

Valverde Buforn, Francisco Javier.

Investigador, Universidad de Málaga, Línea 2 Historia del Arte: Arte moderno y contemporáneo.

El hipertexto como nexos interdisciplinarios en la pintura contemporánea.

Hypertext as an interdisciplinary nexus in contemporary painting.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Hipertexto, interdisciplinario, pintura contemporánea, narrativa.

KEY WORDS:

Hypertext, interdisciplinary, contemporary painting, narrative.

RESUMEN.

Atender a proyectos artísticos que mezclen distintos campos de investigación es cada vez más común y lógico, ya que, como bien explica Kristeva: "todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto". A esta dialéctica entre textos (obras) y entre obras de distintas disciplinas, que dan lugar a nuevos proyectos (nuevas obras) se le conoce como hipertexto.

La pintura contemporánea, medio en el que nos vamos a centrar para este estudio, está aportando cada vez más a este cruce entre las distintas disciplinas, viendo, por ejemplo, como en las últimas década los máximos exponentes de este medio trabajan con el concepto de "pintura fotográfica", la cual nace con la obra de Gerhard Richter y es continuada por Luc Tuymans, Chema Cobo, Wilhelm Sasnal, Eberhard Havekost y Johannes Kahrs entre otros muchos. En resumen, artistas que se llevan recursos meramente fotográficos al campo de la investigación pictórica.

Tiene sentido pensar que cada vez más los artistas planteen obras interdisciplinarias o que adopten códigos de otras disciplinas para el desarrollo de su propia investigación, asumiendo estas relaciones para establecer nuevas formas de abordar los proyectos. Sin embargo, no solo vamos a abordar la relación entre distintos campos de investigación, sino concretamente a uno de los principales agentes que la produce y al que ya hemos nombrado antes, el hipertexto. Gérard Genette considera que toda referencia transtextual es en realidad hipertextual, ya que todo texto (obra en este caso) se conecta con otras o más. Es por eso por lo que establece dos tipos de textos: El hipotexto, que sería el primer texto; y el hipertexto, que sería el texto creado a partir del primero texto (a partir del hipotexto).

ABSTRACT.

Attending to artistic projects that mix different fields of research is increasingly common and logical, since, as Kristeva explains: "all text is constructed as a mosaic of citations, all text is absorption and transformation of another text." This dialectic between texts (works) and between works of different disciplines, which give rise to new projects (new works) is known as hypertext.

Contemporary painting, the medium in which we are going to focus for this study, is increasingly contributing to this cross between the different disciplines, seeing, for example, how in the last decade the greatest exponents of this medium work with the concept of "Photographic painting", which was born with the work of Gerhard Richter and is continued by Luc Tuymans, Chema Cobo, Wilhelm Sasnal, Eberhard Havekost and Johannes Kahrs among many others. In short, artists who take merely photographic resources into the field of pictorial research.

It makes sense to think that more and more artists submit interdisciplinary works or adopt codes of other disciplines for the development of their own research, assuming this relationships to establish new ways of approaching projects. However, we will not only address the relationship between different fields of research, but specifically one of the main agents that produces it and which we have already named, hypertext. Gérard Genette considers that all transtextual reference is actually hypertextual, since all text (work in this case) is connected with others or more. That is why it establishes two types of texts: The hypotext, which would be the first text; And hypertext, which would be the text created from the first text (from the hypotext).

CONTENIDO.

La hipertextualidad es un concepto al que muchos artistas recurren para la producción de nuevas obras, por lo tanto, lo que vamos a analizar a continuación son los proyectos pictóricos de artistas que se refieren concretamente a la obra de otro autor para generar así una nueva obra, y además, estudiaremos como han sido capaces de llevar a la pintura códigos pertenecientes a otros campos de investigación.

El primero de ellos es Wilhelm Sasnal (Tarnów, Polonia 1972), uno de los artistas pictóricos más influyentes del panorama artístico actual. En su obra es muy fácil reconocer recursos puramente fotográficos, cinematográficos o del cómic. Además, tiene una gran capacidad para adaptar recursos de estos campos al de la pintura, en la que genera un lenguaje particular que lo hace muy característico. Sasnal combina una aparente "fácil ejecución"¹ con composiciones en las cuales mezcla lo misterioso con lo banal, trabajando con conceptos que reflexionan sobre el pasado, el presente y el futuro, ya sea sobre su propio país o sobre sí mismo, establece, por ejemplo, una clara relación de su obra con el álbum familiar², de las que son ejemplo de ello todos los retratos de su pareja Anka en distintos momentos y lugares.

Además de pintor es cineasta, y es importante este dato para valorar mejor la cualidad cinematográfica que tienen sus lienzos. Las recortadas y gráficas formas con las que le gusta solucionar sus cuadros sugieren una relación con otros medios como el cómic. En cada proyecto que plantea el objeto temático es distinto, y por lo tanto, sus recursos narrativos —una de las grandes preocupaciones en la obra del artista—, también lo son. Uno de sus proyectos más significativos, y que nos va a servir para hablar del hipertexto y del cruce interdisciplinar pintura-comic es *MAUS* (2001), que recibe el mismo nombre de la obra gráfica de Art Spiegelman, la cual toma de punto de partida.

MAUS: A survivor tale's (1991), popularmente conocida como *MAUS*, es quizás la obra más importante de Art Spiegelman (Estocolmo, 1948) y sin duda una de las novelas gráficas más relevantes de la historia. En la novela gráfica, Spiegelman trata la historia de su padre, un judío polaco durante la Segunda Guerra Mundial. Uno de los recursos característicos de esta obra, es que el Spiegelman utiliza la fábula para situar la historia, y por lo tanto, las escenas las protagonizan animales: los ratones son los judíos, los gatos los Nazis, las ranas representan a los franceses y los cerdos a los Polacos.

Y esto es precisamente lo que a Sasnal le interesa, el retrato que se hace hacia el pueblo polaco y la relación del mismo con la obra de Art Spiegelman, la cual se terminó y publicó en 1991 pero no llegó a Polonia hasta diez años después en 2001 debido a que fue tachado de anti polaco y que manchaba el honor nacional. W. Sasnal aprovecha ese mismo año para pintar 4 lienzos de gran tamaño en los que reproduce los fondos de las viñetas de la obra de Spiegelman, sin pintar los personajes; lo que hace que los fondos de las viñetas, que representaban un suelo o un muro, se muestren ahora como formas casi abstractas en lienzos de gran formato, excepto un pequeño lienzo en el que Sasnal pinta el retrato de un polaco de la novela gráfica de Spiegelman. Es decir, retrata a un cerdo con chaqueta.

¹ Kantor, Jordan. The Tuymans Effect. Artforum, Noviembre, 2004. Kantor ahonda en un concepto que llama "estética del fracaso técnico". Lo que Kantor quiere decir es que frente a la problemática técnica de representar aparece el recurso pictórico, haciendo que la pintura aparezca como objeto y se contraponga al objetivo de representar.

² Caro Niederer (Zurich, 1963) es una artista muy interesante que trabaja concretamente con este concepto del álbum familiar en la pintura. Hay que indicar que, por supuesto, es Gerard Richter (Dresde, 1932) el que inicia esta investigación que ahora se llama "pintura fotográfica", y que Luc Tuymans (Antwep, 1958), el cual es referente reconocido de W. Sasnal, continúa y produce una obra de gran relevancia en el panorama artístico internacional.

En 2002 cuelga del muro de la galería BWA Gallery un gran dibujo en el que pinta una de las viñetas del *MAUS* de Spiegelman, quitando los personajes y dejando solo el texto y los bocadillos del cómic. Sasnal no escoge una viñeta cualquiera del cómic, sino una que aparece en la página 157 de la edición polaca y que cuenta una parte de la historia que ocurre en la misma ciudad en la que hace la exposición, en Bielsko-Biala, y es en esta ciudad donde el padre de Art Spiegelman y su mujer fueron denunciados a la Gestapo a manos de un chantajista. El texto del cómic, que ocupa casi todo el muro de la galería, recordaba la historia de los habitantes de la ciudad en la época de la guerra, uno de los fragmentos menos honorables del pasado de los polacos y el cual permanecía enterrado o borrado de la conciencia nacional³. Además, Sasnal recurre al documental del director francés Claude Lanzmann⁴, el cual produce su documental sin una sola imagen de archivo, solamente utiliza entrevistas a los granjeros polacos que vivían cerca de estos campos de la muerte. Esto permite a Sasnal realizar otros cuadros para reforzar su visión de los polacos como testigos frente al holocausto. En esta obra podemos ver cómo el artista pinta al director y su traductor junto a un testigo, que son solucionados plásticamente como tres pequeños puntos rodeados por una gran mancha verde, o un bosque.

En resumen, Wilhelm Sasnal utiliza el recurso de la cita para referirse a la novela gráfica *MAUS: A survivor tale's* de Art Spiegelman y a partir de ahí generar un proyecto pictórico que indague sobre la memoria nacional polaca y sus intencionadas lagunas entorno a su actuación en la Segunda Guerra Mundial. Su proyecto no solo consiste en traspasar viñetas a gran formato, sino que de forma muy deliberada las selecciona y elimina los personajes pintando solo los fondos. Además, para articular de manera certera su proyecto, que complementa su investigación realizando obras en base al documental del director francés Claude Lanzmann, lo que definirá concretamente el proyecto y la visión de Sasnal frente a los polacos.

Si con el pintor polaco hemos hablado de cómo se lleva y asume los códigos del cómic a la pintura, con Ugo Rondinone (Suiza, 1964), vamos a ver la capacidad del artista de referirse al cuento a través del uso de la leyenda en la pintura. Rondinone es un artista que en su larga carrera profesional se mueve entre el campo de la pintura y la escultura, la cual trabaja en numerosos proyectos al mismo tiempo, preocupándose en gran medida por la narración espacial.

El proyecto que nos interesa analizar se expuso en la galería Sadie Coles (Londres) y se titulaba *Pure Sunshine* (2012). Este proyecto recogía una serie de 9 pinturas, o como las define el propio Rondinone: “mandala paintings” (pinturas de mandalas)⁵, las cuales llevaba produciendo desde 1991. Estos eran nueve lienzos redondos en los que había pintado círculos concéntricos amarillos, lo que llevaba a recordar la “constelación del Sol”, que se relaciona claramente con las preocupaciones de Rondinone en toda su carrera: el tiempo, las estrellas y la oposición entre el día y la noche, entre otras. Además, los cuadros están titulados con la fecha en la que los terminó, algo que lo acerca evidentemente al minimalismo de On Kawara (Karaya, 1932 – 2014, New York).

Sin embargo, Rondinone sabe la clara relación que existe entre su trabajo y el expresionismo abstracto, concretamente con la obra de Kenneth Noland y sus formatos “target”, lo que viene a significar formatos “dianas”. Y aunque parezca una nimiedad, Rondinone no presenta su obra como unas meras abstracciones, sino como “unas obras abstractas cuya composición nos lleva a otros fenómenos visuales como las dianas, o los círculos de los faros o los que se producen cuando se fotografía al sol”⁶. Esto último nos lleva al centro de la cuestión: ¿cómo es que estos “mandala paintings” pueden ser entendidos como dianas? Sí, debido al formato circular y a que ha pintado círculos amarillos, de acuerdo, pero ni el color de los cuadros coincide con el de las dianas ni el tamaño o número de círculos, entonces, ¿cuál es la clave? Pues bien, Rondinone, juega con la sutil ironía que caracteriza sus proyectos e introduce un elemento clave para la lectura de la obra. Como ya hemos dicho, el proyecto consta de nueve lienzos circulares en los que frente a ellos sitúa muy estratégicamente manzanas.

Estas manzanas, frente a los “mandalas”, generan un cortocircuito en todo el planteamiento casi zen que había planteado, y utiliza la leyenda para referirse a los relatos del personaje Guillermo Tell (por cierto, de la misma nacionalidad que Rondinone). Hablar de que esos cuadros nos llevan a las dianas simplemente por la forma, puede ser algo anecdótico, pero si utiliza el sutil símbolo de la manzana frente a ellos hace que salga a flote el sentido del humor característico de la obra de Rondinone.

Si bien es cierto que el trabajo que hemos visto de Sasnal y de Rondinone se refieren a obras muy concretas, el proyecto *Were good men* (2015) de Calvin Marcus (San Francisco, 1988), asume códigos meramente cinematográficos sin referirse a ninguna película concreta. Marcus es un joven artista en la que en su corta pero intensa carrera artística podemos observar cómo ha desarrollado el concepto secuencial dentro de su obra. El proyecto en el que nos vamos a centrar, *Were good men*, Marcus plantea la sala de exposiciones como un campo de batalla en el que se encuentran todos los soldados caídos. En cada uno de los cuadros que componen la exposición —treinta y nueve, para ser más exactos—, vemos que van apareciendo estos soldados muertos o simplemente aparece el suelo del campo de batalla. Pese a que podemos relacionar su trabajo a películas como *Slow West* (John Maclean, 2015) —

³ Culture. PL. 2009. *Maus – Wilhelm Sasnal*. [Consulta: 20 de Marzo de 2017] Disponible: <http://culture.pl/en/work/maus-wilhelm-sasnal>

⁴ *Shoah*. 1985. Claude Lanzmann. Francia.

⁵ Sadie Coles HQ. 2012. *Ugo Rondinone: Pure Sunshine*. [Consulta: 19 de Marzo de 2017] Disponible: <http://www.sadiecoles.com/exhibitions-press-release/ugo-rondinone-pure-sunshine-2012#books>

⁶ Se refiere al efecto que se produce cuando se toma una fotografía del Sol, conocido como *Starburst* o *efecto estrella*.

concretamente a esa última secuencia final en la que van apareciendo todos los muertos que han habido a lo largo del film—, no podemos decir que su obra se refiere a ninguna película en concreto. Sin embargo, sí que podemos hablar de cómo utiliza elementos propiamente cinematográficos para configurar y articular su proyecto pictórico.

Y es que, Calvin Marcus, más que plantear una vista panorámica de un campo de batalla, plantea un recorrido por el campo de batalla. Un *travelling*, como la cámara (o la mirada) va barriendo el suelo, entrando y saliendo del plano césped y cadáveres, como cuando Thomas en *Blow up* (1960) va con la lupa mirando detenidamente la fotografía en busca del muerto que cree haber visto⁷. Este planteamiento de la vista cenital sobre el campo de batalla se interrumpe con el plano horizontal de los cuadros, por lo tanto, en su proyecto se contraponen la mirada cenital representada hacia el suelo, frente a la horizontal del espectador, lo que nos lleva a un cortocircuito entre el concepto de *frame* que presentan inicialmente los cuadros, con la obra como ventanas al presentar el montaje como un paisaje.

El acto de traducir, que no de ilustrar, es el que marca toda la trayectoria artística del artista Simon Zabell (Inglaterra, 1970), el cual se mueve en torno al campo de la pintura y la instalación. A lo largo de toda su obra vemos cómo se ha interesado por la narración dentro de sus proyectos, basándose su gran mayoría en obras de artistas anteriores como puede ser el escritor francés Alain Robbe-Grillet (Brest, 1922 – 2008, Caen), a partir del cual elaboró su proyecto pictórico instalativo *La Jalousie* (La celosía), o el que se encuentra produciendo desde 2014 *Our men in Tahiti* basada en la última novela del escritor Robert Louis Stevenson (Edimburgo, 1850 – 1894, Samoa), *Bajamar*.

Para entender bien los planteamientos de Zabell, es importante analizar sus series *N 15* (2000), *Historia de lo mismo* (2003), *Y octubre* (2003). En estas series vemos cómo Zabell toma como objeto de representación el suelo de una casa. En *N15* representa el suelo de la casa donde vivió en Londres. Es interesante ver cómo se apoya en efectos propiamente fotográficos, como la luz fuerte y recortada propia del flash para suscitar la experiencia personal dentro de la casa. En *Historia de lo mismo*, una serie pictórica en la cual el artista sólo pinta el fondo, o más bien el espacio, y deja las siluetas de los personajes sin pintar. Vemos que Zabell está utilizando un claro plano cinematográfico: el plano subjetivo. Lo cual plantea al espectador que esa silueta blanca, ese vacío, es él mismo; y por lo tanto, se convierte en “actor” de los cuadros.

Akibiyori (2009)⁸ es una instalación que Zabell hace expresamente para el CAAC en Sevilla. En ella se basa en una escena de *Otoño tardío* (1960) del cineasta japonés Yasujiro Ozu (Fukagawa, 1903 - Tokio, 1963). En esta instalación Simon Zabell recrea una habitación de dicha película a través de la pintura mural. En una de las paredes coloca un espejo de formato panorámico, a los cuales le añade las franjas negras propias del formato cinematográfico en televisión y en la zona inferior del espejo añade un subtítulo.

Así consigue de nuevo que el espectador, al situarse frente al espejo, se convierta en autor involuntario de una frase que él no ha dicho. De nuevo, el concepto de la narratividad y la teatralidad son el eje del trabajo. En el proyecto *La Jalousie*, Zabell plantea la exposición con una gran instalación compuesta por impresiones de la primera edición de la novela en las cuales recorta las formas que se describen en la página, además de por una serie de cuadros que reflejan las claustrofóbicas atmósferas descritas en la novela. Sin embargo, Zabell no está ilustrando el texto del novelista francés en una serie de cuadros, sino que de nuevo sitúa al espectador como objeto principal de la obra. Es decir, no plantea este proyecto a partir de la novela, sino de la *experiencia*⁹ que tiene el lector al leer la novela. Muy en concordancia con lo que ya había trabajado en su proyecto *N15*, situando al espectador como actor de los cuadros a través de planos subjetivos meramente cinematográficos.

Es evidente la mezcla interdisciplinar está cada vez más arraigada en el panorama artístico actual. Esta mezcla entre campos se puede producir de numerosas formas, pero es la hipertextualidad uno de los principales agentes que la causa. Hemos visto ejemplos de ello en los artistas que hemos nombrado, cómo acuden o recuperan obras anteriores para extraer elementos o recursos para contextualizarlos en sus propios proyectos generando nuevas perspectivas sobre los temas tratados. Concretamente, la pintura contemporánea juega un papel primordial en lo que aquí se ha planteado, ya que, quizás por su larga tradición, ha ido incorporando

⁷ Dubois, P. (1983): *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós. “Se puede comparar con un cuadro abstracto mientras que quizás es la foto de un cadáver”. Estas son las palabras de Dubois cuando se refiere al momento en el que Thomas amplía la fotografía en busca del muerto en el parque y se topa con el propio sistema de representación, es decir, con el grano fotográfico. Aquí Marcus nos plantea ese recorrido lineal, ese *travelling*, en el que la pintura se hace presente cuando nos detenemos a mirar cada cuadro que compone la serie, su composición, como está pintado, en ese momento nos topamos nosotros con el sistema de representación, con la pintura en este caso.

⁸ Es muy interesante ver como la formación sobre escenografía que tiene Zabell, el cual hizo el Máster de escenografía en Slade School of Fine Art de Londres, se va haciendo presente en su obra, haciendo principal hincapié en la narrativa espacial.

⁹ Romero, Y. 2007. Simon Zabel: *La Jalousie*. Granada. Sanprint S.L. ISBN: 978-84-7807-445-7. En palabras de Zabell “[...] el espectador pueda sentirse aludido como protagonista de toda la ficción que se desarrolla a su alrededor; aspecto este que viene siendo una constante en mi trabajo.”

nuevos elementos y recursos para solucionar la problemática planteada. Podemos ver la evolución de la narrativa en la pintura partiendo, por ejemplo, desde *La historia de Nastagio degli Onesti* (1483) de Sandro Boticelli (Florencia, 1445 – 1510), pasando por la obra impresionista de por ejemplo Claude Monet (París, 1840 – 1926, Giverny), sus cuadros de *La Catedral de Rouen* (1891), de la que podemos interpretar una representación de los cambios temporales físicos, sin olvidarnos de cómo el nacimiento de la fotografía provocó grandes cambios sustanciales en la disciplina pictórica. Por supuesto, toda la Historia de la pintura más todas las influencias exteriores al propio medio hacen que el medio pictórico contemporáneo sea muy rico y heterogéneo en cuanto a planteamientos narrativos, siendo además estos artistas contemporáneos un ejemplo de la capacidad que tienen para coger perspectiva a través de otras obras y poder plantear nuevos proyectos en función de obras existentes. En definitiva, la pintura actual es capaz de asumir y generar nuevos códigos de otros medios de producción con el fin de llegar a nuevos planteamientos y tratamientos del propio medio, siendo la hipertextualidad uno de los recursos más interesantes utilizados por los artistas, sin embargo, y reafirmando lo que ya propuso Genette¹⁰, el carácter hipertextual de la obra le exige al espectador conocimiento de las referencias dadas por el autor, es decir, conocimiento del hipotexto (que recordemos es al texto al que se refiere el hipertexto), para que no se reduzca a una simple lectura y no se pueda ampliar la significación de la misma.

FUENTES REFERENCIALES.

- ARTFORUM. [online] 1962. Michelle Kuo (ed) [Consulta: 16 de Marzo de 2017]. Pg 164. ISSN: 0004-3532. Disponible: <https://www.artforum.com/inprint/id=7810&pagenum=1>
- BONET PLANES, J.M. 2006. *Caro Niederer. Souvenirs y conversaciones*. Málaga, España. Editorial CAC. ISBN: 978-84-96159-46-4
- FRANCÉS, F. (comisario). 2011. *Luc Tuymans. Retratos y vegetación*. Málaga, España. Editorial CAC Málaga. ISBN: 978-84-96159-98-3
- GENETTE, G. 1989. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid. Taurus. ISBN: 843-0-6219-5420-2
- HEISER, J. (ed). 2011. *Wilhelm Sasnal*. Frankfurt. Editorial Phaidon. ISBN: 978-0-7148-6079-4
- KRISTEVA, J. 1978, *Semiótica*. Madrid. Fundamentos. ISBN: 842-4-5025-31
- ROMERO, Y. 2007. Simon Zabel: La Jalousie. Granada. Sanprint S.L. ISBN: 978-84-7807-445-7
- VERMEIREN, G. (ed). 2010. *Luc Tuymans: is it safe?* Frankfurt. Editorial Phaidon. ISBN: 978-0-7148-5603-2
- CULTURE. PL. 2009. *Maus – Wilhelm Sasnal*. [Consulta: 20 de Marzo de 2017] Disponible: <http://culture.pl/en/work/maus-wilhelm-sasnal>
- SADIE COLES HQ. 2012. *Ugo Rondinone: Pure Sunshine*. [Consulta: 19 de Marzo de 2017] Disponible: <http://www.sadiecoles.com/exhibitions-press-release/ugo-rondinone-pure-sunshine-2012#books>

¹⁰ GENETTE, G. 1989. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid. Taurus. ISBN: 843-0-6219-5420-2.