

2/Blanco sobre blanco sobre blanco. Robert Ryman

El arte minimalista proporcionó a la pintura, y de un modo general al arte, un cambio de paradigma. El modelo de la imagen sensitiva, con cierta profundidad y significado fue sustituido por un modelo de objeto opaco que es percibido. El cuadro es en realidad simplemente lo que es, Stella expresó el sentido opaco de la superficie en su célebre «Lo que ves es lo que ves», sólo lo que se ve en el cuadro es lo que está en el cuadro, nada más. Esta compren-

sión fundamentalmente nueva de la pintura abstracta después de la pintura abstracta moderna, y que se ha dado en llamar «la abstracción después de la abstracción»⁷², fue formulada por **Robert Ryman** de forma explícita: «el cuadro es exactamente lo que se ve»⁷³.

Músico aficionado al jazz, Ryman llegó a la pintura desde un experimento fortuito. Durante la década de los cincuenta alquiló junto con un violonchelista y un clarinetista de cine una habitación en una casa antigua frente al muelle de carga de los almacenes Bloomingdale, un lugar retirado de Nueva York donde estudiaba el saxofón. Bajando la calle y haciendo esquina había una tienda de material artístico. Así recuerda Ryman este acontecimiento:

Entré y me compré óleos, tablero entelado y pinceles, y aguarrás. Lo único que quería era ver cómo funcionaba la pintura, y cómo funcionaban los pinceles. Me puse simplemente a usar la pintura, aplicarla en un tablero entelado, aplicarla muy diluida con aguarrás, y más espesa para ver cómo quedaba⁷⁴.

La experiencia le conquistó por completo, y esa serie de decisiones fortuitas o intuitivas en relación al «cómo funcionaba la pintura» le han acompañado desde entonces. La música cedió el primer plano a la pintura. No obstante, en relación al jazz encontramos, paradójicamente, una afirmación que difícilmente podría definir mejor su propia pintura: «Era diferente, no era previsible. Pero a mí nunca me interesó el jazz libre. Me interesaba el jazz con estructura. Estaba claro que tenía que tener estructura»⁷⁵. Desde el comienzo, el «planteamiento» —palabra predilecta— pictórico de Ryman consistió simplemente en ver cómo se comportaban sus instrumentos y sus materias primas. «Cada marca, zona o incidente textual ponía a prueba las características del pigmento, de la superficie, del pincel o de las tres a la vez», como señala



Pared del estudio de Robert Ryman con cientos de fotografías de sus propios cuadros, Nueva York, 1992



Hans Namuth: detalle, pared del estudio de Robert Ryman, Nueva York, 1992

Robert Storr⁷⁶. A partir de estos componentes, y de todo el abanico de posibilidades que brindaba en su relación, definía Ryman la estructura del cuadro.

Ryman insistía expresamente en el proceso por el cual se definía la pintura: «Nunca se trata de lo que se pinta, sino siempre de la forma en la que se pinta. El «cómo» en el proceso de pintar es, en último término, lo que hace el cuadro»⁷⁷, el proceso es, como en Stella, lo que determina el resultado final. Esa preocupación fue la que le llevó a reducir su paleta a una escala interminable de blancos sobre un formato cuadrado que poco a poco se desarticulaba y, como en Reinhardt, a la repetición como estrategia que posibilita el discurso procesual. Lo cierto es que en una primera fase experimental las obras de Ryman eran predominantemente verdes, y su primera obra —declarada por el artista— anaranjada, pero a partir de entonces usó siempre el blanco. Una cuestión que evidencia que llegó a esta decisión por tanteo, mediante una cuestión de procedimiento. Sin embargo, el empleo constante del blanco, ha sido generalmente entendido como un concepto o símbolo, algo que en todo

72

Véase Johannes Meinhardt, op.cit., pp.6-11.

73

Robert Ryman, en Phyllis Tuchmann «Interview with Robert Ryman», en *Artforum*, mayo de 1971, p.52.

74

Robert Ryman en una conversación grabada con Robert Storr, junio de 1992. Citada en Robert Storr, «Dones sencillos», en VVAA., *Robert Ryman*. MNCARS, Madrid, 1993, p. 17.

75

Ibidem, p. 15.

76

Véase VVAA., *Robert Ryman*. op.cit., p. 17. Catálogo de la retrospectiva que Robert Storr comisarió junto con Nicholas Serota, itinerancia: Tate Gallery, MNCARS, MOMA, SFMOMA, Walker Art Center, entre 1993 y 1994.

77

Robert Ryman citado en el catálogo de la White Chapel Art Gallery, Londres, 1977, p. 1.

caso deviene *a priori* o que significa más allá de la propia materialidad de la obra, lo que no es el caso de Ryman. El recurso del blanco revela una estructura acumulativa, un proceso pictórico empírico que revela la pintura en su integridad. El blanco, pues, en lugar de aludir a una «vaciedad virgen o resolverse en ella, sacaba a la luz la intensa actividad superficial de la obra y su preparación subyacente»⁷⁸. La superficie blanca era una exigencia procesual, una elección despojada de connotaciones metafísicas, cuya simplicidad física registraba todo lo que se hiciera sobre o cerca de ella.

Ryman ampliaba así las cuestiones relativas al proceso. Si bien aquello que se hacía con la pintura era lo esencial, la mirada materialista situaba a ésta al mismo nivel que el resto de superficies. En este sentido la percepción específica que reclama Ryman para su pintura va más allá e incluye el espacio en el que el cuadro se fija a la pared. Esto le lleva a una concepción en la que la cuestión procesual ya no atañe simplemente a la aplicación de la materia pictórica sobre una superficie sino a los propios sistemas de fijación, algo que le condujo a la experimentación con una extensa diversidad de soportes y materiales y la manera en que todo ello se hace visible al espectador. Es decir, la pintura no es sólo la superficie pintada sino también, y especialmente, cómo ésta se sitúa en el espacio.

De hecho, la decisión del blanco se enfoca también en esta dirección. Bajo la voluntad de no destacar sobre las paredes inmaculadas de la galería contemporánea, Ryman defiende que el negro –o cualquier color– aísla el objeto pintado de su entorno: «Si empleas negro o el color que sea, la estructura resulta menos visible. Ves el color y hace que parezca una figura»⁷⁹. Esta afirmación define bien las preocupaciones que diferencian a Ryman de Ad Reinhardt ya que, a pesar de que ambos se sitúan en el límite extremo de la perceptibilidad, Reinhardt circunscribe su atención al interior oscurecido del lienzo, cuya oscuridad definía su separación de la pared, algo similar a lo que ocurría en los monocromos de vibrantes colores de Ellsworth Kelly, más

78

Robert Storr, op. cit. p. 21.

79

Robert Ryman en Christofer Lyons, «Ryman retains subtle style», Chicago Sun-Times, 1985. Citado en VVAA., *Robert Ryman*. op. cit., p. 21.



Robert Ryman: *Philadelphia Prototype*, 2002



Robert Ryman: *Philadelphia Prototype*, 2002 (detalle)

centrado en la figura. Para Ryman, sin embargo, la pared es un elemento que la propia pintura recibe, algo que entra en juego y que es parte del mismo contexto indiferenciado que interroga nuestra capacidad de percepción y que agudiza nuestra mirada para diferenciar, como el esquimal, una gama infinita de permutaciones en el blanco. Sirva la fotografía de un pequeño detalle de *Philadelphia Prototype* (2002) como ejemplo. Ryman, en su interés por enfatizar la superficie, adelgaza el soporte, pintando en numerosas ocasiones sobre papeles directamente pegados a la pared. Al observar un detalle de uno de estos papeles pintados sobre el muro, observamos cómo la misma pintura con las mismas pinceladas discurre indistintamente sobre el papel y la pared, la huella de una cinta retirada permanece como el testimonio de ese aparentemente insignificante evento. La pintura atraviesa la frontera entre el cuadro y la pared, difuminando un límite que en Ryman se desvanece por completo, radicalizando la estructura *all-over* y extendiendo su «planteamiento» al espacio blanco en el que el espectador es ya la única figura posible.

3/Variación en gris. Gerhard Richter y Brice Marden

La misma preocupación por visibilizar el proceso que había llevado a Ryman en Estados Unidos a utilizar exclusivamente el blanco llevó a **Gerhard Richter** en Alemania a la monocromía en sus *Graue Bilder* (cuadros grises), que realizó entre 1967 y 1976, un proceso que de nuevo se dilataba en el tiempo y se hacía visible desde su reiteración. Pero elegía el color gris por su naturaleza neutra e indeterminada: «El gris, para mí, era ausencia de opinión, nada, ni una cosa ni la otra. Era también un medio de manifestar mi relación con la apariencia de la realidad. No pretendía afirmar: esto es así y no de otra manera»⁸⁰, mediante la falta de determinación del gris Richter buscaba eliminar todo mensaje y mostrar el mero acto de pintar. Dentro de estas pinturas grises su serie *Vermalungen* (1972) es quizás en la que la acción de pintar se revele con más intensidad, los cuadros resultan de su propio proceso: tres colores de base como punto de partida y un gris que surge finalmente como producto de la continua mezcla resultado de las trayectorias del pincel. La monocromía surge así como resultado de un proceso determinado por los caminos que traza el pincel. La formulación de una estrategia procesual determinada se sitúa en primer plano y destruye cualquier otra vinculación con la subjetividad, intencionalidad o significado.

Asimismo, desde 1967 hasta la actualidad Richter ha venido desarrollando una serie de gigantescas superficies-espejo de un gris neutro que, si bien pueden situarse en la estela de sus pinturas grises, difieren en gran medida de sus planteamientos al presentar una superficie diametralmente opuesta. Conocidos como *Spiegel, Grau* (Espejo, gris), estos espejos están teñidos de gris por el pigmento adherido a la parte trasera del cristal, la parte delantera, por el contrario, muestra el acabado pulido e industrial del cristal, lo que permite un reflejo grisáceo de aquello que acontece en el espacio circundante —incluida la

80

Gerhard Richter, «Interview with Peter Sager, 1972» en Gerhard Richter, *Writings and Interviews 1962-1993*, ed. Hans-Ulrich Obrist. Thames and Hudson, Londres, 1995, p.70. La traducción es nuestra.



Gerhard Richter: *Graue Bilder / Vermalungen 326-4*, 1972

posición variante del espectador-. El dispositivo mediante el cual estos monocromos quedan fijados a la pared no es, desde luego, discreto: una estructura de acero deja suspendida la superficie del cristal a unos cincuenta centímetros de la pared y evidencia el mecanismo de fijación sobre ésta, en la línea de Ryman, como un elemento que forma parte de la pintura. A la evidencia del proceso material se une así la propia exposición como evidencia, como evento que transcurre en un lugar y un tiempo determinados: los espejos enlazan con todo aquello que está sucediendo —en presente— en el contexto, y que de algún modo queda impregnado en la indeterminación del pigmento gris que permanece visible tras el cristal.



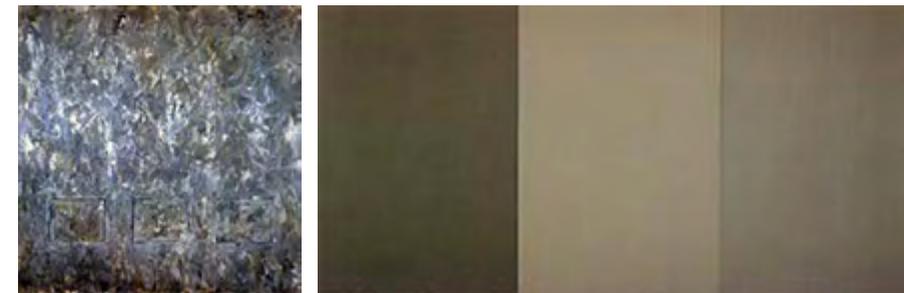
Gerhard Richter: *Spiegel, Graur*, 1967-presente

Como en las *White Paintings* de Rauschenberg, los espejos de Richter se cargan de sentido en función de la actividad que los circunda, algo que también requiere su atención en la obra de Ryman; el mismo espacio que, sencillamente, reúne obra y espectador. Como ayudante de Rauschenberg, **Brice Marden** contribuyó en las reconstrucciones de las *White Paintings*, quizás ese proceso mecánico de repintado suscitó en Marden una reflexión en torno a las cualidades pictóricas y a la ambigüedad y «humanidad» que la superficie debía presentar.

«El gris no es negro, tampoco es blanco ni es un color puro, el gris es ambiguo»⁸¹. En el análisis de esa ambigüedad se instala también la obra de los años

81

Klaus Kertess, *Brice Marden. Paintings and Drawings*. Harry N. Abrams, Nueva York, 1992, p.12.



Jasper Johns: *Gray Rectangles*, 1957 Brice Marden: *Three Deliberate Greys for Jasper Johns*, 1970

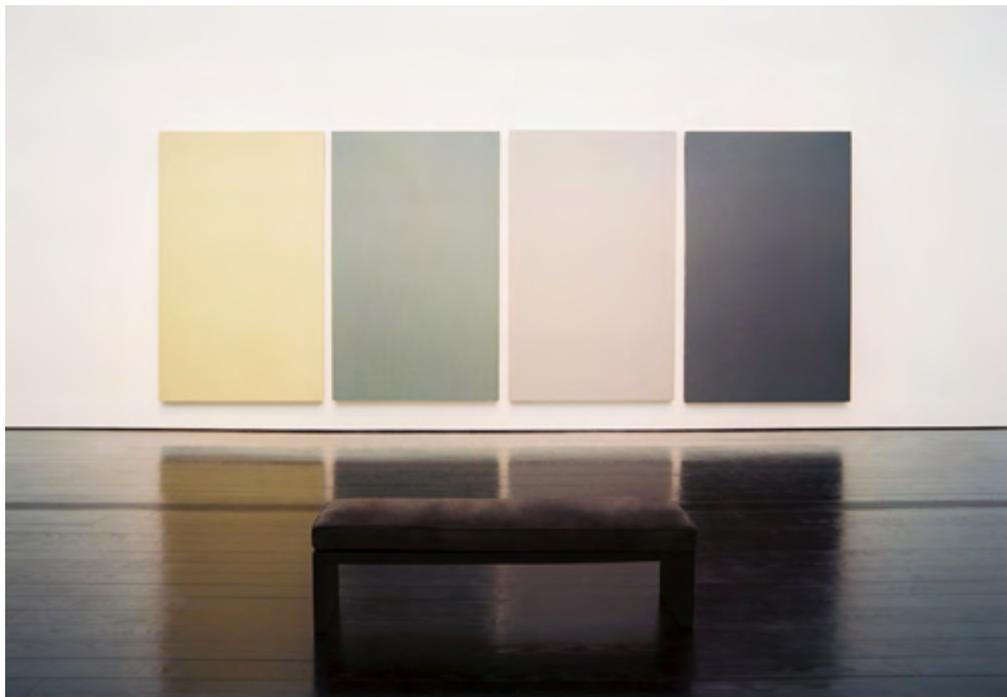
1960 y principios de la década de 1970 de Brice Marden. Dirigiendo su foco de interés a la repetición de un inagotable vocabulario de grises, Marden estaba convencido de que la ambigüedad del gris residía también en su capacidad para transformarse en diferentes tonos sin abandonar su esencia, interesado en «cómo se puede hacer que algo sea gris y rojo a la vez. O cómo un gris puede convertirse en un verde»⁸². Trabajaba con una amplia escala de grises que yuxtaponía en configuraciones seriadas como en *Three Deliberate Greys for Jasper Johns* (1970), tres paneles monocromos que mostraban tres tonalidades diferentes de gris. Un tríptico que no sólo establece un diálogo directo con la primera etapa esencialmente monocroma y gris de Jasper Johns sino que parece extraído directamente de *Gray Rectangles* (1957), un cuadro de formato cuadrado y pincelada evidente que enmarca tres espacios rectangulares dentro de una misma superficie indiferenciada. Como en muchos de sus cuadros de esta etapa, Johns deja además una franja en el borde inferior del cuadro sin apenas cubrir, un recurso que Marden conceptualiza desde la evidencia procesual y que se convertiría en elemento distintivo. Marden se refirió a la estrecha franja inferior característica de sus monocromos grises como «un índice o historial de la pintura»⁸³, un espacio que al estar deliberadamente «sin pintar» muestra los goterones y manchas de pintura y evidencia el trabajo por capas necesario para llegar al tono final. Esta estrategia preserva la memoria del cuadro, evidencia el proceso pictórico y se convierte, como para Ryman,

82

Brice Marden, citado en Eileen Costello, *Brice Marden*. Phaidon, Londres, 2013, p.12. La traducción es nuestra.

83

Ibidem, p.36.



Brice Marden: *The Seasons*, 1974-75

en una subversión de la objetualidad. Sus obras son fundamentalmente pinturas, no objetos, y en esa diferenciación se subraya el proceso de la pintura.

Marden abandona progresivamente el recurso del borde inferior como registro procesual conforme desarrolla sus paneles compuestos con el objetivo de enfatizar el límite entre los diferentes bastidores, pero mantiene la percepción del proceso a través del toque humano de la superficie. Un precedente de las configuraciones seriadas de Marden lo encontramos especialmente en Ellsworth Kelly, quien empezó a combinar paneles de diferentes colores a partir de principios de los años 1950, como en *Painting for a White Wall* (1952), una pintura compuesta de cinco módulos monocromos rectangulares. Kelly, sin

embargo, llegaba a la seriación desde la objetualización de la forma y el color que exigía pureza y contraste, mientras que Marden lo hacía desde la ambigüedad y la necesidad de una diferenciación sutil que únicamente se aprecia en su reiteración. Como en *Three Deliberate Greys for Jasper Johns*, Marden disecciona los diferentes grises que se encuentran en la superficie monocromática de Johns y muestra una pintura consciente de su complejidad perceptiva. Se aleja así del hermetismo minimalista y enfatiza el acto de pintar en una superficie que se revela a sí misma y se abre a la percepción del proceso como una realidad lenta y compleja.

4/ *The inventory*: Marcia Hafif y la *Radical Painting*

Tanto la pintura analítica de la década de 1960 y primeros años de la década de 1970, que tiene su origen en las *Black Paintings* de Frank Stella y en la pintura de Robert Ryman, como la conocida como **Radical Painting** de finales de los años 1970 y años 1980 compartían una premisa esencial: la eliminación de todo elemento compositivo. Muchos pintores de la *Radical Painting* comenzaron, como sus predecesores, a cuestionar sistemáticamente los medios pictóricos, sin tener un objetivo predeterminado. Una pintura designada como «real», «concreta» o «pintura-pintura» que llevó a artistas como Marcia Hafif, Joseph Marioni, Günter Umberg o Stephan Baumkötter a desarrollar una pintura esencialmente monocromática desde la voluntad de hacer visible el proceso. La pintura no debía mostrar nada más allá de sí misma, como señalará Joseph Marioni: «el propio cuadro es la obra»⁸⁴.

84

Joseph Marioni, *Blasser Schimmer*. Sammlung Modstudio, Colonia, 2001, p.207. La traducción es nuestra.

Muchos artistas de la *Radical Painting* evidenciaban el proceso mediante la superposición de capas cromáticas. Reinhardt llegó a dar hasta treinta capas en algunas de sus pinturas negras, pero cada una de ellas parecía ocultar o coexistir con la siguiente, como sustratos de oscuridad que hundían los negros en una pictórica ilusión de profundidad. En la pintura de **Joseph Marioni**, sin embargo, cada capa es perfectamente visible, de hecho, de eso se trata. El procedimiento mediante el cual es aplicado resulta de una suerte de derramado de pintura a la manera de Morris Louis pero densificado, prácticamente opaco sin llegar a serlo y monocromático en su estratificación. Marioni hace visible el recorrido de la propia pintura: adivinamos dónde empieza, dónde acaba y cuál es el orden de las capas. La pintura, en tanto materia, cae por efecto de la gravedad y en su desplazamiento genera el cuadro.

Marcia Hafif, a quien Arthur C. Danto llega a calificar de *chef d'ecole* del grupo de monocromistas que le rodeaban⁸⁵, es una pintora crucial en el desarrollo de la pintura monocroma y muchas veces olvidada que comenzó a analizar, como Ryman, los medios materiales de la pintura: el soporte, la aplicación de la pintura, el tamaño de los pinceles y la trayectoria del movimiento de la mano. Factores que eran aislados y examinados de manera individual en lo que acabó siendo un compendio de procesos pictóricos conocido como *The Inventory*. Como resultado de estos procedimientos sistemáticos el cuadro es sobretodo percibido en base a su modo de producción: el cuadro, consecuentemente monocromático, es el resultado de los procesos y modos de operar que se vuelven claramente visibles.

En un ensayo que Marcia Hafif publicó en *Art in America* en abril de 1981 enfatizaba la importancia que la propia acción de pintar tiene en la configuración de la pintura monocroma: «Los cuadros son superficies pintadas a mano, se constituyen de forma más o menos evidente por una serie de pinceladas», por lo que la pintura destaca en la superficie y se aplica a través de un proceso que envuelve el pensamiento visual. Y establecía que, dado que la pintura es

85

Arthur C. Danto, «El museo histórico del arte monocromo», en *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Paidós, Buenos Aires, 2003, p.193.



Joseph Marioni: vista de la exposición *Joseph Marioni: Paintings from the 1970s*, Galerie Mark Müller, Zürich, 2011

concreta y físicamente factual, el significado de las pinceladas y por tanto del cuadro proviene de cómo las pinceladas se organizan, no ya en el sentido de composición sino en el sentido de sistema u organización. Y añadía: «En un cuadro realista o abstracto las pinceladas funcionan (y siempre funcionarán) a nivel subyacente, pero en un cuadro monocromo las pinceladas conllevan una carga significativa mayor. En lugar de servir a un propósito, ellas *son* ese propósito»⁸⁶. Así, para Hafif, «el significado de la pintura monocromática está íntimamente asociado al acto de pintar, a la *acción* de pintar»⁸⁷. El acto físico se identifica con el acto mental y el proceso pictórico se convierte en un modo de «pensamiento activo» y «es, en sí mismo, un modo de pensamiento directo a través del cual el artista, recorriendo la razón y la intuición, elabora

86

Marcia Hafif, «Getting on With Painting», ensayo originalmente publicado en *Art in America*, abril de 1981. Citado íntegro en Johannes Meinhardt, op.cit, pp.108-112. La traducción es nuestra.

87

Ibidem

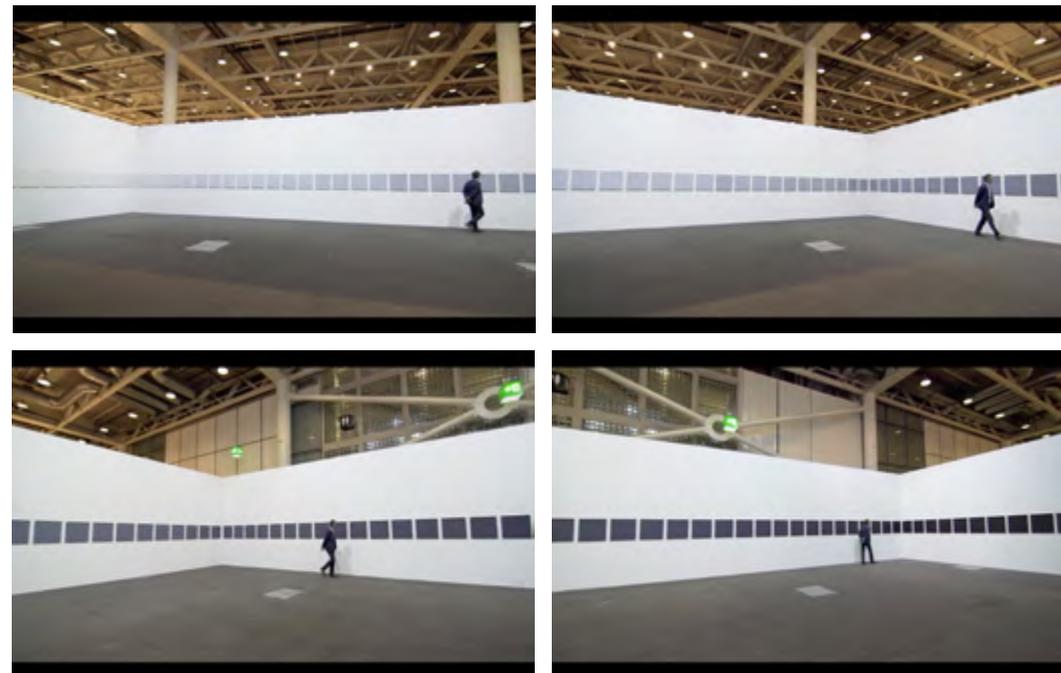
(crea) significado por medio de sus materiales y por medio del proceso de su utilización».

En este sentido Hafif realizaba numerosos estudios sobre modos particulares de aplicación de la pintura, tipos de pintura, materiales, soportes, etc., que se hacían visibles, de nuevo, mediante la repetición. Así, establecía numerosas secuencias monocromáticas que mostraban variaciones mínimas, una ocupación del espacio cuyo origen derivaba de un posicionamiento esencialmente procesual, la extensión a lo largo de la pared se hacía necesaria para visibilizar la propia acción de pintar. *An Extended Gray Scale* es el ejemplo más extenso de estas pinturas seriadas. Hafif comienza en 1973 un conjunto de 106 lienzos de 55x55cm., un trabajo que le llevó diez meses, que mostraba una progresión del blanco al negro. Hasta la fecha se había instalado por secciones según permitía el espacio, pero en la última edición de Art Basel Unlimited (2015), la galería Fergus McCaffrey presentó el trabajo completo en una hilera continua por primera vez. Tal como se advertía en Art Basel 2015, el espectador recorre la totalidad de la serie, el conjunto no exige una contemplación pormenorizada sino que invita a un desplazamiento continuo. El espectador ha de caminar, de tal modo que la disposición de la pintura monocroma genera en este caso un recorrido en la pared que se corresponde con un recorrido que el espectador ha de realizar para entender la obra desde su conjunto.

En un texto para el catálogo *Malerei Pur*, de la Gesellschaft für akustische Lebenshilfe, en Kiel en 1991, Hafif plantea una reflexión sobre la profunda transformación que la idea de composición sufre en la pintura contemporánea, que a partir de la aparición de la pintura monocroma, la estrategia *all-over*, la estructura de rejilla desarrollada especialmente por el grupo Zero y la estructuración progresiva de Stella empieza a tener más que ver con un sistema que se desarrolla en el espacio en lugar de una organización de formas en el interior de un cuadro. De manera acertada Hafif advierte de que la cuestión

88

Ibidem, p. 109.



Marcia Hafif: *An Extended Gray Scale*, 1973. La serie se muestra completa por primera vez en Art Basel Unlimited 2015

de la composición en la pintura de un solo color es completamente irrelevante y está además obsoleta, pero «aún así» reconoce cierto indicio compositivo en su relación con el espacio:

Desde el momento en el que dos o tres cuadros se instalan en la misma pared, o incluso con la presencia de dos cuadros en paredes adyacentes visibles al mismo tiempo, la cuestión misma de la composición renace. Qué diremos de un rojo y un verde, un amarillo y un negro, o cualquier pareja de colores que esté situada en paredes distintas pero dentro de nuestro campo de visión, o incluso sobre

dos rectángulos del mismo color (o sin color) que vemos en relación a ellos mismos o en relación a las paredes de la sala en la cual están colgados.

Los pintores han de acostumbrarse a considerar la pared como lugar para la pintura, la vertical de sus bordes laterales, la horizontal del techo y el suelo, las cuales se hacen eco de los bordes superior y laterales de la pintura, creando una «página» sobre la que trabajamos, la ampliación del campo de la nueva composición.⁸⁹

Ante la inevitable confrontación con la renovada idea de composición y bajo una reforzada voluntad de eliminar cualquier indicio compositivo, Hafif propone, como única alternativa posible para evitar la composición, pintar la pared entera, adaptar la pintura a la arquitectura de un espacio dado. Muchos otros artistas como Ellsworth Kelly conscientes de este nuevo sentido habían comenzado a utilizar la pared y el espacio efectivamente como una «página en blanco» en la que componer. Sus cuadros, si bien eran paneles de un único color, se configuraban a partir de combinaciones en el espacio, en un sentido similar a las pinturas compuestas de Brice Marden. En referencia a ello Hafif advierte que «la solución de muchos pintores ha sido trabajar con este factor de composición a través de una cuidadosa colocación de cuadros sobre el muro, para de manera consciente «componer» esa página»⁹⁰.

Consecuentemente, Hafif desarrolló también una serie de intervenciones en la pared, en diferentes espacios y con diferentes técnicas y procedimientos, en la línea de su *The Inventory*. Esta serie de pinturas murales le permitieron expandir el gesto en el espacio y enfatizar la acción de pintar.

89

Marcia Hafif, «On Composition», *Malerei Pur, Gesellschaft für akustische Lebenshilfe*, Kiel, 1991 [en línea] <<http://www.marcihafif.com/oncomposition.html>>. [Consulta: 05/08/2015]. La traducción es nuestra.

90

Ibidem.

5/Marcas de un pincel n.º 50. Niele Toroni

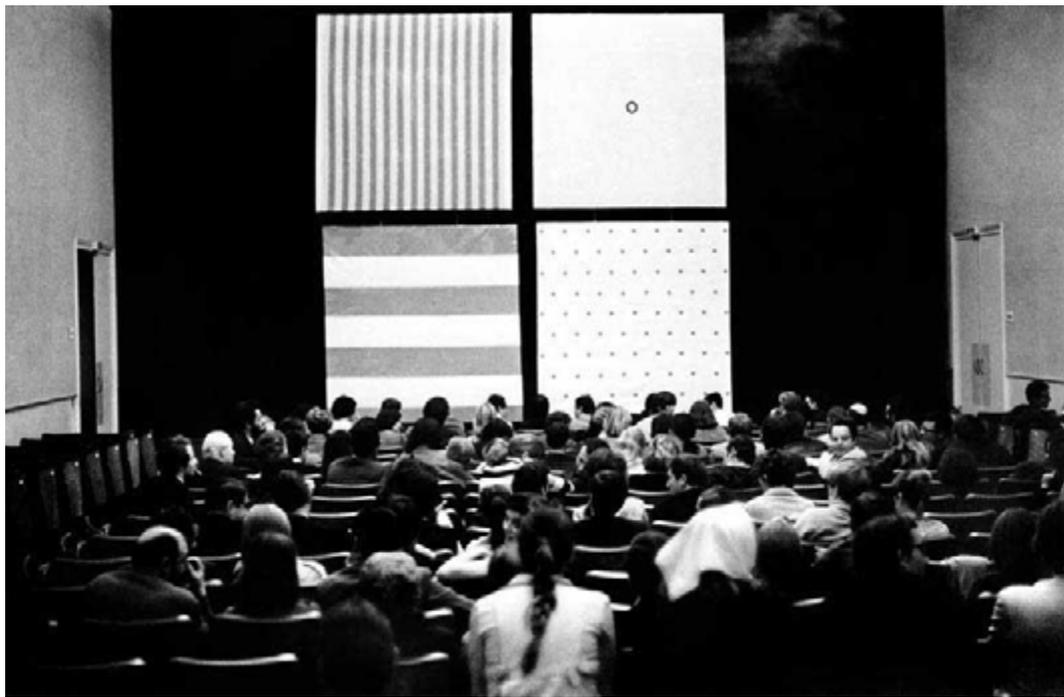
¿Qué es un cuadro? Ésta se convirtió en la cuestión fundamental de un nuevo pensamiento analítico y de una nueva visión metódica de la pintura después de 1960. Este nuevo planteamiento ya no partía del principio de que existía una esencia de la pintura que se descubriría en una *primera* o última pintura, sino que buscaba analizar las condiciones materiales del cuadro y su percepción específica.

Un pequeño cuadro de Giulio Paolini titulado *Disegno geometrico* de 1960 reunía los dos requisitos y condiciones materiales de un cuadro: un rectángulo ortogonal y sus implicaciones. El artista inscribió en la superficie aquellas líneas que en un rectángulo son automáticamente entendidas como organización de la superficie y que operan en la percepción: las diagonales y las perpendiculares centrales que, se establecen en conjunto como los límites materiales del rectángulo, determinan y ordenan el plano. Podría ser ésta la estructura base de cualquier composición. Así, *Disegno geometrico* contiene ya una especie de punto cero de la pintura.

Años más tarde la búsqueda del punto cero de la pintura, y con ella la articulación visible de condiciones mínimas que deben ser observadas para que algo sea percibido como cuadro, se convirtió en objeto de análisis para un grupo de jóvenes pintores en París. En 1966, Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier y Niele Toroni constituirían el grupo **BMPT**, que se proponía explícitamente investigar en qué consistía el mínimo necesario para que algo en una superficie fuese identificado como pintura. La pintura debía ser desmitificada y mostrada en cuanto actividad o resultado de esa actividad. La «búsqueda de una pintura neutra, anónima, sin eventos... pintura que simplemente es pintura»⁹¹ reduce la pintura al resultado de una actividad que

91

Edmond Charrière, *Olivier Mosset*. Baden, Suiza, 1990, p.14.



BMPT, «Manifestation no. 3: Buren, Mosset, Parmentier, Toroni,» Musée des Arts Décoratifs, Paris, 1967

produce un efecto específico. Esta pintura debería «ser un rastro que hablase por sí mismo, un rastro sin misterio, ni bonito ni horrible, inexpresivo»⁹².

Olivier Mosset constató que bastaba pintar un círculo en medio de una superficie para alcanzar la articulación mínima de la superficie pictórica. El círculo, de 15,2 cm. de diámetro, se situaba exactamente en el centro de un cuadrado de 1 metro por 1 metro. Señalando el centro, como Paolini, se apelaba al orden geométrico implícito del área donde éste era ubicado.

Niele Toroni y Daniel Buren fueron más allá en este planteamiento y llegaron a la conclusión de que la delimitación de la superficie pictórica y, de un modo general, la existencia de un soporte autónomo, son condiciones que

92

Michel Parmentier citado en Johannes Meinhardt, op. cit, p. 49. La traducción es nuestra.

pueden ser eliminadas pues cada superficie material y funcional ya está delimitada, ya sea una pared, un panel publicitario o una superficie textil. Al inscribir en una superficie preexistente unas simples marcas se obtiene una articulación mínima que permite ver la superficie material como una superficie pictórica. El trabajo de Toroni, como el de Buren, no tiene una forma exterior definida y no precisa de ningún contorno y tampoco presenta una composición interna, ninguna distribución de pesos ni volúmenes, centro o periferia, simplemente un esquema que se puede extender o proyectar ilimitadamente, llevando la herencia moderna de la estructura *all-over* a sus últimas consecuencias. El resultado directo de esta formulación era la renuncia de la pintura al cuadro como soporte autónomo y su consiguiente expansión en el espacio.

La solución de Buren pasó por un distanciamiento del proceso pictórico, en una consciente asimilación de los *ready-made* dadaístas y los nuevos realismos de principios de siglo: «Yo buscaba una solución visual que estuviese próxima a aquello que consideraba como el punto cero de la pintura. Lo descubrí en el momento en que vi un determinado tejido de franjas en los almacenes de Saint-Pierre»⁹³. Buren halló en ese tejido para toldos las cualidades que no había encontrado en su propia pintura y disolvió así cualquier diferencia entre un cuadro y cualquier otra superficie. Lo que, junto con la eliminación de un soporte autónomo específico para la pintura, le llevaría a extender sus franjas verticales alternadas de ancho preestablecido a todo tipo de soportes y contextos⁹⁴.

Si bien ese proceso de expansión se da también en la trayectoria de Toroni, éste, sin embargo, se centraría esencialmente en la actividad misma que articula el espacio pictórico. Hasta el día de hoy, Toroni inscribe sobre paredes o cualquier otro tipo de soporte siempre la misma impresión de pincel, casi mecánica y en cualquier caso inexpresiva y en un único color: «Marcas con un pincel n.º 50, repetidas en intervalos regulares de 30 cm»⁹⁵. Esta formula-

93

Daniel Buren en una entrevista con Anne Baldassari citado en Johannes Meinhardt, op. cit, p. 50. La traducción es nuestra.

94

En el siguiente bloque dedicamos un apartado a Daniel Buren, por lo que no hemos considerado oportuno una mayor extensión en este punto. Véase «La «herramienta visual» nómada de Daniel Buren», p. x.

95

Niele Toroni en una entrevista con Bernard Marcadé en VVAA., Niele Toroni. CAPC, Burdeos, 1997, p. 31. La traducción es nuestra.

ción es el denominador común de todas sus pinturas, algo que desde la más absoluta simplicidad se convertía en una imponente garantía de libertad⁹⁶.

En una entrevista que Bernard Marcadé realizaba a Toroni en París de 1997, a diferencia de Buren, Toroni remarcaba especialmente la necesidad de su implicación física en la producción de la pintura:

Mi pintura no existe sin el trabajo implicado en su proceso. En este punto difiero totalmente de los artistas conceptuales. Para mí sería inconcebible no hacer la pintura yo mismo. Requiere mi presencia física; tengo que ser capaz de escalar un andamio o una escalera cuando el trabajo se desarrolla sobre el nivel del suelo, y mover mi brazo libremente cuando lo hace sobre el suelo⁹⁷.

Por este motivo Toroni no ha delegado nunca el trabajo en otra persona, para él el proceso se convierte en una parte pictórica *per se*, de esta manera la pintura se define desde su aplicación «la pintura es también el resultado de un trabajo»⁹⁸. Una tras otra las marcas que deja el pincel n.º 50 de Toroni van ocupando un espacio dado, como advierte Marcadé, surge la idea de un pequeño circuito entre la primera y la última pincelada⁹⁹. Un gesto monocolor, sistemático y extremadamente meticuloso que en su repetición recorre el espacio; recorre la limitada superficie de un cuadro que se multiplica infinidad de veces, todas iguales y todas diferentes, lo desborda y se expande hasta los límites que marca la propia arquitectura, subrayándola y apropiándose de ella y de sus circuitos. Después de todo, nunca repite la misma pincelada.

96

Ibidem, p. 36.

97

Ibidem, p. 31.

98

Ibidem.

99

Ibidem, p. 36.



Niele Toroni: *Marcas con un pincel n.º 50, repetidas en intervalos regulares de 30 cm*, 1982.

La expansión de la pintura performativa hacia la autonomía del proceso

*El artista (el pintor) ya no está limitado al lienzo (el plano pictórico)
y puede transferir sus composiciones del lienzo al espacio.*

Kazimir Malévich.

1/Pintar, simplemente

Bajo la notable influencia de los primeros pintores gestuales tras la contienda mundial la *acción* en general y la *acción de pintar* -el monocromo- en particular quiso liberarse de su materialización en un objeto final y reivindicarse desde su autonomía. La influencia en particular de Pollock se estableció a raíz de la documentación de su proceso pictórico en las famosas fotos tomadas por Hans Namuth en 1950, que lo mostraban en acción en lo que parecía una danza ritual alrededor de un bastidor en el suelo sobre el que se iba depositando la pintura. La exposición *A Bigger Splash: Painting after Performance* celebrada en la Tate Modern en 2013 planteaba múltiples relaciones entre pintura y performance y abría su reflexión precisamente a partir del registro de Namuth. La fuerza de la documentación del proceso residía en el hecho de que producía una idea de independencia de la acción¹⁰⁰.

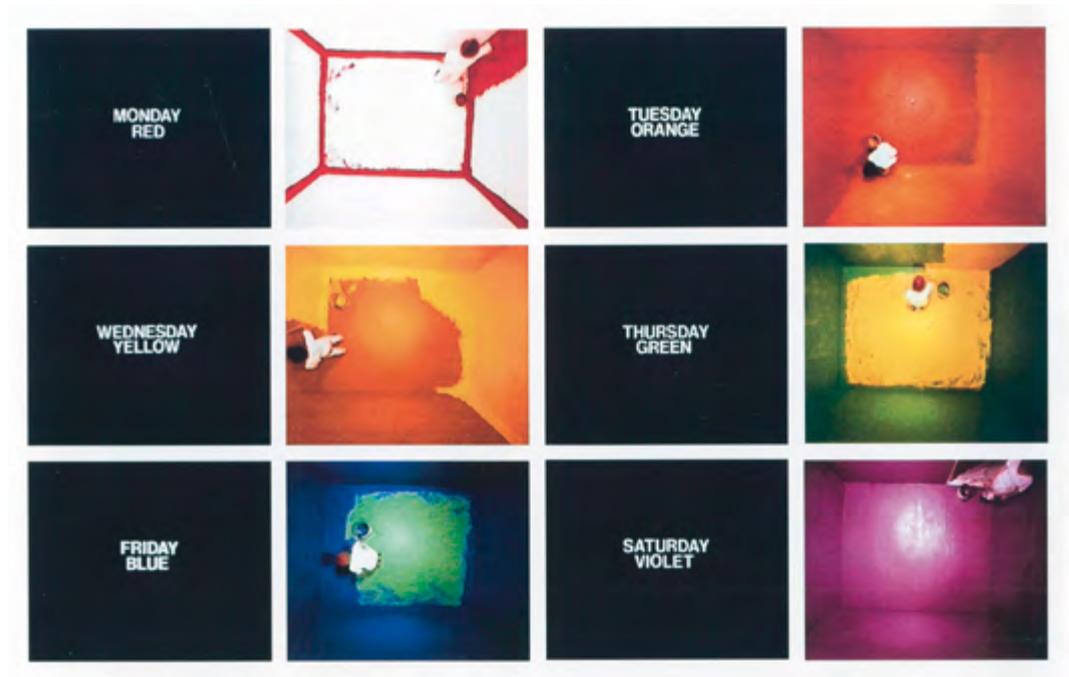
La documentación fue una preocupación constante en las primeras tentativas performativas que veíamos en Klein, Fontana, Niki de Saint Phalle o Manzo-

100

Véase VVAA., *A Bigger Splash. Painting after Performance*. Tate, Londres, 2012.

ni, todas ellas ligadas en gran medida a un soporte que actuaba como plataforma-registro de la acción, y especialmente en el grupo Gutai, que mostraba un especial rechazo al objeto artístico, siendo éste un residuo prescindible en un gran número de ocasiones. El colectivo japonés hizo hincapié no sólo en la documentación de sus procesos sino en su difusión internacional a partir de mecanismos como la creación de su propia revista *Gutai*, bajo la premisa de descentralizar e internacionalizar el arte. En este contexto surgen nuevas estrategias procesuales y performativas que aúnan muchos de estos procesos ya asimilados, y que no sólo se vinculan directamente al espacio desde la acción de pintar sino que su condición objetual desaparece y la pintura se diluye en la transitoriedad del tiempo, reafirmando la autonomía del proceso.

La influencia de Gutai en particular jugó un papel fundamental en la construcción del discurso artístico de **Allan Kaprow**, quien tendría un impacto fundamental en los nuevos impulsos artísticos procesuales de los años sesenta vinculados al happening y a la performance. Los experimentos de Gutai confluyen con la influencia de John Cage y su interés por el contexto y el tiempo que veíamos en su lectura sobre las *White Paintings* de Rauschenberg, y sobre todo el propósito de Cage de eliminar las barreras que separan el arte y la vida. Para Kaprow, después de Jackson Pollock la pintura no tenía sentido pero, a su vez, supo articular el legado de Pollock hacia un arte de ambiente basado en el evento y la performance, incorporando el azar, la cotidianeidad, la duración y la interacción de la audiencia. En este sentido plantea su trabajo desde la idea de transformación, como parte del flujo temporal que caracteriza nuestra propia vida. Esta idea se hace perfectamente visible en su acción titulada *Stockroom*, realizada para la exposición *Movement in Art* en Estocolmo en 1961. Kaprow animó a los espectadores a completar la obra pintando las paredes de un pequeño espacio –almacén- y cada día les proporcionaba un color diferente. Cada capa se superponía a la siguiente y así la pintura estaba en un continuo proceso de transformación, presentado ya como acción en sí misma.



John Baldessari: *Six Colorful Inside Jobs*, 1977.

John Baldessari también proponía en *Six Colorful Inside Jobs* (1977) un proceso de repintado y transformación cromática constante desde la idea de cotidianeidad. Pero en este caso el formato ya no era una acción cuyo registro se hacía necesario sino que el propio registro presentado en un video en 16 mm. constituía la obra. Se trata de un proceso temporal en el que, a lo largo de sus 32:53 min. de duración, el vídeo muestra un pequeño habitáculo siendo pintado en seis colores diferentes, cada color del espectro corresponde a un día de la semana. No sin cierta ironía este trabajo parte de una performance/ instalación para integrar al artista desde una perspectiva funcional lejos de la expresividad subjetiva y el egocentrismo expresionista, mostrando la pintura como un proceso de sedimentación cromático mecánico. Baldessari establece



Nedko Solakov: *A Life (Black & White)*, 1998.

así una reflexión en torno al tiempo, la pintura y el espacio en relación a los mecanismos narrativos que incorporan el video y la palabra, todo ello filtrado desde la idea de un doble proceso paralelo entre la vida y la creación.

Recogiendo el legado de Kaprow y Baldessari, **Nedko Solakov**, presentaba en 1998 la primera de su serie de intervenciones-performance *A Life (Black & White)*, que llevó, entre otros espacios, a la Bienal de Venecia de 2001. Dos pintores/profesionales representan una acción en bucle en la que repintan constantemente con pintura blanca y negra las paredes del espacio expositivo durante el periodo completo de exposición. Día tras día se representa una suerte de persecución pictórica en la que un pintor pinta de blanco y el otro de negro, de manera que el primero sigue al segundo y éste a su vez sigue al primero, en un infinito danzar circular que se ajusta a la estructura arquitectónica de cada espacio en el que la acción es reproducida. El ritmo monocromático binario queda registrado en el suelo, en una sucesión de manchas y goterones de pintura blanca y negra que configura un proceso de superposición permanente que existe en el tiempo y en el espacio presente, que *vive* en blanco y negro, un gesto «simple pero profundamente existencial»¹⁰¹. Las fronteras entre las zonas blancas y negras cambian cada vez y se modifican lenta pero constantemente, «como un Malevich en movimiento»¹⁰² como ad-

101

Kasia Redzisz, «Reviews. Nedko Solakov», *Frieze*, n.º 148, junio/Agosto de 2012, p. 198. La traducción es nuestra.

102

Juan Manuel Bonet, citado en Rosa Martínez, Nedko Solakov. Paisajes románticos con elementos ausentes. MNCARS, Madrid, 2003.

vertía Juan Manuel Bonet, recordando, posiblemente, aquella cita de Malevich que adelantaba que «El artista (el pintor) ya no está limitado al lienzo (el plano pictórico) y puede transferir sus composiciones del lienzo al espacio»¹⁰³.

Este proceso circular de acumulación de capas, de repetición eterna a la manera de Sísifo, articulaba el tiempo de la performance con la ampliación del espacio de la pintura, convirtiendo la obra en una extraña alegoría del sinsentido del trabajo pero también en las posibilidades de juego y variación en la repetición e insertándose en el flujo continuo de *una vida*.

La búsqueda de la autonomía del proceso se instala inevitablemente en cierta estrategia de ocupación del espacio al considerar éste como un elemento necesario en el desarrollo del movimiento en el tiempo; una conclusión lógica que se amplifica al prescindir del soporte del cuadro como plataforma de acción y derivar en el espacio como soporte y escenario. La acción deja de ser entonces *parte de*, es decir, deja de formar parte de un proceso que en definitiva construye finalmente un objeto y se convierte en *acción* por derecho propio.

De esta desmaterialización de la pintura en el espacio como acción más allá del objeto participaba también **Lynda Benglis**, quien se había deshecho también del cuadro como soporte, con su inherente posición vertical -presente incluso en Pollock-, en la universidad de Rhode Island ya en 1969. Benglis lanzó 40 galones de pintura (unos 180 litros) directamente sobre el suelo, de manera que cada derramado de pintura generaba un riachuelo de color que se superponía al anterior: derramando uno tras otro los botes de pintura y acumulando la pintura en el suelo en una suerte de estratos diferenciados cromáticamente. Un proceso que, de nuevo, podría perfectamente no tener ni principio ni final; no se trataba de una acción narrativa, sino de una acción en sí misma. Ese derramar pintura era aquí la obra y la documentación de este gesto el testigo imprescindible para la autonomía del proceso.

103

Citado en Thomas mcEvelley, «El icono monocromo», en *De la Ruptura al cul de sac. Arte en la segunda mitad del siglo XX*. Akal, Madrid, 2007, p.57.



Lynda Benglis pintando el suelo con 180 litros de pintura en la Universidad de Rhode Island, 1969



Bruce Nauman: *Make-Up*, 1967.



Greta Brătescu: *Towards White*, 1975.

Este juego de repintado permanente como evidencia -y parodia- del proceso al que hacíamos referencia se repite en **Bruce Nauman**. En 1967 Nauman leyó *La terapia Gestalt* de Frederick S. Peris y como consecuencia dejó progresivamente de centrar su atención en los objetos -como obra de arte autónoma- para hacer hincapié en la propia experiencia. Este texto motivó el interés por la autoconsciencia sensorial como un proceso gradual en el tiempo. En 1968, durante su estancia en Nueva York, Nauman ejecutó *Flesh to White to Black to Flesh*, un vídeo en blanco y negro de casi una hora de duración, segunda versión de la película a color *Make-Up* realizada el año anterior. Nauman explicó que normalmente los protagonistas se maquillaban antes de sus filmaciones, pero que él eligió convertir la aplicación del maquillaje en una actividad: «Empecé con cuatro colores. Aplicaba uno sobre otro, en el momento en que agregué el último, el color parecía casi negro»¹⁰⁴. Nauman combina pintura monocroma y maquillaje en una parodia que tiene como soporte de la pintura el propio sujeto. En la segunda versión del film transformaba sucesivamente el blanco en el negro y viceversa, como un proceso absurdo de reiteración

104

Bruce Nauman, cita extraída directamente de la exposición *Caso de estudio. Cuerpo, Espacio y Tiempo en Bruce Nauman*, IVAM, 2015.



Tim Ulrichs: *Erasure of the Self through Painting*, 1973-76

que años más tarde habría de servir de referencia a Nedko Solakov que desmitifica, en definitiva, la acción de pintar, y la sitúa, simplemente, como una acción más en el curso de la vida.

Esta autoconsciencia e inclusión del cuerpo en relación al espacio será decisiva en el desarrollo de la pintura, que pasa de la *action painting* a la pintura de acción: «*Painting Action not Action Paintings*»¹⁰⁵ diría el artista japonés Ei Arakawa. En *Towards White* (1975) **Greta Brâtescu** se anula a sí misma mediante la superposición de papel y pintura blanca en su propio estudio y queda integrada, paso a paso, en un espacio monocromo. Un proceso que documenta mediante un registro fotográfico. Jugando con esa (re)construcción del proceso que permite el medio fotográfico **Tim Ulrichs** también se oculta tras la pintura en *Erasure of the Self through Painting* (1973/76), una estrategia que define bien a **Helena Almeida** en sus *Pinturas Habitadas* (1975). Secuencias fotográficas que muestran un proceso pictórico de ocupación del espacio, pero de un espacio que aparece ahora reformulado desde la óptica

105

Ei Arakawa, «The Ab-Ex Effect», *Artforum*, verano de 2011, p. 325.



Helena Almeida: *Pinturas Habitadas*, 1975.

de la cámara. Y de este modo la fotografía pasa de registro documental a obra-documento, a una obra que existe casi exclusivamente por y para el propio registro, reformulando así el propio objeto artístico y cuestionando la verdadera autonomía del proceso pictórico.

2/La pintura por los suelos

Revisando lo andando, partíamos de un paisaje que se descubre desde el propio acto de caminar, siendo el paisaje un concepto y un género que se desarrollaba como tal bajo el amparo de la pintura y posibilitaba a su vez una tendencia hacia la superficie monocroma. A continuación exponíamos cómo la pintura monocroma presentaba una clara tendencia de naturaleza procesual que posibilitaba nuevas relaciones contextuales y activaban el espacio circundante. De este modo nos encontramos con una pintura que reafirma el suelo en su relación con el espectador y el propio proceso-acción de pintar. La relación física con el plano horizontal, el contacto directo con el suelo, no ha sido nunca una cuestión que correspondiese al ámbito de la pintura, sino todo lo contrario. La huella del neumático de Rauschenberg fue una completa rareza. Leo Steinberg señalaría en relación a Rauschenberg el concepto *flatbed pictures*, vinculado a unas obras que situaban «allí, en la postura vertical del arte»¹⁰⁶ elementos que acostumbraban a descansar sobre el suelo. Desde su relación con la pared la lógica vertical parece haber definido siempre la pintura. Es más, Krauss nos desvela como ese plano vertical sostiene el límite ontológico de lo que hasta ese momento era pintura:

La idea de la dependencia de la pintura con respecto al marco (y no al contrario) cambia un enfoque centrado única y exclusivamente en el campo interior. Dicho enfoque debe comenzar a dilatarse, a expandirse. Tan pronto como el límite entre lo de dentro (la pintura) y lo de fuera (el marco) empieza a desdibujarse y descomponerse, nos encontramos con la posibilidad de imaginar el grado en el que «la pintura como unidad» es una categoría artificial, construida desde el deseo, de manera similar a la «edición original»¹⁰⁷

106

Leo Steinberg, «Reflections on the State of Criticism», *Artforum*, vol. 10, n.º 7, marzo de 1972, pp. 37-49. La traducción es nuestra.

107

Rosalind Krauss, citada en David Barro y Álvaro Negro, *Sky shout: a pintura despois da pintura*. Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela, 2005., p. 133.

Para Steinberg los trabajos de Rauschenberg que hacían alusión a la horizontal eran superficies receptoras, como la calle o una cama, que a partir de su horizontalidad inherente enfatizaban su propio «proceso de realización»¹⁰⁸. Un planteamiento que encontraba una relación directa con el proceso de Pollock, quien finalmente levantaba y «sublimaba» su pintura en el plano vertical, y en gran medida con numerosas propuestas que se desarrollan en torno a la acción de caminar a partir de finales de los años sesenta y que, efectivamente, desarrollan el plano horizontal, como lugar del propio «proceso de realización». Pero eso lo retomaremos más adelante.

Lo que nos ocupa en este apartado es cómo la tendencia hacia la afirmación y autonomía del proceso pictórico se corresponde con una creciente ocupación del espacio que activa el plano horizontal de la pintura; aquello que sucede en el suelo. No hablamos aquí de una pintura que se sitúa literalmente sobre el suelo, como decíamos ese punto queda reservado al tercer apartado, sino de una pintura que propone un desarrollo procesual en el que, por un lado, no sólo implica cierto desplazamiento del artista sino que se configura desde la propia superficie del suelo y, por otro, convierte al espectador en un sujeto activo que ha de realizar un recorrido paralelo a la pintura, ya sea ante el monocromo seriado o ante la intervención sobre el muro. Se trata, en definitiva, de un volver a caminar en relación a la pintura.

3/Volver a caminar. Apuntes a una monocromía contemporánea

Desde el contexto híbrido de la pintura contemporánea la noción de gesto adquiere diferentes formas y generalmente tiene más que ver con cuestiones

108

Leo Steinberg, op. cit., p. 39.

metodológicas y procesuales que expresivas. El gesto se conceptualiza y se establece como herramienta procesual, es decir, como elemento que organiza la superficie, y aunque se reconozca cierta subjetividad inherente, raras veces se reivindica como expresión interior autónoma. Aún así advertimos el riesgo de generalizar tras una posmodernidad caracterizada precisamente por la convivencia de múltiples narrativas, en la que la pintura ya no se rige por grandes ideas sino que se ramifica y adopta posturas totalmente distintas y nuevas estrategias, y todo sucede desde una apabullante consciencia de simultaneidad, multiplicidad y transitoriedad.

Bajo esa perspectiva, y perfectamente conscientes del paréntesis temporal que en relación al conjunto de esta investigación establecemos, planteamos aquí el trabajo de dos artistas contemporáneos que nos permiten concluir este apartado en relación al desplazamiento respecto al proceso de la pintura monocroma y su extensión en el espacio: Jason Martin y Wade Guyton.

Conocido por sus cuadros monocromos de gran formato y abundante materia, **Jason Martin** (Jersey, 1970), artista inglés que fue asociado al contexto YBA (Young British Artists) de los años 90, describe su propia pintura como «viajes»¹⁰⁹ en los que se mueve físicamente a través de la superficie del cuadro. El trabajo de Martin se desarrolla desde una intensa implicación física, su técnica es deudora de los movimientos gestuales de posguerra ya que el artista, al igual que miembros del colectivo japonés Gutai como Kazuo Shiraga o Shozo Shimamoto, Hans Hartung en París o Frank Kline y Pollock en Nueva York, implica todo su cuerpo en su proceso pictórico. Con ellos comparte la concepción del cuadro como escenario o evento además de la tendencia hacia la ampliación del formato que exige el desarrollo del movimiento: sus lienzos superan en muchos casos los cuatro metros, lo que le conduce a nuevas herramientas que le permitan no sólo abarcarlos sino también extender su gesto y crear nuevas formas de movimiento. En Jason Martin encontramos también el eco de los monocromos gestuales de Pierre Soulages con sus monumentales

109

Véase A. Woods, «Jason Martin. Interview», *Transcript*, vol. 2, n.º 3, 1997.



Pierre Soulages: *Peinture 324 x 181 cm, 17 novembre 2008, 2008.*



Jason Martin: *Untitled, 1993.*

y escultóricos negros en los que implica todo su cuerpo para realizar trazados continuos sobre una densa materia pictórica que registra su desplazamiento. Especialmente Soulages está presente en los meticulosos estriados lineales de Jacob Gasteiger, en los grafismos que componen cada uno de los cuadros de *Soñé que revelabas* de Juan Uslé, en los barridos de Gerhard Richter, y en los movimientos ondulados del mismo Jason Martin. Un ejemplo más visceral lo encontramos en la poco conocida serie *Reste* de Arnulf Rainer, en la que una mancha negra que cubre, prácticamente, la totalidad de la superficie del cuadro ahoga un gesto violento e impulsivo.

Jason Martin, antes de llegar al llamativo colorido y a su característico «oleaje» actual, fue asociado al minimalismo a partir de las pinturas que realizaba en la década de los 90, mucho más sobrias gestual y cromáticamente; realizadas a través de un único barrido utilizando brochas adaptadas a las dimensio-

nes de la obra y cuyas cerdas imprimían regulares estrías longitudinales sobre las superficies de aluminio, acero o plexiglás. El trabajo de Martin, en efecto, parece en esos años tender hacia un gesto contenido y totalmente controlado, acercándose a planteamientos más cercanos a la Radical Painting o a los barridos de Gerhard Richter, y proponiendo una apariencia en cierto modo mecánica y a una ejecución que insiste fundamentalmente en la necesidad de mirar la pintura como pura pintura.

Este sería el caso de *Lover*, una obra realizada en 1997 que supera los tres metros. Roberta Smith, en una crítica a la exposición de Jason Martin en la galería Robert Miller de Nueva York, hacía referencia a la mecanicidad del gesto y de hecho aseguraba que parecían «haber sido realizadas por máquinas»¹¹⁰. En el carácter aparentemente impersonal de esa ejecución se producían ligeras ondulaciones que rompían el gesto continuo como «errores producidos por la máquina»¹¹¹. Sin embargo, en *Lover*, aquellas pequeñas ondulaciones que pueden ser consideradas como errores de naturaleza mecánica y que podrían quizás recordarnos a las impresiones negras de Wade Guyton, no hacían más que afirmar las imperfecciones propias de una actividad que era esencialmente humana. En sus más de tres metros de extensión, la obra a la que nos referimos debía ser pintada a la vez que caminada, es decir, el trazado único que barre de principio a fin su superficie longitudinal exigía el desplazamiento paralelo del artista. En este sentido, *Lover* surge desde la acción de caminar y es a la vez un registro de ese recorrido, sus leves rupturas de ritmo en forma de ondulaciones no son errores mecánicos sino, simplemente, el registro necesario de cada uno de los pasos que Martin realizó para recorrer su superficie.

Jason Martin muestra una absoluta conciencia de este hecho cuando alude a sus pinturas como «viajes» o cuando titula a algunas de sus series como *Nomad*. La pintura se organiza desde el tránsito, «Lo que más me interesa en el campo de la pintura -explica- es encontrar el movimiento que surge

110

Roberta Smith, «Art in Review; Jason Martin», *New York Times*, septiembre de 1998 [en línea] <<http://www.nytimes.com/1998/09/25/arts/art-in-review-jason-martin.html>>. [Consulta: 08/08/2015]. La traducción es nuestra.

111

Santiago Olmo, «Jason Martin. El ojo interior», en VVAA., *Nomad. Jason Martin*. Es Baluard, Palma de Mallorca, 2008, p. 20.



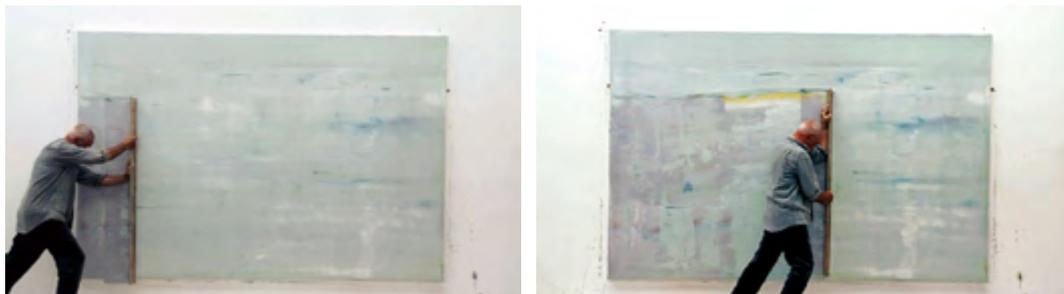
Jason Martin: *Lover*, 1997.

de los espacios pictóricos. Ese análisis espacial es mi principal preocupación como artista»¹¹². Un movimiento que se descubre en la forma en que el artista británico distribuye el pigmento sobre el aluminio y que es profundamente nómada.

Esto mismo sucede en la configuración de algunos de los grandes cuadros abstractos y característicos barridos que el alemán Gerhard Richter lleva realizando desde los años noventa, en los que el acto de caminar queda integra-

112

Jason Martin, citado en Bea Espejo, «Jason Martin», *El Cultural*, junio de 2011 [en línea] <<http://www.elcultural.com/noticias/arte/jason-martin/1740>>. [Consulta: 08/08/2015].



Corinna Belz: Gerhard Richter en el film *Gerhard Richter Painting* 2009.

do en el proceso pictórico. Corinna Belz rodó en 2009 el film *Gerhard Richter Painting*, un documento que se centra precisamente en el proceso en sí mismo. La película muestra como el alemán realiza los barridos de estos grandes cuadros, de entre tres y cuatro metros, a partir de un movimiento que se acompaña con sus pasos en un proceso que funde caminar/pintar como una misma actividad.

En el año 2007 la galería Petzel de Nueva York presentó una individual de **Wade Guyton** que mostraba lo que «aparentemente» era una serie de monocromos negros, un matiz que incluía la nota de prensa. La serie, *Untitled 2007*, estaba realizada con una impresora Epson de gran formato, cuyo punto de partida era un rectángulo negro completamente sólido dibujado en Photoshop que se imprimía dos veces sobre el mismo soporte. Los monocromos se generaban a partir de la impresión y sobreimpresión de tinta negra sobre lino, un soporte tradicionalmente reservado a la pintura que provocaba una ligera dispersión y la consiguiente extensión irregular sobre la superficie, potenciando la aparición de imperfecciones. De esta manera, a medida que se produce cada pieza, se transcribe el registro visual de la acción de la impresora: el trazo del movimiento del cabezal de impresión, los diferentes accidentes por la obstrucción de tinta y el recorrido de las ruedas sobre la tinta húmeda, todo ello mezclado con los arañazos y manchas de pintura



Wade Guyton: proceso de impresión de la serie *Untitled 2007*, 2007.

que se producen durante la acción de retroalimentación de la impresora que arrastra de nuevo la tela. Y a partir de esta interacción irregular de la impresión de tinta sobre el lino se establece una reinventada relación con el proceso pictórico, en su equivalente digital.

Como indica Achim Hochdörfer, este tipo de huella subraya su propio método de producción y «hace posible que el proceso tecnológico no llegue a ser un fin en sí mismo»¹¹³. Al contrario, toda la serie parte de un mismo archivo de nombre «big-black.tif», que no es más que la imagen de un rectángulo negro. Así, la impresión es la que verdaderamente configura el cuadro y, de nuevo, en la diferencia entre unos registros y otros gravita el sentido de la re-

113

Achim Hochdörfer, «Reviews: Wade Guyton», *Artforum*, vol. 51, n.º 6, febrero de 2013, p.237.



Wade Guyton: *Untitled 2007*, Petzel Gallery, Nueva York, 2007.

petición. Los lienzos negros se repiten a lo largo de la galería, todos del mismo formato y aparentemente iguales, como ya hiciera Reinhardt, ocupando el espacio desde la evidencia procesual.

Bajo este planteamiento Guyton realiza otra individual en Petzel en 2014 diseñada específicamente para este espacio. Parte del mismo archivo empleado en 2007 pero amplía la escala hasta ajustarse al tamaño de cada una de las paredes, de manera que el «gesto» apropiacionista de Guyton se revela potencialmente infinito en su recorrido, su insistente desplazamiento horizontal construye la base de una superficie monocromática que puede extenderse cuanto sea necesario. El recorrido procesual se expande y exige al espectador su propio desplazamiento y recorrido paralelo: un modo de recepción y lectura de la obra que también se establece en el tránsito.

La línea fronteriza entre los llamados nuevos medios y el tradicional género de pintura deja de ser relevante, los nuevos medios pueden realizar pinturas del mismo modo que la pintura puede asumir nuevos procesos tecnológicos. Guyton asume una reflexión desarrollada especialmente por Daniel Buren¹¹⁴

114

Véase Johanna Burton, «Rites of Silence. Johanna Burton on the art of Wade Guyton», *Artforum*, XLVI, n.º 10, verano de 2008, pp.364-373.



Wade Guyton: serie *Untitled 2014*, Petzel Gallery, Nueva York, 2014.

en la producción industrial de sus franjas, y no sólo eso, en su trabajo se produce una colisión entre modelos de diferentes eras y superpone aspectos constructivos del Minimalismo en su apropiación de métodos industriales con estrategias conceptuales y planteamientos pictóricos realizados por artistas como Stella o Hafif, y en definitiva Guyton se instala en la renuncia a la oposición entre minimalismo y gestualidad pictórica asentada sobre la determinación procesual.

La implicación corporal de Jason Martin nada tiene que ver con el distanciamiento y la autosuficiencia del proceso mecánico que Wade Guyton (pre) establece. Si Jason Martin «viaja» a través de una superficie monocolor, la impresora de Guyton interfiere insistidamente sobre un plano de color negro. Así encontramos en esta pequeña contraposición, Martin - Guyton, un planteamiento monocromo que surge del registro de un recorrido, consciente de la espacialidad implícita en la acción performativa que asume el proceso pictórico.

The journey is the destination.

Japan Air Lines, slogan corporativo.

En 1968 Robert Morris decía: «El proceso de «autorrealización» de la obra casi no se ha estudiado [...]. De los expresionistas abstractos sólo Pollock era capaz de recuperar el proceso y conservarlo como parte de la forma final de la obra [...]. En el arte orientado al objeto el proceso no es visible»¹. Morris, como la inmensa mayoría de artistas de su generación, muestra un interés fundamental por la idea de proceso, una idea que ya no alude necesariamente a la creación objetual de la obra, sino que «entiende el arte como un proceso, como algo que se hace con el concurso del tiempo»², como indica Javier Maderuelo a propósito de los artistas del *land art*. En el apartado anterior ya apuntábamos cómo la idea de proceso se dilata hasta cobrar entidad por sí mismo a través de la acción de pintar, un proceso que en su desarrollo adquiriría una especial complicidad con el espacio y derivaba en una serie de desplazamientos que comprometían tanto al espectador como al artista en la dinámica de la obra. En este apartado se aborda directamente el despla-

1

Robert Morris, «Anti-form», Artforum, abril de 1968, en Lucy R. Lippard, *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Akal, Madrid, 2004, p. 85.

2

Javier Maderuelo, *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Akal, Madrid, 2008, p. 290.

miento mismo, el recorrido como proceso y como obra, el camino como plataforma y como acción, que en todo caso se funden en la experiencia misma del caminar. Esa idea de «autorrealización de la obra» defendida por Morris parece alcanzar su manifestación más precisa en las caminatas de artistas como Richard Long o Hamish Fulton, en cuyas obras los propios artistas, caminando, son a la vez proceso y obra, pero también en el recorrido de la gran esfera de madera de David Nash o en los «manifestantes» de Daniel Buren. El proceso, en sí mismo, es también un concepto potencialmente expansivo.

Como indica Francesco Careri en el siglo XX el redescubrimiento del recorrido tuvo lugar primero en el terreno literario y luego en el terreno de la «escultura». Sin embargo en algunos campos disciplinares se ha realizado por medio del recorrido una «expansión de campo» propia, por emplear el término de Rosalind Krauss, con el fin de enfrentarse a sus propios límites. Y este es el caso de la «pintura».

Las nociones de recorrido y caminar en relación a la pintura, y en especial al color, han tenido un papel fundamental en su propia expansión en el espacio y en su transformación como proceso mismo. Una pintura que, en su énfasis hacia el recorrido y la acción reduce esencialmente su cromatismo y entronca necesariamente con la tradición monocroma. Por un lado el color se mueve, se transporta o traza un recorrido, como sucede en los manifestantes de Buren o en las ocasionales coincidencias cromáticas de los caminantes de Maider López. Por el otro, el color es el trazado mismo y se establece como signo que indica un recorrido, cuestión que está presente tanto en los caminos coloridos de Gene Davis y los suelos de Jim Lambie como en la señalización de rutas y carreteras caracterizadas por códigos de color y tratamientos monocromáticos. Dos posiciones; caminantes y caminos, el color como elemento nómada y el color como plataforma del desplazamiento, entremezclado irremediablemente en la elasticidad del propio término: «pintura».

El proceso de caminar termina identificado con el proceso pictórico y a su vez con el paisaje como lugar que posibilita la extensión del proceso mismo. En este sentido, el paisaje –como el color o el propio paseo– no surge como un fin u objetivo en sí mismo, sino que es el producto de una necesidad de extensión, de un proceso que para *caminar* precisa del dibujo sobre la orografía del territorio.

Como decía Robert Barry, «durante años nos hemos preocupado por lo que sucede *dentro* del marco. Puede que esté pasando algo *fuera* del marco que se pueda considerar una idea artística»³. Ese salir del marco adquiriría su máxima expresión en el espacio continuo del paisaje.

3

Robert Barry, en un coloquio con Carl André y Lawrence Weiner en el Bradford Junior College, Massachusetts, 1968, en Lucy R. Lippard, op. cit., Madrid, 2004, p. 78.

No había ningún sitio a donde ir excepto a todas partes.

Jack Kerouac, *On the Road*.

¿Qué momento más preciso, más perfecto que el traslado mismo? Mientras caminamos todo se mueve con nosotros, a cada paso que damos nos encontramos con un paisaje distinto: “desaparición del punto de vista fijo y con él, del marco. La caminata como una condición de permanente extranjería, de constante des-enmarcamiento»⁴. Ésta ha sido la premisa de algunas de las prácticas artísticas más influyentes del último siglo.

1/El legado del *flâneur*. Visitas, deambulaciones y derivas

En *El Pintor de la vida moderna* decía **Baudelaire**, poeta errante sin domicilio fijo, que para el perfecto *flâneur*, para el observador apasionado, no hay mayor goce que elegir el domicilio en el número, en lo ondulante, en el movimiento, en lo fugitivo y en el devenir mismo⁵, ya que «en la cotidiana metamorfosis de las cosas externas, hay una rapidez de movimientos que ordena al artista una velocidad de ejecución igualmente rápida»⁶. El tema del movimiento era inevitablemente uno de los objetivos principales de las investigaciones

4

Issa M^a Benítez Dueñas, «Arte, nomadismo y los límites de la identidad», *[W] ART*, n.º 3, Mimesis, 2004, p. 19.

5

Verdaderamente la historia de Baudelaire es la de un hombre sin domicilio fijo. Un ser de vagabundaje perpetuo que lo llevará de hotel en hotel, de habitación en habitación, por más de 30 direcciones diferentes en París en un lapso inferior a 20

años. Véase Mario Campaña, *Baudelaire. Juego sin triunfos*. Debaje, Madrid, 2006.

6

Charles Baudelaire, citado en Félix de Azúa, *Baudelaire y el artista de la vida moderna*. Pamiela, Pamplona, 1991, p.17.

vanguardistas de los primeros años del siglo XX. Tras las tentativas de fijar el movimiento a través de los medios tradicionales de representación; como los célebres y apresurados pasos de una señora y su perro inmortalizados por **Giacomo Balla**, el desnudo bajando las escaleras de **Marcel Duchamp** o el caminate de **Umberto Boccioni**, se pasó de la representación del movimiento a su práctica en el espacio real. Abandonando todas las utopías hipertecnológicas del futurismo **Tristan Tzara** declaraba en el manifiesto de 1916 que Dada estaba «decididamente contra el futuro», entendían la ciudad como algo banal y organizaban visitas a lugares insulsos como una forma de desacralizar el arte y proponer su unión con la vida cotidiana, sus paseos eran una forma de anti-arte. Cabe destacar el contexto en el transcurrir la primera acción Dada es precisamente París, ciudad que desde finales del siglo XIX estaba especialmente impregnada por el personaje literario del *flâneur*, el paseante anónimo y ocioso que vagabundea abierto al descubrimiento. Recogiendo la herencia de Baudelaire, el paseo parisino descrito por **Walter Benjamin** en la década de 1920 es utilizado como forma estética:

El bulevar es la vivienda del *flâneur*, que está como en su casa entre fachadas, igual que el burgués entre sus cuatro paredes. Las placas deslumbrantes y esmaltadas de los comercios son para él un adorno de pared tan bueno y mejor que para el burgués una pintura al óleo en su salón⁷.

Con **André Breton** a la cabeza, el surrealismo transformó la negación dadaísta en una deambulación que «se convirtió en un experimento de una forma de escritura automática en el espacio real, en un errabundeo literario/campestre impreso en el mapa de un territorio mental»⁸. Y en 1956 **Guy Debord** en su «Teoría de la deriva» defendería los efectos psíquicos que el contexto urbano produce en el individuo, lo que los situacionistas definirían

7

Walter Benjamin, «El París del Segundo Imperio de Baudelaire», en Poesía y capitalismo. Iluminaciones II., citado en David Le Breton, *Elogio del caminar*. Siruela, Madrid, 2014, p. 180.

8

Francesco Careri, *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Gustavo Gili, Barcelona, 2013, p. 68.



Guy Debord: *Guide Psychogéographique de Paris*, 1957

como «psicogeografía». La única operación material que realizaban tanto dadaístas como surrealistas era la documentación relacionada con el paseo –octavillas, fotografías, artículos y relatos-, a lo que los situacionistas sumaron la creación de mapas psicogeográficos. Pero ninguno de ellos interviene en el lugar dejando en él un objeto o quitando otros, los paseos sucedían sin dejar huellas físicas en el terreno. A partir de las [visitas dadaístas](#), las [deambulaciones surrealistas](#) y la [deriva situacionista](#) el acto de recorrer un espacio se utilizará como forma estética capaz de sustituir la representación y, por consiguiente, todo el sistema del arte.

2/I *Walk the Line*⁹. Caminos y caminantes

En diciembre de 1966, *Artforum* publica el célebre relato de un viaje de **Tony Smith** por una autopista en construcción en la periferia de Nueva York. Gilles Tiberghien ha atribuido los orígenes del *land art* a esta experiencia por la New Jersey Turnpike vivida por Tony Smith¹⁰.

Una noche, junto con algunos estudiantes de la Cooper Union, Smith decide introducirse sin permiso dentro de las obras de la autopista y recorrer en coche la cinta de asfalto negro que atraviesa los espacios marginales de la periferia neoyorkina. Durante su viaje, Smith experimenta una especie de éxtasis que define como «el fin del arte» y reflexiona: «El asfalto ocupa gran parte del paisaje artificial, pero no es posible considerarlo como una obra de arte»¹¹. Smith plantea con ello un problema de fondo relativo a la naturaleza estética del recorrido. Como señala Francesco Careri en *Walkscapes*, son muchas las preguntas planteadas por este relato y muchas las vías que abre, «la calle es vista por Tony Smith como dos posibilidades distintas, que serán analizadas por el arte minimalista y por el *land art*: la primera es la calle como signo y como objeto en el cual se realiza la travesía; la segunda es la propia travesía como experiencia, como *actitud que deviene forma*»¹².

Más allá de las dudas de Smith sobre la consideración de esta experiencia como acto artístico o no y su consiguiente reflexión en torno a su acercamiento a un límite o fin, supone un cambio en la manera de percibir el recorrido y una primera toma de consciencia estética ante éste. Algo que iba a tener continuidad y a generar una tendencia hacia el espacio exterior; fuera de galerías y museos, con el fin de reconquistar la experiencia del espacio vivido y las grandes dimensiones del paisaje. La experiencia de Tony Smith mantiene aún cierto escepticismo sobre su naturaleza artística, pero a partir de ese

9

Johnny Cash escribió *I Walk the Line* en 1963, una canción que daba título al álbum publicado en 1964. Años más tarde Richard Long incluiría fragmentos de esta canción en una de sus obras.

10

Véase Gilles Tiberghien, *Land Art*. Carré, Paris, 1993.

11

Tony Smith, citado en Francesco Careri, op. cit., p. 101.

12

Francesco Careri hace aquí referencia a la exposición *When Attitudes Became Form* comisariada por Harald Szeemann en la Kunsthalle de Berna en 1969. Citado en Francesco Careri, op. cit., pp. 101-102.

momento la práctica del andar empieza a convertirse en una auténtica forma de arte autónoma.

Francesco Careri mantenía que esa diferenciación entre el camino como signo o plataforma en la cual tiene lugar el recorrido y el propio recorrido como experiencia era fácilmente comprensible si se confrontaban las obras de Carl Andre con las de Richard Long, dos artistas que parecían desarrollar la experiencia de Smith en dos vías muy diferentes.

A partir de un sistema constructivo modular **Carl Andre** se proponía ocupar el espacio sin apenas llenarlo a partir de estructuras que tendían a desarrollarse en el plano horizontal del suelo. Rompiendo la verticalidad inscrita en la escultura desde la manifestación más prehistórica del menhir y desplegando simbólicamente la *Columna sin fin* de Brancusi en un nivel horizontal. Situando módulos de origen industrial sobre el suelo sus obras se transforman en lugares en los que el espectador puede entrar, recorrer y caminar sobre ellos. Lo que Andre buscaba tenía que ver con la construcción de una autopista:

Mi idea de escultura es una carretera. Eso es, una carretera no se revela por sí misma en ningún punto en particular ni desde ningún punto de vista particular. Las carreteras aparecen y desaparecen. O viajamos sobre ellas o junto a ellas. Pero no tenemos un solo punto de vista desde el que veamos la carretera por completo, excepto uno en movimiento, moviéndose a lo largo de ella.¹³

Como él mismo reconoce la mayoría de sus trabajos «son en cierto sentido calzadas»¹⁴ ya que nos obligan a seguirlas, a rodearlas o a caminar sobre ellas. De este modo, desde su condición de carreteras, eliminan el punto de vista fijo, un aspecto en el que insiste especialmente Andre: «la escultura debería tener un punto de vista infinito.»¹⁵ En cierto sentido ya analizábamos

13

Carl Andre, citado en Phyllis Tuchman, «An interview with Carl Andre», *Artforum*, vol.8, n.º 6, junio de 1970, pp. 55-61. La traducción es nuestra.

14

Ibidem.

15

Ibidem.



Carl Andre: *Log Piece*, 1968



Carl Andre: *Secant*, 1977

este punto de vista dinámico a propósito de la seriación y su extensión en el espacio en el capítulo anterior, dos cuestiones que manifiestan una transformación tanto del objeto artístico como de la actitud hacia éste por parte del espectador.

En una entrevista **Richard Long** señalaba en relación a Andre:

La diferencia entre su trabajo y el mío reside en que él realiza esculturas planas sobre las cuales es posible andar. Son espacios por los cuales andar, y que pueden desplazarse y reubicarse en otra parte.



Richard Long: *A Line Made by Walking*, 1967

En cambio, mi arte es el propio acto de andar. Carl Andre realiza objetos sobre los cuales es posible andar, mientras que mi arte se materializa andando. Esta es la diferencia fundamental.¹⁶

Para Andre el viaje en autopista de Smith no solo es arte sino que responde a su ideal de escultura. Long, sin embargo, parece dar un paso más y concibe la obra como el propio acto de caminar, como experiencia, pasando del objeto a la ausencia de éste. Pero en ambos se produce una expansión de campo a partir de la idea de recorrido: la prolongación física de la idea de recorrido conducía por necesidad al vasto espacio del paisaje.

En 1967, tan solo un año después del viaje de Tony Smith y al otro lado del atlántico, Richard Long realiza *A Line Made by Walking*, una línea recta «esculpida» en el terreno hollando simplemente la hierba, en un gesto insistente que recorre una y otra vez un mismo trayecto sobre un prado. Una obra que en palabras de Long «era también mi propio camino, yendo a ningún sitio»¹⁷. El resultado de esta acción es un signo que solo quedará registrado en un negativo fotográfico y que desaparecerá cuando la hierba vuelva a crecer. Un «paseo», en su sentido más objetivo, en el que no sólo se asume un trayecto sino que se deja testimonio de nuestra presencia, se trata sin duda del resultado de una acción de un cuerpo en el territorio, algo situado a medio camino entre el dibujo, la escultura, la performance y la arquitectura. Por su absoluta radicalidad y simplicidad *A Line Made by Walking* ha sido considerado un episodio fundamental del arte contemporáneo que, curiosamente, Rudi Fuchs comparó con el cuadrado negro de Malevich al tratarse de «una interrupción fundamental en la historia del arte.»¹⁸

Del mismo modo que la huella del coche de Rauschenberg o las líneas de Manzoni, los pasos de Long se convierten también en un trazado que adquiere por necesidad la estructura lineal de un recorrido; la línea como producto de un movimiento, algo que ya encontrábamos en la definición que de ésta

16

Richard Long, citado en Claude Gintz, «Richard Long, la vision, le paysage, le temps», *Art Press*, n.º 104, junio de 1986. La traducción es nuestra.

17

Richard Long, statement del artista publicado con ocasión de su exposición individual en la Royal West of England Academy, Bristol, 2000. Citado en VVAA., *Richard Long Heaven and Earth*. Tate, Londres, 2009, p. 146. La traducción es nuestra.

18

Véase Rudi H. Fuchs, *Richard Long*. Thames & Hudson / Solomon Guggenheim Foundation, Londres / Nueva York, 1986.

porponían Kandinsky o Klee. Sin embargo, Long amplía la idea de dibujo y no precisa de ningún soporte, tampoco añade nada, la escapada a la naturaleza deja atrás cualquier limitación material y permite la extensión ilimitada de su estrategia. En este sentido Long asegura: «caminar me ha ayudado enormemente a expandir la escala del arte, ya que antes las obras de arte eran objetos [...] pero en 1968, por ejemplo, hice una obra que tenía 10 millas de largo simplemente caminando»¹⁹. Su herramienta es su propio cuerpo y su proceso la acción de caminar, que a partir de la huella se transforma en la propia obra.

El acto de caminar nunca puede reducirse exclusivamente a una acción física, caminar es una «forma activa de meditación»²⁰ y una forma activa de percepción del espacio. Como indica Alberto Ruiz de Samaniego, el pensamiento y el paseo se sustentan en un ritmo, en una cadencia temporal²¹, una cadencia que acompaña y marca una «apertura al mundo»²². **Nietzsche** formuló y dio ritmo a muchos de sus pensamientos mientras andaba, para él la filosofía no era otra cosa que poder pensar al aire libre, caminando. Siguiendo esta cadencia **Bruce Chatwin** en *Los trazos de la canción*, un canto al nomadismo, señalaba que el paseo estaba «asociado a la respiración y saturado de pensamiento»²³, y así funcionaba como entrada en la escritura para **H.D. Thoreau** o **Robert Walser**, quienes realizaban grandes caminatas diarias para ponerse «a disposición de las palabras»²⁴ y a partir de las cuales generaban sus obras, «todo esto -se proponía Walser mientras paseaba- lo escribiré después en una obra [...] que titularé *El paseo*»²⁵.

He aquí también sin duda la clave para entender las caminatas tanto de Richard Long como de **Hamish Fulton**, también británico. Las obras posteriores de Long y Fulton constituyen una prolongación y enriquecimiento de *A Line Made by Walking*, un primer gesto que poco después se desdibujaba con el devenir de la propia naturaleza. Ambos fundamentan su estrategia en el acto de caminar y el lugar donde se realiza es, por necesidad, un espacio na-

19

Amber Gibson y Rubén Ramos Balsa, «Entrevista con Richard Long» [W] ART, n.º 3, 2004, p. 47.

20

David Le Breton, *Elogio del caminar*. Siruela, Madrid, 2014, p.15.

21

Véase Alberto Ruiz de Samaniego, «Revelación del lugar. Apuntes sobre el caminar», en VVAA., *Paisaje y arte*, ed. Javier Maderuelo. CDAN, Madrid, 2007.

22

David Le Breton, op. cit., p.15.

23

Bruce Chatwin, *Los trazos de la canción*. Península, Barcelona, 2001, p. 264.

24

Henry David Thoreau, *Walden*. Cátedra, Madrid, 2005.



Robert Walser en su último pasco, Herisau (Suiza), 1956

tural que permite el completo desarrollo de la acción, un paisaje que a su vez queda completamente ligado al paseo y por tanto a la obra. Ambos artistas desarrollan su actividad en la naturaleza desde una preocupación ambiental y ecológica, algo que, junto con la escala, se ha dado a entender como diferencia fundamental entre el *land art* británico y el *land art* norteamericano, una etiqueta tan grande como propuestas puedan hacerse en el espacio natural. Los británicos se alejaban decididamente de las transformaciones masivas del vasto paisaje norteamericano, para Long «el *land art* es una expresión norteamericana que viene a significar *bulldozers* y grandes proyectos»²⁶, los movimientos de miles de toneladas de tierra de Michael Heizer, por ejemplo,

25

Robert Walser, *El paseo*. Siruela, Madrid, 2014, p. 28.

26

Richard Long, citado en Claude Gintz, op. cit.



Hamish Fulton: fotografía tomada en uno de sus primeros paseos al norte de Francia, 1977

cuadran a la perfección con dicha postura. La construcción de grandes monumentos permanentes se aleja de la escala humana y el carácter transitorio que proponen Long y Fulton, para quienes el cuerpo humano es un instrumento de medida del territorio. Las intervenciones de Long no precisan maquinaria alguna, no inciden en profundidad en la corteza terrestre más que a un nivel muy superficial y son completamente reversibles, su único medio es el propio cuerpo; la piedra más grande que se utiliza es aquella que puede desplazarse con las propias fuerzas, y el recorrido más largo es el que puede soportar el propio cuerpo.



Hamish Fulton: *Footpath*, Pirineos, 2012

Uno de los principales problemas de las estrategias relacionadas con el caminar es su traducción a una forma estética. Ni los dadaístas ni los surrealistas tradujeron sus paseos a un soporte cartográfico, éstos se apoyaron fundamentalmente en la escritura para eludir su representación. Las descripciones literarias constituían el formato de los paseos tanto de artistas como de escritores. Los situacionistas realizaron mapas psicogeográficos, pero se trataba de manifestaciones paralelas que no describían sus trayectorias reales. Por el contrario, Fulton y Long sí recurren tanto al uso de mapas como a la fotografía como instrumentos de expresión del recorrido, pero en el uso y la necesidad de estas herramientas encontramos su diferencia fundamental.



Hamish Fulton: *Alps Horizon, 1989; Montes de Toledo, 1990. Wall painting, 1990*

Para Fulton el cuerpo es sólo un instrumento perceptivo, para Long su cuerpo es también una herramienta de dibujo en el territorio. Long utiliza el suelo como si fuera una gran pizarra y marca la huella de su acción trazando una línea con sus pasos, dibujando un círculo, desplazando o reorganizando piedras, por lo que precisa documentar esas intervenciones efímeras mediante la fotografía. En la obra de Fulton, sin embargo, las fotografías son un testimonio de la experiencia de andar, no interviene el paisaje «mi forma de arte es un breve viaje a pie por el paisaje [...]». Lo único que tenemos que tomar de un paisaje son fotografías»²⁷, afirma, por lo que en el trabajo de Fulton la representación del recorrido se resuelve mediante un conjunto de imágenes de los caminos por los que transcurre y de una serie de textos que describen de modo escueto y objetivo el trayecto. Fulton llegará a prescindir de la imagen, reduciendo su recorrido a un sucinto texto, o al horizonte esquemático de sus *mountain skylines*, recordando aquel «todo esto, lo escribiré después en una obra» de Walser. Pero, consciente de que «la obra no puede representar la experiencia de una caminata»²⁸, ésta se convierte en una reconstrucción del acto de caminar por medio de un dispositivo que combina imagen y texto y

27

Hamish Fulton, citado en Francesco careri, op. cit., p. 100.

28

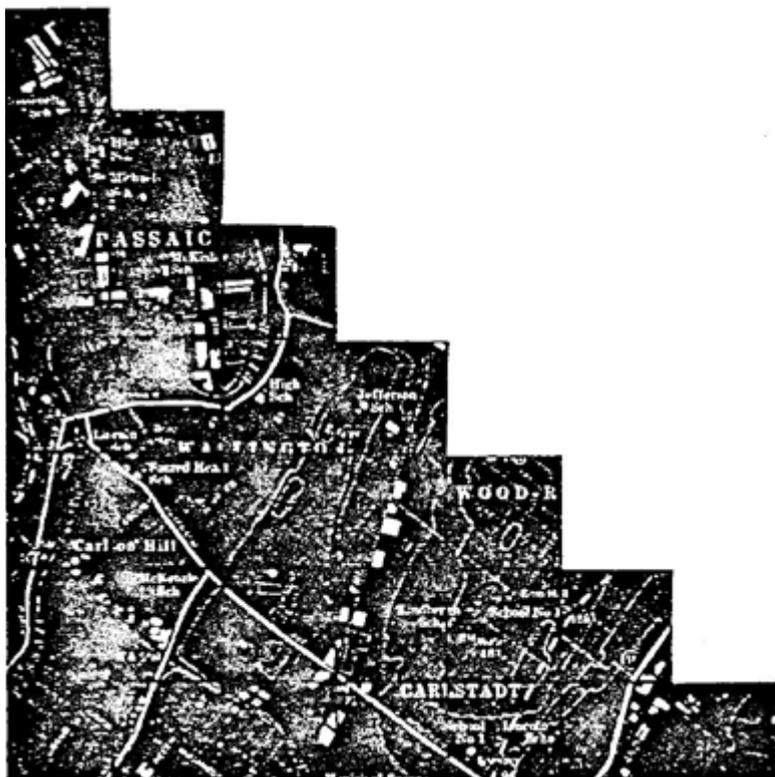
Hamish fulton, Hamish Fulton. *Thirty one Horizons*. Lenbachhaus, München, 1995, p. 9.



Robert Smithson: *The Monuments of Passaic, 1967*

permite al espectador llegar mediante una construcción mental a la idea de caminar y al trazado virtual del recorrido.

Este sentido conceptual se observa particularmente en *The Monuments of Passaic*, una obra de **Robert Smithson** que nace directamente en forma de artículo publicado en diciembre de 1967 en *Artforum*. De manera paralela se inaugura en la Virginia Dwan Gallery, en Nueva York, una exposición en la que Smithson exhibe un mapa en negativo, *Negative Map Showing Region of*



Robert Smithson: *Negative Map Showing Region of Monuments along the Passaic River*, 1967

Monuments along the Passaic River, junto con 24 fotografías en blanco y negro que representan los «monumentos» en torno al río Passaic. Las fotografías mostraban objetos que formaban parte del paisaje industrial de la periferia tal y como eran, cuya presencia en la galería los dotaba de cierta extrañeza, y el mapa no señalaba ningún recorrido o punto concreto. Por su parte, el artículo era una descripción del recorrido por las diferentes construcciones que encontraba en su paseo por Passaic, una especie de *tour* por una serie de «ruinas al revés»²⁹ o monumentos decadentes. Y a todo ello se sumaba una

29

Término con el que Smithson definía las construcciones que alcanzan el estado de ruina antes de construirse y que configuraban la «escena antimromántica» de Passaic. Robert Smithson, «The Monuments of Passaic», *Artforum*, diciembre de 1967.



Richard Long: *Line of 164 Stones A Walk of 164 Miles*, 1974



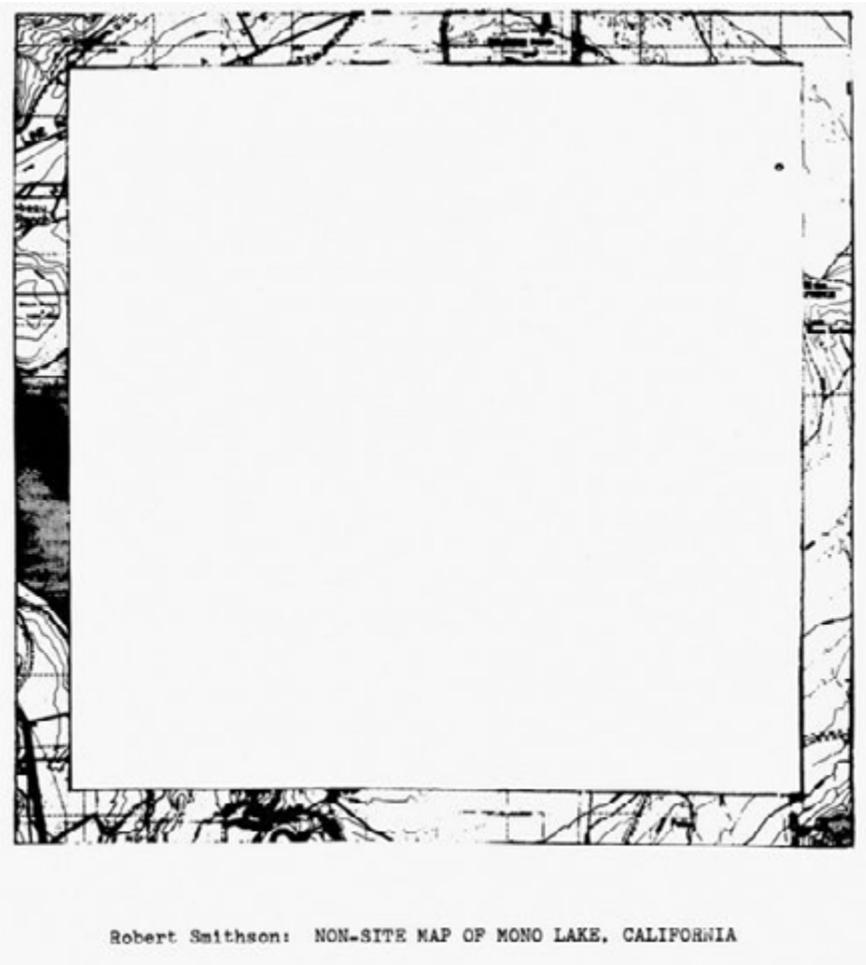
Richard Long: *Cerne Abbas Walk*, 1975

invitación a visitar Passaic con una cámara de fotos. Todos estos elementos son los que conforman una obra que se expande en diferentes contextos y formatos y que no llega a materializarse en ninguno; el lugar, el recorrido, la invitación, el artículo, las fotografías, el mapa y otros escritos relacionados. Todo configura una especie de sistema, un contexto específico para la lectura o interpretación de la propuesta planteada por Smithson, algo que no tiene lugar en un mismo espacio físico sino que se completa en un plano mental que integra todas las claves.

En este sentido, los trabajos de Long, Fulton y Smithson son una muestra de las numerosas prácticas conceptuales que se extendieron durante las décadas de los 60 y 70 que se apoyaban principalmente en una combinación múltiple de texto, imagen y representaciones cartográficas. Desde la concepción de Long del andar como acción que interviene el lugar, como dibujo sobre el terreno, es fácil el traslado a la representación cartográfica. A su vez, sus *walking lines* necesitan del texto para *desvelar*³⁰ qué es realmente aquello que estamos viendo. Otras obras como *A Line of 164 Stones A Walk of 164 Miles* (1974), una imagen de un camino con una piedra, sólo es comprensible si sabemos, tal

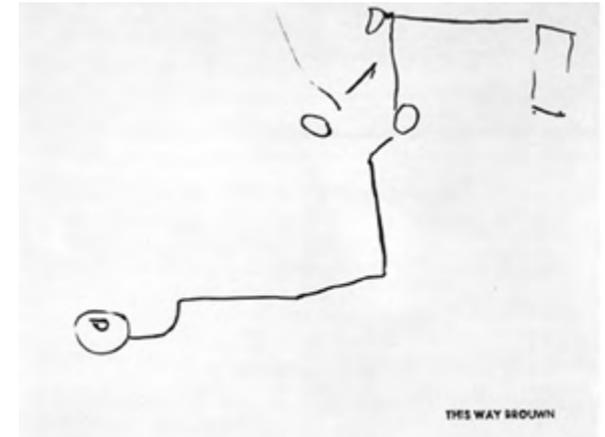
30

En relación al texto como instrumento que revela el sentido de la imagen véase Galder Reguera, *La cara oculta de la luna. En torno a la «obra velada»: idea y ocultación en la práctica artística*. Cendeac, Murcia, 2008.



Robert Smithson: *Non-Site Map of Mono Lake*, 1968

como indica el texto que la acompaña, que se trata de una caminata de 164 millas en la que sitúa una piedra en el borde del camino por cada milla que recorre. O como en *Cerne Abbas Walk* (1975) en la que el trazado circular del recorrido de Long solo se revela en su representación cartográfica. Fulton sin-



Stanley Brouwn: *This Way Brouwn*, 1961

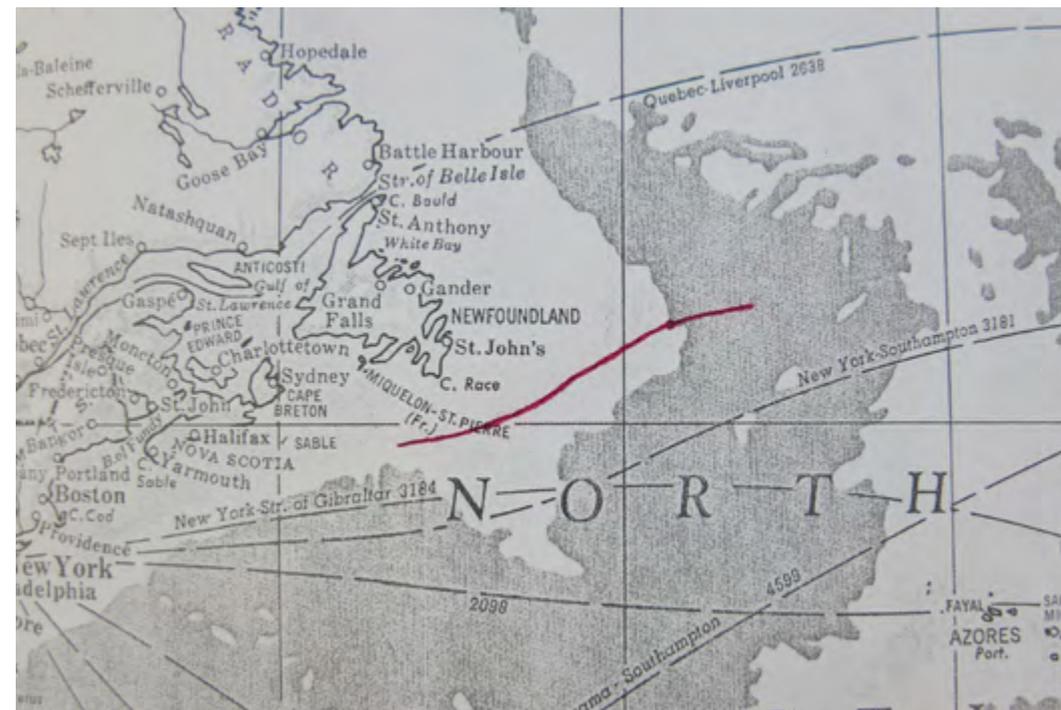
tetizará el mapa y lo convertirá en gráfico/texto, pero rehuirá generalmente el trazado explícito sobre el mapa. Smithson en *Non-Site Map of Mono Lake* (1968), por ejemplo, utilizaba el mapa para indicar cómo ir a «ninguna parte», un mapa que se convierte en marco que encierra un vacío blanco, para Smithson el mapa se convertía en una herramienta que indicaba la dicotomía entre *site* y *nonsite*, mediante la cual expresaba las tensiones entre espacios exteriores e interiores que ponía en cuestión la traducción de las obras del *land art* al interior de la galería.

En general, la gran mayoría de estrategias vinculadas al recorrido, especialmente extensa en este periodo, precisaba de una representación, ya fuera mediante la documentación de la huella, el trazado sobre el mapa o mediante una reconstrucción documental combinada. En *This Way Brouwn* (1961) **Stanley Brouwn** involucra a otros peatones escogidos al azar para que dibujen sobre un papel el camino que deben seguir para llegar a otro punto de la ciudad, reuniendo una diversidad de esquemas y descripciones que evidencian el abismo que se abre en la manera en que cada uno aprehende el espacio que



Walter de María: *Line in Tula Desert*, Nevada, 1969

recorre. En *One Mile Long Drawing* (1968) **Walter de María** realiza dos líneas paralelas de una milla de longitud dibujadas en el desierto de Mojave, una estrategia que repite en *Line in Tula Desert* o en *Las Vegas Piece* (1969), trazando líneas kilométricas sobre el desierto imposibles de ver desde un único punto de vista. **On Kawara** comienza la serie *I got* (1968), en la que envió una serie de postales a la misma dirección, testimoniando de ese modo sus errabundeos intercontinentales, y al año siguiente comenzó a recopilar los dossiers *I went*



On Kawara: *I went*, 1969

(1969), que contenían mapas con trazados en rojo que indicaban sus desplazamientos. **Bruce Nauman** acabó *Slow Angle Walk (Beckett Walk)* (1968), un vídeo de 16mm. en el que caminaba coreográficamente durante una hora por una línea dibujada en el suelo. **Dennis Oppenheim** realizó *Ground Mutation-Shoes Prints* (1969), una obra que consistía en dejar las improntas de sus propios pasos sobre el terreno y que se mostraba mediante diferentes imágenes y un mapa. **Yoko Ono**, **Vito Acconci** y **Sophie Calle** realizaron espionajes urbanos que documentaban mediante fotografías. **Douglas Huebler** acabó *Variable Works (in Progress)* Dusseldorf, Germany-Turin, Italy (1970), un viaje en autostop entre dos ciudades que traspasó a una base cartográfica.



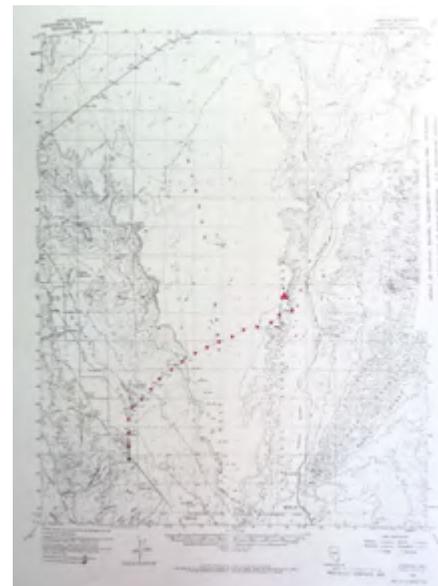
Bruce Nauman: *Slow Angle Walk (Beckett Walk)*, 1968



Grupo Fluxus: cartel *Free Flux-Tours*, 1976

También por estas fechas el grupo **Fluxus** organizó los *Free Flux-Tours* (1976), visitas colectivas a lugares ocultos de Soho. Esta concepción de performance vinculada a los métodos de la protesta también sería utilizado por **Daniel Buren** en *On Walks and Travels* (1979), que recuperaremos más adelante.

A esta enumeración hemos de añadir que no todos los artistas vinculados al *land art* son *walkers* (caminantes) ni enfatizan particularmente el recorrido, pero todos ellos en su escapada a lugares remotos incluyen la idea de viaje y desplazamiento, un desplazamiento real que en muchos casos el artista trata de trasladar al espectador a través de soportes cartográficos. Artistas como **Michael Heizer**, con su *Double Negative* (1969), una gran línea en dos segmentos trazada a golpe de *bulldozer*, realizaron de manera paralela a su fotos aéreas mapas en los que localizaban sus intervenciones, en este caso en parti-



Michael Heizer: *Double Negative (map)*, 1969



Michael Heizer: *Double Negative*, 1969

cular, Heizer señalaba el recorrido, a color sobre un plano en blanco y negro, que el espectador podía seguir para llegar hasta su *earth-work*.

El acto de caminar obviamente no supone una inscripción automática en el campo de la *performance*, propiamente dicha. Para Nauman sus paseos a puerta cerrada sí son *performances*, del mismo modo que para Abramóvic y Ulay en su último reencuentro a través de la gran muralla china, pero para Fluxus se trata de *happenings* en los que participa el público, y para muchos otros el paseo simplemente se integra en una obra que se entiende ahora como un sistema procesual e interdisciplinar. Long, por ejemplo, era tajante al respecto: «No soy en absoluto un artista de *performances*, no le veo relación con mi trabajo»³¹. Y a la pregunta de Agar Ledo, por la conexión de su trabajo con algunas performances como las de Marina Abramóvic, Long añadía: «Hay

31

Agar Ledo «Richard Long. Meditaciones pericéticas.» *Interarte*, n.º 7, Editorial Galaxia, Vigo, 1999, p.26. [La traducción es nuestra].



Richard Long: *Snowball Track*, 1964

una conexión, desde luego. El caminar puede ser usado de diferentes formas y con diferentes intenciones»³². En este sentido usamos nosotros las expresiones «procesual» o «performativo», ya que si bien es innegable la relación con la *performance* y la importancia de la acción, no son obras que se basen en la exhibición pública de dicha acción.

32

Ibidem.

3/Esculturas paseadas y esculturas paseantes

En un texto sobre la etapa inicial de **Richard Long**, Clarrie Wallis describía cómo antes incluso de *A Line Made by Walking*, un jovencísimo Richard Long -que contaba tan solo con 18 años- realizó en su época de estudiante en St Martin's School of Art la obra *Snowball Track* (1964)³³. Tal como indica el título se trataba de la huella de una bola de nieve que Long hizo rodar a través de un terreno nevado, de manera que ésta aumentaba ligeramente de tamaño según recogía la nieve, mientras que dejaba una huella efímera, una línea sinuosa en la que la ausencia de nieve dejaba ver la tierra. Long fotografió esa huella: el rastro de la esfera en movimiento. La esfera rodaba por de la ladera, a juzgar por las pisadas que acompañaban la huella, acompañada por Long, quien contribuía al desplazamiento de la bola de nieve.

Con ocasión de la muestra colectiva *Con-temps-bazione*, **Michelangelo Pistoletto** realiza en 1966 una gran bola de papel de periódico prensado de cerca de un metro de diámetro titulada en un principio *Sfera di giornali* y rebautizada finalmente como *Scultura da passeggio* al hacerla rodar por las calles de Torino. Ugo Nespolo filma el segundo paseo realizado por Pistoletto y Maria Pioppi con la esfera de papel y lo incluye en el film *Buongiorno Michelangelo*. Al inicio de éste se observa a ambos sacando la esfera a la calle y haciéndola rodar por Torino, transportándola en un coche o realizando diferentes acciones lúdicas con ella, atravesando la ciudad hasta el centro. La escultura sale de paseo, un paseo entendido como acción lúdica y liberadora, que se acerca más a ciertas posturas vanguardistas que a una voluntad de conceptualización del recorrido en sí mismo, pero supone un gesto, junto a la bola de nieve de Long, anticipa una acción desarrollada años más tarde por el británico David Nash.

David Nash talló a golpe de hacha un inmenso tocón de roble que convirtió en una esfera de madera de 400 kilos, que dejó junto al cauce de un arroyo,

33

Véase Clarrie Wallis, «Making Tracks», en VVAA., *Richard Long Heaven and Earth*. Tate, Londres, 2009, p.33.



Ugo Nespolo: film *Buongiorno Michelangelo* (Michelangelo Pistoletto y Maria Pioppi con *Scultura da passeggio*, 1966)

dando origen a una obra titulada *Wooden Boulder* (1978-2003). Durante años esta esfera de madera, como un canto rodado, fue arrastrada intermitentemente por las aguas recorriendo el norte de Gales, desde el arroyo en el que fue depositada en noviembre de 1978, hasta perderse definitivamente en el mar, más de 25 años después. Su recorrido tiene poco que ver con el mapa y desde luego no se trata de un trazado concreto y objetivo, tampoco responde a una deambulación azarosa. Integrada en los procesos y dinámicas naturales esta bola recorre los paisajes del Valle de Ffestiniog siguiendo el curso del río Dwryd. Los diversos dibujos que reflejan de manera esquemática el recorrido de la esfera; indicando sus paradas, los obstáculos ante los que se encuentra y las direcciones que traza, subrayan la importancia que en la configuración de la obra tiene el propio itinerario. Durante todos estos años David Nash ha seguido los avatares de esta gran esfera, recorriendo una y otra vez su trayecto y fotografiando su posición en más de un centenar de ocasiones. A través de una enorme cantidad de imágenes³⁴ que documentan el proceso del recorrido, se aprecia la evolución de la esfera, sus cambios de posición y la mutación de sus texturas por la erosión, y a su vez ésta queda por completo inscrita en el entorno, en los parajes que ha recorrido; la vegetación, la nieve, contru-

34

Véase Marina Warner, *David Nash. Forms into Time*. Artmedia Press, Londres, 2001.



1982



1990



1994



2000

David Nash: *Wooden Boulder*, 1978-2003

yendo una narración sobre el propio paisaje y sus cíclicas transformaciones. Una obra que graba su propia historia en el transcurso de su recorrido, del mismo modo que para Thoreau un leño tenía inscrita la historia del leñador y del mundo³⁵.

Este proceso lo desarrollaría más adelante **Gabriel Orozco** en *Piedra que cede* (1992), una esfera irregular de plastilina que ha sido puesta a rodar por distintas ciudades, dejando que la «piedra» quede marcada y se vaya modificando con los accidentes que encuentra a su paso. Aquí el enfoque está puesto en

35

Henry David Thoreau, «Caminar», en *Un paseo Invernal*. Errata Naturae, Madrid, 2014, p. 25.



Gabriel Orozco: *Piedra que cede*, 1992



Jesús Algovi: *Proyecto Sísifo*, 2001-2

un proceso de producción que ha sido exteriorizado, y en la transformación física y material que resulta de esta reconfiguración constante.

El proceso de talla de la madera es para Nash una fase, una condición importante y necesaria pero fragmentaria, «una obra inacabada»³⁶. Su verdadero desarrollo se inicia en el momento en el que se dispone a rodar río abajo, enlazándose irremediamente con el paisaje, quien a su vez decide el tiempo de duración. Movimiento y transformación son las claves sobre las que gira esta gran «piedra de maderas»³⁷, como el propio Nash la denominaba.

En el rodar de la «piedra» de Nash, Long o Pistoletto, está presente el rodar eterno de la piedra de Sísifo. Convertido en castigo y metáfora de lo absurdo en la mitología griega, Sísifo era condenado a llevar una piedra hasta la cima de una montaña, tarea que en su proximidad a la cima se revelaba imposible y antes de coronar la ascensión la piedra volvía a rodar ladera abajo, repitiendo una y otra vez el frustrante proceso. Pero más allá del absurdo de un proceso que no tiene fin, la metáfora del proceso se revela como fin en sí mismo, la piedra «rodando», la obra en gerundio, y el eterno castigo de Sísifo se transforma en espacio de acción para Long, Pistoletto o Nash, quienes en ese rodar eterno encuentran el sentido de una nueva escultura.

36

Caroline Smulders, «La nature comme œuvre inachevée», en VVAA., *David Nash*. Musée des Beaux-Arts, Calais, 1990, p. 23.

37

David Nash, citado en Javier Madruelo, *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos*, 1960-1989. Akal, Madrid, 2008, p. 290.



Vince Gilligan: serie de televisión *Breaking Bad*, 2012



Tiziano: *Sísifo*, 1549

Que de nuevo vuelve a rodar y se repite una y otra vez; como en la explícita esfera de aluminio de **Jesús Algovi** (Jerez, 1968) en *Proyecto Sísifo* (2001-2002) e incluso en el barril repleto de dinero que Walther White (Bryan Cranston) hace rodar a través del desierto en la serie estadounidense *Breaking Bad*, creada y producida por Vince Gilligan entre 2008 y 2013.

4/Caminando. Redescubrimiento y reinención del paisaje (I parte)

Tanto las caminatas de Richard Long, Hamish Fulton o Robert Smithson, como los recorridos de David Nash y, en general, la experiencia del *land art* sitúa el paisaje de nuevo en el centro de la cuestión desde una completa transformación de su sentido y representación. El paisaje se reinventa desde la experiencia que su recorrido nos proporciona y no tanto desde su imagen, aunque sea ésta finalmente la que permanezca. Críticos como Greenberg, Michael Fried o Sidney Tillim consideraban el *land art* como una vuelta a la

tradición paisajista de lo sublime y lo pintoresco; esto es, el paisaje visto a la manera pictórica. Sin embargo, este tipo de prácticas diferían de enfoques convencionales del paisaje y aunque de grandes dimensiones en general, estaban pensadas para ser inclusivas, participativas e incluso íntimas. Totalmente diferentes de las representaciones de lo sublime, como calificara Edmund Burke en el siglo XVIII, este tipo de obras no pretendían abrumar o intimidar a su espectador. En una generación posterior a la de Burke, el filósofo inglés Uvedale Price intentó desarrollar un punto de vista más pragmático sobre el paisaje, basado en la experiencia real y en el espacio natural real. Smithson entendió y recogió las teorías de Price, a la luz de su propia noción de paisaje dialéctico, como «un proceso de relaciones continuas que existen en una región física»³⁸. El espacio del paisaje se alejaba de su imagen romántica, pero en cierto sentido compartía con el romanticismo el *sentir* el paisaje, lo que en esencia perseguía la transmisión de una experiencia. El paisaje ahora pasaba de la representación del lugar a la vivencia del lugar mismo, como un espacio en tránsito en el que diferentes procesos se desarrollaban e interrelacionaban en un presente continuo.

A finales de los años sesenta se observaba una suerte de reconquista del paisaje, de huida al espacio abierto, extenso e ilimitado, desde diferentes prácticas vinculadas al *land art*, al arte conceptual y otros tipos de prácticas procesuales o performativas que perseguían un alejamiento de los sistemas tradicionales de exhibición y objetualización del arte. Una suerte de liberación que se identificaba con el escenario inagotable del espacio exterior, ya fuese urbano o natural. Un paisaje que se advierte completamente transformado, el artista ya no mira *hacia* el paisaje sino que lo *experimenta* y propone que *sea experimentado*. En este sentido ya no se ajusta estrictamente a la idea de proyección visual ni a la teoría de la «artealización» propuesta por Alain Roger en su *Breve tratado del paisaje*, por la cual el paisaje estaba fuertemente vinculado a la planitud de la representación y muy especialmente a la tradición pictórica. Ahora, el acercamiento al paisaje se redefine desde la acción, desde su experimentación

38

Robert Smithson, «Frederick Law Olmsted and the Dialectical Landscape», *Artforum*, vol. 11, n.º 6, febrero de 1973, citado en Jeffrey Kastner y Brian Wallis, *Land and Environmental Art*. Phaidon Press, Londres, 1998, p.27.

y transformación, se produce, por tanto, desde la transitoriedad, como algo que es «vívido». A propósito de esta transformación del sentido de paisaje en la contemporaneidad y la necesidad de abordarlo desde una nueva perspectiva, Gilles Tiberghien al hilo de las reflexiones de Robert Smithson apuntaba: «el pensamiento de lo que es el paisaje no me parecía que pudiera encajar en una definición que lo redujera a un punto de vista, a un marco o a una línea del horizonte»³⁹.

En *Especies de espacios* Georges Perec aludía a una mirada no óptica, sino táctil «nuestra mirada recorre el espacio y nos proporciona la ilusión del relieve y de la distancia. Así construimos un espacio: con un arriba y un abajo, una izquierda y una derecha un delante y un detrás, un cerca y un lejos»⁴⁰. Una mirada capaz de entender las distancias y los relieves, lo que configura un acercamiento corporal, cuya comprensión del mundo se realiza en relación al cuerpo. Para Smithson la mirada estaba directamente vinculada con sus pies en particular, en contacto con el mundo, así «el andar condicionaba la mirada, y esta condicionaba el andar, hasta tal punto que parecía que solo los pies eran capaces de mirar»⁴¹. Caminando la mirada acompaña los pasos, se mueve con ellos y se inscribe en una sensorialidad plena, como indica David Le Breton: «caminar nos introduce en las sensaciones del mundo, del cual nos proporciona una experiencia plena sin que perdamos por un instante la iniciativa. Y no se centra únicamente en la mirada, a diferencia de los viajes en tren o en coche, que potencian la pasividad del cuerpo y el alejamiento del mundo»⁴². A partir del acto de caminar la mirada hacia el paisaje se transforma y se establece una particular relación con la naturaleza, que ahora literalmente *se pisa*, compartiendo empíricamente el mismo plano.

Desde luego no hay una nueva idea general de qué es el paisaje, sino que éste se construye desde la multiplicidad de experiencias que se desarrollan en él, en la experiencia particular que cada obra proporciona y según cada artista. Sí es cierto que en general se produce una diferenciación entre bri-

39

Gilles Tiberghien, «El paisaje y el arte como una experiencia de la naturaleza.», *Arte y Parte, (El paisaje contemporáneo)*, n.º 112, agosto/septiembre 2014, p.12.

40

Georges Perec, *Especies de espacios*. Editorial Montesinos, Barcelona, 2003, p. 123.

41

Robert Smithson, citado en Francisco Careri, op. cit., p. 100.

42

David Le Breton, op. cit., p.26.

tánicos y norteamericanos. Long, Fulton, David Nash y otros artistas como Andy Goldsworthy, por ejemplo, muestran una mayor sensibilidad hacia el equilibrio natural, imbuída quizás de la tradición pictórica inglesa de paisajes, como indica Javier Maderuelo en muchos de sus textos. Por el contrario, artistas norteamericanos como Smithson, Michael Heizer o Walter de Maria manifiestan una clara interrupción con la tradición y parecen situarse en una reivindicación de lo *típicamente americano*, acuden a los vastos desiertos y se alejan de los modelos culturales europeos vinculados al romanticismo y a la idea de paisaje bucólico. De este modo, los británicos penetran en una naturaleza incontaminada, donde «reina la simplicidad y la pureza de una era primitiva»⁴³ en la cual el tiempo se ha detenido en un estado arcaico que revive una espacialidad neolítica en busca de los orígenes del arte, devolviéndonos a Stonehenge o a las líneas de Nazca⁴⁴, mientras que los norteamericanos, en cambio, emprenden una exploración hacia paisajes áridos que en cierto sentido industrializan con sus acciones o, como Smithson, reivindican territorios alterados por el hombre y zonas abandonadas que él mismo denominaba «entrópicos»⁴⁵.

Si observamos otros ejemplos del denominado *land art* norteamericano como *Observatory* de **Robert Morris**, *Sun Tunnels* de **Nancy Holt**, *Shift* de **Richard Serra**, *Perimeters/Pavilions/Decoys* de **Mary Miss** o *Roden Crater*, un proyecto aún en construcción de **James Turrell**, nos damos cuenta que no se trata de obras que puedan simplemente contemplarse, su sentido reside en la posibilidad, aunque remota, de la experiencia que transmite su recorrido. Todas ellas, de un modo similar al que formulaba el minimalismo, nos proponen una percepción basada en el tránsito y se interesan por lo que sucede en el momento en que el espectador se mueve alrededor de las obras, insistiendo en el «espacio situado entre el sujeto y el objeto»⁴⁶. De manera que la obra se integra en nuestro proceso de percepción del paisaje al movilizarnos por completo, está en el paisaje y lo condiciona, transformando su sentido. Esta nueva aproximación al paisaje sin embargo, se traduce en la gran mayoría de

43

Henry David Thoreau, *Un paseo Invernal*, op. cit., p. 22.

44

Todos los críticos que se han ocupado del *land art* coinciden en subrayar la atracción que sobre estos artistas han ejercido algunos de los paisajes

de carácter mágico que han ofrecido diferentes culturas ancestrales que suponían formas de escritura en el territorio. Véase, por ejemplo, Lucy R. Lippard, *Overlay. Contemporary Art and the Art of Prehistory*, Pantheon Books, Nueva York, 1983, y también Robert Morris, «Aligned with Nazca», *Artforum*, octubre de 1975.

45

Véase Robert Smithson, «Entropy and the New Monuments», *Artforum*, junio de 1966.

46

Robert Morris, «Notes on Sculpture», *Artforum*, vol. 1, febrero de 1966.



Richard Serra: *Shift*, 1970-72

los casos a una imagen que, atrapada en dispositivos a veces complejos que la relacionan con el texto y el mapa, es la que llega al espacio expositivo y al espectador. Pero para la mayoría de los artistas, trabajar en el paisaje no es casi nunca una cuestión de imagen, lo que la imagen intenta transmitirnos es una experiencia que, al mismo tiempo y como reconocía Fulton, nunca podrá realmente comunicarse. O como exponía Tony Smith a propósito de su viaje nocturno por autopista: «No hay modo de ponerle un marco al viaje: hay que experimentarlo»⁴⁷. En definitiva, el paisaje ya no es un fondo hecho motivo, no es solo un decorado que posibilita esta experiencia, ni tampoco es lo que nos permite ver la obra cuando esta lo resalta o lo exalta para inscribirse mejor en él, al contrario, y como defiende Tiberghien: «el paisaje es una experiencia en sí mismo»⁴⁸.

47

Tony Smith, citado en Jeffrey Kastner y Brian Wallis, op. cit., p.27.

48

Gilles Tiberghien, op. cit., p. 15.

Pintura andada.

[...]

*Paisaje y yo huimos en pintura,
ahondando en los bosques nuevamente:
Montalt, Montnegre, el mar no son clausura.*

*Pienso al regreso, sosegadamente,
que es todo uno: el cuadro y la natura.
Van creciendo los cuadros en mi mente.*

Perejaume

Caminar se torna cada vez más vital para la concreción de la experiencia plástica, sobre todo si asumimos cómo el arte evolucionó desde una lógica contemplativa a una ciencia del comportamiento, a un continuo incitar el movimiento, al desplazamiento de un espectador cada vez más activo. Así la obra se conforma no sólo a partir de ese deambular, de esa demanda física, sino que es en sí la propia acción de caminar. Desde este punto de vista podemos entender que el caminar en la práctica artística va más allá de un tema o planteamiento concreto y se sitúa en relación a un nuevo modo de *ver* el arte, que incluye una manera más experiencial tanto de *mirar* como de *pintar*.

Ya hemos advertido como las vinculaciones que a partir del acto de caminar y de la idea de recorrido en general se establecen con los procesos artísticos conforman una realidad poliédrica e interdisciplinar. Por ello cabe señalar



El *Cuadrado negro* sobre el radiador del coche que lleva el féretro de Malevich, Leningrado, 1935.

que la intención de esta investigación no es la de abordar todas ellas sino la de analizar la transformación que opera en la concepción y experiencia de la pintura a partir del tránsito, y la especial importancia que en este proceso tiene la pintura monocroma y su relación con el paisaje como territorio que permite su máxima expansión.

Quizás encontremos en el *Cuadrado negro* un primer ejemplo de esta pintura nómada, ya que al parecer pudieron hacerse varias versiones portátiles que acompañaron a Malevich en su entierro. Pero tampoco podemos olvidar que se trata de un hecho aislado bajo motivaciones de carácter místico, incluso religioso, que están lejos de una reivindicación del propio trayecto⁴⁹.

Decía Michel de Certeau que «*el espacio es un lugar practicado*. De esta forma, la calle geoméricamente definida por el urbanismo se transforma en espacio por intervención de los caminantes. Igualmente, la lectura es el espacio producido por la práctica del lugar que constituye un sistema de signos: un escrito»⁵⁰. Del mismo modo, la pintura se convierte en espacio al ser practicado, transformando su propia relación con el paisaje a partir de la experiencia

49

Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano*. Universidad Iberoamericana, México D.F. 2007, p. 129

50

Véase "Malevitch", en Ángel González García, *El resto: una historia invisible del arte contemporáneo*. Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 2000, pp. 111-119.

que supone recorrerlo, como hacen los caminantes al transitar por las calles de una ciudad. De nuevo, la mirada es inseparable del cuerpo; del cuerpo del practicante, de quien camina el espacio y lo entiende desde su experiencia individual. Las referencias al paisaje como recreación visual quedan aquí a un lado y éste surge realmente en el momento en el que es practicado. Siendo caminado, trabajado e incluso pintado en un nuevo sentido. La pintura vuelve a construir el paisaje, en gerundio, *pintando*. A través del acto de caminar, la pintura se dilata en el espacio y el tiempo, y se proyecta en estrategias performativas que tienen su máxima extensión en los espacios abiertos y en especial, de nuevo, en el paisaje.

A su vez, la linealidad inherente al recorrido transforma la clásica idea de la pintura monocroma como plano o área de color en una superficie que en su desarrollo deviene línea. Una pintura que se extiende para ser caminada y que se extiende caminando. Es este el motivo que ahora nos ocupa. En este punto la pintura se funde e identifica con cualquier otra disciplina o disciplinas, en plural, el modelo purista y autorreferencial modernista quedaba atrás. Y aún así aún podemos hablar de «pintura». Una pintura que, como el *flâneur*, camina, formulando un nuevo tipo de práctica cuya clave conceptual se revela en el tránsito, en el mismo proceso de caminar.

1/La «outil visuel» nómada de Daniel Buren

Yves Klein había organizado en mayo de 1957 *Yves Klein: Propositions Monochromes*, una misma exposición que se desarrollaba simultáneamente en las galerías parisinas de Iris Clert y Colette Allendy. Una única postal anunciaba los dos eventos; una tarjeta de invitación cuyo anverso mostraba únicamente un plano de su característico azul y el reverso presentaba un breve texto de Pierre Restany y un sello azul que Klein consiguió que funcionase como válido en



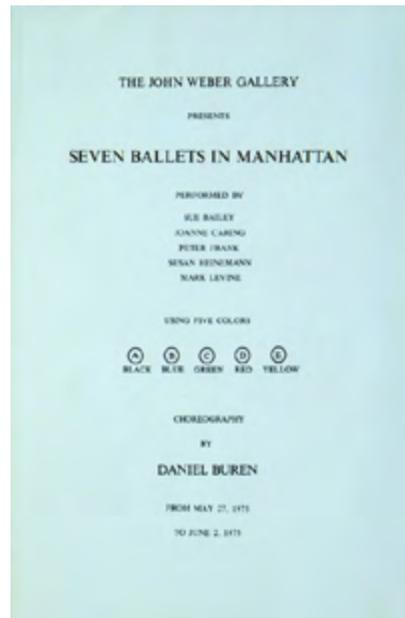
Yves Klein: Postal-invitación con sello azul enviada a Hans Hartung con ocasión de la exposición *Yves Klein: Propositions Monochromes*, 1957

el correo regular. Una acción en la que el monocromo, en su formato postal, se produce en serie y realiza el correspondiente recorrido hasta llegar a cada uno de los destinos indicados. La pintura, confundida en el entramado de la difusión y gráfica del evento, viaja por las calles de París. A pesar de que Klein no partía de una propuesta que considerase el propio trayecto como obra, sus postales pueden considerarse un ejemplo de una pintura que se disloca y queda disociada de un espacio concreto, existiendo en el transcurso del tiempo y el espacio, pero sin pertenecer a ningún lugar en particular. Esa dislocación es la que permitió a Daniel Buren proponer una pintura que podía instalarse tanto en el más riguroso sentido del *site-specific* como *existir* en el nomadismo.

Cuando hablamos de una pintura que se proyecta en el «campo expandido», que extiende sus límites hasta invadir todo tipo de contextos, espacios y soportes, pocos nombres saltan antes que el de **Daniel Buren**. La apuesta por una clave pictórica basada en su mínima articulación le permitió, como a Niele Toroni, llegar a un patrón visual capaz de inscribirse en todo tipo de soportes y superficies, pero Buren, liberado de la manufactura que ataba a Toroni a ciertos límites físicos, pudo llegar más allá en su insistencia e invasión del



Daniel Buren: *Les Hommes-Sandwiches*, 1968



Daniel Buren: invitación de la John Weber Gallery para *Seven Ballets in Manhattan*, 1975



Daniel Buren: diferentes versiones de *Seven Ballets in Manhattan*, 1975-8

espacio. Su conocido esquema de franjas alternas sin dimensión externa definida, lo que Buren llamaba «*outil visuel*» (herramienta visual), le permitió no sólo huir del bastidor, sino también de la pared y del espacio expositivo. Una pintura que a partir de entonces se convertía en nómada e invadía infinitos rincones del espacio público. Sus telas y papeles rayados se extienden en fachadas, parques, plazas... pero también se convierten en elementos móviles.

Así surgen sus particulares caminatas y manifestaciones abstractas. Haciéndose eco de los hombres-anuncio, figura habitual en las calles europeas hasta los años setenta, Buren realizó *Les Hommes-Sandwiches* (1968), una acción en la que dos personas caminaban por las calles de París llevando sobre sus espaldas dos planchas rayadas superpuestas. En esta misma línea Buren realizaría por primera vez la acción *Seven Ballets in Manhattan* (1975), repetida en otras ocasiones como *Seven Ballets in New York* (1978) Buren sustituía aquí la figura del hombre anuncio por la del manifestante, mostrando la inevitable influencia del clima político de finales de los sesenta, protagonizado por la revuelta estudiantil de mayo del 68 en París y el activismo político, especialmente fuerte en oposición a la guerra de Vietnam. La acción consistía en que cinco personas paseasen durante varios días por las calles del SoHo portando pancartas cuyo contenido, o ausencia de contenido, era su herramienta visual de franjas alternas (blanco y un único color). En el panfleto de la acción, que presentaba la John Weber Gallery, Buren aparecía como «coreógrafo» de los cinco «performers», a cada uno se le asignaba un color y una letra: negro (A), azul (B), verde (C), rojo (D) y amarillo (E). Así los cinco paseantes respondían a una serie de trazados elaborados en un mapa que mostraba diferentes rutas con su consiguiente ordenación de color-paseante. Como en un ballet urbano, Buren efectivamente coreografiaba cada uno de los itinerarios. En 1979 realizó la exposición *On Walks and Travels*, en Maastricht, en la que presentó una performance realizada en Nueva York donde un grupo de personas (en la exposición la lista de nombres alcanzaba los 109) ataviadas con carteles con

grandes bandas blancas y negras recorrían unos itinerarios que de nuevo él mismo había trazado sobre un mapa.

Al contrario que en sus trabajos *in situ*, una estrategia ampliamente desarrollada por Buren a partir de unas franjas que nacían precisamente del desarraigo del lugar, estas acciones se desvinculan de un esquema arquitectónico particular y transitan el paisaje urbano. La pintura, en efecto en continuo desplazamiento de una zona a otra de la ciudad, no está situada en un lugar sino todo lo contrario, en palabras de Pedro Alberto Cruz Sánchez «la suya es una condición que, en rigor, sólo cabría ser calificada de *nómada*»⁵¹, una pintura que en su más absoluta literalidad acaba por convertirse en un mero trayecto, en una experiencia cuyo único sentido es el del desplazamiento mismo, el de «ser-en-el-movimiento»⁵². Cada uno de los movimientos estaba completamente vaciado de contenido representativo, de manera que la ausencia de significado del trayecto de la propia «herramienta visual» ocasiona que la literalidad visual sobre la que ésta se fundamenta, lejos de resultar mermada o matizada, se vea duplicada y reforzada.

Lo mismo sucede en otros casos en los que Buren inserta su «herramienta visual» en objetos de tracción como escaleras mecánicas, autobuses, trenes o las barcas de recreo de un parque berlinés. Así, en *Voile/Toile-Toile/Voile* (1975) las franjas se convierten en las propias velas-lienzo que impulsan la barca a través del agua. También en *D'un étage à l'autre, 14 secondes et 7/10 èmes* (1979) el francés adhería un papel rayado rojo y blanco a una serie de peldaños de una escalera mecánica, el título de este trabajo hace referencia a los 14 segundos y siete décimas que tarda un usuario cualquiera en trasladarse desde una planta a la siguiente, coincidiendo con el tiempo que la «herramienta visual» permanece visible.

51

Pedro Alberto Cruz Sánchez, *Daniel Buren*. Nerca, Madrid, 2006, p.71.

52

Ibidem.

2/La pintura como artefacto antropológico nómada

La obra performativa es una acción efímera y como tal se le presupone cierta desmaterialización y desvinculación respecto a una materialidad objetual, pero obviamente ésta no implica necesariamente la disolución del objeto. Lo que indica una expansiva concepción y una reevaluación del objeto artístico, convertido en instrumento que no sólo acompaña sino que posibilita la acción. En los hombres sándwich de Buren, la pintura es un objeto que se adhiere e identifica con el cuerpo en el acto de caminar, insertado como una prótesis en el cuerpo del paseante. Uno de los artistas que más ha desarrollado este concepto es **Franz Erhard Walther**, quien tematiza la relación con el cuerpo y crea objetos en relación a la acción y en especial al acto de caminar, que acompañan, proponen y posibilitan el desplazamiento. Compañero de Richter, Palermo, Beuys y Knoebel en la Kunstakademie de Dusseldorf, durante las décadas de los sesenta y setenta Walther produjo varias series de objetos conocidos colectivamente como *Werksatz* (*Work Sets*), éstos operan como instrumentos funcionales que determinan y ordenan las condiciones y limitaciones de una acción espacial que desarrolla el espectador, convertido momentáneamente en escultura. A partir de esa interacción e identificación del espectador en el proceso performativo los objetos proponen una manera de medir el cuerpo en relación al espacio. Influenciado por la obra de Fontana y Manzoni y por la síntesis formal y el cromatismo objetual del minimalismo Franz Erhard Walther crea objetos en los que el color adquiere un papel destacado y la monocromía se establece como recurso de diferenciación y asociación entre los diferentes instrumentos objetuales. Pero su trabajo pronto trascendió los ambientes pictóricos y escultóricos para centrarse, de un modo más literal que el resto de compañeros, en el trascendental asunto del proceso. Cuestionó con vehemencia los conceptos que vertebraban la creación del momento, así la forma, el material, el espacio, y convirtió al espectador en usuario, alguien que determinaba con sus propios movimientos la propia na-



Franz Erhard Walther: (arriba) *Kurz vor der Dämmerung (Short Before Twilight [First Work Set, element # 32])*, 1967.
(Abajo) vista de la reciente exposición *The Body Decides*, WIELS Bruselas, 2014

turalidad de la escultura-pintura, que sin la presencia corporal del espectador permanece inerte. La obra de Walther huye así de la antigua separación entre obra de arte y público, pues aquélla no posee valor alguno sin su activación por parte de éste. Es enemigo declarado de la contemplación como forma de aproximarse a la creación artística y necesita del proceso, de la duración, para que la obra se complete.



Helio Oiticica: *Parangolé*, 1964

Lygia Pape: *Divisor*, 1968-2013

También bajo un profundo compromiso con la interacción del espectador **Helio Oiticica** partía de posicionamientos monocromáticos que exploraban la percepción del color. *Parangolé* (1964) incluía estos presupuestos en una obra transformable que se incorporaba en el cuerpo en forma de vestimenta a base de sustratos cromáticos. Los *Work Sets* de Walther y los coloridos ropajes de Oiticica preceden en el tiempo a otros de parecida naturaleza formal como la serie de performances *Plural Garments* (1967) de **James Lee Byars**, acciones que partían de «prendas colectivas», como *Ten in a Hat*, en la que un grupo de diez personas caminan con sombreros de tela rosa interconectados, o *Dress for 500*, un vestido rosa colectivo. En esta línea encontramos la famosa performance *Divisor* de **Lygia Pape**, de 1968, en la que un numeroso grupo de personas camina vistiendo una gran sábana blanca de algodón, pero también a las posturas ilógicas que el público debía adoptar en los *Adaptables* de Franz West, las esculturas protésicas de Rebecca Horn o las posteriores aproximaciones irónicas de Erwin Wurm o Hans Hemmert. Aunque estos últimos se distancien de la acción de caminar como base conceptual, ilustran un tipo de uso objetual vinculado a la performance que queda irremediabilmente ligado al cuerpo, a modo de prótesis, como algo que no existe sin éste y que queda incluso humanizado.

El bastón de André Cadere

En el caso de **André Cadere** el objeto que acompaña la performance sí manifiesta una estrecha relación con el acto de caminar, así como con la pintura. Conocido por sus *Barres de bois rond* (1970-78), Cadere realizó bastones de madera de diversas alturas a base de segmentos cilíndricos de colores brillantes con los que realizaba caminatas diarias. Los colores de cada poste o barra se organizaban de acuerdo a un sistema matemático, sin embargo, en cada una introducía una anomalía para dificultar los intentos de identificar el sistema con facilidad. Aunque se tratase de obras que bien podían adscribirse indistintamente a la escultura o a la performance, precisamente por la particular importancia que le atribuía al color, Cadere calificaba sus *Barres* como *peinture sans fin*⁵³, una pintura ilimitada que se extendía libremente en cada paseo.

Sus *Barres* podían establecer todo tipo de relaciones con el entorno, sin ninguna posición fija ni frente ni perfil podían estar en el suelo o apoyadas contra la pared, podían ser transportadas y situadas en cualquier otro lugar, dentro y fuera del contexto artístico. Pero como señala Mark Godfrey, más allá de su relación transitoria con el espacio la relación más importante que establecían era con el propio cuerpo, ya que finalmente se trataba de objetos que existían para ser cargados por el artista⁵⁴. De este modo las características físicas de sus *Barres*, peso y dimensiones, se ajustaban a la escala humana y, como sucedía con Long, no excedían los límites de lo que el propio artista podía transportar. El objeto adquiriría su razón de ser en su relación con el cuerpo y la acción que éste realizaba: caminar. Razón por la cual, tras la prematura desaparición del propio Cadere, se convirtieron en objetos inertes que en cierto modo perdieron su sentido.

Cada bastón era a la vez un instrumento que señalaba al instante otra función primaria; la de ser visto. Su llamativo uso del color y la elección del contexto urbano no eran circunstanciales, el objeto estaba diseñado para reclamar la



André Cadere: caminando con una de sus *Barres de bois rond* en abril de 1973, Avenue des Gobelins, París

mirada. Podía estar situado en cualquier lugar que el artista decidiese y dispuesto de cualquier forma; en plena calle, en la entrada del metro o en un espacio expositivo, «notablemente ausente en exposiciones en las que había sido invitado e irritantemente presente en aquellas en las que su participación no era bien recibida»⁵⁵. En este sentido es sonado su conflicto con Harald Szeemann en la Documenta 5. Posiblemente con la hazaña de Brancusi en mente, emigrante rumano que llegó a París a pie desde Munich, el comisario invitó a Cadere bajo la única condición de que el artista debía llegar a Kassel andando y cargando su característica vara durante todo el camino. Cadere aceptó, pero falsificó su performance *Marcheur de Cassel* mandando postales a la oficina de la Documenta para simular su camino a pie a través de Francia y Alemania, antes de anunciar que, en realidad, llegaría de París en tren. Szeemann excluyó oficialmente a Cadere del evento internacional,

53

Daniel Birnbaum, «Reviews: André Cadere», *Artforum*, vol. 156, enero de 2008, p. 271.

54

Mark Godfrey, «Andre Cadere», *Frieze*, n.º 113, marzo de 2008, p. 181.

55

Magda Radu, «Andre Cadere. Promenades and Refrains», *Flash Art*, n.º 266, mayo-junio de 2009 [en línea] <http://147.123.148.222/interno.php?pagina=articulo_det&id_art=360&det=ok&title=ANDRE--CADERE>. [Consulta: 18/08/2015]. La traducción es nuestra.



André Cadere: una de sus *Barres de bois round* apoyada a la entrada del metro, Nueva York, 1975-

quien igualmente apareció en Kassel portando alegremente su mencionado bastón, hecho que, como cabría esperar, acabó en una auténtica pelea. Aunque se trate tan sólo de una anécdota, este hecho manifiesta visiblemente su reivindicada «independencia de las estructuras de poder institucional»⁵⁶, lo que finalmente subyace como argumento que empujaba a Cadere a tomar el paseo como estrategia artística.

Su nomadismo vital, un artista que nace en Polonia, crece en Rumanía y emigra a París y de ahí intermitentemente viaja a múltiples ciudades, le llevó a realizar numerosos paseos a lo largo del mundo portando siempre sus *Barres*. Se estima que llegó a fabricar alrededor de 180 postes manufacturados, que

56

André Cadere, «Interview with Linda Morris», en VVAA., *André Cadere: Peinture sans fin*. Walther König, Köln, 2008, citado en Daniel Birnbaum, «Reviews: André Cadere», *Artforum*, vol. 156, enero de 2008, p. 271. La traducción es nuestra.

cargaba como cualquier objeto, apoyándolos sobre su hombro o usándolos a modo de bastón, sin concederles ningún cuidado especial. Las intervenciones de Cadere en el espacio público eran a menudo caminatas cuidadosamente planificadas, que anunciaba con antelación mediante tarjetas que incluían la información detallada sobre el itinerario. Sus frecuentes intrusiones en exposiciones ajenas, en cambio, rara vez se anunciaban. El concepto de «movilidad» adquiere aquí una importancia crucial y representa el centro de su estrategia. Sus paseos diarios, solitarios y a veces repetitivos, llegando incluso a realizar caminatas idénticas en diferentes momentos del día, suponían una ampliación de los márgenes del espacio de la galería y una prolongación libre de su pintura por las calles de cualquier ciudad. Sus postes cilíndricos de franjas coloreadas, como sucedía con las pancartas de Buren, no llegaban a adscribirse a un lugar específico y encontraban su sentido en el tránsito. Así pues, André Cadere era un pintor esencialmente nómada, esquivando continuamente cualquier vinculación con un lugar concreto, pero ligado siempre a una *Barre*.

El monocromo bípedo de Young Hay y otras manifestaciones.

Los paseos de **Young Hay** también se constituyen como una acción indisoluble del objeto, un objeto que en su constante carga termina ligada al cuerpo. Al igual que Cadere, para Young Hay la caminata también estaba asociada a una pintura-objeto, en este caso se trataba de un lienzo en blanco. La performance *Bonjour, Young Hay (After Courbet)*, se articulaba en torno a cuatro acciones realizadas en diferentes ciudades: Hong Kong en 1995, Nueva York y Berlín en 1998, y finalmente Pekín en el año 2000. En esta serie de performances, Young Hay atraviesa la ciudad a pie transportando un gran lienzo vacío atado a su espalda.



Anna Halprin: *Blank Placard Happening*, 1967–
 Young Hay: *Bonjour, Young Hay (After Courbet)*, New York Trip,
 (Foto: Cheung Chi-wai), 1998–

Pero las caminatas de Young Hay, siempre planeadas, se cargan especialmente de contenido sociopolítico a su paso, creando según el propio artista «un diálogo visual con la gente, el espacio arquitectónico, la historia y los tabús políticos»⁵⁷. En el sobresaturado contexto urbano la superficie en blanco aumentaba su vacío esencial y afirmaba su condición de pantalla de recepción. Algo que se manifestaba también en una acción de **Anna Halprin** en la que, en cambio, utilizaba una pancarta en lugar del lienzo, pero el objeto monocromo blanco asumía una misma interrogación que devenía subversiva. Diez años antes de que Buren realizase sus ballets en Nueva York, Anna Halprin coreografiaba una acción en las calles de San Francisco que también se apropiaba de las formas de protesta, pero Halprin, célebre bailarina y coreógrafa, lo que buscaba era una interacción mayor por parte de la «audiencia» en una expansión de campo propia. La acción *Blank Placard Dance* (1967) fue realizada por un grupo de bailarines de San Francisco y concebida como un happening en el que éstos, vestidos con camisetas blancas, caminaban en fila portando cada uno una pancarta vacía. A pesar de que generalmente ha sido interpretado como un comentario sobre el clima de protesta que acompañaba la Guerra de Vietnam, Halprin relataba en una entrevista⁵⁸ que el

57

Young Hay, en un email enviado a Minna Valjakka el 24 de mayo de 2009. En relación al sentido político en la obra de Young Hay véase Minna Valjakka, «Performance Art at Tian'anmen», *Kontur* n.º 20, 2010 [en línea] <http://kontur.

au.dk/fileadmin/www.kontur.au.dk/Kontur_20/Microsoft_Word_-_VAM-Valjakka_fin_MOD2.pdf>.
 [Consulta: 19/08/2015].

58

Libby Worth y Helen Poyner, Anna Halprin. Routledge, Londres, 2004.



Young Hay: *Bonjour, Young Hay (After Courbet)*, Berlin Trip,
 (Foto: Christian Rothmann), 1998–



Young Hay: *Bonjour, Young Hay (After Courbet)*, Hong Kong Trip,
 (Foto: Kith Tsang), 1995–

evento fue concebido como una manera de evidenciar la participación de la audiencia, que interpelaba a los bailarines acerca del motivo de su peculiar manifestación⁵⁹. El monocromo blanco, o para ser precisos el lienzo sin pintura de Young Hay, se entiende aquí efectivamente como un signo vacío que se activa políticamente según el contexto por el cual transcurre. Algo que para David Clarke ocurría aún a pesar de que el lienzo «estaba completamente vacío de cualquier contenido literal y por ello podía difícilmente ser descrito políticamente como subversivo en un sentido estricto»⁶⁰. Pero precisamente la incógnita que crea es en sí un acto subversivo, especialmente en el contexto urbano. Para Young la superficie sin escribir, como para Mallarmé, sin contener nada (en acto) lo contenía todo (en potencia), y como las *White Paintings* de Rauschenberg también absorbía su entorno, pero en este caso la falta de pintura y el propio tránsito acentuaba esa idea de «recepción». Young Hay aclaró que la elección de realizar la acción con un lienzo vacío respondía a una voluntad de no añadir más signos al lugar, al considerar que éste estaba ya repleto de referencias, de manera que su lienzo en blanco «creaba una substracción, un vacío»⁶¹. El objetivo de Young Hay era provocar las proyecciones de los transeúntes ante la falta de un mensaje directo, reclamando su

59

Sally Banes, *Reinventing dance in the 1960s*. University of Wisconsin Press, Madison, 2003, p. 36.

60

David Clarke, *Chinese Art and Its Encounter with the World*. Hong Kong University Press, Hong Kong, 2011, pp. 206-208.

61

Young Hay, op. cit.



Young Hay: *Bonjour, Young Hay (After Courbet)*, Beijing Trip, (Fotografía: Fang Fang), 2000-

atención e interpretación en estrecha relación con el contexto social e histórico del lugar, un asunto que en determinados espacios convertía el lienzo en una presencia incómoda. Así, a su paso por un contexto con una especial carga política como es la mítica plaza Tiananmen de Pekín, tanto la guardia como la policía trató de impedir su entrada a la plaza. Aún a pesar de que Young Hay argumentó que era un pintor con un lienzo en blanco y una caja de pinturas, -como Gustav Courbet- añadía, la policía se puso nerviosa y varios oficiales registraron su caja de pinturas en repetidas ocasiones, hasta que finalmente afirmaron que el lienzo que cargaba era demasiado grande y que debía abandonar el lugar⁶². Si recordamos el paseo de Courbet a su llegada a la ciudad de Montpellier con los utensilios de pintar, *Bonjour, Young Hay (After Courbet)* supone en efecto una referencia al paseo *plenairista*, pero desde una renovada óptica que analiza su carga política en contraposición a éste.

Se trata de un proyecto colaborativo en el que Young Hay cuenta con distintos fotógrafos para mostrar sus viajes en un formato final analógico que se compone de cuatro series articuladas en relación a sus cuatro viajes. Una documentación extensa que si bien muestra fundamentalmente el paisaje urbano, es testigo a su vez de su paso por espacios intermedios y paisajes naturales.

62

Ibidem.

Y como los propios soldados, como Abramovic y Ulay, o los miles de turistas, Young Hay también recorre la Gran Muralla China, recorrido por excelencia. Pero además, frente al conjunto de fotografías se observa una especie de desaparición del propio sujeto, quien a ojos de la cámara permanece oculto tras el panel, de manera que sus viajes se transforman en cierto sentido en los viajes de un panel «bípedo», una especie de lienzo nómada humanizado o de «monocromo caminante» que recorre el paisaje.

Las caretas de William Wegman

Este ocultamiento de la figura humana, un proceso de deshumanización del artista que es inversamente proporcional a la humanización del monocromo mismo, también tenía lugar en una de las primeras obras de **William Wegman**, antes incluso de comprar a Man Ray su primer Braco de Weimar (en alemán, Weimaraner) y comenzar su serie de irónicos retratos caninos por la que sería internacionalmente reconocido. En su serie *Basic Shapes in Nature* (1969-76) hizo máscaras estilo Bauhaus con las formas básicas del círculo, el cuadrado y el triángulo, con las que se desplazaba a diferentes parajes naturales. Así, una imagen de la serie aparece con un triángulo cubriéndole el rostro, en otra está entre diversas rocas con un círculo y en otras aparece con un cuadrado. No sin cierta ironía la máscara le imposibilitaba la visión y con ello el desplazamiento. Este humor le distanciará de la óptica objetiva de otros artistas vinculados al *land art* o al arte conceptual y procesual que también usaban la fotografía para documentar una acción que se desarrollaba en el paisaje. Como él mismo afirmaba, «esta era la época del movimiento de la pieza... piezas de exterior y piezas de interior - piezas de suelo»⁶³, una herencia que Wegman recogía tratando, sin embargo, de liberar «ese lado divertido que es lo que me convirtió en mí mismo»⁶⁴. Así, Wegman «se tomaba en serio la diversión en todo lo que hacía»⁶⁵, bajo esa perspectiva filtraba también la idea de movimiento en la fotografía *TO HIDE HIS DEFORMITY HE WORE*

63

David Ross, «An Interview with William Wegman», en VVAA., *William Wegman. Paintings, Drawings, Photographs, videotapes*, ed. Martin Kunz. Harry N. Abrams, Inc., Nueva York, 1994, p.13.

64

William Wegman en una entrevista de Border Crossings en VVAA., *William Wegman*. Artium / Centro José Guerrero, Madrid, 2004, p. 121.

65

Ibidem, p. 123.



William Wegman: *Basic Shapes in Nature*, 1969-76

SPECIAL CLOTHING (1971), que representa una masonita cuadrada apoyada contra la pared descansando sobre dos zapatos. Ambos casos sugieren la humanización de una forma geométrica monocromática pero ciertamente cómica respecto a la posibilidad de un movimiento real.

Ya en los noventa desarrolló numerosas Guías de Campo, como *Field Guide to North America and to Other Regions* (1993), en las que volvía a la pintura y a recorrer el paisaje. De ahí surgirían sus postales expandidas, como *Sierra Nevada Way* (2002) que muestra un paisaje pintado que incluye el mismo paisaje miniaturizado en forma de postales con imágenes de la sierra que a su vez son carteles de carretera en el camino a la propia sierra, en una especie de conjunto camaleónico. El paisaje hablando de sí mismo y fundido en pintura de Wegman nos conduce inevitablemente a la obra que en este mismo periodo estaba realizando en Catalunya Perejaume.



Perejaume: *pintor plenairista*

La pintura se expande en el paisaje revistiendo e identificándose con el propio territorio en la ficción de **Perejaume**, como en *La pintura cobrint la terra* (1995), de la misma manera que a través de la figura del *plenairista*, álter ego de Perejaume, el paisaje y el observador se fundían en un personaje que camina ahora vestido con ramas que arbolan su cuerpo. Un protagonista de ficción, en el que se enmarca la propia figura de Perejaume y su obra, que marca el territorio con sus incursiones yendo y viniendo de la fábrica de la naturaleza. De este modo Perejaume desplaza el lugar de producción al ámbito del



Perejaume: *Rambla 61*, 1993

paisaje, verdadero «taller» del artista. La autonomía productiva de la naturaleza resultaba el modelo más oportuno para sustituir la figura del creador romántico que con sus excursiones producía el paisaje contemplándolo. De manera que la concepción del pintor *plénairista* forjada a finales del siglo XIX se invierte y sustituye sus utensilios de pintor por la propia naturaleza, sin abandonar en ningún caso su condición de «pintor».



Perejaume: *Brugaters i algòlegs*, 1980



Perejaume: *Simulador de pintura*, 1993

Aceiteras para llevar colgadas mientras caminamos de manera que vamos oliendo trementina y aceite de linaza y Chirucas con gomaespuma en las suelas para obtener la sensación de una tierra pinturosa.



Esta operación la encontramos en muchos de los artefactos que Perejaume construyó para ver el paisaje como una gran pintura: «ya que es lo mismo el cuadro que la naturaleza»⁶⁶. Muchos de éstos eran móviles y encontraban su sentido en el acto de caminar; como *Rambla 61* (1993), una butaca-carretilla para enmarcar el paisaje, o pequeños utensilios como *Brugaters i algòlegs* (1980), unas gafas cuyo objetivo era tener una visión contigua del fondo del mar y de las hondonadas del bosque pasando de un lugar a otro sin llegar a ver el espacio intermedio, o *Simulador de pintura* (1993), que tal como especifica el subtítulo se trataba de *Aceiteras para llevar colgadas mientras caminamos de manera que vamos oliendo trementina y aceite de linaza y Chirucas con gomaespuma en las suelas para obtener la sensación de una tierra pinturosa*, un artilugio combinado que trataba de conseguir que los sentidos se creyesen la ficción que desarrolla el trabajo de Perejaume. La *performance* que exigen utensilios como las citadas gafas o el sistema de aceiteras «convierte el cuerpo en un espacio de comprobación fenomenológica»⁶⁷, modificando la interpretación de la realidad. Un proceso de instrumentalización en el que las obras tienen el aspecto de herramientas con una función imprecisa y un valor funcional a contracorriente del valor estético, y que pueden ser considerados como prótesis técnicas de la percepción. La pintura termina entonces registrándose en el cuerpo, una idea que también manejaba, por ejemplo, Helena Almeida bajo diferentes parámetros espaciales.

66

Pere Gimferrer, «La escritura de Perejaume», en VVAA., *Perejaume. Dejar de hacer una exposición*. Actar / MACBA, Barcelona, 1999, p. 186.

67

Carles Guerra, «El pintor de espaldas», en VVAA., *Perejaume. Dejar de hacer una exposición*. Actar / MACBA, Barcelona, 1999, p. 146.

3/ *Walking a Painting*. Pasear la pintura

La visión y la performance descomponen la pintura. Desmontada la pintura, Perejaume camina cargando *pinceladas al hombro*, del mismo modo en que André Cadere paseaba con sus *Barres*, pinceladas objetualizadas que ahora errantes recorren el paisaje, asumiendo que «pintar y caminar tienen lugar en el mismo territorio»⁶⁸.

Perejaume es sin duda el artista que más intensamente ha profundizado en la relación de la pintura con el paisaje desde una perspectiva actual, con una extensa lista de obras imposible de abarcar en la investigación que nos ocupa, pero que supone una de nuestras referencias más importantes. Su propuesta más radical tiene lugar en una ficción que toma forma literaria en *La obra de los siete despintores*. El método de la *despintura* asume la interrupción de la incesante actividad de la representación que satura y caracteriza el mundo contemporáneo y es a la vez una «fórmula mediante la cual la pintura pone en cuestión algunos de sus propios fundamentos»⁶⁹. Pero de los siete *despintores* destacamos el quinto, el cual alude directamente a los paseos de los *plenairistas* como Courbet, Cézanne o Van Gogh, un paseo que es en esta ficción despojado de todo fin u objetivo más allá del propio caminar. El quinto *despintor* también carga con sus bártulos, pero simplemente camina con las herramientas de pintar sin pensar siquiera en utilizarlas, pensando tan sólo en su propio recorrido:

Y pensando en la actividad propiamente gráfica de sus desplazamientos sobre el terreno, se imaginó qué paisajes no dibujaban, también, tantas pinturas que constantemente se desplazaban por el mundo para ser expuestas por doquier⁷⁰.

68

Pere Gimferrer, op.cit., p.186.

69

Ibidem, 192.

70

Ibidem, 194.



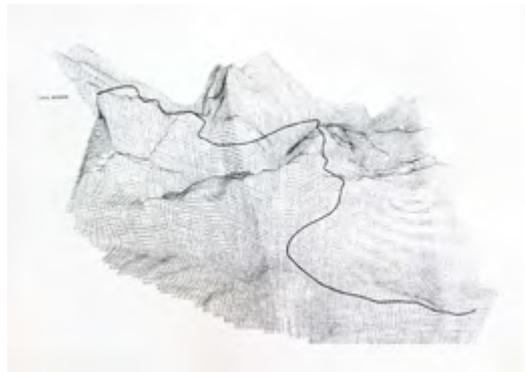
Perejaume: caminando con *Pinzellades*, 1992

Y así la propia pintura en su desplazamiento, en su propio recorrido, genera a su vez otro paisaje. Pensando precisamente en cómo los cuadros adoptaban, por lo general, recorridos poco escarpados, demasiado rectilíneos y voladizos, piensa en asignar a algunos cuadros recorridos más concretos y de mayor fuste. De manera que el quinto *despintor*:

carga un cuadro al hombro, tal como antes lo hacía con las herramientas, y se encarama a pie por un paraje risco que el cuadro



Perejaume: Recorrido a pie con un cuadro de Francis Picabia, desde la ciudad de Valencia hasta Sagunto los días 8 y 9 de diciembre de 1995



Perejaume: Recorrido a pie con un cuadro de Ferdinand Hodler por el monte Ighil M'Goun, Cordillera del Atlas, los días 4 y 5 de octubre de 1996

contornea de manera que la pintura obedezca paso a paso al relieve real por el que él la lleva⁷¹

Y mientras lo hace advierte una tercera dimensión en la pintura, una vertiente escultórica de los cuadros, un eje horizontal y una visión geológica de la pintura que se opone radicalmente al eje vertical característico de la representación del paisaje y que genera un lenguaje diferente para abordar el propio paisaje. El quinto *despintor* se propone entonces:

llevar una pequeña tabla de Giotto por las sierras del país de Gales y un monocromo de Rodchenko por la costa oriental de la isla de Córcega y tiene pensado ceñir las grandes cimas del Atlas con un paisaje de Ferdinand Hodler⁷²

El dibujo ficticio que genera el traslado de la pintura, el propio recorrido en sí atravesando prados y montañas es a la vez un horizonte transitado, experimentado, como los *Skyline Mountain* de Hamish Fulton, líneas que describen el

71

Ibidem, p. 195.

72

Ibidem.



Hamish Fulton: *Skyline Ridge*, detalle intervención mural, 2013

perfil de sus recorridos. Esta experiencia en particular no quedó restringida a su pintor ficticio y Perejaume ascendió un Miró hasta la cima de una montaña con un grupo de estudiantes en la acción *Un miró al Planell d'Uja* (1991), también transportó un Hodler, un Lorca y un Picabia por diferentes itinerarios urbanos y naturales en 1996. Mostrando hasta qué punto la realidad de la pintura y del paisaje se construía a partir de una ficción y cómo esa ficción a su vez procedía de un cuestionamiento por medio del cual Perejaume conseguía desgranar la realidad de la pintura en su relación transitoria con el paisaje.



Timm Ulrichs: *ein bild herstellend und ausstellend*, 1968

Pero este modo de pasear la pintura difiere del modo en el que lo haría Young Hay. El japonés convertiría el cuadro en una especie de prótesis, en un elemento que se identifica con el cuerpo, y esa identificación es la que parece dotarle de cierta autonomía motriz. En cambio, en la manera en la que el quinto *despintor* de Perejaume pensaba en el transporte de las pinturas, el cuadro es un elemento ajeno al cuerpo y en esa diferencia el propio transporte o traslado se convierte en sujeto.

Timm Ulrichs ya había documentado el transporte de una pintura en la acción *ein bild herstellend und ausstellend* (1968), un título que viene a significar «crear un cuadro y exponerlo». Pero en esta acción Ulrichs disecciona el proceso completo del cuadro, de manera que el transporte en sí no es el motivo central sino que éste se integra de manera natural en el proceso total de una pintura. La obra se muestra en un formato poco usual dentro de las estrategias documentales de finales de los sesenta, en las que la fotografía trataba de desvincularse de todo sentido estético, Ulrichs en cambio monta las siete fotografías que documentan la acción sobre bastidores de 102x102cm. y a continuación sitúa el cuadro, protagonista de la acción, junto a esta serie, del mismo tamaño y al mismo nivel que las fotografías. La acción muestra al artista en todo su recorrido: compra de materiales en la tienda de pinturas, transporte en bici del lienzo y bastidor desmontados, proceso de montaje y creación del cuadro, traslado del cuadro a pie e instalación en la pared de la galería.

Obviamente el cuadro, en el que simplemente había escrito en minúsculas «timm ulrichs, crear un cuadro y exponerlo» sobre un fondo completamente blanco, tenía que ser monocromo, ya que cualquier otro elemento añadido desviaría la atención de la idea de proceso. Un proceso que ya no alude simplemente al proceso pictórico en sí, sino que se hace extensivo a todo el contexto.



Daniel Walravens: *De la production à la collection*. La tienda y el mapa del itinerario con los tres lugares, 1989.

El proceso completo del cuadro es un entramado de diferentes contextos que lleva implícita la idea de tránsito. En esta idea se basó también **Daniel Walravens** para realizar *De la production à la collection* (1989), una obra que analiza el sistema de producción, distribución y exhibición trazando el itinerario que realiza la pintura. En sus notas detallaba el itinerario de la siguiente manera:

Itinerario, 3 lugares:

Lugar 1 – La pintura y la tienda de decoración.

Gaudin Peintures, Jacques Kalfon, 29 rue de Poissy, 75005 París.

Lugar 2 – La galería, el punto central de difusión.

Galerie Claire Burrus, 30-32 rue de Lappe, 75011 París.

Lugar 3 – La casa del coleccionista, un espacio privado.

Daniel Bosser – Michel Tournereau, 33 Quai Bourbon, 75004 París.⁷³

73

Daniel Walravens, recogido en «Textes indiciels», en *De la peinture en général et de la couleur en particulier*, introducción de Jacinto Lageira. La Lettre volée, Bruselas, 2006, p. 133. La traducción es nuestra.



Daniel Walravens: *De la production à la collection*. La galería y la casa del coleccionista, 1989

Daniel Walravens exponía la idea de proceso de la pintura como proceso industrializado, en sintonía con su interés por el uso industrial del color y su relación con el contexto que marcaba toda su producción, insistentemente monocromática en su más absoluta objetividad. Pero a su vez, el francés marcaba el itinerario en el mapa y hacía patente la realidad en esencia nómada del cuadro como objeto, que se inserta continuamente en diferentes contextos.

De nuevo aislando el transporte de la pintura como acción en sí misma, encontramos a uno de los artistas que con mayor persistencia ha planteado el paseo como herramienta dialéctica después de Long y Fulton: **Francis Alÿs**. En su *Walking a Painting* (2000) recogía la propuesta del quinto *despintor* de Perejaume y simplemente paseaba una pintura por las calles de Londres. El texto que describía la acción era el siguiente:

- Se cuelga un cuadro en la pared de la galería.
- Cuando la galería abre sus puertas, el transportista descuelga el cuadro y camina a lo largo de la ciudad.
- Cuando por la noche se acerca la hora del cierre de la galería, el transportista lleva la pintura a la galería, la cuelga en la pared y la



Francis Alÿs: *Walking a Painting*, 2000

cubre con un velo para que la pintura duerma.
 – Esta misma acción se repite al día siguiente.⁷⁴

El gesto de caminar de Alÿs se repetía en el propio cuadro, el cual representaba una multitud de piernas en movimiento, y proponía un paseo en el paseo, en una lectura del paseo a diferentes niveles característica del artista belga. Pero la obra de Alÿs a menudo establece una relación con el contexto a nivel histórico y sociopolítico y en 2002 repitió esta acción en Los Angeles en alusión a los levantamientos posteriores a la violenta paliza por parte de la policía al afroamericano Rodney King, convertido en símbolo del conflicto racial en las protestas de 1991, transportando ahora un cuadro que representaba una multitud por las calles en la que los hechos tuvieron lugar.

74

Francis Alÿs, nota recogida en Catherine Lamper, *Francis Alÿs. El Profeta y la Mosca*. Turner, Madrid, 2003, p. 99. La traducción es nuestra.



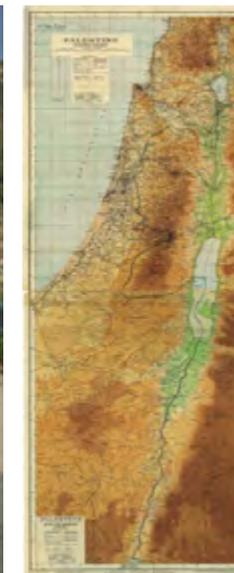
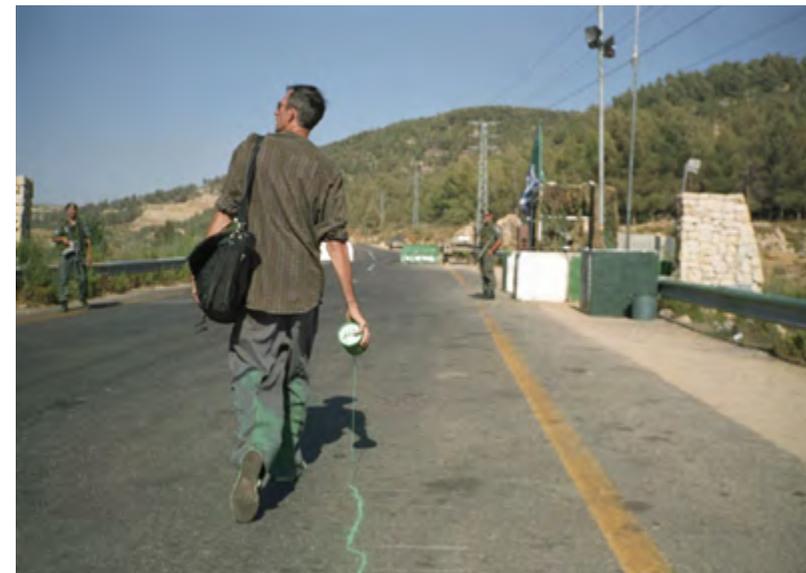
Rainer Splitt: *Immersed Boards*, 2005

Ese sacar a pasear el objeto cuadro que adquiriría conciencia en Timm Ulrichs y Daniel Walravens y autonomía en Perejaume y Francis Alÿs está presente sin ninguna duda en la «propuesta de paseo» de **Rainer Splitt**. Más que pasear un cuadro, para Splitt el paseo es un signo de autonomía del color. Este ha sido el motivo de su serie *Immersed Boards* (2005-presente), en la que el alemán sumerge paneles en pintura para posteriormente ser paseados por los propios espectadores. Pero en este caso el peso no recae en el paseo en sí o en el trazado de un recorrido en particular, sino en la propia posibilidad de caminar el color, en un intento de independizar el color del soporte que se suma a sus derramados sobre el suelo (*Pourings*). Los paneles rectangulares de *Immersed Boards* presentan una oquedad para posibilitar la función de agarre, similar en forma y tamaño a un maletín o una bolsa de la compra, y están dispuestos en pequeños estantes fijados a la pared, como en una tienda. De esta manera Splitt propone una interacción con el espectador; a quien brinda

la posibilidad de coger el panel y pasear con él por la sala y de prolongar así el espacio de la pintura hacia múltiples direcciones, dibujando el tránsito de los espectadores en una sala de exposiciones. El color deambula libremente por el espacio y, tras el paseo, vuelve a la pared, pero ahora con la memoria inscrita de su tránsito. En 2009 Rainer Splitt realizó una excursión con un grupo de estudiantes que visitaron su exposición en el Museum für konkrete Kunst en Ingolstadt, Alemania, los adolescentes pasearon con sus paneles ya fuera del recinto siguiendo las indicaciones y el recorrido marcado por Splitt.

4/Caminar pintando el camino

Las implicaciones corporales que se hacían patentes en artistas como Yves Klein, algunos ejemplos del grupo Gutai, Pollock, Linda Benglis y más adelante Jason Martín o Katharina Grosse, proponen una relación especialmente activa con el proceso pictórico, llegando a incorporar un desplazamiento que sobrepasaba el movimiento exclusivo del brazo y sugería un incipiente caminar. Pero finalmente todo se sublimaba en el plano vertical de la pared. La huella del coche de Rauschenberg, como las de la bicicleta de Michio Yoshihara o los pasos de Akira Kanayama, sin embargo, proponía un desarrollo horizontal y un recorrido autónomo, un desplazamiento que configuraba la obra en sí misma sin necesidad de integrarse en un entramado pictórico mayor. Intencionadamente, como ocurría en el anterior apartado, situamos al mismo nivel las huellas del caminar con la impronta que dejan otros vehículos, como el coche, con el objetivo de expandir la idea de recorrido más allá del propio caminar. Ya que, en todo caso, la huella supone el registro de un desplazamiento que se revela lineal por naturaleza.



Francis Alÿs: *The Green Line (Sometimes doing something poetic can become political and sometimes doing something political can become poetic)*, 2004

La Línea Verde, dibujada en un mapa por Moshe Dayan, 1948

El acto de caminar se identifica con el acto de pintar especialmente en dos obras de **Francis Alÿs**: la serie *The Leak* y la acción *The Green Line (Sometimes doing something poetic can become political and sometimes doing something political can become poetic)*. En 1995 Alÿs realizó una acción en Sao Paulo, titulada *The Leak*, en la cual caminaba desde la galería, paseando por la ciudad, hasta llegar de nuevo a la galería dejando una línea producida por el goteo de un bote perforado de pintura azul, una acción que repetía en París en 2003 con un bote de pintura blanca. En 2004 realizaba de nuevo esta acción en Jerusalén, pero transformada por el significado del propio trazado, del que tomó el título *The Green Line*⁷⁵. Con un bote de pintura verde perforado, Alÿs caminó a lo largo de la línea de demarcación que se estableció en el armisticio árabe-israelí conocida como La Línea Verde, dibujada en un mapa por Moshe Dayan al final de la guerra entre Israel y sus oponentes árabes (Egipto, Siria y Jordania)

75

La acción completa se presenta en formato vídeo (17 min. 45 sec.) y se puede ver en el perfil de Vimeo de Francis Alÿs [en línea] <<https://vimeo.com/132929393>> [Consulta: 24/08/2015].



Iván Puig: *Km 7*, 2002

en 1948. Esta fue la frontera hasta la Guerra de los Seis Días de 1967, tras la cual Israel ocupó los territorios palestinos deshabitados al este de la línea. Aunque aparentemente absurda y percibida con cierto desconcierto por los transeúntes, la acción de Alÿs ponía de relieve la memoria de la línea verde a partir del rastro de pintura verde tras sus pasos.

Estas acciones transformaban el paseo de Alÿs en la línea prácticamente continua que conformaba su propia huella; un goteo marcado por la imprecisión del movimiento de su brazo en el caminar registraba el camino, insertándose el recorrido en el territorio, como en las *walking lines* de Richard Long. Pero en este caso el paseo terminaba identificándose con el proceso pictórico, caminar y pintar eran una misma acción que se fundía en un mismo desplazamiento corporal.

Sobre esa línea vinculada no sólo al tránsito sino también a la idea de frontera o límite divisorio, **Iván Puig** realizó una acción que consistía sencillamente en derramar un cubo de pintura azul atravesando transversalmente una carretera. El punto de la acción se desarrollaba en el kilómetro siete de alguna carretera mexicana, de ahí su título *Km 7* (2002), pero la acción la completaban los usuarios de la misma, conduciendo con sus coches por encima de la pintura y desplazándola en los dos sentidos en que se desarrollaba la circulación. La línea inicial producida por el derramado de pintura se convierte en un estado previo necesario para el desarrollo de la acción, convirtiéndose así



Juan López: *0*, dibujo con motocicleta en el Artium de Vitoria, 2014

en un «evento»⁷⁶, una línea que al ser traspasada pone de manifiesto el registro de ese suceso y revela la circulación bidireccional de la propia carretera.

Ya sin pintura, dibujando con el propio elemento de arrastre, encontramos la huella de **Juan López**. La obra del artista cántabro es, por lo general, espacial y conceptualmente específica, que inscrita en el contexto urbano echa mano del dibujo originado por el desgaste al que la ciudad es sometida. En proyectos como *0* realizado para el Artium de Vitoria en 2014, por medio del neumático de una motocicleta dibujaba sobre el suelo de la sala. *O* en su reciente proyecto *_ACHAR* (2015), donde encajó dos farolas en la sala y las desplazó con la ayuda de un motor, dibujando ese arrastre sobre la pared. Juan López contextualizaba esta intervención-acción a partir de una serie de fotografías que mostraban las huellas generadas por los vehículos al rozar el techo de un túnel. Una línea de dibujo performativo que, si bien puede si-

76

Ivan Puig, citado en su web [en línea] <<http://www.ivanpuig.net/km7.html>> [Consulta: 24/08/2015].



Esther Ferrer: *Se hace camino al andar*, Festival Street Level- Hertogenbosch - Holanda, 2002

tuarse en la línea de Matthew Barney, se acerca a su vez a *Automobile Tire Print* de Rauschenberg y registra trayectorias urbanas cotidianas que son al mismo tiempo un imborrable registro del tránsito, testigo de la acción violenta y del paso forzado del propio vehículo. Sin añadir más pintura que la del propio material.

Mientras Akira Kanayama generaba con sus pasos negros un camino sobre el papel, sobre el suelo y en disposición horizontal pero aún en un soporte independiente de cualquier paisaje, Francis Alÿs prescindía de cualquier soporte añadido y transitaba el mundo, creando a su paso un camino nuevo, señalando una ruta, pero ambos trazaban un camino nuevo. Iván Puig, insertaba su pintura azul en una carretera, en un camino ya establecido y señalizado para evidenciar el tránsito que sobre éste acontecía, pero a su vez el arrastre de la pintura producido por las ruedas de los coches escribía también su camino. En cambio, Juan López partía del registro cotidiano de la fricción urbana.



Esther Ferrer: cartel performance *Se hace camino al andar*, 2007

La pintura deja su rastro y hace camino. «Todo pasa y todo queda», ya lo decía Joan Manuel Serrat en aquella versión cantada del poema de Antonio Machado: *Caminante no hay camino, se hace camino al andar*.

Ése era precisamente el título de una de las performances más conocidas de **Esther Ferrer**. *Se hace camino al andar* consiste en una serie de acciones que lleva realizando desde 2002, en muchos casos públicas y colaborativas, en las que va adhiriéndose cinta de pintor al suelo a medida que se camina, pegándola con cada pisada. La propia artista indicaba al respecto:

Con frecuencia mis acciones se estructuran en función de un recorrido que puede ser aleatorio o no, dejar huellas o no. Puede ocurrir incluso que la marcha sea la «materia prima» y única de una acción que creará el camino, pues como escribió A. Machado, «Caminante no hay camino, se hace camino al andar».⁷⁷

77

Esther Ferrer, «Se hace camino al andar», en *Territorios Compatibles*. [en línea] <<http://territorioscompatibles.weebly.com/esther-ferrer.html>> [Consulta: 22/11/2015].

Como en los ejemplos anteriores el propio caminar se establece como «materia prima» que sustenta y construye la obra. Señalar aquí que se trata de propuestas monocromáticas sería tan absurdo como necesario, ninguno de estos ejemplos parte de un interés estrictamente pictórico y mucho menos se inserta en algún tipo de discurso monocromático. La monocromía es aquí una cuestión funcional. Pero el uso de un único color destaca la idea de trazado por encima de cualquier otra asociación y si nos detenemos en Francis Alÿs, resulta evidente que el uso de cada color termina asociándose a una ruta diferente; azul- Sao Paulo, blanco-París, verde-Jerusalén. De un modo similar Esther Ferrer, en *Se hace camino al andar*, organizaba diferentes rutas asignando un color para cada una. Cada color es un camino, un aspecto que de no ser señalado podría pasar inadvertido por resultar, tal vez, excesivamente obvio, pero que se revela esencial en la multiplicación y expansión transversal que opera en la pintura monocroma en su vinculación funcional con el camino.

Road painters. Pintura-camino

La belleza está bajo nuestros pies dondequiera que nos molestemos en mirar.

John Cage

1/ *Por favor, camine aquí.* La pintura como camino

En el marco de la *Outdoor Gutai Art Exhibition* en Ashiya, 1959, una las exposiciones al aire libre del colectivo Gutai, **Sōzō Shimamoto** realizó una pasarela de tablones de madera coloreados dispuestos en una estructura con muelles desiguales. Diseñado con una clara intención interactiva, el artefacto monocromático invitaba a caminar sobre él; *Please Walk on Here* rezaba un cartel. Una propuesta que, Jirō Yoshihara, miembro fundador del colectivo japonés, describía como algo que tenía que ser «caminado» en lugar de «mirado». Por primera vez, la pintura, como plataforma horizontal identificada con el suelo, rogaba explícitamente: «por favor, camine aquí».

En 1968, **Patricia Johanson** instaló una estructura lineal de 500m. de largo sobre un trecho de vía abandonada en Buskirk (Nueva York) y la bautizó como *Stephen Long* en recuerdo del legendario ingeniero y diseñador de locomotoras de vapor del siglo XIX. La obra carece de ángulos de observación perspectivistas: sus dimensiones exceden el alcance visual del espectador y le inducen a recorrer el terreno contiguo a la pieza. Anteriormente Patricia Johanson había estado trabajando en una serie de pinturas minimalistas

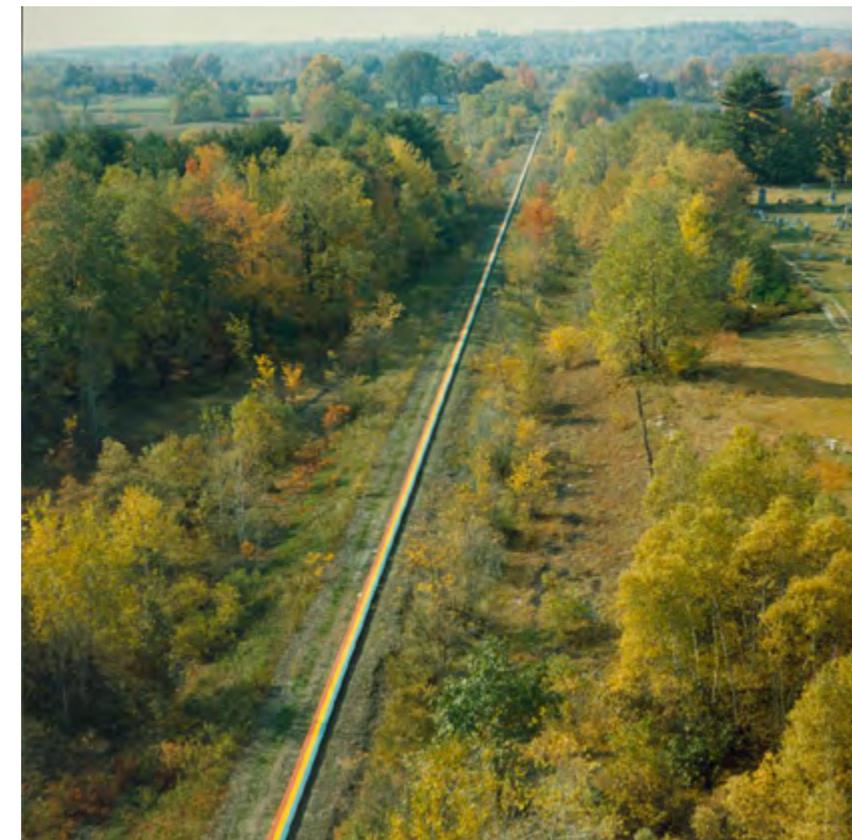


Sōzō Shimamoto: *Please Walk on Here*, 1959



Sōzō Shimamoto: *Please Walk on Here*, 1959 (reconstrucción)

que exigían lienzos cada vez amplios y alargados, de un modo similar a las franjas horizontales de formatos estrechos y alargados de sus contemporáneos Morris Louis o Kenneth Noland, hasta que finalmente su pintura se redujo a una línea en *William Clark* (1967), su primera *line painting* de gran formato, prescindiendo del soporte y pintando directamente sobre la pared una línea azul con interrupciones naranjas de unos siete metros de largo. Pero en *Stephen Long* sustituyó el eje vertical de la pared por el eje horizontal del suelo, invirtiendo la orientación fundamental de lo que hasta entonces había sido «pintura». Si la eliminación del lienzo le había permitido ampliar considerablemente la escala, la independencia del plano vertical le otorgaba a la pintura una capacidad infinita en su desarrollo horizontal, que adquiriría su máximo desarrollo en la extensión ilimitada del paisaje. Del mismo modo la salida al paisaje le permitía ampliar las cuestiones referidas a la percepción del color, que ahora tenía lugar en el espacio real. La transitoriedad e inestabilidad cromática en el entorno natural interesaba especialmente a Johanson:



Patricia Johanson: *Stephen Long*, 1968

Funciona casi como parte del paisaje, reflejando continuamente los cambios que se producen alrededor. Con 500m. de largo y pintada de rojo, amarillo y azul... algunas veces el espectro completo era visible debido a la mezcla óptica que se producía en los contornos, y los colores pintados cambiaban permanentemente debido a los cambios en el color natural de la luz. Al atardecer, por ejemplo, cuando una luz rojiza se arrojaba sobre la escultura la franja azul se convertía en violeta y la amarilla en naranja⁷⁸.

78

Patricia Johanson, VV.AA., *Patricia Johanson: A Selected Retrospective, 1969-1973*, Bennington College, Vermont, 1973. La traducción es nuestra.



Patricia Johanson: *Stephen Long*, 1968



Kenneth Noland: *Draftline*, 1969

En esencia, esta preocupación cromática no se distanciaba demasiado de los intereses impresionistas o de las teorías de Chevreul sobre las propiedades ópticas del color y los contrastes simultáneos, ya que efectivamente era algo que sucedía en el paisaje, más allá de su traducción posterior al lienzo. Pero Johanson mantenía la pintura en el propio paisaje, como *parte del paisaje*.

La escultura-pintura, ya que era tanto «escultura» como «pintura», tenía un desarrollo lineal que se veía acentuado por las tres franjas de color rojo, amarillo y azul que, como si de un renovado tríptico de colores básicos se tratase, nos recordaban inevitable al último Rodchenko. «Las líneas», escribió Johanson, «pueden interpretarse como carreteras, camino, agua, puentes o pasos elevados [...] La línea se convierte en un vehículo a través del cual explorar todo los sistemas que contiene: la luz y el color naturales, el tiempo, las plantas, la geología...»⁷⁹. Como para su contemporáneo Carl Andre, la obra se convierte en un camino, una pieza que se extiende para ser caminada sobre ella a lo largo de ella. De hecho, las obras coetáneas de Johanson y Andre encuentran muchos puntos en común, especialmente si comparamos *Cyrus Field*

79

Patricia Johanson, citada en Michael Lailach, *Land Art*. Taschen, Köln, 2007, p. 66. La traducción es nuestra.



Patricia Johanson: *Cyrus Field*, 1970

(1970) con obras de Andre como *Log Piece*, *Aspen* (1968) o con cualquiera de sus *Steel Lines*, unas estructuras que también podemos vincular con una serie de piezas de metal modulares con diferentes longitudes que Franz Erhard Walther disponía sobre el suelo para que los espectadores caminasen sobre ellas conocidas como *Standstellen* (Piezas de estar de pie, 1975). El trazado lineal adquiere la apariencia de sendero, sugiere un recorrido e inevitablemente anima a caminar, pero además Johanson amplía extraordinariamente su longitud y lo establece como método y estrategia en sus diseños de jardines y parques públicos, un sistema que denomina precisamente *Line Garden*. Para ella la línea es la estrategia más eficaz para integrar el arte en la naturaleza adaptándose a la topografía y llegando a camuflarse, extendiéndose orgánicamente y proyectándose, literalmente, «más allá del campo de visión»⁸⁰ e incitando la acción de caminar. Pero al contrario que *Cyrus Field* y la mayoría de las obras que Patricia Johanson realizó en jardines y parques *Stephen Long*,

80

Patricia Johanson, citada en Xin Wu, *Patricia Johanson and the Re-invention of Public Environmental Art, 1958-2010*, Ashgate Publishing, Farnham, 2013, p. 23 [en línea] <https://books.google.es/books?id=4HcEet_03qoC&pg=PA98&lpq=PA98&dq=Patricia+

Johanson,+A+Selected+Retrospective&source=bl&ots=dwERjKAwn_&sig=ph2cqkauHm0hWjNxDlzKMY-cQ1z4&hl=es&sa=X&ved=0CDe-Q6AEwA2oVChMIjv2Lxec5xwIV-gTcUCh0UFQXf#v=onepage&q&f=false>. [Consulta: 21/08/2015]. La traducción es nuestra.



Gene Davis: *Franklin's Footpath*, Philadelphia, 1971-72

por sus condiciones físicas, fue una primera pieza de carácter efímero que estuvo sólo dos días instalada.

La pintura se convierte literalmente en carretera en *Franklin's Footpath* (1971-72), una intervención que **Gene Davis** realizó frente al Philadelphia Museum of Art pintando franjas de colores directamente sobre el asfalto. Davis, vinculado a la Washington Color School, -un grupo heterogéneo de pintores preocupados por cuestiones relativas al color que incluía artistas como Morris Louis o Kenneth Noland-, hacía una transferencia directa de aquello que generalmente aplicaba sobre lienzos de gran formato; una pintura plana de franjas verticales de diversos colores y contornos definidos que partía de la idea de «ritmo» e «intervalo».

«Para entender en qué consiste mi pintura,» dijo Davis una vez, «mira mi pintura como colores individuales... selecciona un color específico como un amarillo o un verde limón, y tómate tiempo para ver cómo éste opera a lo largo de la pintura»⁸¹. *Franklin's Footpath* parecía dar forma y amplificar esta propuesta, convirtiendo ese recorrido visual en literal; cada franja de color medía unos 30 cm. de ancho y su longitud alcanzaba los 126 m. uno podía efectivamente seleccionar un color como si de un *sendero* se tratase y recorrerlo para ver «cómo opera a lo largo de la pintura», caminando sobre ella o incluso conduciendo, como por la autopista de Tony Smith o como por cualquier otra carretera.

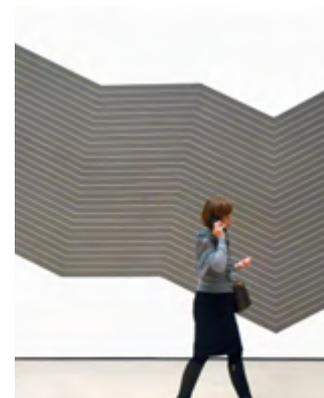
Casi 30 años más tarde la estructura rítmica de Gene Davis parece volver en las intervenciones de **Jim Lambie**, pero con un matiz menos sobrio y más flexible. Desde 1999, Lambie ha estado cubriendo por completo suelos de diferentes galerías y museos con cintas de vinilo adhesivo de diferentes colores, de un extremo al otro, creando pinturas site-specific que se adaptan y a la vez transforman el espacio. *Zobop* (1999-2003), es la más conocida entre este tipo de obras. Instalada por primera vez en The Showroom en Londres

81

Gene Davis, citado en Donald Kuspit, «Gene Davis», *Artforum*, Vol. 52, n.º 4, diciembre de 2003. La traducción es nuestra.



Jim Lambie: *Zobop*, 2014 (detalle)



Frank Stella: vista de *Mas o Menos*, 1964



Stanley Kubrick: *El Resplandor*, 1980

y repetida en numerosas ocasiones, consiste en franjas concéntricas de cintas multicolor con las cuales el artista, meticulosamente, sigue la línea exterior del suelo en interacciones cada vez más reducidas, subrayando y exagerando los contornos del espacio.

Zobop varía y se transforma por completo según la estructura arquitectónica de cada espacio, de la más simple a la más compleja, sus líneas nacen de la forma última del espacio, de sus extremos, y crecen hacia el interior, invirtiendo el proceso por el que Frank Stella llegaba a sus *shaped canvas*, pero acercándose a los complejos entramados coloridos en los que derivó finalmente su proceso. Perdiendo el monocromatismo de Sōzō Shimamoto y la sobriedad de Patricia Johanson o Gene Davis y acercándose al cromatismo pop, a la saturación óptica de Bridget Riley o la moqueta psicodélica en la que el pequeño Danny jugaba con sus coches en *El Resplandor* de Stanley Kubrick, como si esas líneas fuesen, efectivamente, carreteras.

2/Activar el camino: intervención y representación

En 1971 **Christo y Jean Claude** presentaron en Boston su proyecto *Wrapped Walk Ways*, que finalmente llevarían a cabo en 1978, donde envolvían con tela de color amarillo los recorridos del Loose Memorial Park de Kansas City (Misuri), sumando un total de 4.4 km. El objetivo era subrayar la percepción del propio camino. En una conversación con Jan Garden Castro, Christo y Jean Claude afirmaban que con este trabajo trataban de «activar el espacio banal que existía entre los pies y las primeras ramas de los árboles»⁸², ya que por lo general, al caminar por las sendas de los parques los ciudadanos dirigían su mirada a los árboles o la gente, pero nunca a ese espacio situado bajo los pies o simplemente cerca de éstos. Así, subrayando los caminos en amarillo, traban de activar ese espacio de tránsito y de involucrar a la gente durante su paseo. Pero además los dibujos preparatorios para *Wrapped Walk Ways*, a la vez bocetos y obras, y desde luego esenciales en el trabajo de Christo y Jeanne Claude como forma de financiación, remarcaban los recorridos del parque de Kansas City sobre el mapa. Una forma de representación del camino que convivía con la intervención en el propio recorrido.

Precisamente éste -el paseo- es el medio primordial del que **Jorge Barbi** se sirve para desarrollar buena parte de su práctica artística. Uno de los trabajos que mejor, y más tempranamente, vincula esta idea del paseo y su registro a través de la fotografía, tiene su origen a mediados de los años ochenta cuando Barbi comienza a cartografiar un territorio que no le es ajeno; La Guardia, su municipio natal. La serie *Sendas de caballos* (1987), una veintena de pequeñas fotografías en blanco y negro realizadas en las inmediaciones del municipio gallego, constituyen toda una declaración de principios sobre los intereses del artista y su fascinación por la práctica del paseo en tanto que proceso, tal y como Richard Long había enunciado algunas décadas atrás. A la acción de



Christo y Jean Claude: *Wrapped Walk Ways*, Loose Memorial Park de Kansas City (Misuri) 1971-78

recorrer el territorio, Barbi incorpora la necesidad de «vectorizarlo»⁸³ a través de tiras de papel que despliega en diferentes localizaciones. Con ello enfatizaba las rutas transitadas por los caballos y sus enclaves aledaños. Las precarias líneas blancas que circulan entre unos y otros parajes transmiten una fuerte identificación con el lugar desde una dimensión corporal que permite al ar-

82

Jan Garden Castro, «A Matter of Passion: A Conversation with Christo and Jeanne-Claude», *Sculptur*, vol. 23, n.º 3, abril de 2004 [en línea] <<http://www.sculpture.org/documents/scmag04/april04/WebSpecials/christo.shtml>>. [Consulta:

25/08/2015]. La traducción es nuestra.

83

Juan de Nieves, «Hallazgos en la superficie del mundo», en VVAA., *Jorge Barbi*. 41°52'59"N / 8°51'12"W. MARCO/CAM, Santiago de Compostela, 2009, p. 23.



Jorge Barbi: *Sendas de caballos*, La Guardia (A Coruña) 1987

tista dimensionar el territorio. En el texto que acompañaba esta serie Barbi indicaba:

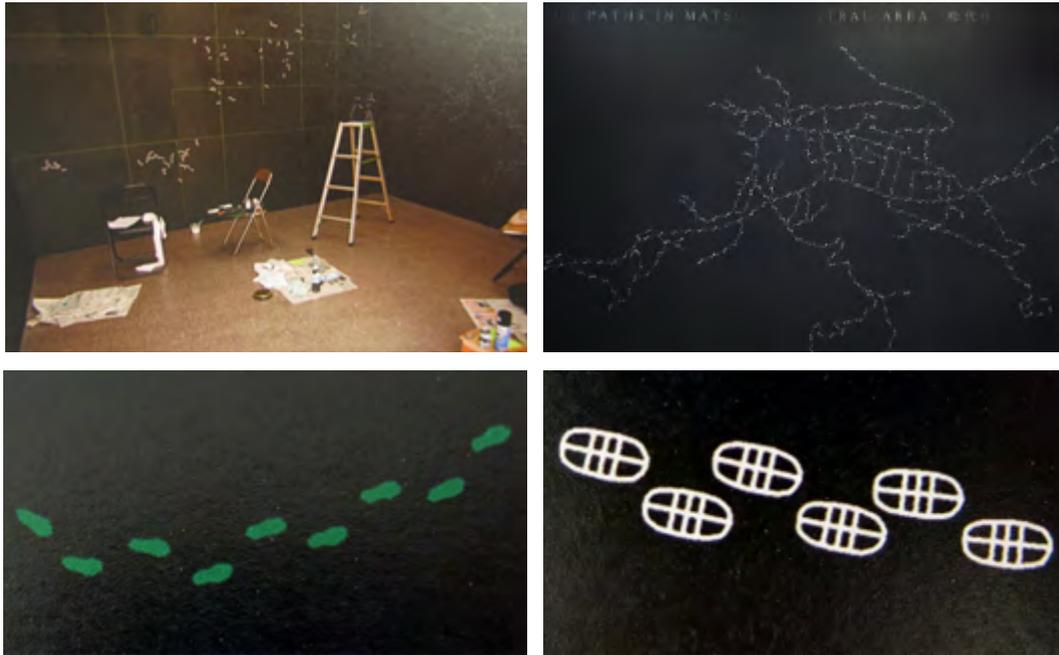
[...] una red de caminos estrechos recorre y une todo el territorio. Siglos vadeando por los mismos sitios, adaptándose a la orografía del terreno, marcas de un perenne desplazamiento en pos del agua, del pasto y del refugio. Señales de vida que no se ven a primera vista⁸⁴.

La senda es un tipo de trazado que efectivamente se ajusta como ningún otro a la orografía del terreno, es así como se camufla y pasa desapercibida, de ahí surge la necesidad de Barbi de marcar y subrayar, de hacer visible la senda. El color elegido en este caso era el blanco, lo que en una fotografía en blanco y negro suponía la opción más visible y también menos connotada.

Tanto *Wrapped Walk Ways* como *Sendas de caballos* insistían sobre el recorrido en el propio trazado físico, y en su realidad efímera existen ya tan sólo en tanto que fotografías. Sin embargo Barbi, en una obra realizada casi veinte años después en la Trienal de Matsudai (Japón) realizaba un proyecto en el que proponía la activación del camino pero directamente desde su representación, sin intervenir en el propio terreno. Tras un primer viaje a la localidad japonesa queda impresionado por la altura y persistencia de la nieve, y de qué forma ésta condiciona la vida de sus habitantes. Barbi observó que según la época del año el paisaje cambiaba radicalmente y con él la actividad humana y sus herramientas de trabajo. Cuando las nieves dejaban despejados los caminos a los campos éstos conformaban una red de desplazamientos muy precisa que se repetía cada verano. En invierno otras actividades como la recolección de frutos secos y de leña trazaban otras líneas diferentes adentrándose en los montes. Esta es la esencia del trabajo que realizaba Jorge Barbi titulado *Green Paths, White Paths* (2006), en el que identificaba esos recorridos y plasmaba gráficamente sus diferencias. Los recorridos, aislados de

84

Jorge Barbi, *ibidem*, p.34.



Jorge Barbi: *Green Paths, White Paths*, intervención mural en la Trienal de Matsudai (Japón), 2006

su contexto cartográfico, se reducían a una serie de entrelazados de líneas que Barbi pintaba sobre una pared negra; en forma de huellas verdes los del verano y en forma de raquetas blancas los del invierno. El uso del color aquí es completamente funcional, empleado como estrategia de diferenciación y caracterización.

Encontramos aquí las dos formas de existir del camino: como realidad física y como representación sobre el plano. De manera paralela, las estrategias que tienen como objetivo activar cualquier tipo de trazado se mueven siempre entre estas dos posibilidades; la intervención en el territorio, donde se inserta el recorrido físico, y su representación o subrayado sobre el mapa. Una cuestión



Hamish Fulton: vista exposición *En marchant* en el CRAC, Languedoc-Roussillon (Francia), 2014

que ya apuntábamos a propósito del *land art* y las primeras prácticas relacionadas con el acto de caminar.

Pero además el formato final de activación y representación del recorrido que escogía Barbi tomaba la forma de una pintura mural. Una vuelta a la pintura y al muro como forma de representación del camino tras su experiencia en el paisaje. **Hamish Fulton** llegó a esta misma fórmula de representación de la experiencia del recorrido y en los últimos años ha acentuado la presencia de sus *Wall Paintings*. Pinturas que combinan textos descriptivos con perfiles de sus recorridos en una nueva reducción del paisaje a la línea, una línea que surge de la experiencia en el paisaje y que Fulton denomina *Mountain Skyline*. Si nos detenemos en la exposición *En marchant* de 2014 en el CRAC, Lan-

guedoc-Roussillon (Francia), observamos como la propia intervención mural configura una obra nueva, que existe de manera paralela a la experiencia y adquiere cada vez más presencia.

A través de *Green Paths*, *White Paths* de Jorge Barbi o de las *Wall Paintings* de Fulton nos enfrentamos a un tipo de estrategia artística que genera una nueva pintura procesual, que asume la actividad del paseo como proceso y que además propone una nueva intervención en el espacio expositivo. Una pintura que hace un uso del color estrictamente funcional en cuanto a identificación y diferenciación de recorridos y que se reduce a la línea como camino.

3/Un archivo visual colectivo. La carretera como pintura

Decía Allan Kaprow que el artista del futuro entendería el caminar como un modo de acercarse a lo ordinario sin pretender que este dejase de serlo⁸⁵. Este acercamiento a las cosas sería, precisamente, aquello que las transformaría en extraordinarias. Sin perseguir exclusivamente ensalzar su imagen, como pudiera parecer -inicialmente- el propósito del *pop* y los nuevos realismos, sino integrarse en sus propios procesos y dinámicas, esto es, un acercamiento a la realidad desde el flujo transitorio que define el propio devenir del mundo. Si examinamos las definiciones que tratan de cercar la noción de «posmodernidad» nos encontramos con un énfasis en el emborronamiento de los límites entre el arte y la vida cotidiana, la llamada «hibridación» o «promiscuidad» que se desprende no sólo de la mixtura entre las bellas artes sino del colapso de la distinción entre el arte y la cultura popular; una promiscuidad estilística general que genera una mezcla casi lúdica de códigos. Lo que Mike Featherstone denomina la «estetización de la vida cotidiana»⁸⁶.

85

Allan Kaprow, citado en Checa, Paloma, *Construir paisaje*. Galería Nuble, Santander 2013, p. 16.

86

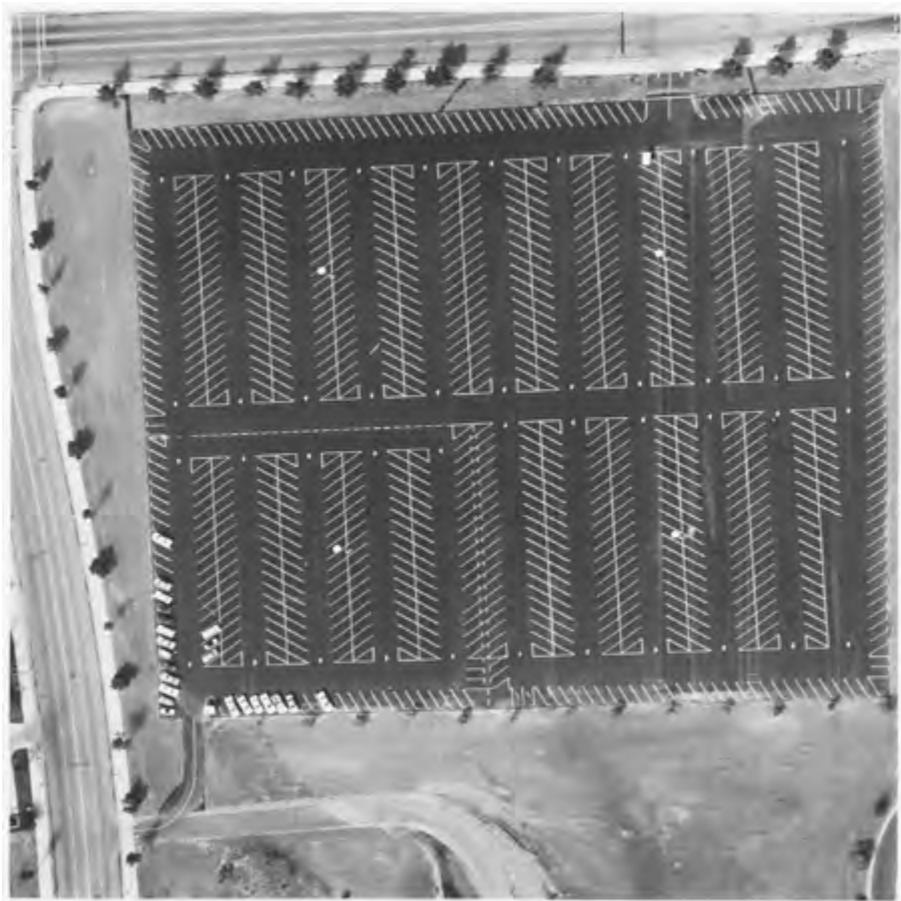
Mike Featherstone, «The aestheticization of everyday life», en *Consumer Culture and Postmodernism*. SAGE, 2007, pp. 64-80.



Ellsworth Kelly: *Land Trot Mark*, Hudson, 1972

Obviamente los objetos y escenarios de la vida cotidiana se integran en el tránsito vital que conforma nuestro contexto y tienen por ello un impacto masivo y constante en nosotros, en este sentido no podemos sino asumir que su influencia sobre nuestra práctica artística sea superior a la ejercida incluso desde el propio ámbito artístico. Hay en lo «ordinario» una fuente infinita de referencias, un encuentro y una búsqueda que acaba fundida en el viaje, en un proceso dinámico de recopilación de imágenes.

Recogiendo el legado fotográfico de Rodchenko y la vinculación que éste establecía con sus formas artísticas, **Ellsworth Kelly** capturó en 1972 una imagen en la que ya estaba presente una mirada hacia la «banalidad» de la



Ed Ruscha: *Century City, 1800 Avenue of the Stars*, de la serie *Thirty Parking Lots*, 1967

carretera; *Land Trot Mark* es una pequeña fotografía en blanco y negro que muestra una franja pintada en la carretera de Hudson en Nueva York. Desde los años cincuenta Kelly comenzó a realizar fotografías que reflejaban un acercamiento a la arquitectura y al paisaje, y que muestran hasta qué punto estas imágenes se insertaban en su proceso creativo, aislando fragmentos de la

realidad cotidiana que el artista equiparaba a sus signos bidimensionales pictóricos. El archivo fotográfico de Kelly muestra una mirada y una concepción de la pintura que ya existe en el entorno, Kelly aseguraba simplemente: «las cosas que me interesaron siempre estuvieron allí»⁸⁷.

El extenso archivo fotográfico de **Ed Ruscha** adquiere indudablemente una mayor autonomía en relación a su obra pictórica. Desde su primer *road trip* desde Oklahoma a Los Angeles en 1956, ha continuado incorporando a su archivo imágenes que encuentra a lo largo de las carreteras del oeste de Estados Unidos. Cambiando de soporte, pero sin desviar la mirada de la carretera, Ed Ruscha, a la cabeza de aquellos que perseguían cierta poesía en la banalidad de la carretera, realizó en 1967 una treintena de fotografías aéreas de los parkings vacíos propios de una mañana de domingo. Un proyecto que se presentaba en formato libro y recogía los diferentes patrones geométricos que organizan el espacio de un aparcamiento. *Thirty Parking Lots* también habla de pintura, pero de un tipo de pintura que, fundida en el asfalto, existe con el único objetivo de articular la circulación y distribución de los vehículos, que ya existe en el paisaje de la carretera, una pintura ya hecha, encontrada y fotografiada, como extensos ready-mades «creo que el espíritu de la obra de Duchamp es más fuerte en mis libros que en cualquier otra cosa»⁸⁸.

Ya sea como obra o como proceso, el archivo visual es una de las estrategias más empleadas por numerosos artistas que salen al encuentro de la realidad, sin pretender transformarla, al hallazgo de objetos o contextos que llamen su atención. Los viajes por carretera de Ed Ruscha suponían un claro ejemplo de una búsqueda que implica necesariamente la idea de tránsito, la noción de viaje o camino. La fotografía de paisaje es en sí un viaje. También para Jorge Barbi, como para Richard Long o Hamish Fulton, el paseo era un proceso mediante el cual se recolectaban todo tipo de imágenes e incluso ideas que trataban de amarrar a su cuaderno de viaje. Otros artistas como Francis Alÿs o el gallego Nicolás Combarro también imbuían sus proyectos en la dinámica

87

Ellsworth Kelly, "Ellsworth Kelly, source of his artist quotes and notes on life, art life, theory and painting: interview with Ellsworth Kelly by Henry Geldzahler", *Art International*, n.º 1, febrero de 1964, p. 48.

88

Ed Ruscha, citado en Margit Rowell, *Ed Ruscha, Photographer*. Whitney Museum of American Art / Steidl, Göttingen, 2006, p. 20.

del viaje y dirigían su mirada hacia el propio recorrido, hacia el camino o la carretera. Lo que en definitiva consiste en volver la mirada a aquello «banal que se sitúa entre nuestros pies y las primeras ramas de los árboles», como decían Christo y Jeanne Claude.

A propósito del paisaje, Alain Roger ya defendía la necesidad de dirigir nuestra mirada a la carretera y valorar su carácter estético, aquel viaje de Tony Smith por una autopista en construcción apuntala esta idea. La imagen de la carretera, como paisaje, está irrevocablemente ligada a un proceso de «culturización», a una mirada estética que transforma lo ordinario en extraordinario. En este entramado que participa de la construcción cultural de la carretera confluyen géneros de diversos ámbitos como la literatura, la pintura, la escultura, la fotografía y muy especialmente el cine.

Sin extendernos en exceso, a los ejemplos ya citados, se suma la omnipresente visión de la carretera americana aportada por las *road movies*. Herederas de la tradición literaria del viaje iniciático, que se remonta a la Odisea homérica y llega a H.D. Thoreau, Robert Walser, Jack Kerouac o Bruce Chatwin, las películas «de carretera» combinan la metáfora del viaje como desarrollo con la cultura de la movilidad individual de los Estados Unidos y el Occidente opulento después de la Segunda Guerra Mundial, cuando la posesión de un automóvil deviene signo de identidad cultural. Un género cinematográfico que por sí sólo genera una base para la estetización de la carretera, en un argumento que se desarrolla en el viaje y *es* el viaje. En el imaginario colectivo están presentes las interminables líneas rectas de la célebre *Route 66*, recorrida en infinidad de películas norteamericanas. Un magnífico ejemplo de ello lo encontramos en *Paris, Texas*, una película que **Wim Wenders** rodaba a través del desierto de Texas en 1984 y que se desarrolla fundamentalmente *on the road*; primero en el errático caminar de Travis (Harry Dean Stanton) y después en los dos largos trayectos en coche que acaban de construir el film, que el protagonista realizaba primero con su hermano (Dean Stockwell) y



Wim Wenders: film *Paris, Texas*, 1984

luego con su hijo (Hunter Carson). Ese especial interés que muestra Wim Wenders por el camino y la carretera se extiende a su producción fotográfica, realizando imágenes de gran formato ante las cuales el espectador podía, a su vez y literalmente, caminar, ante la imponente presencia de la escena. Otros fotógrafos como Félix Curto, Jeff Wall o Bernard Plossu, y directores como László Benedek con *The Wild One* (1953), con Marlon Brando a la cabeza de una banda de moteros, o Walter Salles con *On the Road* (2012), basada en la novela homónima de Jack Kerouac, aportarían sus propios caminos a

la cultura de la carretera. Pero en todo caso se trata de imágenes en las que carretera y paisaje se funden, porque ésta -la carretera- no sólo *forma parte* del paisaje sino que *es* también paisaje. Algo que ya defendía Alain Roger cuando atacaba contra el «complejo de cicatriz» o el «carácter criminal» y la «visión avergonzada» de la autopista promovida por una idílica protección del paisaje que según Roger provenía de una confusión reduccionista, como si la carretera no pudiese «constituir y generar un nuevo paisaje»⁸⁹. De hecho, el ensayista y «geógrafo cultural» John Brinckerhoff Jackson, muy interesado por los trazados y la organización de las carreteras en el territorio norteamericano, observaba cómo «las carreteras ya no conducen simplemente a lugares, son lugares»⁹⁰.

Observando estas imágenes -la carretera desde la posición del vehículo en movimiento-, nos detenemos en el transcurrir de las líneas de la carretera, las que delimitan los extremos o las que dividen u organizan los carriles, que parecen acompañarnos en nuestro recorrido, pero que no son más que pintura sobre una superficie, líneas detenidas, pero que en su dilatada continuidad reivindican infatigablemente su presencia. En este momento nos fijamos de nuevo no sólo en la carretera sino en las líneas que acompañan a ésta en su recorrido, a la pintura sobre el suelo, la línea como carretera y a la carretera como algo que también puede ser «pintura».

4/Pintores de carreteras

Viendo a los operarios pintar carreteras, trazando esas líneas continuas o discontinuas, blancas o amarillas, pero también naranjas, azules o verdes, es difícil no recordar el proceso por el cual la línea se convertía en performance

89

Alain Roger, *Breve tratado del paisaje*. Biblioteca Nueva, Madrid, 2007, pp.150-153.

90

Véase John Brinckerhoff Jackson, *Las carreteras forman parte del paisaje*. Gustavo Gili, Barcelona, 2010



Operario pintando la carretera, imagen del film *Á annan veg* (Either Way), dir. Hafsteinn G. Sigurðsson, 2011



Operarios pintando la carretera.



Lotty Rosenfeld: *Una milla de cruces sobre el pavimento*, 1979

en Manzoni, Rauschenberg, James Lee Byars, Tom Marioni, Francis Alÿs y tantos otros. En este proceso de pintado y repintado los operarios recurren a todo tipo de artilugios para pintar las kilométricas líneas de las carreteras, empujando máquinas no pilotadas o subidos a vehículos motorizados con un dispositivo de pintura a presión integrado. Podría ésta sumarse a una larga lista de acciones pictóricas y performativas, por qué no, pero por tratarse de un acontecimiento cotidiano sin ninguna intencionalidad estética -y además molesto por norma general-, no acostumbramos a prestarle demasiada atención.

Pero no ha sido éste el caso de **Lotty Rosenfeld**, quien a partir de su gesto de intervención sobre las líneas divisorias de la carretera en las avenidas de Santiago de Chile inscribió su emblemático signo +. Su vídeo *Una milla de cruces sobre el pavimento* (1979) muestra a la artista interviniendo sobre las líneas del asfalto, intersectando las líneas ya existentes. Esta acción tuvo una duración de cuatro horas, durante las cuales, cubrió de cruces una extensión aproximada de una milla de pavimento, en una zona urbana de Santiago.



Francis Alÿs: *Painting/Retoque*, 2008

Una incursión justo en los momentos en que el espacio público se encontraba invadido por el violento y excluyente régimen militar.

Tampoco fue el caso de Francis Alÿs y Federico Herrero, quienes supieron ver en este proceso ordinario y cíclico de pintado y repintado del asfalto, un acontecimiento de enorme potencial poético. Ambos propusieron, bajo diferentes presupuestos, un ejercicio mecánico pero meticuloso de (re)pintado de esa línea amarilla que organiza el espacio público pero que, siguiendo el curso del tiempo y el propio tránsito, tiende una y otra vez a desdibujarse en la superficie del pavimento.

En *Painting/Retoque* (2008) **Francis Alÿs** repintó 60 medianas desgastadas por el paso del tiempo en la antigua Zona del Canal de Panamá. En la acción, registrada en un vídeo de ocho minutos, se puede ver a Alÿs llegar arrastrando un carrito con pintura y pintando pacientemente una de las líneas amarillas situadas en el centro de la carretera en la ex-base norteamericana de Paraíso. De su ubicación concreta se desprende que Alÿs propone además



Federico Herrero: *Carefully Repainted Yellow Areas*, 2001

un trasfondo crítico a este acto aparentemente intrascendente: el vídeo recoge a través de la imagen de Alÿs repintando la línea, como telón de fondo, grandes barcos de carga que se mueven lentamente, obedientes, ajustándose a las restricciones físicas de las rutas de navegación del canal. En lo que podría entenderse como una continuación de la noción de frontera propuesta en *The Green Line, Painting/Retoque* supone un recordatorio contundente de la existencia de una dimensión política en las divisiones espaciales que definen y delimitan los derechos de paso.

Este tipo de pintura/acción en el contexto de la señalética vial también está presente en la serie de intervenciones públicas que **Federico Herrero** lleva a cabo regularmente en las calles de San José. Un proyecto titulado *Carefully Repainted Yellow Areas* que el artista comenzó en 2001 y en el que propone un proceso de repintado de aceras en las que el color se había convertido en un rastro descolorido y desgastado.

Federico Herrero asume una pintura que se ha incorporado a nuestra cotidianidad y deja de ser una herramienta exclusiva del mundo del arte. De hecho, partimos de una realidad en la que la pintura y el color están ahora masivamente presentes en la industria, la publicidad y la señalética, superando obviamente su presencia en la propia práctica artística, un hecho que no puede simplemente *no* afectar a cualquiera que se disponga a practicar la pintura hoy en día. En todo caso, este distanciamiento del medio de la pintura respecto a las instituciones artísticas es interesante, en palabras del artista, en tanto que aporta «una relación más horizontal, menos jerárquica con la vida, como ocurre, por ejemplo, cuando manejamos por la autopista; entonces seguimos unas coordenadas que son líneas de tránsito hechas con pintura»⁹¹.

Herrero muestra un interés no sólo por la industrialización de la pintura y su expansión en el espacio público sino por lo que se desprende de ello; la idea de «navegación» en la pintura, la posibilidad de recorrer la pintura físicamente en un espacio y un tiempo determinados. Tal como indica el propio artista se trata de una pintura que «no puede verse de una sola vez, de modo que se crea un juego de percepción fragmentado y que activa la memoria inmediata: algo así como estar presente»⁹². Una pintura que no niega nuestra presencia corporal como advirtiera Brian O'Doherty a propósito del *cuadro blanco*, sino que la compromete desde su tránsito cotidiano.

Carefully Repainted Yellow Areas comenzó como un discreto ejercicio en el espacio público pero posteriormente algunas de estas líneas comenzaron a ser

91

Federico Herrero, «Una obra artística de Federico Herrero», *La Nación*, marzo de 2011 [en línea] <http://www.nacion.com/ocio/artes/obra-artistica-Federico-Herrero_0_1329867091.html>. [Consulta: 27/08/2015].

92

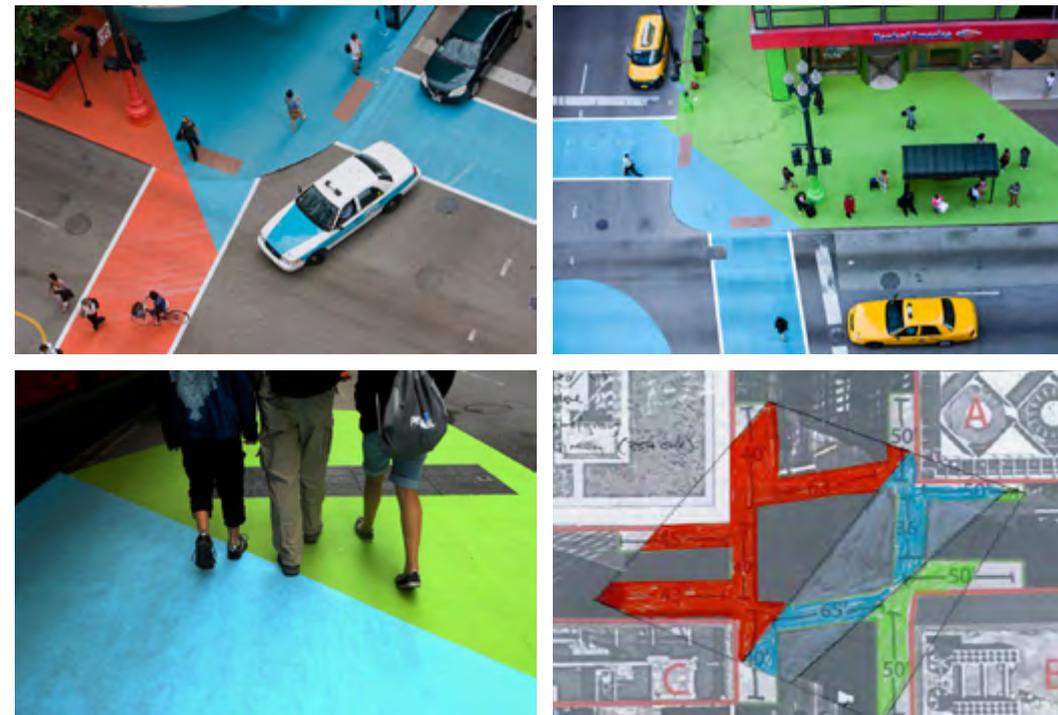
Ibidem.

incluidas en espacios expositivos, en una reinserción en el circuito del arte, para ver cómo se transmutaban las acciones vinculadas a unas líneas que están asociadas a la organización del espacio y especialmente a la prohibición y acotación del paso. En la Primera Bienal de Praga (República Checa) en el año 2005 pintó una línea amarilla de aproximadamente 45 metros de largo por 15 cm de ancho directamente sobre el suelo de uno de los salones abiertos de la Biblioteca Nacional, dividiendo el espacio dedicado a las obras en formato cuadro que participaban en la bienal y generando una interferencia en el tránsito de la sala. A pesar de estas propuestas, que compagina con sus intervenciones exteriores, Herrero reivindica especialmente la práctica de la pintura en el espacio abierto: «para pintar hoy en día es necesario salir fuera del estudio y desprenderse del lienzo, trabajar en la calle para superar y, específicamente, desplazar esos límites»⁹³.

Más allá de ese «desplazar los límites» de la pintura el enfoque expansivo de **Jessica Stockholder** propone nuevos márgenes para ésta, un nuevo marco conceptual y espacial que nada tiene que ver con los soportes o procesos tradicionales. Desde sus inicios en los noventa hasta la actualidad, Stockholder propone una pintura que va más allá del plano pictórico y se sitúa en el ámbito del espacio real. Un ámbito que no sólo asume el espacio real como ubicación sino especialmente como materia pictórica, trabajando los objetos reales y el cromatismo de los propios materiales como un elemento que no sólo se integra en la pintura sino que *es* pintura por derecho propio, conviviendo al mismo nivel con objetos que sí están parcial o totalmente cubiertos de pintura y transformando artículos de uso cotidiano en formas abstractas independientes. En cierto sentido se sitúa en la línea de una concepción posmoderna de la pintura que asume los procesos industriales y se expande e integra en nuestra cotidianeidad, una condición que desde luego podemos relacionar con el planteamiento de pintores como Daniel Buren, Daniel Walravens, Stephen Prina o Federico Herrero, por ejemplo.

93

Federico Herrero, citado en VVAA., *Vitamin P. New Perspectives in Painting*. Phaidon, Londres, 2002, p. 144. La traducción es nuestra.



Jessica Stockholder: *Color Jam*, Chicago, 2012

Bajo esta perspectiva la pintura conecta con el diseño industrial y así con la señalética, haciendo un uso del color que no sólo parte o se extrae del contexto de la cotidianeidad sino que, como en las líneas amarillas de Federico Herrero, permanece en él. En 2012 Stockholder realizó una intervención en Chicago bajo el título *Color Jam*, en la que también está presente un uso del color asociado a la visibilidad de pasos peatonales en la señalética vial. Se trata de una intervención que la artista propuso para un cruce del entramado urbano en la que el plano de color se sirve de la estructura de rejilla para producir un espacio dislocado que a su vez interseca la intersección. La pintura se sitúa aquí en los intersticios entre la señalética vial y lo artístico,

dos ámbitos que generalmente tienden a entenderse como polos opuestos y que representan la funcionalidad y la estética respectivamente, pero que aquí se funden convirtiendo algo tan ordinario como un cruce en un suceso extraordinario.

En línea con la valoración que de la señalética horizontal realizada por Federico Herrero, encontramos una pintura que, a pie de calle, no puede verse desde un único punto de vista. Una pintura que vive en presente continuo especialmente al no existir un punto de visión único, fragmentándose así la percepción y construyéndose desde el propio tránsito por necesidad. Stockholder se referirá a esto como «proceso»⁹⁴, de manera que tanto su contemplación como su experimentación, como el mismo proceso de producción, se «construye» en el tiempo y en el espacio. Barry Schwabsky haría una referencia al proceso de trabajo de Stockholder como «extática dialéctica entre improvisación y estructura en una gran performance jazzística»⁹⁵. En clara sintonía con el título *Color Jam*, que proviene de una concepción del medio que en sus diferentes niveles se desarrolla en la improvisación del aquí y ahora, o al menos posibilita ese «estar presente»⁹⁶.

Stockholder equipara ese «estar presente» en la pintura a la experiencia espacial que proporciona el paisaje, como un flujo continuo que conecta todo el espacio de la pintura descrito en los siguientes términos:

El modo en el que el agua se encuentra con la isla, u otra porción de tierra, y forma una línea del horizonte a continuación de la que creaban las montañas en contacto con el cielo – esta particular línea del horizonte tiene algo que ver con el tipo de espacio en el que estoy interesada⁹⁶.

94

Jessica Stockholder, «Interview. Lynne Tillman in conversation with Jessica Stockholder», en Barry Schwabsky et al., *Jessica Stockholder*, Phaidon, Londres, 1995, p. 29. La traducción es nuestra.

95

Barry Schwabsky, «The Magic of Sobriety», en Barry Schwabsky, op.cit., p. 44. La traducción es nuestra.

96

Jessica Stockholder, «Interview. Lynne Tillman in conversation with Jessica Stockholder», en Barry Schwabsky, op.cit., p. 29.

97

Ibidem, p. 40.

El espectador, empequeñecido por la magnitud de la instalación/intervención, recorre la obra como si se tratase de un paisaje y lo aprehende desde su propia experiencia física. Esta idea encuentra su expresión perfecta en *The Body Repeats the Landscape*, subtítulo que la artista añade a la instalación *Edge of Hot House Glass* citando a Meridel Le Sueur. Stockholder se sirve de esta idea por la cual «el cuerpo repite el paisaje» para plantear el cambio del punto de vista del espectador, quien proyecta la relación entre las partes y su recorrido sobre sí mismo, sintiendo como en el paisaje, que «a veces las cosas están tan cerca que no puedes ver sus límites; o son tan grandes que no puedes ver sus bordes, una falta de definición o una posibilidad de expansión que está latente en el fondo de todo lo que hacemos»⁹⁸. Enlazando pintura y paisaje a través de la experiencia espacial que ambas proporcionan y que tiene lugar en el propio cuerpo del espectador, una percepción continua -caminada- por la que el paisaje en cierto sentido se instala en nuestro propio cuerpo.

Y, como el paisaje, la pintura se (des)encuadra.

98

Ibidem, p. 41.

Intersecciones. La pintura como encuentro transitorio.

En medio del «espacio negativo» existe un vacío que permite que los componentes puedan ser vistos de un modo móvil, de un modo dinámico.

Gordon Matta-Clark

Haciéndose eco del sistema de señalética de carreteras, **Daniel Walravens** realiza en 1990 *Illumix*, un proyecto dividido en tres partes situadas en tres localizaciones diferentes de la frontera Franco-Belga: Dunkerke, Gent y Temse. La tercera localización, bajo el título *Emblèmes-Illumix* presentaba tres paneles de madera colgados en la parte superior de cada entrada de un túnel-puente de Temse (Bélgica), pintados con los colores de las tres localidades. Esta ubicación al aire libre constituía la exposición, *Ponton Temse*, el término «pontón» se refiere en este caso a un madero que hace de puente, y que se relaciona con el material de los monocromos y entronca con su cuestionamiento de las fronteras entre el arte y la industria propio del discurso de Walravens. Esta peculiar exposición sólo podía ser vista desde un vehículo, mientras éste circulaba y tan sólo unos segundos antes de entrar en el túnel.

Algo similar ocurría con una serie de intervenciones que **Katharina Grosse** empezó a realizar a partir de 2014 a lo largo de varias líneas del tren al norte de Philadelphia bajo el título *Psychylustro*. Grosse, con su característica gestualidad y pintura en spray rociaba directamente el paisaje con un único color por zona, creando áreas monocromáticas en el paisaje que eran atravesadas por el tren. El viajero, ya no espectador, se encontraba con la intervención y podía verla durante escasos segundos, en el lapso de tiempo que el tren



Daniel Walravens: *Emblèmes-Illumix*, Temse (Bélgica), 1990



Katharina Grosse: *Psychylustro*, Philadelphia, 2014

atravesaba literalmente una *Color Field Painting*, la pintura de campos de color convertida ahora en paisaje real, pero efímera, como cualquier color que exista en el paisaje.

Tanto Walravens como Grosse proponen un encuentro con el monocromo ciertamente brusco y repentino, que desde luego ni exige ni posibilita una detención. El viajero se encuentra con el monocromo-intervención casi involuntariamente durante su propio tránsito, tomando como única referencia el tiempo y el espacio.



David Batchelor: *Found Monochromes of London*, 2002-2004

En la misma línea de transitoriedad monocromática, pero en contraposición a las intervenciones monumentales e invasivas de Katharina Grosse, **David Batchelor** proponía un gesto mínimo de apropiación cromática del paisaje. Entre 2002 y 2004 Batchelor paseó por las calles de Londres para realizar *Found Monochromes of London*, un proyecto que consistía en fotografiar sistemáticamente todos aquellos paneles blancos, generalmente soportes publicitarios «desactivados», que Batchelor encontraba a su paso. Se trata de un trabajo que surge desde lo urbano, desde la presencia de la publicidad y muy especialmente desde su ausencia, estableciéndose como vacío o espacio negativo. Un trabajo que surge del caminar, del desplazamiento del ciudadano-artista que fija su mirada sobre monocromos accidentales o no intencionados en una



Armando Andrade Tudela: *Camion*, 2004

posición cercana al *flaneur*, en un continuo fluir que posibilita el encuentro fortuito con los diferentes elementos ya existentes en el entorno urbano. *Found Monochromes of London* subraya, ya desde el título, la acción de *encontrar*, el propio desplazamiento que lleva implícito hacia el encuentro con el monocromo blanco configura la naturaleza del proyecto.

En los paseos del escocés se produce un breve encuentro con un panel vacío que es catalogado como monocromo blanco y fotografiado como tal. Sin ninguna manipulación la fotografía registra ese encuentro y lo documenta, una actitud que encuentra sus raíces en la fotografía objetiva documental de los alemanes Bernd & Hilla Becher a la cabeza de la nueva objetividad de la escuela de Düsseldorf.

Esta estrategia de documentación de una realidad cotidiana que deviene pintura la encontramos también en la serie de sesenta fotografías de camiones realizadas por **Armando Andrade Tudela**. *Camion* (2004) es un proyecto que el artista realiza *on the road*, como hiciera Ed Ruscha, recopilando desde sus múltiples viajes en coche imágenes de camiones de mercancías pintados que atravesaban las carreteras de Perú. Los camiones están decorados con lo que parecen ser logotipos corporativos, pero bajo una mirada más atenta se



Maidier López: *Crossing*, 2006

advierte que se trata de diseños personalizados y pintados a mano, situándose en los intersticios entre el diseño y la pintura. Proponiendo una relación fortuita con la abstracción geométrica de artistas como Kenneth Noland, Frank Stella o Ellsworth Kelly, pero a la vez proponiendo una re-lectura del paisaje cotidiano a través de la pintura. Como para Batchelor la pintura ya existe en la realidad y el artista simplemente la documenta desde una mirada que se configura a partir del viaje y que supone en esencia «una manera pictórica de ver las cosas»⁹⁸, como decía Stockholder.

La fotografía se convierte, paradójicamente, en una herramienta que de algún modo crea «pintura», asumiendo que ésta puede también pertenecer al repertorio técnico, metodológico y conceptual de la pintura. Esta estrategia se acentúa especialmente en *Crossing* (2006), un proyecto de **Maidier López** que propone un conjunto amplio de fotografías de las calles de Rotterdam que captan el momento de coincidencia cromática entre la indumentaria de los transeúntes y los edificios u elementos de la ciudad, un encuentro casual que

98

Jessica Stockholder, «Interview. Lynne Tillman in conversation with Jessica Stockholder», en Barry Schwabsky et al., op. cit., p. 117. La traducción es nuestra.

la artista espera pacientemente a que suceda. Capta así el instante decisivo del cruce, conformando una especie de camuflaje a partir de esa coincidencia cromática entre un elemento estático y uno dinámico. La propia artista define la intencionalidad de su pintura de la siguiente manera: «Planteo pequeñas transformaciones en lo cotidiano que pretenden enfatizar la capacidad de las personas de transformar su entorno, a partir del uso del espacio: fotografías del momento de encuentro entre viandante y arquitectura a través del color»⁹⁹. Maidier López trabaja desde la pintura monocromática y siempre en relación con la arquitectura y el espacio, proponiendo un sentido pictórico del espacio y transformando la *normalidad de nuestra visión*. Para David Barro «el trabajo de Maidier López se define desde lo público, desde lo participativo. Se trata de activar transformaciones espaciales para generar nuevas lecturas desde el cuestionamiento, desde la interferencia. [...] lo que en pintura se declina como una relación de esta con su contexto»¹⁰⁰.

Pero especialmente *Crossing* es una pintura que «sucede en el tiempo»¹⁰¹. El paseo del transeúnte genera la «pintura», el ciudadano se integra como elemento participativo que no sólo activa la obra sino que, a través de su propio desplazamiento en relación al color, *es* la obra. Y para captar esa relación cromática Maidier López se sirve de la fotografía, ese momento de tránsito en el que el color se convierte en un elemento fundamental en la articulación plástica y conceptual.

La realidad es que David Batchelor, Armando Andrade Tudela y Maidier López no han pintado nada en un sentido estricto. A priori no hay ni soporte, ni pintura, ni pintor, tampoco hay una obra que exista de antemano, la pintura ya está integrada en el flujo continuo de una realidad escurridiza, destacándose en la transitoriedad de un encuentro que se produce en el paseo. Como si, decía Perejaume, «al fin y al cabo, la pintura ya no estuviera pensada para pintar sino para existir»¹⁰².

99

Maidier López, citada en David Barro, 2014 / Antes de irse. 40 ideas sobre la pintura. Dardo, Santiago de Compostela, 2013, p.154.

100

David Barro, op. cit., p.155.

101

Ibidem, p.155.

102

Perejaume, en la invitación de la exposición *Pinacoteques*. Barcelona: Galería Joan Prats, Artgràfic, 1992, en VVAA., *Perejaume. Dejar de hacer una exposición*. Actar / MACBA, Barcelona, 1999, p. 187.

~ conclusiones ~

~ conclusiones ~

Excursiones e intrusiones en un nuevo paisaje

El lugar de esta marcha lenta es una gigantesca monocromía. Es un desierto. El hombre anda en el amarillo abrasador de la arena, y este amarillo no tiene límites para él. Anda en el amarillo, y comprende que el mismo horizonte, por más nítido que aparezca en la lejanía, no le servirá nunca de límite o de «marco»: sabe bien, ahora, que, más allá del límite visible, sólo hay un mismo lugar tórrido, que continúa siempre idéntico y amarillo hasta la desesperación.

George Didi-Huberman, *El hombre que andaba en el color*

Una de las paradojas más extrañas de la experiencia estética del presente, decía Michael Jakob, se debe a que, en un momento en que el consumo de artefactos ha devenido para el público actual una «segunda naturaleza» y las Bellas Artes ya no inquietan, el paisaje se vive entonces como arte. Esta tendencia –el creciente interés del paisaje como arte–, sin embargo, no es más que el punto de llegada –y siempre provisional– de un fenómeno con notable prehistoria. Y es que «antes de convertirse en naturaleza, el paisaje siempre había sido arte»¹.

Quizás unas conclusiones acostumbren a ser como la mirada del viajero que vuelve la vista atrás por última vez. Pero el objetivo de nuestra andadura no

1

Michael Jakob, «Vivir el paisaje como arte», en VVAA., *Lothar Baumgarten. Autofocus retina*. MACBA, Barcelona, 2008, p. 135.

era una meta, sino simplemente un trazado, andando sin fin. Y tal vez, después de todo, incluso probablemente, no habremos hecho más que girar en círculos. Sin saberlo o sabiéndolo muy bien, como el hombre que andaba en el desierto de Didi-Huberman.

El objetivo de este último apartado no es otro que el de seguir caminando, pero al seguir nos damos cuenta que en cierto sentido volvemos a atrás, muy atrás. Volvemos a Petrarca subiendo montañas, volvemos a Humboldt recogiendo datos geográficos, nos asomamos al abismo de Friedrich y volvemos a darle los buenos días a Courbet con la mochila puesta, a pasear bajo el tórrido sol como Van Gogh o a dar vueltas alrededor de una montaña para buscar la pintura –allí, fuera– como Cézanne. Y nos damos cuenta de que ya entonces el paisaje era mucho más que un fondo neutro para ver las cosas, era más que una superficie de pintura sobre un lienzo, el paisaje era ya el campo activo de una experiencia estética que implicaba el caminar, pero tuvimos que recurrir a la pintura para darnos cuenta. Recurrimos también a la revolución del 68 –el arte no es nunca algo aislado– para empezar a ver el acto de caminar como práctica estética y volver así a mirar hacia todos aquellos paseos *au plein air*. Pero ya no salíamos a pintar el paisaje sino a pintar, de otro modo, en el paisaje. Porque, entre tanto, la pintura había cambiado y mucho, –o quizás no tanto–.

Notas a una «expansión de campo» pictórica

Ha sido muy comentada en los últimos tiempos la revisión del estado actual de la pintura y su posible «renacimiento» o adaptación a las problemáticas y realidades de nuestra contemporaneidad. La lista de comentarios y reflexiones sobre la oportunidad y el sentido de la pintura tras la modernidad es extensa, siendo éste curiosamente el medio que presenta «una historia más larga y una contemporaneidad más débil o cuestionada»². Lo cierto es que la asimilación de diferentes códigos llevado a cabo desde el elástico y renovado concepto de «pintura», una situación propia de la definición posmoderna, es quizás una respuesta natural a una definición de la pintura como cuadro, algo que, por otro lado, era un corsé que sólo podía ser útil durante unos cuantos siglos. Omar-Pascual Castillo analiza la pintura desde lo que denomina como «la Era de la Promiscuidad»³; la pintura se sitúa en un estado de permanente «negociación» con los nuevos medios, la escultura (*land art* incluido), el dibujo, la performance, la arquitectura, el diseño y, en definitiva, cualquier otro ámbito o disciplina.

Pero la pintura, como cualquier convención histórica, se redefine y re-enmarca a cada momento creando nuevos márgenes espaciales y conceptuales. En relación a la escultura Rosalind Krauss planteaba el concepto de «campo expandido» en su célebre ensayo *The Sculpture in the Expanded Field*, un texto de 1979. A partir de la diversidad de propuestas artísticas que surgieron en la posmodernidad, Krauss ponía en cuestión el modo en que categorías como la escultura o la pintura, desde su autoridad histórica, habían realizado una demostración de extraordinaria elasticidad «revelando la forma en la que un término cultural puede expandirse para hacer referencia a cualquier cosa»⁴. Concluyendo que la única forma de agrupar todas esas experiencias diferentes era convirtiendo «dicha categoría en algo infinitamente maleable»⁵.

2

David Barro y Álvaro Negro, *Sky shout : a pintura depois da pintura*. Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela, 2005, p.35.

3

Omar-Pascual Castillo, «Tutto Revolutto... Del Neobarroco a la Era de la Promiscuidad», en VVAA., *On Painting Prácticas pictóricas actuales... más allá de la pintura o más acá*. ed. Omar-Pascual Castillo. CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 2013, pp.59-79.

4

Rosalind Krauss, «La escultura en el campo expandido», en *La posmodernidad*, Hal Foster, Kairós, Barcelona, 2002, p. 60.

5

Ibidem, p. 59.

Consciente de la obsolescencia del modelo modernista de pureza e independencia de los diversos medios como método de análisis, Krauss planteaba el conflicto ontológico de la escultura de principios de los sesenta desde una «condición negativa», la escultura era: «lo que estaba en frente de un edificio que no era un edificio, o lo que estaba en el paisaje que no era el paisaje»⁶. Pero esos dos términos que se consideraban ajenos a la escultura —arquitectura y paisaje— pronto dejaron de serlo y la escultura dejaba de ser un término medio privilegiado entre dos cosas en las que no existía y empezó a ocupar el eje completo del famoso diagrama de Krauss. La lógica espacial de la práctica posmodernista ya no se organizaba alrededor de la definición de un medio dado sobre su base material, por lo que podían emplearse muchos medios diferentes. El espacio posmodernista de la pintura implicaba evidentemente una expansión similar, por lo que ni la escultura ni la pintura podían definirse ya desde su oposición a la arquitectura y al paisaje sino que podían comprender ambos binomios: no-arquitectura/arquitectura y no-paisaje/paisaje. Tanto el pedestal como el marco definieron en un momento dado los límites de la escultura y la pintura, elementos adheridos a éstas para mediar entre el objeto y el espacio y que a su vez marcaban un claro sentido erguido, elevado y destacado del plano del mundo⁷. Una vez eliminados ambos la conquista de la horizontalidad se expande a todos los niveles más allá del plano espacial. Y dado el tema que nos ocupa, el título de este epígrafe, «expansión de campo» no es más que un guiño retorcido de ese «campo expandido».

Esta idea de la pintura en el campo expandido ha sido frecuentemente empleada para definir trabajos como los de Katharina Grosse, quien explicaba en una entrevista que la pintura era simplemente una palabra, no una técnica, y que como tal ésta era simplemente un término que está en continuo cambio. Esta era la razón por la que no se podía proclamar ningún fin, porque la pintura como tal es siempre una nueva definición⁸. En este sentido el pensador belga Thierry de Duve hablaría de una pintura que «ya no es más una técnica, sino una tradición», afirmación que recogía el crítico David Ba-

6

Rosalind Krauss, op.cit., pp. 65-66.

7

En nuestro epígrafe «La pintura por los suelos», habíamos realizado ya un breve análisis sobre la transformación de la verticalidad inherente a la pintura. Véase p. 158.

8

Katharina Grosse, en una conversación con Álvaro Negro, *[W] ART*, n.º 4, 2004, p. 70.

rro en numerosas ocasiones, quien a su vez añadía que lo único inamovible de la pintura era el propio término.

En la misma línea encontramos un comentario del siempre lúcido Ignasi Aballí respecto a aquello que hoy podemos entender por «pintura»:

Lo pictórico expande un territorio que, si se habla estrictamente de pintura, es mucho más reducido. En cambio ese término me permitía proponer obras que, sin ser pintura desde el punto de vista tradicional, se refieren a ella, la toman como referente y se relacionan directamente con ella sin que esté presente⁹.

O como decía Jessica Stockholder: sencillamente «empecé como pintora y nunca dejé de pintar. La obra simplemente se expandió un poco»¹⁰.

Todo ello pone en cuestión la imposibilidad de definición de un término que, por un lado, comprende una realidad diversificada y extendida y, por otro, refleja la dificultad para atribuir aserciones generales a un conjunto heterogéneo en el que simplemente cabría, como sugería Danto, «pensar en sus historias individuales»¹¹.

Se trata de un término, cuanto menos, tan impreciso e intangible como la propia línea del horizonte; esa línea, ese lugar siempre más lejos que permanece siempre presente.

9

Ignasi Aballí, en una entrevista con Dan Cameron en *Ignasi Aballí*. Fundação de Serralves / MACBA, Barcelona, 2006, p.19.

10

Jessica Stockholder, citada en Marc Mayer, *Jessica Stockholder*. The Power Plant, Toronto, 1999, p. 10. La traducción es nuestra.

11

Arthur C. Danto, *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Paidós, Buenos Aires, 2003, p.194.

«Cultura» y «naturaleza» o... la naturaleza se ha vuelto bastante extraña.

Friedrich W. Heubach

Convertir la naturaleza en paisaje mediante el acto pictórico de representación era una forma de tomar distancia del mundo, de detenerse ante el mundo como si se le viese por primera vez. El sujeto que mira se reconoce extraño frente al objeto de la contemplación y mediante el acto de reconstrucción o representación trata de apropiarse del espacio, pero los límites del marco se encargan de evidenciar la brecha que separa al espectador del territorio sobre el que se posa la mirada. En la representación del paisaje encontramos una pintura en la que el territorio siempre está situado, fijo en el lugar desde donde se mira. Frente este paisaje de punto de vista único y estático, se construye otro, mediante el acto de caminar, que asume el paisaje desde la experiencia del recorrido, a partir de ahí las opciones de esa nueva (re)presentación del paisaje son de nuevo infinitas.

La división del análisis de la redefinición del paisaje (I y II parte) se debe a la consideración de que las primeras experiencias del *land art*, generalmente vinculadas a la escultura, no podían analizarse bajo la misma óptica que otras que se han venido desarrollando en los últimos años especialmente vinculadas al color y ante las cuales era ya imposible mantener el término *land art*; del mismo modo que resultaría absurdo un mismo término para todas las propuestas *indoor*, como si se pudiese emplear una misma expresión para todas aquellas prácticas que tienen lugar en un espacio interior por el mero hecho de estar, efectivamente, entre cuatro paredes. A la espera de que las páginas

que separan ambos análisis representen este lapso temporal, en algunos casos de hasta medio siglo, y expongan los procesos mediante los cuales el ámbito pictórico se ha «expandido» también en el paisaje.

Este apartado tan sólo es un apunte a todo lo ya expuesto —razón por la cual nos hemos permitido el hecho de incluirlo en las conclusiones—: la deriva de la pintura y su integración en el paisaje a partir del recorrido. E insistimos, se trata de un apunte, algo que desde luego no pretende erigirse como un exhaustivo listado de las diferentes prácticas que relacionadas con la pintura tienen lugar en el paisaje, sino más bien pretende *cerrar* esta investigación con una nueva *apertura* hacia el paisaje y mostrar una realidad artística que se multiplica por cuantos ponemos nuestros ojos sobre el paisaje: «tantos ojos sobre el paisaje...» escribía Elena Vozmediano¹².

Partimos de un importante punto en común con el anterior análisis que resulta de la experiencia del paisaje, de una concepción de éste como una «forma específica de relación con la naturaleza»¹³, como señalaba Gilles A. Tiberghien. James Gibson, apoyándose en el antropólogo inglés Tim Ingold, defiende una relación en la que los hombres no están frente a la naturaleza, sino «en el centro de un mundo presente por todas partes alrededor de ellos y no solamente desplegado ante sus ojos»¹⁴. Más que a contemplarlo, el arte invita a transformar dinámicamente esta “experiencia como forma que llamamos paisaje”¹⁵. La relación con el territorio se transforma y es así como se reinventa el paisaje mismo y se redescubre, de nuevo, caminando.

En los años cincuenta, antes del redescubrimiento del paisaje por parte del *land art*, el colectivo Gutai había protagonizado la primera tentativa de salir al exterior con objeto de posibilitar, precisamente, esa experiencia del arte en relación al paisaje, con una manifiesta intención participativa. Desde un acercamiento específicamente pictórico, Gutai identificaba sus experiencias en relación al color y a la pintura con el paisaje en eventos conocidos como

12

Véase Elena Vozmediano, «Tantos ojos sobre el paisaje...», *Arte y Parte*, n.º 112, agosto/septiembre 2014.

13

Gilles A. Tiberghien, «El paisaje y el arte como una experiencia de la naturaleza.», *Arte y Parte*, n.º 112, agosto/septiembre 2014, p. 20.

14

James Gibson, citado en Gilles Tiberghien, op. cit., p. 20.

15

Gilles A. Tiberghien, op. cit., p. 21.



1st Gutai Outdoor Art Exhibition, Ashiya Pine Grove, 1956

Outdoor Gutai Art Exhibitions, exposiciones experimentales al aire libre, generalmente en parques de acceso público y con una duración de un solo día, cuyo propósito era «sacar el arte de los espacios cerrados al aire libre... exponiendo las obras a las fuerzas naturales del sol, el viento y la lluvia»¹⁶, en palabras de su fundador Jirō Yoshihara. El contexto de Gutai estaba impregnado culturalmente por una extensa sensibilidad hacia el paisaje que enlazaba tanto con la literatura como con la pintura y el grabado japonés; por un lado en la tradición de la poesía japonesa, el *haiku* describe sentimientos hacia el paisaje ligados directamente a la experiencia del mismo desde el tránsito, y por otro, la representación del paisaje en la estampa japonesa presentaba una fuerte tendencia hacia la planitud y autonomía del color. De este modo, aunando una sensibilidad hacia la experiencia del tránsito y la síntesis cromática, mu-

16

Jirō Yoshihara, en una declaración en el periódico Yomiuri shinbun, citado en Alexandra Munroe y Ming Tiampo, *Gutai. Splendid Playground*. Guggenheim, Nueva York, 2013, p. 91. La traducción es nuestra.



Atsuko Tanaka: *Work*, 1955, reconstrucción de 2002, Hofgarten, Innsbruck, Austria



Tsuruko Yamazaki: *Work (Red Cube)*, 1956

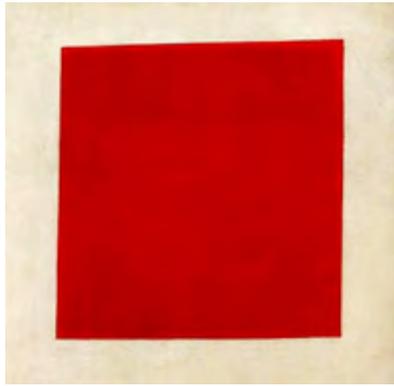
chos de estos trabajos tomaban forma de efímera intervención o instalación *site-specific*, como la estructura horizontal de color rosa de **Atsuko Tanaka** (1955) o el cubo rojo de **Tsuruko Yamazaki** (1956).

Ambos elementos monocromáticos abstractos, insertados en el paisaje, funcionan como formas autónomas que activan el contexto por contraste —formal y cromático—. En su *Estética*, Hegel aludía a cierto tipo de objetos independientes que, en oposición a aquellos que manifiestan la representación de un significado interior, adquieren sentido desde su forma exterior, como ocurre con los símbolos. Hegel define este tipo de obras independientes como «esculturas inorgánicas» (*unorganische Skulptur*) que son, al mismo tiempo, escultura y arquitectura, como los obeliscos egipcios o las pirámides. Para Hegel:

Sólo en la creación inorgánica el hombre es completamente igual a la naturaleza, y solo en ella crea bajo el impulso de un deseo profundo y sin modelos exteriores. A partir del momento en que el hombre cruza esa frontera y empieza a crear obras orgánicas, entonces empieza a depender de las mismas, sus creaciones pierden toda su autonomía, y se convierten en una mera *imitación de la naturaleza*.¹⁷

17

Hegel, *Estética*, citado en Francesco Careri, *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Gustavo Gili, Barcelona, 2013, pp. 108-110.



Kasimir Malevich: *Cuadrado rojo*, 1915



Kasimir Malevich: *Casa roja*, 1932

El objeto abstracto monocromático, como el objeto minimalista, establece una nueva relación con su entorno a partir precisamente de su autonomía, de estar exento de cualquier mimetismo. Francesco Careri establecía una analogía al respecto al considerar el menhir como arquetipo de escultura inorgánica; el menhir, «primer *objeto situado* del paisaje humano que nace directamente del errabundeo y el nomadismo»¹⁸, propone un nuevo sistema de relaciones con los elementos del paisaje circundante al adquirir la disposición vertical y convertir la piedra en «elemento artificial», en contraste con el horizonte, —una línea estable más o menos recta en relación con el paisaje—. En este sentido el menhir, como el objeto minimalista en el paisaje, es un elemento que lleva a cabo una «transformación simbólica del territorio»¹⁹ a partir de su propia autonomía respecto de las formas del paisaje. Era este un objeto monomatórico, emplazado, fijo e inexpresivo que, para Careri era un:

Objeto que impone cierta distancia y que traba unas relaciones nuevas con el propio espacio. Es como un personaje sin vida interior pero que, al mismo tiempo, toma posesión del espacio, obliga al

18

Francesco Careri, op.cit., 2013, p. 40.

19

Ibidem, p. 110.



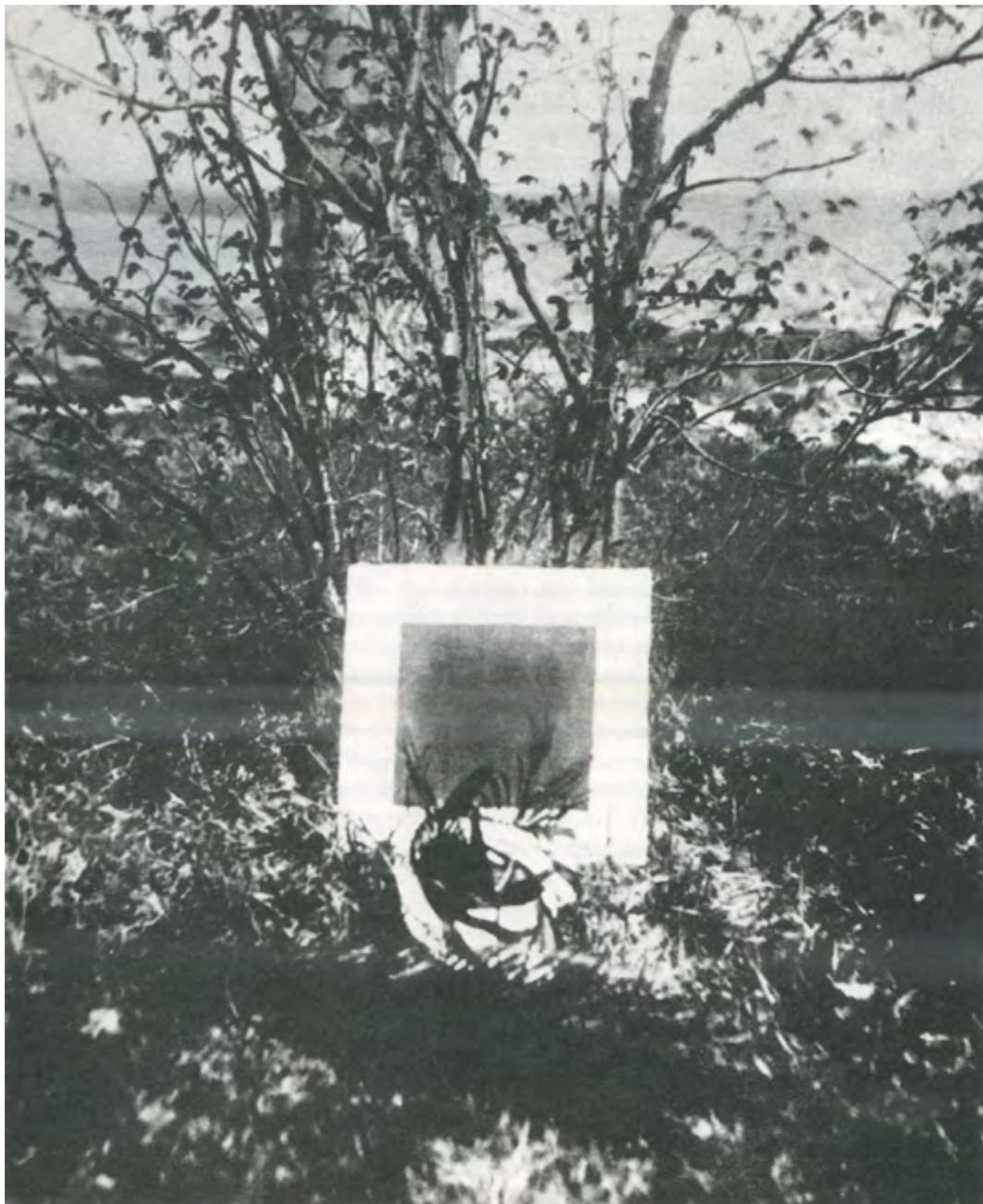
Gloria Friedman: *Le Carré rouge (Tableau-refuge)*, Langres, Francia, construido en 1997

espectador a participar, a compartir una experiencia que va más allá de lo visible y que afecta, al igual que la arquitectura, a todo su cuerpo, a su presencia en el tiempo y en el espacio²⁰.

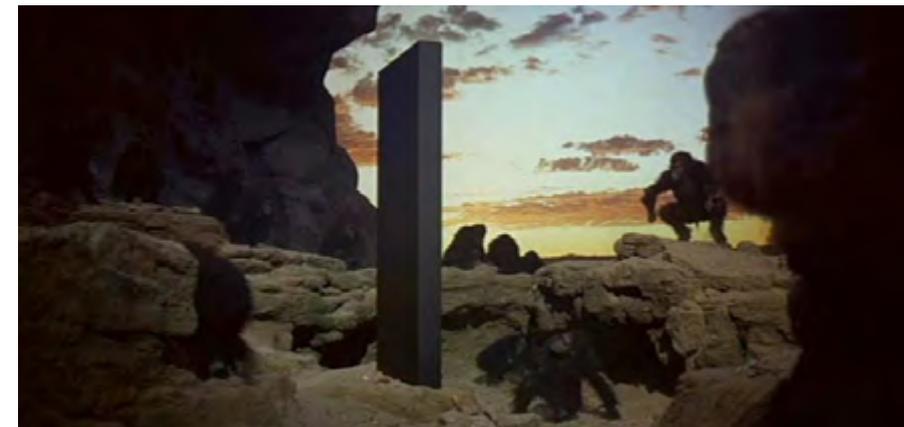
Como el cubo rojo de Yamazaki, que se erige en el paisaje como elemento extraño, como algo diametralmente opuesto a éste, e invita a su experimentación mediante el tránsito, añadiendo a su vez otro ingrediente a la artificialidad de la forma; el color rojo, que en el contexto del parque se destaca por oposición al verde. **Malevich** ya sugería una operación similar con *Casa Roja* (1932), un óleo en el que vemos una casa que es prácticamente un cuadrado rojo insertado en un paisaje. Un elemento intruso; un monocromo rojo en el paisaje. Una casa que es redimensionada y habitada en *Le Carré rouge* (1997) de **Gloria Friedman**, quien convierte el monocromo rojo en un cubo-refugio de seis plazas en plena naturaleza, aislado en la región francesa de Langres.

20

Ibidem, p. 112.



Kazimir Malevich: el *Cuadrado negro* en el lugar donde estuvo la tumba de Malevich, hoy desaparecida en Nemtchinovka



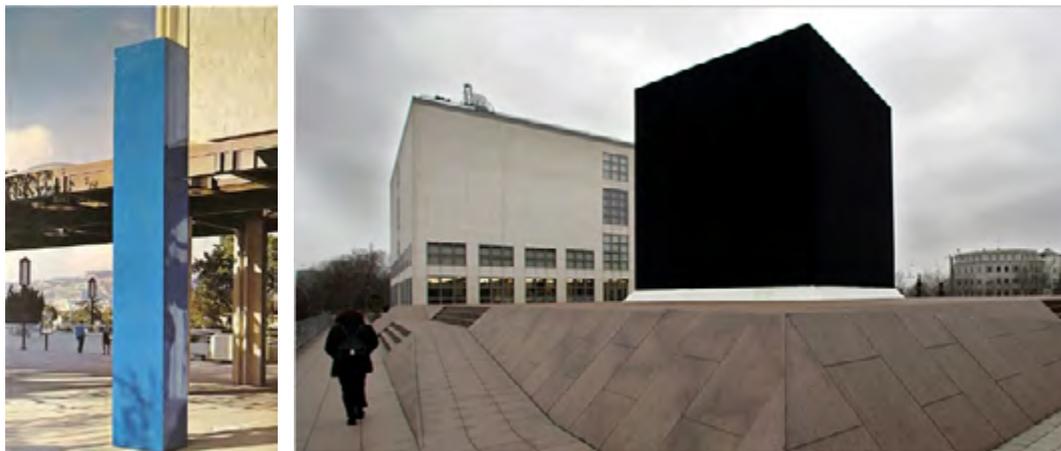
Stanley Kubrick: *2001: A Space Odyssey*, 1968

Pero curiosamente el *Cuadrado negro* de Malevich ya había hecho una primera intrusión en el paisaje cuando, tras su muerte, éste se había situado en el lugar donde estuvo su tumba, hoy desaparecida en Nemtchinovka, después de presidir su capilla ardiente y acompañarle en el furgón que lo llevaba al cementerio, como si de un símbolo religioso se tratase. Pero, ¿acaso hubieron versiones portátiles del *Cuadrado negro*?

En 1968, cuando **Stanley Kubrick** y **Arthur C. Clark** concibieron el film *2001: A Space Odyssey*, necesitaban una forma que indicase la presencia de algo incognoscible y último. Así llegaron al diseño de un imponente bloque negro que aparecía ante un grupo de simios al inicio de la película, reaparecía después en la Luna y finalmente volvía a hacerlo en el espacio interior de una habitación estilo Louis XVI, ya al cierre de la película. Kirk Varnedoe en su ensayo *Pictures of Nothing* señalaba que Kubrick y Clark alcanzaron una forma que resultaba «a la vez absoluta y ambigua, una forma que tenía una enorme autoridad y una agitación indescifrable»²¹. Un signo que resultaba tan contundente y simple como un monolito, que de este modo proporciona una paradójica interpretación en tanto que objeto escultórico-arquitectónico

21

Kirk Varnedoe, *Pictures of nothing: abstract art since Pollock*. Princeton, Washington, DC, 2003. La traducción es nuestra.



John McCracken: *Blue Column*, 1967 Gregor Schneider: *Cube Hamburg 2007*, 2007

que se sitúa entre lo absoluto y sobrenatural por un lado, y lo completamente humano por el otro, entre lo primero y último: «algo comienza o algo acaba», como decía Ángel González García a propósito del *Cuadrado negro* de Malevich, entroncando así con las primeras formas de arte propiamente humanas y los últimos objetos minimalistas. Quizás Kubrik y Clark se aproximaron a *Blue Column* (1967), un monolito azul de 4,6m. del americano **John McCracken**, quien realizaba objetos minimalistas a caballo entre la escultura y la pintura, como los de Anne Truitt.

Recogiendo ese legado **Gregor Schneider** diseñó un cubo negro inspirado en la Kaaba de La Meca para la Bienal de Venecia de 2005, pero finalmente fue llevado a cabo en el contexto de la exposición que la Kunsthalle de Hamburgo le dedicó como homenaje a Malevich y a su *Cuadrado Negro*, bajo el título *Cube Hamburg 2007*, el cuadrado negro no sólo se insertaba en el espacio real sino que se transformaba en *lugar*.



Richard Serra: *East-West/West-East*, Qatar, 2013

Desde una perspectiva diferente encontramos también una secuencia de gigantescos monolitos negros que **Richard Serra** proyectó para el desierto de Qatar: *East-West/West-East* (2013). Una intervención que, situada en el eje Este-Oeste, «creaba un espacio dentro del lugar para caminar y medirse a uno mismo en relación al paisaje»²². Decía Serra que «el cuadrado negro de Malevich era igual a espiritualidad, mientras que su cuadrado negro era igual a materialidad»²³. Pero todos estos ejemplos parecen responder a aquella impresión de Alfred H. Barr que mantenía que «no es suficiente con el cuadrado negro que hizo Malevich. Cada generación debe pintar su propio cuadrado negro»²⁴. Un plano negro que, como en la tumba de Malevich, vuelve de nuevo al paisaje, como una intrusión monocromática que continúa generando la misma sensación de incertidumbre.

Encontramos muchos más elementos *inorgánicos* en el paisaje. Se trata de objetos –intrusos– que establecen relaciones efímeras con su entorno, como los minúsculos objetos pigmentados de **Lothar Baumgarten**, los planos situados de **Bill Jacobson**, el muro azul de **Garth Weisser**, la línea amarilla

22

Richard Serra, citado en Nicholas Forrest, «Q&A: Richard Serra on His Monumental Qatari Desert Sculpture», *Blouin Artinfo International*, abril de 2014 [en línea] <<http://www.blouinartinfo.com/news/story/1025989/qa-richard-serra-on-his-monumental-qa->

tari-desert-sculpture>. [Consulta: 01/09/2015]. La traducción es nuestra.

23

Richard Serra, citado en VVAA., *Malevich and the American Legacy*. Prestel, Nueva York, 2011, p. 146. La traducción es nuestra.

24

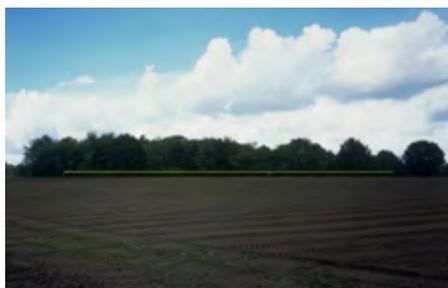
Alfred H. Barr, citado en VVAA., *Malevich and the American Legacy*. op. cit., p. 61. La traducción es nuestra.



Lothar Baumgarten: *Tetrahedron/Pyramid*, 1968-69



Bill Jacobson: *Place (Series)*, 2012-13



Pieter Vermeersch: *Untitled (speelhoven)*, 2003

de **Pieter Vermeersch**, la pantalla circular blanca de **Julia Fuentesal y Pablo Muñoz de Arenillas**, los troncos enfundados de rojo de **Dan Bradica** o las estructuras de **Nicolás Combarro**. En cierto sentido todos ellos parecen hacer referencia a la geometría inherente al crecimiento en la naturaleza, irónicamente, la geometría pasa por ser el enlace privilegiado con la naturaleza a la que sustituye²⁵, como decía el pintor Peter Halley.

Artistas que a través de la fotografía muestran acciones del artista sobre el paisaje y que precisan naturalmente de un desplazamiento y un recorrido en el territorio, implícito en cada imagen, porque es mediante la experiencia

25

Peter Halley, «The Deployment of the Geometric», *Effects*, n.º 3, invierno de 1986.



Julia Fuentesal y Pablo Muñoz de Arenillas: *Singularity*, Lago, 2014



Garth Weiser: *8 x 20 ft.*, Marfa (Texas), 2011



Dan Bradica: *Hammel Woods*, 2010



Nicolás Combarro: *Untitled (Serie Arquitectura Oculta)*, 2012

personal del viaje, en el que encuentran los lugares fotografiados. De hecho, «el fotógrafo viajero aparece en los mismos albores de la historia del medio»²⁶, como indica Elena Vozmediano, quien analiza cómo en España la fotografía excursionista fue la primera en lo que se refiere a imágenes paisajistas. Así, en la intervención en el paisaje el papel primordial de la fotografía entronca con esa necesidad de recorrer el mundo para documentarlo, la misma necesidad que acompañaba a los pintores *plenairistas* en sus paseos y que más tarde se

26

Elena Vozmediano, art. cit., p. 82.



Magdalena Jetelová: *Iceland*, 1992



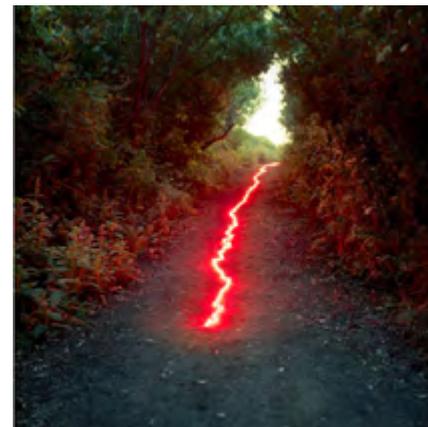
Magdalena Jetelová: *Iceland*, 1992

extendió entre los artistas de las últimas décadas. «Y seamos sinceros, –decía Klein– para pintar el espacio tengo que situarme en el lugar preciso, en ese mismo espacio»²⁷.

Otros artistas como **Magdalena Jetelová**, **Barry Underwood**, **Juanli Carrión**, **Benoit Paillé** o **Javier Riera** han proyectado, bajo planteamientos completamente opuestos, sus colores luz sobre el paisaje, que se funden con éste gracias a la acción expansiva de la luz. Concibiendo el paisaje como lugar de acción y como soporte artístico. Pero no como el que emplea un lienzo para su pintura, porque el paisaje nunca es un espacio neutro, y precisamente en la mayoría de los casos interesan esas significaciones específicas del lugar.

27

Yves Klein, *Overcoming the problematics of art: The writings of Yves Klein*, Spring Publications, Putnam, Connecticut, 2007. La traducción es nuestra.



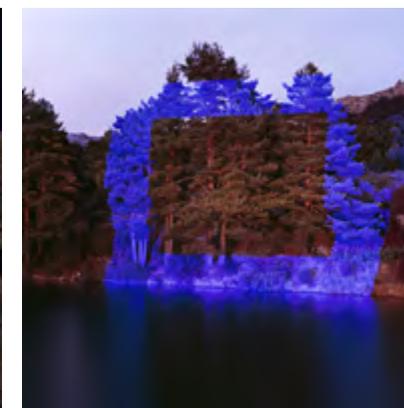
Barry Underwood: *Red Line*, 2014



Juanli Carrión: *Ontages*, 2010



Benoit Paillé: *Alternative Landscapes*, 2011



Javier Riera: *Ágaetis Byrjun*, 2011

Para **James Turrell** u **Olafur Eliasson** el paisaje es un espacio que posibilita el desarrollo de determinadas transformaciones perceptivas que tienen que ver con la luz y su impacto sobre el color. Ambos desmaterializan el objeto artístico para proponer estructuras arquitectónicas que transforman



James Turrell: *Roden Crater*, 1977-presente

la percepción del paisaje en color. *Roden Crater* (1977-presente) es la más colosal de una serie de obras *site-specific* realizadas por **James Turrell**, conocidas generalmente como *Skyspaces*: habitáculos cerrados con una abertura en el techo cuyo objetivo es la abstracción de la interacción del cielo, la luz, y la atmósfera, seccionando un espacio convertido ahora en un volátil campo de color-luz. *Roden Crater* es un monumental proyecto en el que Turrell lleva trabajando durante los últimos 30 años y en el que parece recoger la idea kleiniana del cielo como gran espacio de «sensibilidad pictórica inmaterial». Diseñando un hábitat que a menudo es descrito como «espacio espiritual dedicado a la contemplación»²⁸ y que busca potenciar una experiencia del cielo, que se recorta, a su vez, como un gran monocromo inestable e inmaterial. Curiosamente *Roden Crater* se ubica en el seno de un volcán inactivo en el lindero de lo que los americanos llaman significativamente el *Painted Desert*, el desierto coloreado de Arizona.

28

Alison de Lima Greene y E. C. Krupp, *James Turrell. A Retrospective*. LACMA, Los Ángeles, 2013, p.132.



Painted Desert, Arizona

¿Qué vemos entonces? No es una escultura ni una pintura. Es más bien la condición arquitectónica de un experimento para sobrepasar la pintura o la escultura en tanto que géneros de las Bellas Artes.

Olafur Eliasson participa en muchos de sus proyectos de esa concepción arquitectónica de la obra con el objeto de generar espacios específicamente diseñados para potenciar la experiencia del color, la luz y el espacio. *Your Rainbow Panorama* (2006-2011) se inserta en esta línea. Sobre el museo ARoS Aarhus Kunstmuseum se erige esta obra de carácter permanente en forma de pasarela peatonal circular, de 150 metros, a través de la cual el espectador tiene una vista panorámica de la ciudad que cambia de color según camina por el interior de la estructura flotante, recorriendo todos los colores del espectro. Como si aquellos círculos cromáticos de Chevreul se convirtiesen

en plataformas transitables que tiñesen el paisaje; un camino convertido en experiencia cromática.

Mediante la arquitectura, tanto *Roden Crater* como *Your Rainbow Panorama* generan un trazado, una serie de caminos diseñados para posibilitar la experiencia del paisaje al espectador-caminante a través del color. *El hombre que andaba en el color* (2014) es precisamente el título de un ensayo reciente que Georges Didi-Huberman dedica a James Turrell²⁹.

El color tiene en su abstracción, como indica Eliasson, «un enorme potencial asociativo y psicológico»³⁰. Y es que finalmente el color es completamente dependiente de su entorno, el color de hecho no existe por sí mismo. Lo interesante del color es precisamente cómo éste es necesariamente relacional, permeable, con una enorme capacidad contaminante y a la vez susceptible de ser contaminado. Y es precisamente esa realidad inestable la que le confiere una mayor versatilidad en su relación con el paisaje, un interés que está detrás de un gran número de propuestas que buscan un nuevo territorio para la «pintura».

Partir de presupuestos monocromáticos, aislando el color, para integrarlo de manera autónoma en el paisaje supone una estrategia de enfrentamiento con una realidad que ya de por sí multiplica en matices y puntos de vista cualquier superficie. Pero se trata de una monocromía que ya es difícil seguir definiéndola como tal y que, lejos de presentar una superficie plana de tendencia homogénea, se establece como estrategia discursiva. Por lo que podemos decir que la pintura monocroma no es un fin y menos aún un estilo *per se*, sino un método, una estrategia, un proceso en sí, como caminar, como la esencia de la línea, donde lo que importa es el mismo trazado, no su punto final ni su principio, y todo se expande en la linealidad espacial y temporal que caracteriza el propio proceso.

29

Véase Georges Didi-Huberman, *El hombre que andaba en el color*. Abada, Madrid, 2014.

30

Olafur Eliasson, «447 Words on Colour, 2001», en VVAA., *Olafur Eliasson*, Phaidon, Londres, 2002, p. 130.



Olafur Eliasson: *Your Rainbow Panorama*, 2006-11

El acto de caminar se diluye, como el color y la orografía del propio territorio, en todo proceso que entienda el paisaje como espacio pictórico, como espacio en el que *se vive* la pintura. Sin olvidar que «paisaje» no es la Naturaleza sino la idea que el hombre tiene de ella, éste es siempre una creación cultural. Sin olvidar, por lo tanto, que «pintura» y «paisaje» son dos constructos históricos, términos tan elásticos como cualquier otra convención cultural, en continua transformación y de extensión ilimitada.

Como la carretera.

3/Conclusiones a las conclusiones

Nótese que hemos considerado oportuno sumar nuevas referencias –a modo de conclusión– que simplemente incorporan el caminar como una parte más del proceso de la obra, como necesidad inherente a las prácticas vinculadas a la creación *in situ* en el paisaje, pero no como una reivindicación purista del acto en sí de caminar, sino desde una visión más amplia del recorrido.

Uno de los objetivos primordiales de la sociedad actual respecto al concepto de camino es el de la reducción: reducción de distancias, reducción de tiempo. Es este un momento en el que todo está diseñado para trasladarnos lo más rápidamente posible de un punto a otro, siendo el objetivo el punto de llegada y no la línea del trayecto. Pero, paradójicamente, la misma reducción que parece facilitar la movilidad está concebida para favorecer el estatismo del sujeto. La cuestión que cabe preguntarse es desde qué posicionamiento se plantea hoy la reivindicación del caminar, ¿no es acaso un gesto de resistencia, una vuelta a aquello más primario o más elemental del ser humano y a la vez tan definitorio de un ser bípedo como la acción misma de caminar? Caminar como práctica estética se diluye hoy en la idea de viaje, en el descubrimiento del desplazamiento y el sentido discursivo del recorrido, que nos sigue proporcionando una mirada dinámica hacia el mundo y evidentemente también hacia la pintura. Y es que la época que Debray designa como «videoesférica», la nuestra, es fluida y nómada, es un lugar –ya no un tiempo– de tránsito donde impera el valor del flujo, la rapidez de la circulación, donde las consistencias se disuelven. Es en este contexto que es posible concebir un arte transterritorial. Esto es, un arte que ya no miraría hacia adentro de un supuesto lugar de origen, sino que se asumiría suficientemente desarraigado como para emprender el viaje a cualquier parte: un arte que nace extranjero.

Ese interés es el que nos ha empujado a construir un archivo de imágenes propio que se ha desarrollado de manera paralela a esta investigación y que

ha actuado incluso como detonante de muchas de las relaciones que aquí proponemos (véase anexo 1). Fotografías de un tipo de pintura, desapercibida para la mirada cotidiana, pero que acompaña y está presente en la propia estructura de todo camino o trazado señalizado. Esa señalización es precisamente el enlace fundamental que se establece entre la pintura y el camino. La señalética establece un sistema de comunicación basado en un lenguaje de formas, colores y signos diversos mediante los cuales se emiten mensajes a unos receptores que son los conductores y usuarios de las vías y se manifiesta en el propio trazado horizontal del camino, en las señales verticales que lo circundan y en sus propias representaciones sobre el mapa. La pintura vinculada a la señalética del recorrido, en su uso funcional del color, deriva en una renovada concepción de la monocromía. Thomas McEvelley hacía una minúscula pero certera referencia a ello al final de su análisis sobre el icono monocromo. McEvelley señalaba que en los años ochenta la idea monocroma se extiende no sólo a todas las ramas de las Bellas Artes sino también a «los espacios urbanos abiertos en los tratamientos monocromáticos de solares dedicados al aparcamiento y espacios transicionales»³⁰. La reflexión de McEvelley partía de una referencia cotidiana y en particular de la señalética vinculada al recorrido, al observar un uso del color que desde su funcionalidad era esencialmente monocromo.

Las asignaciones cromáticas proceden siempre de una homologación que si bien parte de criterios generales muestra diferencias en cada país, así en España, por ejemplo, se establece el color azul para autopistas y autovías, el rojo para carreteras nacionales, y el naranja, el verde y el amarillo para las autonómicas de primer, segundo y tercer orden respectivamente, algo que podemos ver tanto en hitos kilométricos como en su representación sobre el mapa. De igual modo encontramos este tipo de jerarquización cromática en caminos y senderos como el sistema homologado de GR (gran recorrido), PR (pequeño recorrido), SL (sendero local) o los senderos fluviales y otros de escaso recorrido que se identifican con el rojo, el amarillo, el verde y el azul

30

Thomas McEvelley, «A la busca de lo primordial por medio de la pintura. El icono monocromo», en *De la Ruptura al «cul de sac». Arte en la segunda mitad del siglo XX*. Akal, Madrid, 2007, p. 79.

respectivamente. También lo encontramos en las asignaciones cromáticas en las líneas de metro, una relación que varía siempre en función del criterio de cada ciudad. Y en general a todo tipo de organización de recorridos, como en guías e itinerarios turísticos, rutas de evacuación, etc. Pero además en la vinculación del color a la señalización del camino sobre la propia superficie horizontal, el uso de la pintura y del color atiende a múltiples funciones, entre las que se encuentran; visibilizar obstáculos y carriles especiales como los dedicados a los ciclistas, dividir el espacio entre los carriles de una carretera o plazas de aparcamientos, señalar los límites y márgenes de la carretera, así como organizar y jerarquizar los diferentes pisos de un aparcamiento, etc.

A partir de su registro fotográfico hemos creado un archivo que hemos de entender como un registro paralelo de vital importancia para el pensamiento artístico tanto de la obra práctica que se propone al final de esta investigación como de la investigación misma. Documentar y fotografiar todo un extenso repertorio de marcas lineales que organizan la circulación supone para el artista –para nosotros– un método de trabajo constante y disciplinado como lo es el hecho mismo del paseo. Este banco de imágenes otorga una especie de unidad conceptual a una obra que se viene manifestando a partir de diferentes procesos y formalizaciones. En ellas, de una manera básica e intuitiva, ya está presente la misma mirada atenta hacia el paisaje que se revela en el acontecimiento mínimo, y que el artista traslada a su propio trabajo. Para nosotros este archivo de imágenes, siempre vivo, supone además una extensión del tiempo del viaje; la memoria visual, una y otra vez revisada, de todo aquello que puede ser susceptible de convertirse, o no, en obra.

El archivo es para nosotros método, herramienta y proceso de trabajo, una estrategia que –desarrollada desde el propio tránsito– nos permite constatar dos hechos en relación a la señalización del recorrido: su tratamiento monocromático y su estructura lineal. Tanto en la señalización horizontal como en su representación sobre el mapa, la línea y el color se articulan como estra-

tegia de organización del espacio y se hace extensivo a todo tipo de paisajes, tanto urbanos como naturales o espacios intermedios. Lo que nos permite establecer una nueva relación entre la línea y la pintura monocroma a partir de la «estetización de la vida cotidiana», pensando que la carretera también puede ser «pintura».

~

A lo largo del recorrido que ha supuesto este trabajo –tanto conceptual como práctico–, ha surgido de manera recurrente la alusión a la línea, no sólo como elemento gráfico sino como concepto en relación a un desarrollo en el tiempo y en el espacio, asumiendo que la idea de línea trasciende su configuración puramente visual y se manifiesta en múltiples sentidos. Así es como encontramos una relación entre las siguientes claves que han organizado la presente investigación: la línea del horizonte como estrategia de representación del paisaje, la desaparición de la línea del horizonte como acontecimiento clave en la construcción de la abstracción en general y de la idea de monocromo en particular, su reaparición metafórica en tanto que proceso en el sentido de acción que se dilata en el tiempo y en el espacio, la línea como acción de caminar y como plataforma del camino y la línea en la representación del recorrido y en su señalética.

En este sentido pensamos que hemos encontrado en la idea de línea –esa compleja idea de línea– una clave fundamental para resolver la incógnita de aquel esquema planteado al inicio que, en definitiva, consistía en averiguar cómo ir del punto A al punto B, o quizás para averiguar cómo habíamos llegado, planteando el problema en términos de recorrido. Esta línea nos ha servido como estrategia para proponer una revisión de la idea de monocromo desde el presente, dejando a un lado el enfoque reduccionista y valorando todos los anclajes posibles tanto del pasado como del presente, razón por la cual su acotación geográfica o temporal no tenía para nosotros ningún sentido.



Vincent van Gogh: *The Painter on the Road to Tarascon*, 1888

Con un lienzo en blanco bajo el brazo, un caballete plegable en la mochila y bajo un tórrido sol amarillo Van Gogh paseaba por un camino en *The Painter on the Road to Tarascon*, dando título a esta investigación. Ese camino es ahora la carretera D570. Una carretera asfaltada con sus líneas horizontales pintadas de manera continua y discontinua y –curiosamente– representado, según el código propio de la red de carreteras de Francia, con el color amarillo. Ya se quejaba Cézanne cuando hacia el cambio de siglo aparecieron en *L'Estaque* las refinerías de petróleo y éste dejó de pintar aquel lugar; «dentro de unos cuantos siglos vivir carecerá de sentido»³¹, decía. Vivir –y pintar– carecería de sentido porque el paisaje iba irremediabilmente a transformarse, pero lo que resulta evidente es que la pintura también iba a hacerlo, y con ella su mirada y su acercamiento al paisaje.

En definitiva, quizás suponga el nuestro una suerte de viaje a la inversa, en el que simplemente devolvamos al paisaje la pintura, como haría efectivamente, nuestro querido Perejaume. Pero pensando, como Peter Handke en su camino hacia el Sainte-Victoire de Cézanne, que realmente: «Luego, en Aix, lo único que esperaba con ilusión era el camino»³².

31

Paul Cézanne, citado en Peter Handke, *La doctrina del Sainte-Victoire*. Alianza, Madrid, 1985, p. 16.

32

Peter Handke, op. cit., p. 86.



Carretera D570, Arles, Francia, 2014.
Vista actual del camino por el que paseaba Van Gogh en 1888



Carretera D570, Arles, Francia, 2014.
Mapa actual del camino por el que paseaba Van Gogh en 1888

~ anexo 1 ~
irene grau / archivo

Este *archivo* es un conjunto heterogéneo de fotografías tomadas entre 2013 y 2015 a todos aquellos elementos relacionados con la señalética del recorrido. Aquí presentamos una pequeña selección de ese archivo (105 imágenes) que representan fundamentalmente tanto la señalética horizontal de carreteras y parkings como el sistema de señalización de caminos y senderos. El archivo no presenta ninguna clasificación y el orden es meramente cronológico, las fotografías están tomadas en España, Francia, Andorra, Estados Unidos e Italia.



30/6/14 18:12



5/7/2014 18:02



5/7/2014 20:09



5/7/2014 20:10



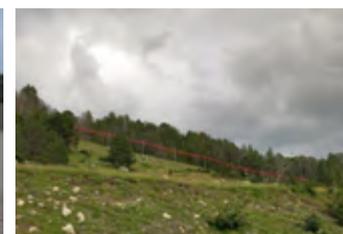
10/7/14 21:56



12/7/14 18:23



15/7/2014 8:35



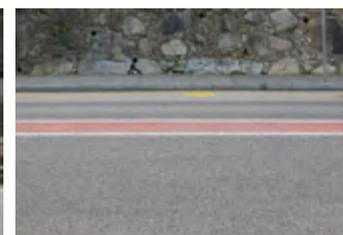
2/8/2014 18:52



3/8/2014 11:12



3/8/2014 16:15



3/8/2014 16:33



3/8/2014 16:33



3/8/2014 16:42



6/8/2014 12:47



8/8/2014 18:55



2/10/2014 16:20



2/10/2014 16:27



2/10/2014 18:00



8/8/2014 18:55



9/8/2014 18:04



9/8/2014 18:33



2/10/2014 18:00



6/10/2014 10:46



6/10/2014 11:22



13/8/14 21:24



13/8/14 21:24



17/8/14 15:33



6/10/2014 12:12



9/10/2014 21:05



10/10/14 11:06



18/8/14 14:13



12/9/14 16:42



12/9/14 16:43



10/10/14 11:13



10/10/14 11:21



10/10/14 11:22



11/10/14 15:45



11/10/14 15:46



11/10/14 16:18



11/10/14 16:29



12/10/14 16:15



15/10/14 11:58



17/10/14 10:31



5/12/14 12:55



5/12/14 12:57



6/12/14 13:03



6/12/14 13:22



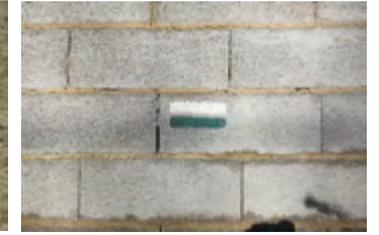
6/12/14 13:44



6/12/14 15:28



6/12/14 15:39



6/12/14 16:18



6/12/14 16:22



6/12/14 16:26



6/12/14 16:49



6/12/14 17:00



6/12/14 17:02



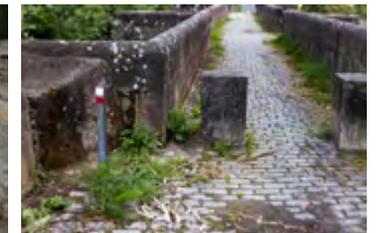
10/12/14 19:33



10/4/2015 18:10



10/4/2015 18:25



12/5/2015 18:10



19/4/15 11:56



19/4/15 12:14



19/4/15 14:08



8/5/2015 10:18



8/5/2015 12:43



8/5/2015 15:48



8/5/2015 16:11



8/5/2015 18:49



28/4/2015 14:34



28/4/2015 15:31



28/4/2015 16:31



28/4/2015 18:29



12/3/15 11:43



12/3/15 11:46



12/3/15 11:47



12/3/15 13:00



12/3/15 13:01



12/3/15 13:01



12/3/15 13:02



12/3/15 13:03



13/3/15 17:25



13/3/15 17:25



13/3/15 18:16



13/3/15 18:17



13/3/15 18:17



13/3/15 18:18



13/3/15 18:35



13/3/15 18:36



13/3/15 18:38



13/3/15 18:59



16/3/15 10:33



16/3/15 10:33



16/3/15 10:35



29/6/2015 9:04



29/6/2015 9:04



29/6/2015 9:04



30/6/15 15:35



30/6/15 15:36



30/6/15 15:37



30/6/15 15:38



1/7/2015 17:49



1/7/2015 17:50



1/7/2015 17:51



1/7/2015 19:07



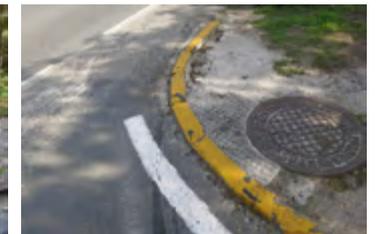
1/8/2015 19:57



29/8/15 17:54



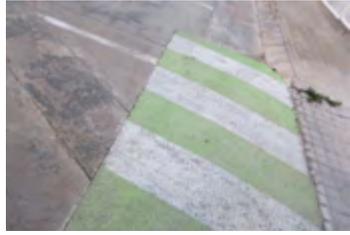
29/8/15 18:45



29/8/15 19:28



13/3/15 18:17



13/3/15 18:18



13/3/15 18:35



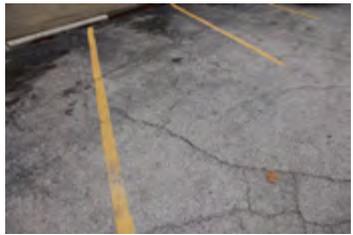
13/3/15 18:36



13/3/15 18:38



13/3/15 18:59



16/3/15 10:33



16/3/15 10:33



16/3/15 10:35

~ anexo 2 ~
irene grau / obra

2014

Esmalte sobre bastidor en paisaje

Color Field

2015

Lo que importaba estaba en la línea, no en el extremo



Esmalte sobre bastidor en paisaje (2014) es un proyecto que se basa en el desplazamiento constante en busca de entornos monocromos en el paisaje, planteando relaciones de máximo contraste entre el bastidor -pintado en su interior de un único color- y las dominantes cromáticas de cada uno de los entornos escogidos, generando cuatro parejas complementarias.

Elementos:

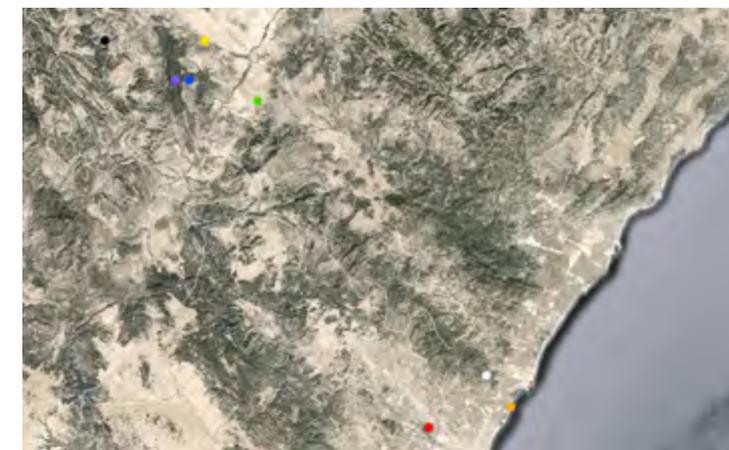
- 8 bastidores: Esmalte sobre bastidor; dim. var.
- 8 fotografías: Copia Ultrachrome sobre papel baritado, 28x45cm. Ed. 3 + 2 a/p

Presentado en:

- *Los ojos de las vacas*, exposición comisariada por David Barro para *Jugada a 3 bandas* en la galería Ponce+Robles, Madrid, 2014.
- VOLTA 10, Markthalle, Basel, 2014.



Proceso: *Esmalte sobre bastidor en paisaje*



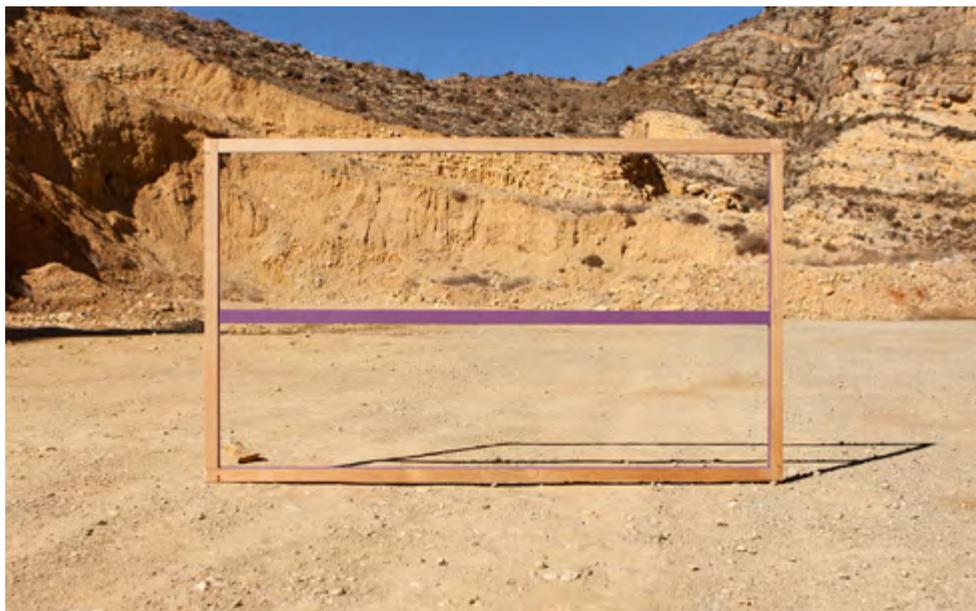
Localizaciones: *Esmalte sobre bastidor en paisaje*



Irene Grau: *Esmalte sobre bastidor en paisaje. Amarillo [en] violeta. Villarquemado, 11/02/2014, 2014*



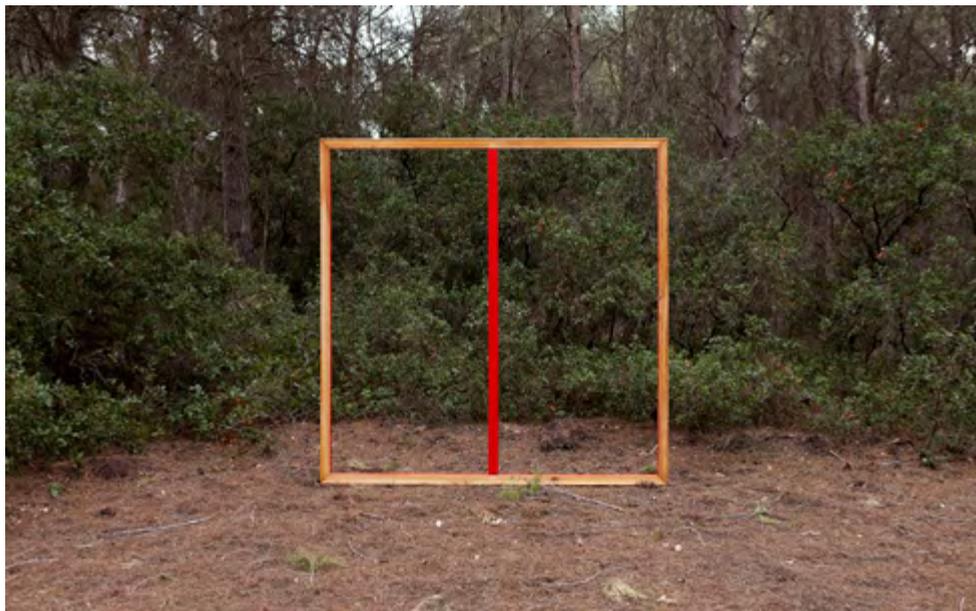
Irene Grau: *Esmalte sobre bastidor en paisaje. Azul [en] naranja. Sierra de Albarracín, 12/03/2014, 2014*



Irene Grau: *Esmalte sobre bastidor en paisaje. Violeta [en] amarillo. Gea de Albarracín, 06/03/2014, 2014*



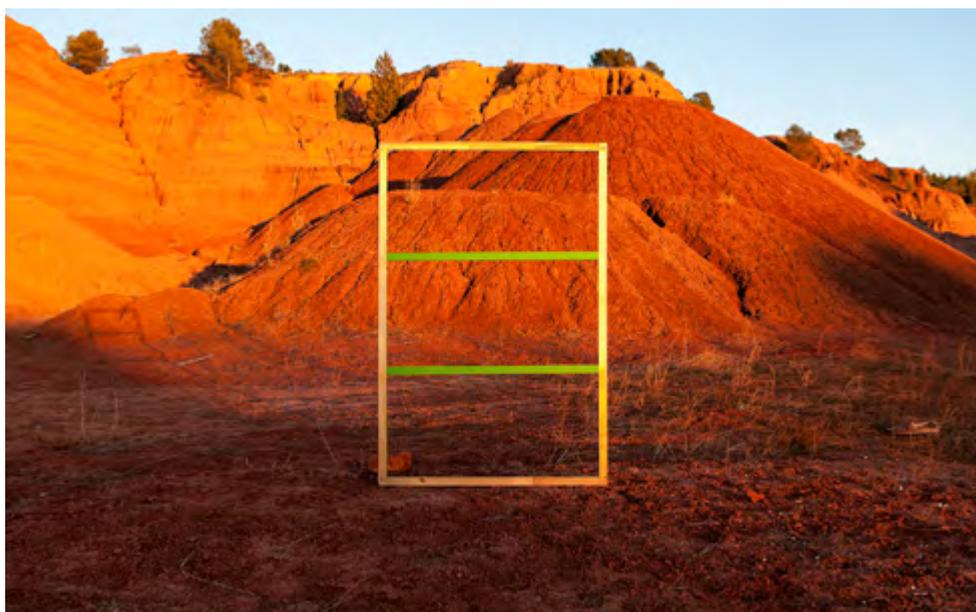
Irene Grau: *Esmalte sobre bastidor en paisaje. Naranja [en] azul. El Puig, 15/02/2014, 2014*



Irene Grau: *Esmalte sobre bastidor en paisaje. Rojo [en] verde. La Vallesa, 08/02/2014, 2014*



Irene Grau: *Esmalte sobre bastidor en paisaje. Negro [en] blanco. Bronchales, 11/02/2014, 2014*



Irene Grau: *Esmalte sobre bastidor en paisaje. Verde [en] rojo. Los Monotes, 06/03/2014, 2014*



Irene Grau: *Esmalte sobre bastidor en paisaje. Blanco [en] negro. Sierra Calderona, 15/02/2014, 2014*

Color Field (2014/15) es un viaje basado en la idea de contraste, cuyo objetivo consiste en provocar un determinado enfrentamiento cromático en el paisaje a partir de una pintura monocroma. Cada uno de los recorridos que lo componen finaliza en un punto en el que se realiza una intervención efímera que es instalada, fotografiada y posteriormente, desmontada. Es, al mismo tiempo, acción pictórica y fotográfica; primero está el paisaje, luego la pintura, después la fotografía y acto seguido no hay nada, a excepción de un registro, un recorrido, una ubicación y una pintura con esa historia.

El proceso es el siguiente. Una vez contruidos y pintados ocho paneles monocromos se buscan localizaciones aproximadas a partir de Google Maps. Con el panel en el coche se realiza una ruta ligeramente planificada pero casi siempre convertida en una especie de deriva, buscando un paisaje cromático que proponga una relación de contraste entre el panel y el entorno. Una vez encontrada la localización se sitúa el panel monocromo en el paisaje y esa acción/relación se documenta fotográficamente. Las coordenadas del punto donde se realiza la intervención se registran con un GPS y junto con la ruta completa y la fecha, se representa posteriormente en un mapa. Esta operación es repetida con cada uno de los ocho colores.

Elementos:

- 8 paneles: Esmalte sobre panel de madera, 195x53cm.
- 8 fotografías: Copia Ultrachrome sobre papel baritado, 35x60cm. Ed. 5 + 2 a/p
- 8 mapas: Serigrafía a 2 tintas sobre papel Fedrigoni Sirio Color Perla 210g/m², 80x55cm. c.u. Ed. 5 + 2 a/p

Presentado en:

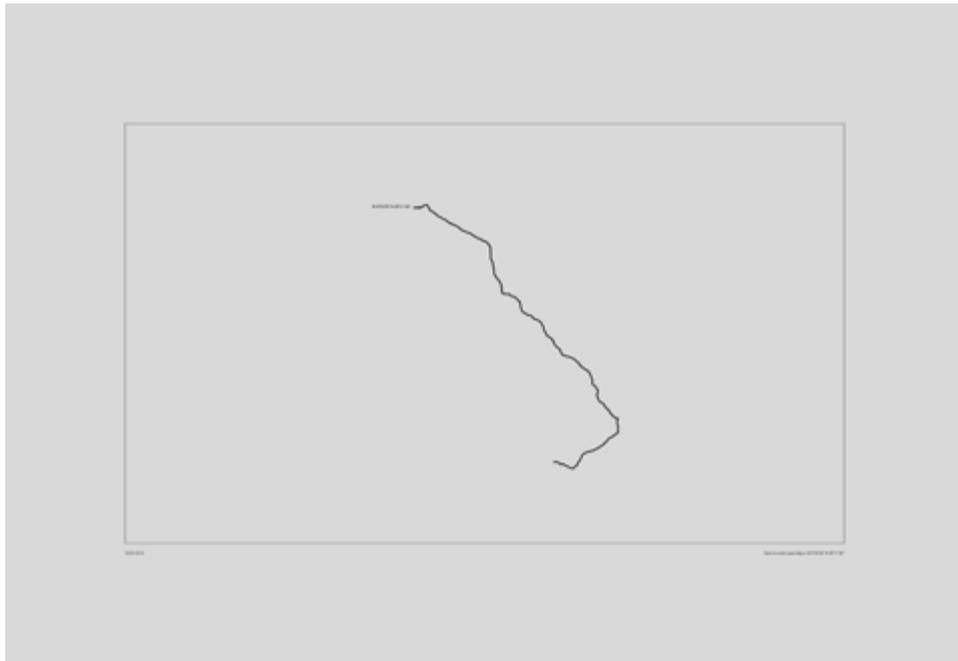
- ARCO 2015, galería Ponce+Robles, Madrid, 2015.
- VOLTA 11, Markthalle, Basel, 2015.



Proceso: *Color Field*, 2014/15



Irene Grau: *Color Field. Negro*. $W 0^{\circ}59'55'' N 40^{\circ}11'48''$, 2015



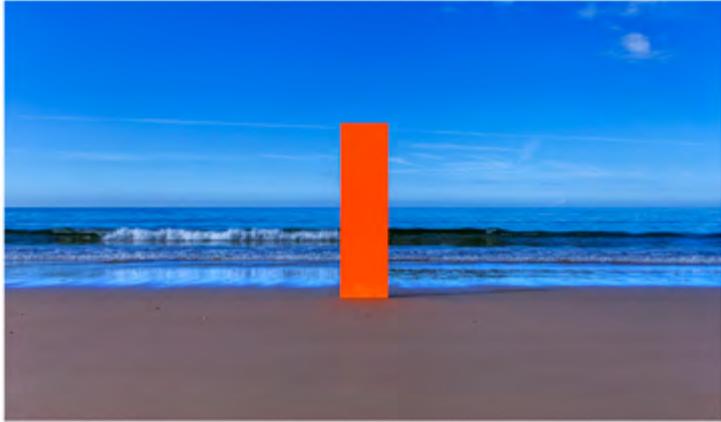
Irene Grau: *Color Field. Ruta en coche para Negro*. $W 0^{\circ}59'55'' N 40^{\circ}11'48''$, 2015



Irene Grau: *Color Field. Blanco*. $E 0^{\circ}30'02'' N 39^{\circ}32'58''$, 2014



Irene Grau: *Color Field. Ruta en coche para Blanco*. $E 0^{\circ}30'02'' N 39^{\circ}32'58''$, 2015



Irene Grau: *Color Field. Naranja*. W 1°19'24" N 44°05'27", 2014



Irene Grau: *Color Field. Ruta en coche para Naranja*. W 1°19'24" N 44°05'27", 2015



Irene Grau: *Color Field. Azul*. E 0°05'02" N 42°40'37", 2014



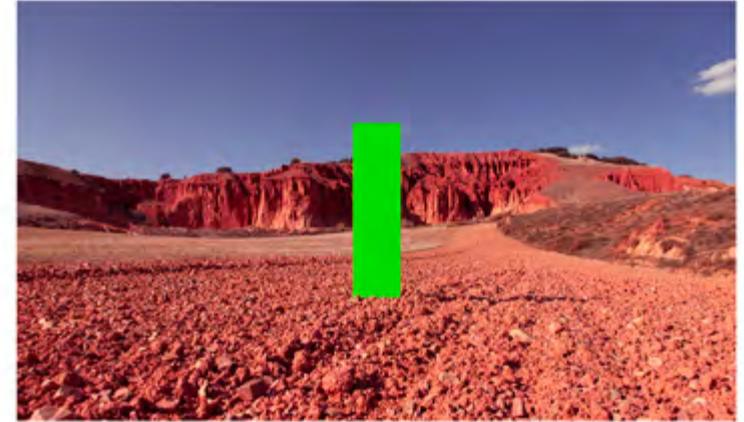
Irene Grau: *Color Field. Ruta en coche para Azul*. E 0°05'02" N 42°40'37", 2015



Irene Grau: *Color Field. Rojo*. E 0°27'40" N 43°56'38", 2014



Irene Grau: *Color Field. Ruta en coche para Rojo*. E 0°27'40" N 43°56'38", 2015



Irene Grau: *Color Field. Verde*. W 1°16'13" N 40°55'28", 2014



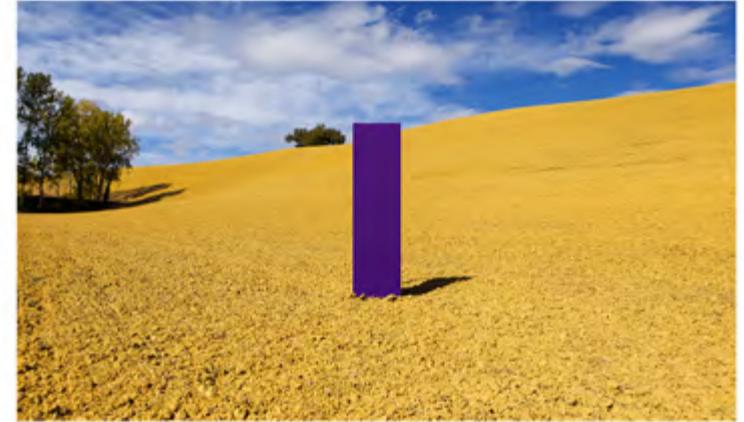
Irene Grau: *Color Field. Ruta en coche para Verde*. W 1°16'13" N 40°55'28", 2015



Irene Grau: *Color Field. Amarillo*. E 0°11'28" N 42°44'56", 2014



Irene Grau: *Color Field. Ruta en coche para Amarillo*. E 0°11'28" N 42°44'56", 2015



Irene Grau: *Color Field. Violeta*. E 0°29'45" N 43°33'23", 2014



Irene Grau: *Color Field. Ruta en coche para Violeta*. E 0°29'45" N 43°33'23", 2015

Lo que importaba estaba en la línea, no en el extremo (2015). Exposición individual articulada en tres fases, Ponce+Robles, Madrid, 2015. El proyecto parte de la señalética de senderos según la tipología de las rutas, las cuales se clasifican en rojo/amarillo/verde en función de la distancia. La exposición transforma el espacio de la galería en un territorio sobre el que se suceden yuxtaponen tres recorridos geográficos y temporales, cada cual asociado a un color: rojo (28-05/13-06), amarillo (16-06/27-06) y verde (30-06/17-07). La obra se construye a partir de elementos que son comunes a todas las etapas cromáticas: pintura mural, pintura sobre piezas de 10x15 cm. sobre madera-metal-piedra, y fotografías realizadas con el motivo de la señalética en el contexto del paisaje. Con todo ello se irá componiendo una estructura de disposición espacial a la manera de una variación: tres etapas cromáticas que van yuxtaponiéndose y expandiéndose en el espacio según las experiencias del que aprende a observar un orden en el caos de un paisaje.

Fases:

- 28-05/13-06-2015. Rojo, (1/3)
- 16-06/27-06-2015. Rojo, amarillo (2/3)
- 30-06/17-07-2015. Rojo, amarillo y verde. (3/3)

Elementos:

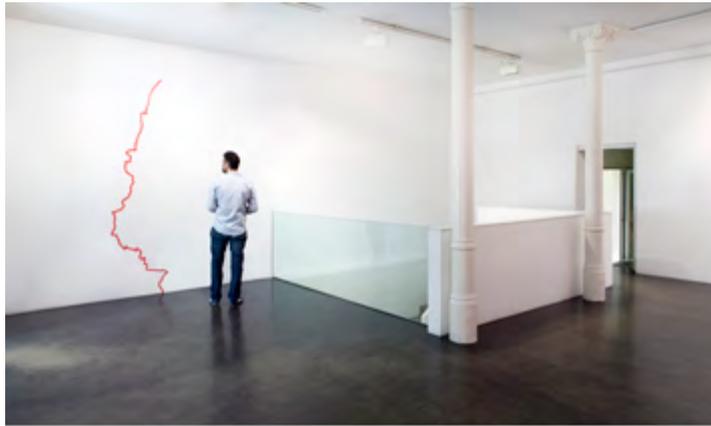
- 154 piezas de 10x15cm: esmalte sobre madera, piedra y metal.
- 6 intervenciones: pintura acrílica / rotulador sobre pared.
- 3 fotografías: Copia Ultrachrome sobre papel baritado, 34x60cm. Ed. 5 + 2 a/p.
- 13 fotografías: Copia Ultrachrome sobre papel fotográfico brillo tras metacrilato, 30x20cm. Ed. var.

Presentado en:

- PHotoEspaña 2015, Galería Ponce+Robles, Madrid, 2015.
[Premio Festival Off PHE'15 al mejor proyecto expositivo]



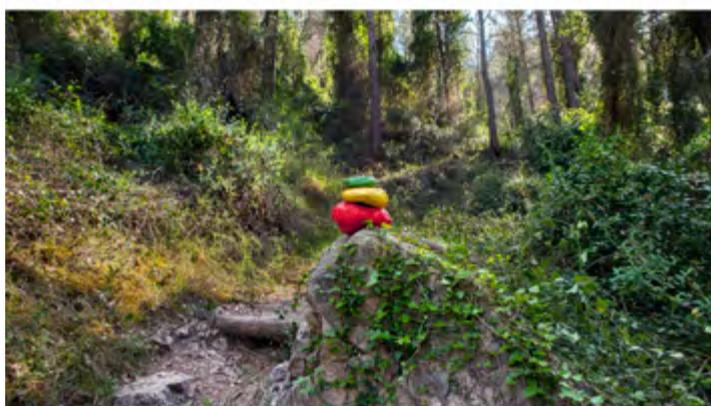
Irene Grau: las 3 fases de *Lo que importaba estaba en la línea, no en el extremo*, 2015



Irene Grau: las 3 fases de *Lo que importaba estaba en la línea, no en el extremo*, 2015



Irene Grau: las 3 fases de *Lo que importaba estaba en la línea, no en el extremo*, 2015



Irene Grau: serie *Hitos*, *Lo que importaba estaba en la línea, no en el extremo*, 2015



Irene Grau: Fase 1, *Lo que importaba estaba en la línea, no en el extremo*, GR 94 km 29, 2015



Irene Grau: Fase 1, *Lo que importaba estaba en la línea, no en el extremo*, GR 94 km 29, 2015



Irene Grau: Fase 2, *Lo que importaba estaba en la línea, no en el extremo, PR-G 93 km. 12.*, 2015



Irene Grau: Fase 3, *Lo que importaba estaba en la línea, no en el extremo, vista instalación.*, 2015



Irene Grau: Fase 2, *Lo que importaba estaba en la línea, no en el extremo, PR-G 93 km. 12.*, 2015



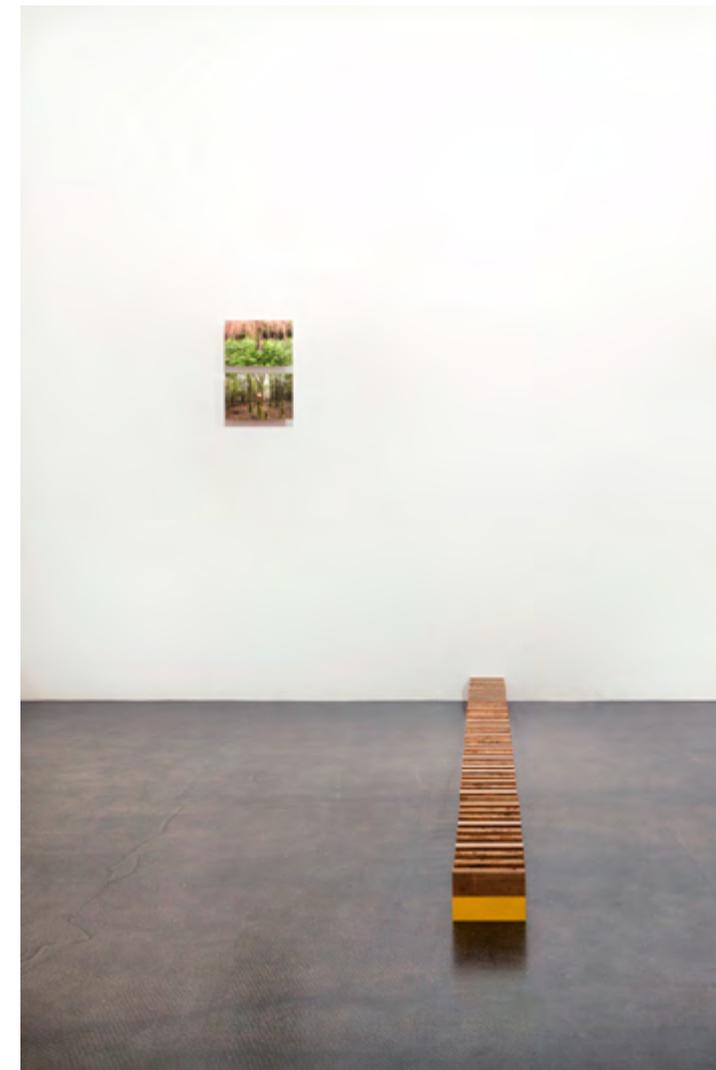
Irene Grau: Fase 3, *Lo que importaba estaba en la línea, no en el extremo, SL-CV 105 km. 4.*, 2015



Irene Grau: Fase 2, *Lo que importaba estaba en la línea, no en el extremo, PR-G 93 km 11*, 2015



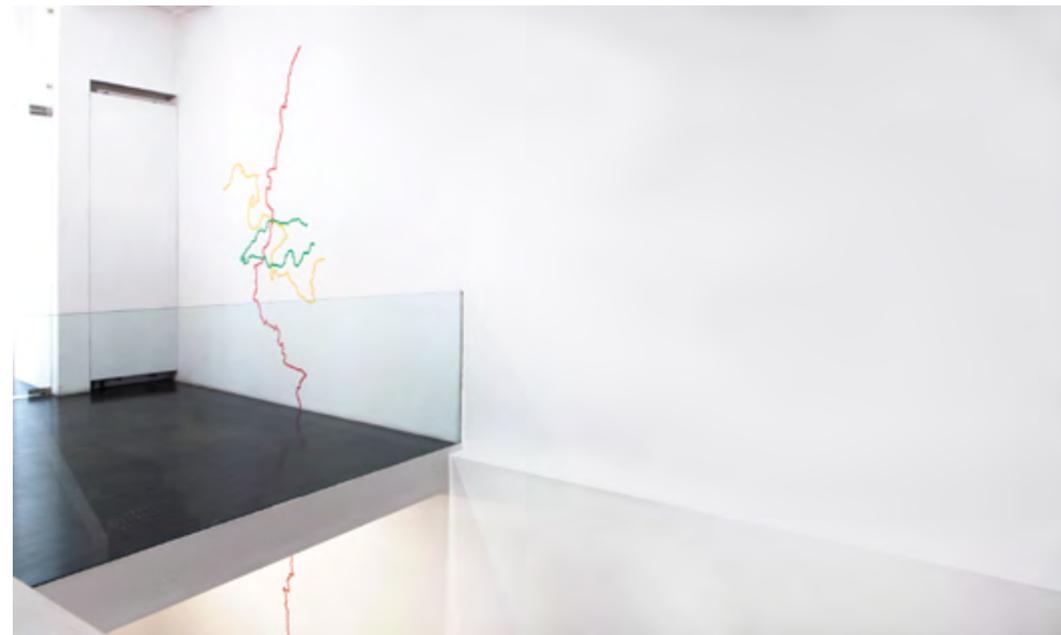
Irene Grau: Fase 1, *Lo que importaba estaba en la línea, no en el extremo, GR 94 km 35*, 2015



Irene Grau: Fase 2, *Lo que importaba estaba en la línea, no en el extremo, PR-G 93 km 11*, 2015



Irene Grau: Fase 2, *Lo que importaba estaba en la línea, no en el extremo*, exterior Galería Ponce+Robles, Madrid, 2015



Irene Grau: Fase 3, *Lo que importaba estaba en la línea, no en el extremo*, vista intervención Galería Ponce+Robles, Madrid, 2015

▲ (2015) es paisaje y es pintura, es una montaña; un pico y su representación en el mapa, o simplemente un montón de pigmento. Salir del estudio, salir y buscar la pintura, fuera, allá arriba, o aquí abajo. Salir y 'pintar' pequeñas montañas de polvo coloreado, en diferentes lugares y a diferentes altitudes, jugar con la escala, con el color y la altimetría. La pintura pierde la forma, o vuelve a su forma informe, vuelve a la tierra, como un ser extraño pero a la vez familiar al paisaje. La forma abstracta del triángulo es tan natural como artificial, es simplemente el modo en que el pigmento cae en un lugar concreto desde un único punto, una acción mínima, que a la vez define la montaña y su representación gráfica. Una acción que se repite doce veces: doce picos de pintura.

Elementos:

- 12 fotografías: Copia Ultrachrome sobre papel baritado montado sobre dibond, 68x46cm. Ed. 5 + 2 a/p.
- 1 intervención: pastel sobre pared.

Presentado en:

- beta pictoris gallery, Birmingham, Alabama, 2015.
- ARCO 2016, Galería Ponce+Robles, 2016.



Proceso: ▲ 2014/15



Ultramarine Blue

Irene Grau: ▲ *Ultramarine Blue* 197 ft asl, 2015



English Green Light

Irene Grau: ▲ *English Green Light* 525 ft asl, 2015



Cerulean Blue

Irene Grau: ▲ *Cerulean Blue* 368 ft asl, 2015



Green Light

Irene Grau: ▲ *Green Light* 790 ft asl, 2015



Cadmium Yellow

Irene Grau: ▲ *Cadmium Yellow 904 ft asl*, 2015



Cadmium Red

Irene Grau: ▲ *Cadmium Red 1240 ft asl*, 2015



Cadmium Orange

Irene Grau: ▲ *Cadmium Orange 1125 ft asl*, 2015



Red Rust

Irene Grau: ▲ *Red Rust 1422 ft asl*, 2015



Raw Umber

Irene Grau: ▲ *Raw Umber 1709 ft asl*, 2015



Magenta Rhodamine

Irene Grau: ▲ *Magenta Rhodamine 2040 ft asl*, 2015



Cobalt Violet

Irene Grau: ▲ *Cobalt Violet 1920 ft asl*, 2015



Titanium White

Irene Grau: ▲ *Titanium White 2236 ft asl*, 2015



Irene Grau: ▲ beta pictoris gallery, Birmingham, AL (USA)



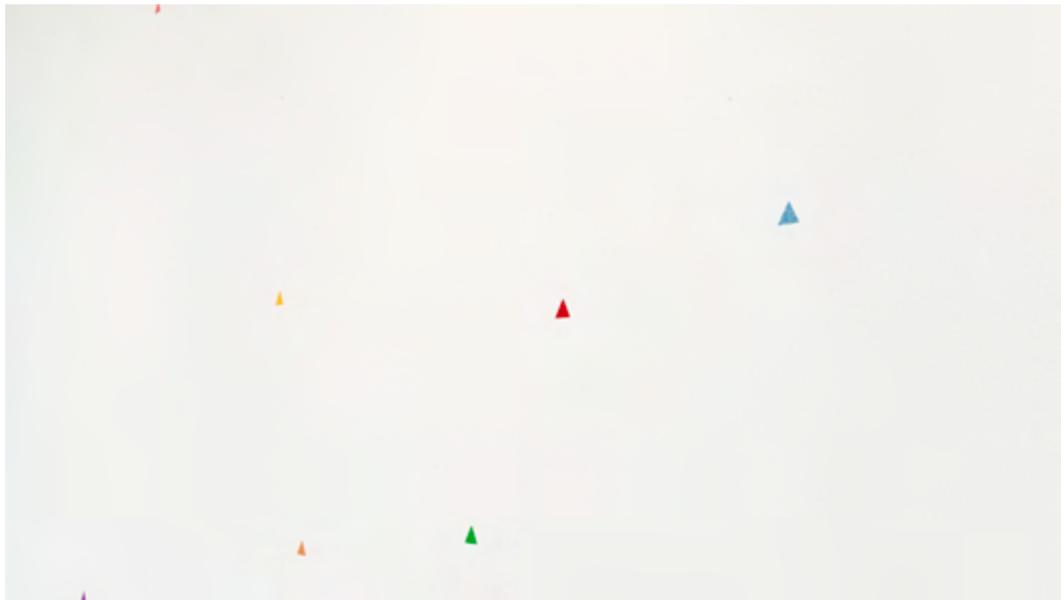
Irene Grau: ▲ beta pictoris gallery, Birmingham, AL (USA)



Irene Grau: ▲ beta pictoris gallery, Birmingham, AL (USA)



Irene Grau: ▲ Pastel sobre pared, intervención en beta pictoris gallery, Birmingham, AL (USA)



Irene Grau: ▲ Pastel sobre pared, intervención en beta pictoris gallery, Birmingham, AL (USA). Detalle



Irene Grau: ▲ Pastel sobre pared, intervención en beta pictoris gallery, Birmingham, AL (USA). Detalle



Irene Grau: ▲ Pastel sobre pared, intervención en beta pictoris gallery, Birmingham, AL (USA). Detalle



Publicación autoeditada con la colaboración de la galería Ponce+Robles.
Sobre lo que resta en Lo que importaba estaba en la línea no en el extremo. Una conversación entre Irene Grau y Álvaro Negro

Sobre lo que resta en
**Lo que importaba estaba en la línea,
no en el extremo:**

Una conversación entre
Irene Grau y Álvaro Negro¹

Álvaro Negro. Recuerdo cuando me propusiste escribir un texto sobre esta exposición, pero sin comentar directamente sobre la obra sino a través de los procesos que la originan. Al pensarlo me percaté que esto era un imposible, pues sólo tu has vivido la experiencia y puedes entender los nexos con lo que está detrás de cada objeto, pintura, etc. Es por ello que lo único que podía ofrecerte era mi voluntad de escuchar y que, a través del diálogo fueran desvelándose... —¿Cómo lo expresaste?... ¡ah!, si... “que aflorase eso que rodea a la obra como una piel invisible.” Me enviaste tres fotos muy elocuentes del suelo de la *cabina de disparar pintura*.

Irene Grau. Si, es una pseudo construcción muy precaria realizada con un plástico, dos tubos de cartón, dos listones de madera y un bastidor, todo ello sujeto con dos pinzas y algo de precinto. Me fascina esa imagen de la pintura que no alcanza el soporte y queda flotando, que se deposita y concentra en ese escaso metro cuadrado. El suelo registra la evolución del proceso pictórico como un historial cromático: del rojo al amarillo y luego al verde, desaparece el verde bajo un nuevo rojo, y así, capa tras capa, como estratos o como una acumulación de relatos. Hice esas tres fotos porque me pareció que hablaban de la exposición y a la vez eran algo completamente diferente. Tengo cierta resistencia a destruir la mayoría de los elementos residuales que se generan durante el proceso, como las cintas de reserva con restos de pintura que marcan ese límite de una manera tan clara; acabé por archivarlos y clasificarlos en tres montones de color: el rojo era más grande que el amarillo y éste, a su vez, mayor que el verde; me gustaba percibir el proceso y su evolución paralela hasta convertirse en un negativo de la pieza.

AN / Las imágenes sobre lo que resta me remiten a una lectura reciente, a Rémy Zaugg y su libro-retrato a modo de conversación con el historiador de

1

Texto publicado con motivo de la exposición *Lo que importaba estaba en la línea, no en el extremo* de Irene Grau. Photoespaña'15, entre los meses de mayo y julio de 2015 en la Galería Ponce + Robles, Madrid.

arte y comisario Jean-Christophe Ammann. Al principio del mismo, el artista suizo, en un intento de discernir “una comprensión real” sobre el modelo del artista contemporáneo, asevera que superado el tópico del artista artesano nos encontramos ante la necesidad de comprensión de *el mundo* en contraposición a la creación de *un mundo* o *una obra*. Esta distinción implica el definir la actividad artística como aquella orientada por la pulsión de una necesidad cognitiva y en oposición a los estereotipos del creador, lo que también supone que la obra sea el resto, la huella de dicho proceso de indagación: <<Sus obras serían virutas si fuera carpintero; mondaduras, si fuera cocinero; uñas cortadas y restos de piel, si fuera manicuro o pedicuro>>. Y en efecto, Amman asiente: <<Lo que se persigue son el pie y la mano arregladas, del mismo modo que lo que importa es la obra>>. Y Zaugg responde que todo depende de los prejuicios, de si consideramos la obra como un objeto material manufacturado fruto del trabajo del artista y un fin en sí mismo o, por el contrario, que la obra es el medio para llegar a cierta comprensión del mundo o, al menos, al esbozo de un punto de vista sobre el mismo.

Cuando me hablas de tu *cabina de disparar pintura* y de lo que allí acontece –ese polvo en suspensión que se va depositando como sustrato geológico de color–, transmites y das a entender una total conciencia sobre el hecho de que eso forma parte de un proceso que presente y aspira a una realidad distinta, la cual aspira a conformarse a través –y desde el interior– de dicho proceso. Los *elementos residuales* también son la obra o parte de la obra y conforman el indicio de una fenomenología de la percepción. Quizás por ello, para ti, el cuadro, el color o el monocromo per se, el paisaje o el pasear per se, no han sido suficientes y se han integrado como las categorías –o constructos históricos– desde los que desplegar tu sistema de investigación. Todo forma parte de la obra pues todo, en su conjunción, sirve para conformar un modo de percepción, el cual se esfuerza por darnos, otorgarnos, otra concepción del espacio. Y aquí surge la cuestión fundamental: planteas secuencias formales, objetos que incluso pueden considerarse pintura, recorridos por paisajes determinados, etc. y todo ello puede resumirse en la acción de enfatizar cuestiones particulares del espacio, tanto por lo que es y está *presente* como por lo que ha sido o fue y está *ausente*, pero que aún permanece en cuanto huella/índice.

IG / Has planteado la cuestión de la obra como conjunción de diferentes elementos y cómo éstos se integran en lo que en definitiva es un sistema. Esto tiene mucho que ver con la idea de línea, en el sentido en que de alguna manera propone una mirada o un acercamiento mucho más descentralizado. La multiplicación de los focos de interés amplía el campo de percepción y lo extiende especialmente a lo que está ausente, a aquello que sucede entre unos elementos

y otros, algo que finalmente es una construcción posterior del espectador, pero que parte de una propuesta planteada por el artista.

En la mayoría de los casos, y en relación a mi propio trabajo, no me interesa la imagen suelta, sino la suma de imágenes y elementos coordinados. Esta misma idea de conjunción, como el recurso de la secuencia que comentabas, compromete necesariamente al espacio. Esa capacidad para transformar y activar determinadas zonas de un espacio a partir de la relación entre diferentes puntos, es decir, las líneas que se generan (por retomar esta idea de línea), me interesa especialmente. Quizás estas líneas de tensión entre las partes son en cierto sentido composición, pero usando el espacio como soporte.

AN / Tomemos una línea: en un extremo está lo real, una entidad que existe por sí misma y es exógena a cualquier percepción; en el otro está la realidad, que es el constructo mediante el que precisamente pretendemos acercarnos a lo real. La línea, el transcurso entre los dos extremos, es lo que el artista proyectaría intentando mover el punto de vista y superar los prejuicios y convenciones sobre los que asentamos dicha percepción. Los prejuicios cognitivos se asientan –vuelvo a Zaugg– en que percibimos más con la memoria que a través de los sentidos, es decir, reconocemos un árbol porque recordamos que esa forma es un árbol. Lo contrario es la amnesia, algo parecido a una regresión a la primera vez que abrimos los ojos: luces, colores, texturas, sonidos, etc., un universo informe que desde el primer movimiento intentamos experimentar por instinto y necesidad. Creo que un artista es alguien que en cierta medida mantiene esa pulsión en el estadio de interacción pre-lingüística con el entorno, y en este sentido veo una continuidad entre la búsqueda de sensorialidad plena del gateo del niño y la meditación sensible en el caminar del paseante, en ambos casos se mantiene la esencia de una apertura a *un mundo*.

IG / Si trazamos la línea no ya desde aquello tangible, la obra en sí, sino desde un estado anterior, y tomamos por extremo algún lugar inicial del proceso, quizás podamos ver también la obra como un punto que se sitúa en el transcurso de esa línea, como un elemento al que se llega (el artista) y desde el que se parte (el espectador). Algo así como un testigo. Creo que se puede entender la obra como un estímulo, como un cuestionamiento a partir del cual el espectador reconstruye o proyecta otras realidades. Su valor como punto central es innegable, pero también es cierto que según el tipo de obra que concibamos ese punto podrá dilatarse más o menos y fundirse en mayor o menor medida con todo aquello que está *ausente*, en ambas direcciones.

En esta exposición la línea alude a esa relación entre las partes y a esa dilatación de la obra (y de la propia exposición) en el proceso, pero especialmente se refiere a ello desde la línea como caminar. César Aira hace una referencia maravillosa a esta idea de recorrido en *Un episodio en la vida del pintor viajero*, novela en la que relata una etapa de los viajes que Johan Moritz Rugendas realizó a Chile y Argentina como pintor documentalista del paisaje: *Sobre este rastro partieron. Sobre esta línea. Era una recta que terminaba en Buenos Aires, pero lo que le importaba a Rugendas estaba en la línea, no en el extremo*. De aquí surgió el título. Y aunque omite la figura de Rugendas, precisamente ésta me funcionaba muy bien para conectar esta cuestión del recorrido y el paisaje a través de la pintura.

AN / «Para escribir un sólo verso es necesario haber visto muchas ciudades, hombres y cosas», dice Malte Laurids Brigge –alter ego de Rilke– en sus Cuadernos.

Pienso ahora en lo que puede resultar de la partición de la exposición en tres períodos de color que, a su vez, se corresponden con tres trayectos geográficos con sus particularidades. Estará el espacio de la galería, una arquitectura transformada ahora en territorio intervenido con la pintura mural, las fotos y la serie de piezas monocromas, es decir, *lo tangible*; y la experiencia del recorrido por las rutas a las que se alude, el color polvo flotando por tu estudio, la mirada en el paisaje, la respiración al caminar, es decir, *lo ausente*. ¿Y el nexos?, quizás radique en la disolución de todos los elementos: arquitectura-pintura-fotografía, en un único espacio fenomenológico.

IG / Es posible que el nexos entre las piezas, las diferentes partes de la exposición y lo que acontece fuera de la galería tenga que ver con esa línea; la misma acción de caminar atraviesa el paisaje, mi estudio y el espacio de la sala. Y es a través de lo que resta, como las uñas cortadas que mencionaba Zaugg, como todo puede encontrar un sentido.

Sobre la cita que remites –los dos últimos párrafos de *La doctrina de Sainte-Victoire*, de Peter Handke–:

[...] *Son caminos que señalan hacia el observador, pero que en detalle, vistos uno por uno, apuntan siempre a lugares distintos. Soltar el aire de los pulmones. [...] Tiene lugar el vuelo que lo abraza todo, con chorros de reactor formando haces; y, finalmente, en un centelleo único, los colores, transversalmente por encima de todo el montón de leña, revelan la pisada del primer hombre.*

Luego, inspirar y salir del bosque. Volver al hombre de hoy; volver a la ciudad; volver a las plazas y puentes; volver a los andenes y pasadizos; volver a los campos de deportes y a las noticias; volver al brillo del oro y a los pliegues de una tela. ¿Los dos ojos en casa?

Me gusta especialmente eso de *Luego inspirar y salir del bosque*. [...] *¿Los dos ojos en casa?* Creo que tiene mucho que ver con la exposición, quizás porque sugiere esa dirección del paisaje a la galería, que luego se convierte en salir de la galería-paisaje y *volver a la ciudad*.

Te envío una idea, aún sobre la libreta, que incorporo a la exposición, se trata de un recorrido dibujado sobre la propia pared de la galería, en este punto no sé si pedirte disculpas por hacerte cómplice del proceso, con sus idas y venidas.

Junto a ello te incluyo esta otra idea de Lewis Carroll. En el canto segundo de su poema *A la caza del Snark* se refiere a un mapa en los siguientes términos:

*Había comprado un gran mapa que representaba el mar
y en el que no había vestigio de tierra;
y la tripulación se puso contentísima al ver
que era un mapa que todos podían entender.*

*“De qué sirven los polos, los ecuadores,
los trópicos, las zonas y los meridianos de Mercator?
Así gritaba el capitán. Y la tripulación respondía:
“¡No son más que signos convencionales!”*

*“¡Otros mapas tienen formas, con sus islas y sus cabos!
¡Pero hemos de agradecer a nuestro valiente capitán
el habernos traído el mejor –añadían–,
uno perfecto y absolutamente blanco!”*

Henry Holiday realizó para el original una ilustración de este mapa, reduciéndolo a un cuadrado en blanco en torno al cual escribió algunas referencias geográficas. Esta idea me entusiasmó desde el principio, es muy rotunda. La imagen no muestra un vacío y lejos de significar una ausencia declara una presencia, es un espacio vacío que absorbe todas las imágenes.

Cuando planteo esta idea de recorrido reducido a una línea de color sobre *nada*, sobre la pared blanca de la galería, sin límites ni referencias geográficas, y me doy cuenta de que sigue siendo un mapa y que sigue existiendo un territorio, me transporta a esa idea de un espacio que en su vacío está potencialmente lleno; la

línea transcurre por ningún lugar y por todos a la vez, no importa de donde parta ni si llega a algún punto. Y, como el resto de elementos, no es independiente, necesita de un contexto, de esa relación con todo para cargarse de sentido.

El territorio de ese recorrido, de esa línea, es a la vez el propio espacio de la galería.

AN / Parece que acercas el proyecto hacia una depuración donde el paisaje queda como fuente y origen al que se alude por reminiscencia, pero ya oculto. Es ahora el espacio expositivo el que juega el papel del territorio, lo cual induce a pensarlo como el lugar a experimentar desde una percepción espacial entre lo pictórico y arquitectónico.

Tengo la sensación de que a diferencia de tu serie anterior, *Color Field*, donde predominaba la visualidad de la fotografía, quieres ahora acentuar el mapa, la línea, el transcurso, evitar la lectura directa de lo representado o documentado, incidir en el proceso hasta identificarlo de modo que el espectador se va a encontrar con una obra en gerundio, es decir, sucediendo. Quizás por ello la lógica de lo serial se diluye en una operación que tiene más que ver con un ensamblaje de situaciones que a su vez se corresponden con los diferentes colores y que, en definitiva, han derivado en un proyecto que funciona como un organismo que vive a través la propia experiencia física en el espacio: llamémosle *organismo-color (in situ)*. Lo que también se me hace obvio es que la pintura en el espacio va a ser diferente a la concepción de un mural que se hubiera pensado ex profeso según la planimetría y proporciones arquitectónicas, es decir, la experiencia previa del transcurso en el paisaje aún permanece a través de una concepción fenomenológica de la pintura – (en) (sobre) el espacio: superposición de tiempos-colores-capas, como sustratos monocromáticos de experiencia.

IG / Creo que la diferencia fundamental entre este trabajo y la anterior serie *Color Field* es que el paisaje ya no se presenta como lugar *al que se llega* sino como lugar *del que se viene*. Y esto necesariamente lo cambia todo.

La primera posición sugiere la idea de punto, independientemente de que existiese una voluntad de reflejar un tránsito a través de la representación de la ruta. El paisaje es fundamentalmente un punto al que se llega, se interviene y se toma una fotografía, una posición geográfica exacta expresada de forma numérica a través de unas coordenadas. Implica un recorrido también, pero que se cierra en un lugar concreto, es algo que efectivamente *sucedio* y que acaba, tiene un cierre, un punto y aparte.

La segunda nos devuelve a la idea de línea. El paisaje ya no es un punto en el que se produce una intervención efímera sino que se dilata en un espacio en tránsito a partir del cual surge una dinámica que interviene ya en la propia galería. Comprende un espacio y una experiencia más extensa al partir del caminar como proceso desde el cual se extraen –conceptual y fotográficamente– una serie de intervenciones en el paisaje, que ya existían antes de que yo llegase y que seguirán allí cuando mis huellas se transformen de nuevo en camino. Y al contrario que en *Color Field* no desaparecen tras el disparo.

Ese tránsito se traslada a la galería pero no se presenta como algo que ya ha sucedido sino como algo que, como bien señalas, está *sucediendo* y se transforma en un nuevo recorrido que se desarrolla, ahora, en el propio espacio de la sala. Cada obra es simplemente una pieza, una unidad, una *parte de algo*, ninguna es totalmente independiente, ni siquiera en su conjunción con el resto de piezas de cualquiera de las fases de la exposición, todo se *ensambla* en un proceso expositivo que es realmente la obra y ésta se atomizará de nuevo tras la exposición. Cuando todo acabe, en esta misma sala se montará una muestra diferente de otro artista y así se seguirán sucediendo las exposiciones, tiene mucho que ver con la propia dinámica de una sala de exposiciones.

Te mando las imágenes definitivas. Verás que, en la mayoría de los casos, no se trata de primeros planos de las marcas, me interesa su situación en el contexto y ese equilibrio entre una presencia discreta, casi oculta en algunos casos, y ese punto de atención que supone. Su reducido tamaño se compensa con un color llamativo y en el amplio contexto en el que se ubican adquieren una potencia visual que me fascina. No exigen una detención, acompañan el caminar. Ese tránsito desde una marca a la siguiente, desde que se adivina en la lejanía y va adquiriendo cada vez más presencia hasta que se sobrepasa y desaparece de nuevo, hasta la siguiente, siendo todas iguales y todas diferentes, es algo que no era posible representar con la fotografía, ni siquiera con el vídeo. Creo que este es el motivo por el que he planteado el proyecto de esta manera, tratando de transformar ese tránsito en una exposición.

El muro es ahora el paisaje. Y el suelo un camino que se construye en relación al muro.

AN / Irene, permíteme terminar con un guiño a modo de cita, es una de las observaciones de Wittgenstein sobre los colores:

58. Imagínese a alguien que señala un lugar en el iris de un ojo rembrandtiano y dice: “las paredes de mi cuarto deberían pintarse de este color”.

Nos vemos en Madrid.

Irene Grau, pintura viajera

Lo que importaba estaba en la línea, no en el extremo

Galería Ponce+Robles. Alameda, 5. Madrid.

ELENA VOZMEDIANO | 19/06/2015 | Edición impresa²



Reseña en *El Cultural* de la exposición *Sobre lo que resta en Lo que importaba estaba en la línea no en el extremo*.

El sistema de señalización de senderos es bastante reciente en España: se comenzó a establecer en la primera mitad de los años setenta, siguiendo el modelo francés. Hoy está armonizado a nivel internacional y se ha convertido en un instrumento indispensable de “lectura” del territorio. Irene Grau (Valencia, 1986), joven artista con poca trayectoria pero mucho interés, ha venido de una manera muy natural a convertir esta red de señales en un argumento plástico, tras dos series en las que colocaba bastidores o rectángulos pigmentados con colores planos en paisajes con dominantes monocromáticas complementarias, en “acciones pictóricas” efímeras que eran fotografiadas; en ellas ya cobraba peso la línea del recorrido efectuado para llegar al lugar.

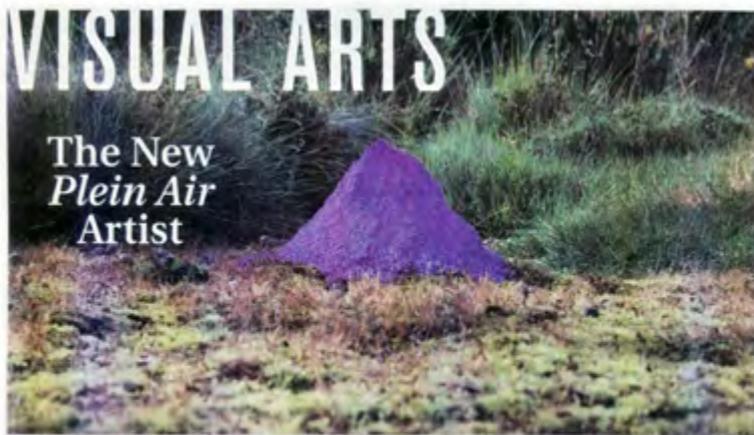
Por otra parte, Grau había antes jugado con las medidas de longitud y capacidad en piezas con presencia objetual y/o instalativa. Los sistemas tienen en su trabajo una considerable importancia conceptual y procesual: así el métrico, desde luego, pero también el cromático RGB (*red, green, blue*), que se basa en la intensidad de los colores primarios de la luz.

Lo que importaba estaba en la línea, no en el extremo (título de esta serie extraído del libro de César Aira *Un episodio en la vida del pintor viajero*) es también sustancialmente sistemática. Grau ha elegido un sendero de cada una de las tres modalidades: GR (gran recorrido), en rojo y blanco, PR (pequeño recorrido), en amarillo y blanco, y SL (sendero local), en verde y blanco. De cada recorrido realizado ha elegido una fotografía de una de las marcas, realizada sobre piedra, madera (tronco) o metal, con alguna variación en metacrilato o sobre el muro. El punto kilométrico de la marca determina el número de rectángulos de 10 x 15 cm (medida oficial de las señales) en los respectivos materiales que ha pintado con el color correspondiente y ha enfilado sobre el suelo de la galería. El montaje se desarrollará en tres fases, cada una para un recorrido; la segunda y la tercera sumarán fotografías y piezas rectangulares, que se superpondrán, prolongarán o interseccionarán las ya instaladas, emulando los cruces y la superposición de los senderos en el terreno, además de otras que recrean más libremente el sistema.

Tanto el planteamiento como los elementos que reconstruyen el paisaje en el espacio de la galería están muy bien ponderados. La artista trabaja sobre las ideas de una pintura “primordial” y de un color expansivo que encuentran aquí una expresión coherente. Pero no se trata tan sólo de llegar a una formulación correcta y equilibrada; el rigor no excluye la intensidad de la vivencia, que se diría más sensorial (visual, táctil) que emocional. La relación entre el soporte-superficie y el espacio se sustenta sobre la experiencia del caminar y la condensación de ésta toma forma de un novedoso “mapa” artístico que requiere la intervención de la imaginación del espectador para acabar de dibujarse.

2

Elena Vozmediano para *El Cultural* con motivo de la exposición *Lo que importaba estaba en la línea, no en el extremo* de Irene Grau. PhotoEspaña'15, entre los meses de mayo y julio de 2015 en la Galería Ponce + Robles, Madrid.



SPANISH ARTIST UNVEILS FIRST AMERICAN EXHIBITION AT BETA PICTORIS

By Rebecca Sheehan

"The fresh air and the smell of grass seem to seep into the room." Such was Guido Maus' experience with Irene Grau's uniquely transporitive photographic art

currently hanging in beta pictoris gallery on Second Avenue North. The artist from Valencia, Spain, brings her own perspective of open-air painting for the first time ever to the United States for the exhibition. ▲

To achieve her images, the artist trekked up mountains, taking with her paintings already completed to the pinnacle, and then fashioning triangles out of pigment to make each mountain that much taller, to capture a photographic

representation of art returning to the land that inspired its creation. The avid walker pays homage to the beauty of nature by representing her works mostly void of human influence. The altitudes at which they were taken accompany each of the 12 photographs.

"I paint in order to seek a space, and in this process the painting is integrated into structures simply to show the color — color, nothing else," Grau wrote. "But that color always extends over a surface,

which no longer has to be flat, and 'that' which happens between the color and the surface is what for me takes on an essential relevance. That halo that seems to go beyond the support and project itself over some other place. Painting, like walking, is a process of relationship with space."

Grau, who earned her MFA and BFA at the Polytechnic University of Valencia and at the Accademia di Belle Arte di Palermo in Sicily, was the 2011 recipient of a Ministry of Education FPU Scholarship for Ph.D. Studies. Grau has shown her work internationally in solo exhibitions and group shows since 2008, most recently in Rio de Janeiro and Sao Paulo, Brazil; Madrid, Barcelona, Bilbao, and Valencia, Spain; and at the Museum of Contemporary Art in Santo Domingo, Dominican Republic.

The title of the exhibit leaves much to the imagination. The stability of the pyramid, its use in ancient architecture is just as important as the simple, black shape.

"▲ is landscape," Maus said. "▲ is painting. ▲ is a mountain, a peak and its representation."

▲ is currently on display at beta pictoris gallery, located at 2411 Second Avenue N., and will run through Dec. 18. Gallery hours are Wednesdays through Fridays 1 p.m. to 4 p.m., Saturdays from 11 a.m. to 3 p.m. and by appointment. For more information, visit betapictorisgallery.com.

Cobalt Violet 1900 ft. alt

Images courtesy of the artist and beta pictoris gallery

Reseña en *Weld for Birmingham* de la exposición ▲

The New *Plein Air* Artist

Spanish artist Irene Grau unveils first american exhibition at Beta Pictoris.

Beta Pictoris Gallery, 2nd Avenue North, Birmingham, Alabama, U.S.

REBECCA SHEEHAN | 09/11/2015 | Edición impresa³

"The fresh air and the smell of grass seem to seep into the room." Such was Guido Maus' experience with Irene Grau's uniquely transporitive photographic art currently hanging in beta pictoris gallery on Second Avenue North. The artist from Valencia, Spain, brings her own perspective of open-air painting for the first time ever to the United States for the exhibition, ▲.

To achieve her images, the artist trekked up mountains, taking with her paintings already completed to the pinnacle, and then fashioning triangles out of pigment to make each mountain that much taller, to capture a photographic representation of art returning to the land that inspired its creation. The avid walker pays homage to the beauty of nature by representing her works mostly void of human influence. The altitudes at which they were taken accompany each of the 12 photographs.

"I paint in order to seek a space, and in this process the painting is integrated into structures simply to show the color — color, nothing else," Grau wrote. "But that color always extends over a surface, which no longer has to be flat, and 'that' which happens between the color and the surface is what for me takes on an essential relevance. That halo that seems to go beyond the support and project itself over some other place. Painting, like walking, is a process of relationship with space."

Grau, who earned her MFA and BFA at the Polytechnic University of Valencia and at the Accademia di Belle Arte di Palermo in Sicily, was the 2011 recipient of a Ministry of Education FPU Scholarship for PhD Studies. Grau has shown her work internationally in solo exhibitions and group shows since 2008, most recently in Rio de Janeiro and Sao Paulo, Brazil; Madrid, Barcelona, Bilbao, and Valencia, Spain; and at the Museum of Contemporary Art in Santo Domingo, Dominican Republic.

The title of the exhibit leaves much to the imagination. The stability of the pyramid, its use in ancient architecture is just as important as the simple, black shape.

"▲ is landscape," Grau said. "▲ is painting. ▲ is a mountain, a peak and its representation."

▲ is currently on display at beta pictoris gallery, located at 2411 Second Avenue N., and will run through Dec. 18. Gallery hours are Wednesdays through Fridays 1 p.m. to 4 p.m., Saturdays from 11 a.m. to 3 p.m. and by appointment. For more information, visit betapictoris-gallery.com.

3

Rebecca Sheehan para *Weld for Birmingham* con motivo de la exposición ▲ de Irene Grau. Entre los meses de noviembre y diciembre de 2015 en la Beta Pictoris Gallery, Birmingham.



Publicación autoeditada con la colaboración de las galerías Beta Pictoris Gallery y Ponce+Robles con motivo de la exposición ▲.

Irene Grau. Going out in search of painting / Salir a buscar la pintura.

Ángel Calvo Ulloa⁴

Decía el filósofo mexicano José Vasconcelos que *la marcha a pie es la medida fundamental, la medida primera de todas las distancias en todas las civilizaciones*¹.

Irene Grau sube a pintar la montaña porque a la necesidad de pintar se suma la necesidad de caminar. Lo hizo en su serie *Color Field*, en la que con el cuadro bajo el brazo, recorrían a pie largas distancias con el fin de situar en plena naturaleza la pintura para, una vez allí, ser fotografiadas, la una en presencia de la otra. También en *Lo que importaba estaba en la línea, no en el extremo*, donde al trayecto recorrido condicionaba el color, el tamaño de la mancha representada, y donde la línea define según el código internacional la dificultad de la ruta.

A modo de inciso, es inevitable pensar en Kirk Douglas cuando uno se encuentra con la pintura en plena naturaleza. Así hemos conocido a Van Gogh, por medio de Douglas o de Jacques Dutronc si la película sobre el loco del pelo rojo ha sido la de Maurice Pialat en vez de la de Vincente Minnelli.

Añadía Vasconcelos que *de las distancias que se pueden recorrer a pie y del tiempo que se tarda en recorrerlas dependen casi todas las demás formas externas de cada civilización*². Quizás sea en el registro fotográfico donde los espectadores podamos hacernos una vaga idea de lo que ha sido la experiencia de pintar el cuadro en el estudio y, tras esto, iniciar una travesía que lo devuelva al medio natural. Quizás suponga el de Grau una suerte de viaje a la inversa que recuerde que el lienzo, tras ser pintado au plenair, regresaba a casa bajo el brazo del pintor. No es descabellado afirmar que la pintura de un momento histórico concreto se mide por la distancia del brazo, del hueco que existe entre la palma de la mano y la axila, que permite transportar el lienzo al lugar elegido. En un extremo de la lengua, en un extremo inclemente de la lengua,

4

Texto publicado con motivo de la exposición ▲ de Irene Grau. Entre los meses de noviembre y diciembre de 2015 en la Beta Pictoris Gallery, Birmingham.

escabroso y salvaje, hacer un concierto. Subir los instrumentos y las sillas, pero, una vez allá, no interpretar nada... Que los instrumentos también escuchen, allá arriba, el volumen extremo de la lengua...³

Irene Grau genera ahora en la montaña unos pequeños montones de pigmento que incrementan la altura de ésta. En cada instantánea se detalla la altura total del lugar al que ha sido necesario subir para depositar esos escasos diez centímetros que, tras el registro fotográfico, han sido retirados. Grau vuelve a sacar la pintura del taller, en este caso en un estado inicial, para llevarla de nuevo afuera y bajo una forma como el triángulo, que define la propia montaña, pero también la representación gráfica en que la semiótica de Saussure explicó la composición del signo lingüístico: Referente, significado y significación. No es aleatoria entonces la relación que se establece entre la imagen que Grau genera, el símbolo que lo representa y la imagen canónica del referente, en este caso la figura geométrica de tres lados y tres ángulos. No puede ser otra.

Dirá Perejaume: *Volved a poner en la tierra el oro, esparcid en la montaña el bronce, el mármol y el marfil, a fin de que representen aquello que ahora más nos falta: el lugar de donde salieron*⁴.

Hay en todo esto una vuelta al origen, un regreso al lugar del que sale el paisaje. Irene Grau ha descubierto que lo que ella quiere pintar está allá arriba y por eso se empeña en salir a buscarlo. De las paredes de la Neue Galerie, en la ciudad alemana de Kassel, pende un inquietante paisaje de Courbet, titulado *Praderas cerca de Ornans -Prairies près d'Ornans-*, que data de 1862. No puedo evitar encontrar en él toda la intención de Irene Grau. La representación no concede ni siquiera una leve presencia humana que nos dé una idea de su escala, pero el aire fresco y el olor a hierba parecen colarse en la sala. Courbet era un pintor de estudio, pero quizás estas praderas regresaron en su momento, bajo el brazo del pintor, al lugar del que fueron arrancadas. O quizás no.

-

1 Vasconcelos, José; *Las Medidas, en Caballos-Velocidad*. Gato Negro Ediciones, Ciudad de México, 2015.

2 *Ibidem*

3 Perejaume, *La pintura i la boca*, pág. 104. Reeditado en el catálogo *Espacios públicos. Sueños privados*. Madrid: Comunidad de Madrid, 1994, págs. 156-157. Traducción al español de Ana Romero.

4 *Ibidem*

~ bibliografia ~

- ABALLÍ, Ignasi, *Ignasi Aballí*. Fundación de Serralves / MACBA, Barcelona, 2006.
- AIRA, César, *Un episodio en la vida del pintor viajero*. Mondadori, Barcelona, 2005.
- ALFREY, Nicholas, SLEEMAN, Joy y TUFNELL, Ben, *Uncommon Ground. Land Art in Britain 1966-1979*. Hayward Publishing, Londres, 2013.
- AMSTRONG, Philip, LISBON, Laura y MELVILLE, Stephen, *As Painting: Division and Displacement*. Wexner Center for the Arts, The Ohio State University, Ohio, 2001.
- ARGULLOL, Rafael, *El héroe y el único. El espíritu trágico del Romanticismo*. Taurus, Madrid, 1984.
- AZÚA, Félix de, *Baudelaire y el artista de la vida moderna*. Pamiela, Pamplona, 1991.
- BARRO, David, *2014 / Antes de irse. 40 ideas sobre la pintura*. Arte Contemporáneo y Energía A.I.E / Dardo, Santiago de Compostela, 2013.
- BARRO, David y NEGRO, Álvaro, *Sky shout : a pintura depois da pintura*. Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela, 2005.
- BATCHELOR, David, *Chromophobia*. Reaktion Books, Londres, 2000.
- BELZ, Carl y WILKIN, Karen, *Color as Field: American Painting, 1950-1975*. American Federation of Arts/Yale University Press, New Haven, 2007.
- BUREN, Daniel, *Excentrique(s), Monumenta 2012. Esquisses Graphiques*. Dialecta, París, 2012.
- BURKE, Edmund, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Colección de Arquitectura 2, Valencia, 1985.
- CAGE, John, *Silencio*. Árdora, Madrid, 2005.
- CALVINO, Italo, *Las ciudades invisibles*. Siruela, Madrid, 2004.

- CAMPAÑA, Mario, *Baudelaire. Juego sin triunfos*. Debaje, Madrid, 2006.
- CARERI, Francesco, *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Gustavo Gili, Barcelona, 2013.
- CELANT, Germano, *Piero Manzoni*. Prearo Editore, Milán, 1989.
- CERTEAU, Michel de, *La invención de lo cotidiano*. Universidad Iberoamericana, México D.F, 2007.
- CHAVARRÍA, Javier, *Artistas de lo inmaterial*. Nerea, Guipúzcoa, 2002.
- CHARLTON, Alan, *Alan Charlton*. Musee St Pierre, Lyon, 1987.
- CHECA, Paloma, *Construir paisaje*. Galería Nuble, Santander 2013.
- CHEETHAM, Mark A., *Abstract Art Against Autonomy. Infection, Resistance, and Cure Since the 60s*. Cambridge University Press, Nueva York, 2006.
- CHIPP, Herschel B., *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*. Madrid, Akal, 1995.
- CLARKE, David, *Chinese Art and Its Encounter with the World*. Hong Kong University Press, Hong Kong, 2011.
- CRUZ-DIEZ, Carlos, *Reflexión sobre el color*. Fundación Juan March, Madrid, 2009.
- CRUZ SÁNCHEZ, Pedro A., *Daniel Buren*. Nerea, Madrid, 2006.
- COLPITT, Frances, *Minimal Art. The Critical Perspective*. University of Washington Press, Seattle, 1994.
- COSTELLO, Eileen, *Brice Marden*. Phaidon, Londres, 2013.
- DANTO, Arthur C., *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Paidós, Buenos Aires, 2003.
- DE LIMA GREENE, Alison y KRUPP, E. C., *James Turrell. A Retrospective*. LACMA, Los Ángeles, 2013.
- DE MAISTRE, Xavier, *Viaje alrededor de mi habitación*. Funambulista, Madrid, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *El hombre que andaba en el color*. Abada, Madrid, 2014.
- DIKENS, Charles, *El viajero sin propósito*. Gadir, Madrid, 2014.
- FEATHERSTONE, Mike, *Consumer Culture and Postmodernism*. SAGE, Londres, 2007.
- FERNÁNDEZ FARIÑA, Almudena, *Pintura site*. Dardo, Santiago de Compostela, 2014.
- *Lo que la pintura no es. La lógica de la negación como afirmación del campo expandido en la pintura*. Diputación de Pontevedra, Pontevedra, 2011.
- FOSTER, Hal, *La posmodernidad*. Kariós, Barcelona, 2002.
- FULTON, Hamish, *Hamish Fulton. Thirty one Horizons*. Lenbachhaus, München, 1995.
- GALOFARO, Luca, *Artsapes*. Gustavo Gili, Barcelona, 2003.
- GREENBERG, Clement, *The Collected Essays and Criticism*. Chicago Press, Chicago, 1993.
- *Arte y cultura*. Paidós, Barcelona, 2002.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel, *El resto: una historia invisible del arte contemporáneo*. Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 2000.
- HANDKE, Peter, *La doctrina del Sainte-Victoire*. Alianza, Madrid, 1985.
- HERNANDO CARRASCO, Javier, *Daniel Buren. La postpintura en el campo expandido*. Cendeac, Murcia, 2007.
- HONTORIA, Javier, *Bas Jan Ader. Entre dos tierras*. CGAC, Santiago de Compostela, 2010.
- HOUELLEBECQ, Michel, *El mapa y el territorio*. Anagrama, Barcelona, 2011.
- HOOZEE, Robert, *L'opera completa di Constable*, Rizzoli, Milán, 1979.
- KAPROW, Allan, *Essays on The Blurring of Art and Life*, ed. Jeff Kelley. University of California Press, Londres, 1993.
- KANDISNKY, Vasili, *Punto y línea sobre el plano*. Paidós, Buenos Aires, 2003.
- KASTNER, Jeffrey y WALLIS, Brian, *Land and Environmental Art*. Phaidon Press, Londres, 1998.

KERTESS, Klaus, *Brice Marden. Paintings and Drawings*. Harry N. Abrams, Nueva York, 1992.

KLEE, Paul, *Bases para la estructuración del arte*. Premià Editora, México D.F., 1978.

KRAUSS, Rosalind, *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza Forma, Madrid, 1996.

LAILACH, Michael, *Land Art*. Taschen, Köln, 2007

LAMPER, Catherine, *Francis Alÿs. El Profeta y la Mosca*. Turner, Madrid, 2003.

LAUTER, Rolf, *Carl Andre*. Museum für Moderne Kunst, Frankfurt, 1991.

LE BRETON, David, *Elogio del caminar*. Siruela, Madrid, 2014.

LIPPARD, Lucy R., *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Akal, Madrid, 2004.

MADERUELO, Javier, *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*. Mondadori, Madrid, 1990.

– *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Akal, Madrid, 2008.

MARTÍNEZ, Rosa, *Nedko Solakov. Paisajes románticos con elementos ausentes*. MNCARS, Madrid, 2003.

MAYER, Marc, *Jessica Stockholder*. The Power Plant, Toronto, 1999.

McEVILLEY, Thomas, *De la Ruptura al cul de sac. Arte en la segunda mitad del siglo XX*. Akal, Madrid, 2007.

MEHRING, Christine, *Blinky Palermo. Abstraction of an Era*. Yale University Press, New Haven, 2008.

MEINHARDT, Johannes, *Pintura: Abstracção depois da abstracção*. Fundação de Serralves, Oporto, 2005.

MEYER, Franz, *Walter de Maria*. Museum für Moderne Kunst, Frankfurt, 1991.

MOURE, Gloria, *On the road*. Xunta de Galicia, Barcelona, 2014.

MUNROE, Alexandra y TIAMPO, Ming, *Gutai. Splendid Playground*. Guggenheim, Nueva York, 2013.

NEWMAN, Barnett, *Escritos escogidos y entrevistas*. Síntesis, Madrid, 2006.

PEREC, Georges, *Especies de espacios*. Editorial Montesinos, Barcelona, 2003.

PETRARCA, Francesco, GONZÁLEZ DE DURANA, Javier, y MADERUELO, Javier, *La ascension al Mont Ventoux. 26 de Abril de 1336*. Artium, Vitoria, 2002.

RAMOS Balsa, Rubén y OLVEIRA, Manuel, *Nicolás Combarro. Arquitectura oculta*. Ayuntamiento de A Coruña / Dardo, A Coruña, 2012.

RICHTER, Gerhard, *Writings and Interviews 1962-1993*, ed. Hans-Ulrich Obrist. Thames and Hudson, Londres, 1995.

RAQUEJO, Tonia, *Land Art*. Nerea, Madrid, 1998.

REGUERA, Galder, *La cara oculta de la luna. En torno a la «obra velada»: idea y ocultación en la práctica artística*. Cendeac, Murcia, 2008.

RIOU, Denys, *La peinture monochrome*. Folio Essais, Saint-Amand, 2006.

ROGER, Alain, *Breve tratado del paisaje*. Biblioteca Nueva, Madrid, 2007.

ROSEMBLUM, Robert, *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico*. Alianza Ed., Madrid, 1993.

ROWELL, Margit, *Ed Ruscha, Photographer*. Whitney Museum of American Art / Steidl, Göttingen, 2006.

O'DOHERTY, Brian, *Inside the White Cube: The ideology of the Gallery Space*. University of California Press, Berkeley / Los Ángeles / Londres, 1999.

SAN MARTÍN, Javier, *Piero Manzoni*. Nerea, Madrid, 1998.

SCHULZ-HOFFMANN, Carla, *Lucio Fontana*. Prestel, Múnich, 1983.

STICH, Sidra, *Yves Klein*. Cantz-MNCARS, Ostfildern, 1995.

SCHWABSKY, Barry, TILLMAN, Lynne, COOKE, Lynne, *Jessica Stockholder*. Phaidon, Londres, 1995.

STACHELHAUS, Heiner, *Kasimir Malevich. Un conflicto trágico*. Parsifal, Barcelona, 1991.

THOREAU, Henry David, *Un paseo Invernal*. Errata Naturae, Madrid, 2014.

– *Walden: o la vida en los bosques*. Parsifal, Barcelona, 1989.

TIBERGHIEU, Gilles A., *Land Art*. Carré, Paris, 1993.

WALRAVENS, Daniel, *De la peinture en général et de la couleur en particulier*, introducción de Jacinto Lageira. La Lettre volée, Bruselas, 2006.

VARNEDOE, Kirk, *Pictures of nothing: abstract art since Pollock*. Princenton, Washington DC, 2003.

VVAA., *0-24h. Ignasi Aballí*. MACBA, Barcelona, 2005.

VVAA., *A retrospective. James Turrell*, ed. Michael Govan y Christine Y. Kim. Los Angeles Country Museum of Art / DelMonico Books / Prestel, Nueva York / Munich / Londres, 2013.

VVAA., *A Bigger Splash. Painting after Performance*. Tate, Londres, 2012.

VVAA., *Actas. Arte y Naturaleza*, ed. Javier Maderuelo. Diputación de Huesca, Huesca, 1995.

VVAA., *André Cadere: Peinture sans fin*. Walther König, Köln, 2008.

VVAA., *Colour*. Whitechapel Gallery, Londres, 2008.

VVAA., *Color Chart: Reinventing Color, 1950 to Today*. Museum of Modern Art, Nueva York, 2008.

VVAA., *Contemporary Painting in Context*, ed. Anne Ring Petersen. Museum Tusulanum, Copenhague, 2013.

VVAA., *Dan Flavin. Rooms of Light*. Skira, Milan, 2004.

VVAA., *David Nash*. Musée des Beaux-Arts, Calais, 1990.

VVAA., *Destroy the picture: painting the void, 1949-1962*, ed. Paul Schimmel. Rizzoli, Nueva York, 2012.

VVAA., *El color sucede*. Fundación Juan March, Madrid, 2009.

VVAA., *Explosion!*. Koenig, Londres, 2012.

VVAA., *Ellsworth Kelly: A Retrospective*, ed. Diane Waldman. Guggenheim Museum, Nueva York, 1996.

VVAA., *Ellsworth Kelly. Schwarz & Weiss*. Hatje Cantz, Ostfildern, 2011.

VVAA., *Frank Stella*. MNCARS, Madrid, 1995.

VVAA., *Jorge Barbi. 41°52'59"N / 8°51'12"W*. MARCO/CAM, Santiago de Compostela, 2009.

VVAA., *Katharina Grosse*. Verlag für modern Kunst Nürnberg, Bonn, 1998.

VVAA., *Katharina Grosse. Cool Puppen*. Minerva, Wolfratshausen, 2002.

VVAA., *Light Show*. Hayward Publishing, London, 2013.

VVAA., *Lothar Baumgarten. Autofocus retina*. MACBA, Barcelona, 2008.

VVAA., *Los géneros de la pintura: una visión actual*, ed. Rosa Olivares. Publicaciones de Estética y Pensamiento, Madrid, 1994.

VVAA., *Lucio Fontana. Metafore barocche*. Marsilio, Venecia, 2002.

VVAA., *Malevich and the American Legacy*. Prestel, Nueva York, 2011.

VVAA., *Malevich*. Fundación Juan March, Madrid, 1993.

VVAA., *Maria Morganti*. Corraini, Venecia, 2007.

VVAA., *Monocromos. De Malevich al presente*, ed. Barbara Rose. MNCARS, Madrid, 2004.

VVAA., *Niele Toroni*. CAPC, Burdeos, 1997.

VVAA., *Nomad. Jason Martin*. Es Baluard, Palma de Mallorca, 2008.

VVAA., *Olafur Eliasson*. Phaidon, Londres, 2002.

VVAA., *On Painting. Prácticas pictóricas actuales... más allá de la pintura o más acá.* ed. Omar-Pascual Castillo. CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 2013.

VVAA., *Out of Actions: Between Performance and the Object 1949-1979.* ed. Paul Schimmel. Thames and Hudson, Londres, 1998.

VVAA., *Painting.* Whitechapel Gallery, Londres, 2011.

VVAA., *Paisaje y arte,* ed. Maderuelo. CDAN, Madrid, 2007.

VVAA., *Patinir y la invención del paisaje.* Museo Nacional del Prado, Madrid, 2007.

VVAA., *Perejaume. Dejar de hacer una exposición.* Actar / MACBA, Barcelona, 1999.

VVAA., *Perejaume. Tres dibujos.* CGAC, Santiago de Compostela, 1997.

VVAA., *Richard Long Heaven and Earth.* Tate, Londres, 2009.

VVAA., *Robert Rauschenberg: A retrospective,* ed. Hopps y Davison. Guggenheim Museum, Nueva York, 1998.

VVAA., *Robert Ryman.* MNCARS, Madrid, 1993.

VVAA., *Ródchenko. La construcción del futuro.* Fundació Caixa Catalunya, Barcelona, 2008.

VVAA., *The Second Sentence of Everything I Read Is You. Stephen Prina.* Staatliche Kunsthalle Baden-Baden / CAAC, Köln, 2008.

VVAA., *Target Practice: Painting Under Attack 1949-78,* ed. Michael Darling. Seattle Art Museum, Seattle, 2009.

VVAA., *Vides. Une rétrospective.* Centre Pompidou, Paris, 2009.

VVAA., *Vitamin P. New Perspectives in Painting.* Phaidon, Londres, 2002.

VVAA., *Vitamin P 2. New Perspectives in Painting.* Phaidon, Londres, 2011.

VVAA., *Wall Works.* Schellmann, Munich, 1999.

VVAA., *William Wegman.* Artium / Centro José Guerrero, Madrid, 2004.

VVAA., *William Wegman. Paintings, Drawings, Photographs, videotapes,* ed. Martin Kunz. Harry N. Abrams, Inc., Nueva York, 1994.

VVAA., *Yves Klein: With the Void, Full Powers.* Hirshhorn-Walker Art Center, Nueva York, 2010.

WALSER, Robert, *El paseo.* Siruela, Madrid, 2014.

WARNER, Marina, *David Nash. Forms into Time.* Artmedia, Londres, 2001.

WEITEMEIER, Hannah, *Yves Klein.* Taschen, Köln, 2001.

WHYMPER, Edward, *La conquista del Cervino.* ePub, 2014 (ed. digital).

WILDE, Oscar, *La decadencia de la mentira.* Siruela, Madrid, 2004.



Akira Kurosawa: *Los Sueños de Akira Kurosawa* / *Cuervos*, 1990