

La renovación de la pintura, sin pintura.

La situación en España

Santiago B. Olmo

Texto publicado en el catálogo de la exposición Pintar sense pintar, comisariada por Glória Picazo en Centre d'Art la Panera de Lleida, en 2005.

La idea de una “pintura sin pintura”, de una pintura que no necesita ser pintada para ser pintura, no surge como un estilo o una tendencia, si no como intentos individuales por dar una solución y una respuesta aquellos problemas que se fraguan en el interior de la conciencia pictórica de numerosos artistas desde los años sesenta.

Sin embargo no es hasta la década de los noventa cuando es posible apreciar que estas respuestas individuales se insertan en una difusa sensibilidad general. Por un lado, estas respuestas hacen frente a la idea de “la muerte de la pintura”; por otro, se sitúan en una perspectiva de revisión y redefinición de lo que significa “hoy y ahora” la pintura y cuáles son sus aportaciones al marco general de la percepción y memoria colectivas. Por último, también hay que contextualizar estas propuestas dentro de una situación (psicológica, pero también teórica) de “malestar” que invade a las artes plásticas durante los años noventa, y a la vez se insertan dentro de una perspectiva experimental, que tiende a romper tanto los esquemas perceptivos como las maneras de presentar el arte y sus canales de distribución y exhibición.

La situación en España no es muy diferente a la de otras escenas artísticas, tanto en sus motivaciones como en su desarrollo. Sin embargo es preciso subrayar cómo la reflexión y la meditación de carácter experimental sobre la pintura ha quedado siempre en un segundo plano, tanto frente a la pintura que se atiene a sus condicionantes técnicos en sentido estricto, como respecto a la eclosión de planteamientos fotográficos y videográficos que resultaban más fácilmente homologables y normalizados respecto a las tendencias internacionales, y cuyos resultados no han sido enjuiciados siempre de manera rigurosa, separando el grano de la paja. Paradójicamente en una escena tradicionalmente muy anclada en la pintura, los indicadores de modernidad y renovación no se han identificado tanto con la revisión crítica de la pintura, sino con formulaciones, que por ser más miméticas con el escenario internacional parecían más modernas al negar sin más la pintura.

Lo erróneo de esta apreciación reside esencialmente en un cierto maniqueísmo, que establece los criterios de renovación según la técnica y según la coincidencia con una cierta idea de lo internacional basada más en modas y apariencias que en el rigor discursivo. Pero, sobre todo, la deficiencia o la inmadurez del sistema crítico español a este respecto se plasma en una incapacidad para analizar y codificar una tradición de cuestionamiento y crítica que han establecido y ejercido esencialmente los artistas a través del desarrollo de sus propias obras. De hecho, han sido los propios artistas quienes mejor han sabido ver y analizar tanto el malestar como la crisis de la pintura, la quiebra o la insuficiencia del espacio-cuadro, y por último experimentar soluciones que mostraran que más allá de la técnica empleada, se podía incidir en la pintura sin resultar anacrónico, si no todo lo contrario.

En cierto modo hay algo de anacrónico en la pintura, frente a otros soportes más inmediatos y mejor enlazados con la visión de lo cotidiano. Pero parece posible renovar el medio introduciendo elementos de análisis crítico y de memoria junto a otras experiencias visuales. La

pintura ya no solo remite a una noción perceptiva (ofrecida por el espacio cuadro) de “contemplación restringida”, también establece una discursividad intertextual y sinestésica.

Para valorar adecuadamente la pintura en este momento es preciso asumir el modo en el que la percepción visual se ha constituido lentamente tras siglos de experiencia y representación pictórica, transformándose a través de la fotografía, los medios de comunicación y el cine. La pintura es un conjunto heterogéneo de tradiciones muy diversas, aunque confluyentes, donde conviven en paralelo una narrativa, una figuración, una abstracción, un realismo, una inmaterialidad, una anti-pintura, una gestualidad y un sin fin de aspectos que resumen la experiencia de una cultura de la visualidad y la representación.

Es evidente que en la base de esta tradición visual, la pintura constituye un acervo insoslayable de experiencias y matices, un archivo de imágenes, formas y estilos, que es preciso revisar críticamente desde todos los medios disponibles, y es por eso que quizás ya no es posible hablar de pintura en un sentido unívoco ni restrictivo. De hecho la pintura aflora, con distintas intensidades, como sistema perceptivo y representacional en otros medios, claramente técnicos y tecnológicos, como la fotografía, el video y el cine. Pero también aflora en otros muchos ámbitos, a veces de manera muy difusa, como en la escenografía teatral, el espectáculo, la publicidad, el diseño, el traje, la decoración, el interiorismo e incluso la arquitectura o la gastronomía creativa.

Por otro lado esta perspectiva crítica permite un acercamiento de tono epistemológico a la complejidad con la que se muestra la sensibilidad. Obviar que la pintura como lenguaje visual (tradicionalmente democrático en occidente a través de las iglesias, los libros ilustrados o la gráfica, pero igualmente elitista en cuanto a su posesión, encargo, mecenazgo y especulación financiera) ha penetrado en todos los ámbitos visuales de nuestra cultura solo conduce a la distorsión. Justamente a través de esa penetración y deslizamiento en otros medios de representación visual, la pintura se renueva a sí misma instaurando un marco perceptivo de matices y calidades, que sólo por convención, podríamos definir como un “esquema o estado de lo pictórico”.

La “pintura sin pintura” no es un hallazgo ni una experiencia reciente en España. En muchos de los pintores informalistas aflora una necesidad de transgredir materiales y soportes que se manifiesta no sólo en obras singulares, si no en trabajos continuados en serie e incluso como marcas de estilo. Aunque no sea ese el camino preciso de una exploración de las raíces de la “pintura sin pintura”, pensemos en la pintura matérica de Tàpies, en su utilización de tierras, óxidos, maderas y barnices; en ciertas obras de Ràfols-Casamada donde los fondos están constituidos por papeles pintados o en la obra de Lucio Muñoz basada en la madera que hace la función de materia pictórica.

Algunas obras parecen emblemáticas en un desarrollo de una “pintura sin pintura” que cuaja ya a mediados de los años noventa como una sensibilidad de resistencia y proponen no tanto una rehabilitación pictórica si no que exigen un esfuerzo de redefinición de la propia pintura, desde otros parámetros, desde una perspectiva abierta a la percepción pormenorizada de lo cotidiano y de los medios de comunicación.

En 1986 Soledad Sevilla presenta en la Galería Montenegro de Madrid la instalación *Leche y Sangre*. Sobre las paredes de la galería la artista dispone treinta y seis mil claveles rojos cosidos a hilos que cuelgan desde el techo, formando una tupida masa de color rojo que esconde la retícula de hilos que los sostiene. Con el paso de los días los claveles se marchitan y se secan; dejan aparecer, como en un palimpsesto, las manchas del blanco de las paredes y los hilos. Mientras, el perfume de las flores marchitas se condensa en la sala.

Unos años antes, en 1984, la artista había realizado otra instalación titulada *El poder de la tarde*, que remitía a la sensación de un atardecer de primavera en Sevilla. El techo de la galería

estaba cubierto por ramas de árboles por las que se cuela una luz rosada y una grabación emite el graznido continuo de los pájaros.

Ambas instalaciones parecen marcar una inflexión en la consideración de la pintura más como un espacio perceptivo que como un espacio-cuadro. Pero lo decisivo no era tanto el hecho de que quien había realizado estas instalaciones ambientales, Soledad Sevilla, fuera una pintora que hasta entonces había sido encuadrada en una línea geométrica y normativa, si no más bien que la utilización de objetos, luces, sonidos y una integración del tiempo como motor de la caducidad y de la transformación de los claveles, estuvieran generando un resultado paralelo al de la pintura-cuadro o al de la pintura-mural.

Evidentemente se trataba de instalaciones, pero las intenciones y el discurso remitían a la pintura. Probablemente a una noción de pintura más compleja o al menos más problemática, en la medida que arrancaba la pintura del espacio-cuadro, para que invadiera el espacio-ambiente, generando así una dimensión más acusada de corporalidad.

Su serie pictórica inmediatamente anterior, *Las Meninas*, consistía en cuadros donde mallas y retículas de líneas horizontales y verticales delimitaban el espacio en cortes transversales y recomposiciones de la perspectiva, permitiendo que el cuadro se desdoblara en su interior y sugiriendo una interpretación del complejo espacio velazqueño. Lo que indicaba la retícula de líneas verticales de *Leche y sangre*, cuando las flores secas dejaban ver los hilos que las sostenían, a la vez que el espacio blanco de las paredes, era la continuidad pictórica entre cuadro e instalación, la identidad entre pintura-cuadro e instalación-pintura.

Fons et Origo fue el título de una instalación que Soledad Sevilla presentó en 1987 en la Sala Montcada de Barcelona. Se planteaba como una conclusión y cierre ambiental de una serie de pinturas realizadas entorno a los espacios de La Alhambra. El espacio-cuadro se transmutaba en un espacio-ambiente, sintetizado con sus propios recursos pictóricos: en el espacio a oscuras de la sala, un estanque artificial de agua reflejaba una trama de hilos de algodón tensados verticalmente e iluminados con luz negra. La pintura se convertía en ambiente pero se reafirmaba como pintura, remitiéndose a las pinturas-cuadros que la habían generado.

De una manera general hay que considerar las instalaciones de Soledad Sevilla como una extensión de su pintura, ya que prolongan en situaciones ambientales y espaciales su proyecto pictórico, estableciendo entre pintura e instalación una interdependencia y una continuidad que esclarece muchas de las cuestiones que se tratan en estas líneas.

Sus instalaciones efectivamente han constituido en la escena artística española un precedente muy valioso para situar la pintura en un campo abierto que a la vez se acerca y se aleja del cuadro.

La instalación había surgido histórica y formalmente como una extensión del campo escultórico. En los términos ambientales que propone la instalación, la relación de la pintura con el espacio puede ser más inquietante y productiva, pues tiende a establecer toda una serie de sinestesias y deslizamientos de significados que ilustran la invasión otros ámbitos por los principios y las referencias pictóricas.

La pintura, en términos de definición conserva aún un estricto condicionante técnico de visualidad entre la ilusión y el color, el pigmento y la superficie plana, que la ha ligado muy férreamente al soporte del espacio-cuadro. La rigurosa especificidad técnica desarrollada como una tradición, ha permitido integrar en la percepción un marco cognoscitivo muy preciso que se atiene a las normas de su lenguaje, pero para ello hoy no necesita respetar de manera estricta la técnica: lo interesa son las sensaciones que despierta su lenguaje independientemente de los materiales con los que está realizada.

Eugenio Cano realiza en 1989 en la Sala Montcada de la Fundació la Caixa en Barcelona una instalación titulada *Descubra su interés*, en la que abordaba el principio del “interés” en su doble acepción psicológica y económica dentro de un grupo de personas que trabajan en una institución cultural (la Fundació la Caixa) integrada en una institución bancaria (Caixa de Pensions). La instalación incluía, al modo de un fondo mural, una pieza inquietante que se presentaba con las mismas características de un gran cuadro: un millón de monedas de 1 peseta fueron encerradas en una caja de vidrio blindado en forma rectangular y enmarcada con una moldura de acero.

En 1990 dentro de The Köln Show, en Jablonka Galerie en Colonia, Eugenio Cano propone una instalación que consiste en recubrir una pared con varias toneladas de papel impreso triturado: el resultado es una pieza que se sitúa entre una objetualidad desmadejada y una pintura con el aspecto de estar en proceso de descomposición.

Eugenio Cano que utiliza en estos años recursos y estrategias conceptuales con una intención crítica muy acerada, aborda lo pictórico como una herramienta que le permite redefinir la experiencia estética y potenciar la reflexión sobre los significados. Los objetos se convierten en materiales que tienden a expresar otras cosas diferentes mientras se definen a sí mismos.

La pintura volverá a aparecer de una manera muy decisiva en la obra de Eugenio Cano a mediados de los noventa como una reivindicación de lo pictórico como elemento y como material puro, en discusión con el volumen y en fricción con la visualidad: de ese modo se presentan piezas en las que dialogan ensamblajes de objetos y materiales como esculturas con cuadros que son como objetos.

Confrontaciones, una exposición colectiva que se presenta en el Museo español de Arte Contemporáneo de Madrid en 1990, reúne a Pep Agut y a Eugenio Cano con piezas de gran relevancia. Mientras que *Compact* de Eugenio Cano propone una acumulación de objetos muy diversos y variados en formas y colores, encerrados por mamparas de cristal translúcido; la pieza de Pep Agut plantea un vacío en forma de muro en esquina, construido con ladrillos. En aquel momento tan tensamente conceptual, era difícil apreciar los elementos pictóricos que se deslizaban en ambas obras, sin embargo las referencias a una pintura de acumulación y a una pintura de vacío hoy aparecen más claras a la vista de su respectiva evolución posterior. Los planteamientos de Pep Agut van a dirigirse en una línea arquitectónica con la construcción de habitaciones en forma de vacíos, mientras que Eugenio Cano va a centrarse más en ensamblajes de objetos, construcciones, a veces monumentales, que incluyen una densa tensión pictórica a través del color propios de cada uno de los elementos.

Esas experiencias dejan abiertos muchos canales en sus intenciones y en sus consecuencias. Los años noventa van a estar atravesados de experiencias de despojamiento técnico de la pintura y de una analítica que retoma aspectos estilísticos como una herramienta más de una labor crítica muy fecunda y relevante.

El trabajo de Juan Luis Moraza, que se extiende a muchos ámbitos y no desarrolla específicamente una preocupación pictórica, va a emplear la serigrafía y la impresión de imágenes sobre telas de diversas calidades: sexos femeninos sobre sedas en forma de banderas-pañuelos o el Estatuto de los trabajadores, página a página, sobre sábanas. La pintura se desliza hacia el objeto.

Pedro Mora que desarrolla un trabajo muy conectado con lo arquitectónico, a mediados de los noventa realiza una serie de retratos a partir de fotografías pasadas a un soporte de mosaico de gressite de colores, con un aspecto que se sitúa entre la pintura y el pixelado digital: la pintura entonces se desliza hacia una fotografía sin fotografía.

Darío Urzay es quizás entre todos estos artistas el que de un modo más claro ha mostrado preocupaciones pictóricas. Inicia en los primeros noventa sus series de abstracciones en las que la fotografía se transforma en un material pictórico, dando lugar a un lenguaje de combinaciones biomórficas de escala infinita. Se trata, en este caso, de una tecnificación de la pintura. El acabado de las pinturas no se ocupa de las texturas, si no de la pulcritud de la superficie para trasladar al fondo de profundidad acuática, una gestualidad y una expresión controlada desde el azar y la distancia de lo técnico.

En los noventa, Pep Duran desarrolla espacios de acumulaciones y archivos de objetos, en los que incluye aspectos de proceso. Utiliza patrones y hormas de madera que más allá de las estrategias apropiacionistas indica un modo de hacer pintura desde las siluetas y las formas. También se puede situar a Victoria Encinas en esta dimensión apropiacionista y de acumulación, desde su instalación *Viscoelástica* en el Garaje Pemasa de Madrid en 2000, en la que presenta objetos de plástico de colores encerrados en redecillas como las que se emplean en el envasado de frutas, creando inquietantes “pinturas” orgánicas, volumétricas, ambientales y objetuales que vibraban enfrentadas a lienzos de colores borrosos y artificiales. En su caso se da una interesante simultaneidad entre “pintura sin pintura” por un lado y práctica pictórica del cuadro, que en ocasiones se acopla a fotografías o a objetos, y quizás por esos motivos tiende a integrar ambas vertientes en instalaciones dominadas por un color muy vibrante.

Antoni Socas es quizás el artista que de un modo más contundente ha integrado el proceso y el reciclaje de piezas precedentes o materiales de taller de desecho en el interior de la obra, hasta el punto de fundirlos. En numerosas piezas de los años noventa, el collage de papeles y materiales varios se archiva sobre paneles de diversos tamaños, como en un diario; en otras son los marquitos de diapositivas de su propio archivo fotográfico los que generan una dimensión geométrica y objetual para las fotografías ocultas tras ellos, que a su vez se proponen como pinturas de memoria. A partir de 2001 realiza una extensa serie titulada *Madre Pintura*. En las diversas piezas, algunas de las cuales configuran instalaciones en forma de retablos de grandes dimensiones, emplea las telas utilizadas por una imprenta para limpiar los rodillos de las máquinas de impresión. Las tintas tipográficas generan en la tela abstracciones de colores mezclados. Más tarde el artista convierte estas telas en cajones, en pinturas-objetos, en las que se diluye y desaparece la condición de elemento de deshecho o de material rescatado y apropiado.

Otro artista muy decisivo en este tipo de análisis crítico sobre la pintura es Ignasi Aballí, cuya obra ha indagado en las condiciones, problemáticas, de posibilidad de la pintura. En algunas de sus piezas presentes en esta exposición el material pictórico es el polvo, encerrado entre un cristal y un espejo: se trata de la serie *Pols* realizada en 1996. Con un carácter muy paralelo y en soporte fotográfico, la serie *Reflexions* (2004) recoge los reflejos sobre los suelos de salas de exposiciones de los cuadros colgados en sus paredes: no es posible adivinar nada a partir de los reflejos, solo una masa informe que remite a masas pictóricas como huella y memoria vacía.

Ricardo Cotanda que en esta exposición presenta una serie de pinturas realizadas en 1997 con manchas de tinta sobre terciopelo, pertenecientes a la serie *JET...*, ha trabajado en una línea de reducción de los elementos que configuran el cuadro.

En 2000 una exposición itinerante en varias ciudades bajo el explícito título de *Pintura sin pintura* y comisariada por Javier Hernando, realiza un recorrido por la obra de algunos artistas, que trabajan el lenguaje de la pintura mediante la utilización de elementos y materiales no pertenecientes a la técnica pictórica. Se trata del primer intento en España por sistematizar la pintura sin pintura, integrándola en lo que Demetrio Paparoni había definido en los años noventa como “abstracción redefinida”, aunque a la vista de muchos de los resultados esta

definición resulta demasiado restrictiva. Entre los artistas participantes en la exposición destacan Juárez & Palmero que emplean planchas yuxtapuestas de policarbonatos; Isidro Rodríguez Tascón cuyas obras se basan en el fieltro como soporte; Carlos Coronas que emplea maderas laminadas, Arancha Goyeneche que utiliza ensamblajes de vinilo y fragmentos fotográficos, y Daniel Verbis, cuyo trabajo se ha dirigido tanto hacia la expansión del cuadro hacia el espacio, como al desmontaje técnico de la pintura, utilizando metacrilatos y plásticos de colores que configuran cuadros de aspecto efímero o provisional, y más recientemente fragmentos de lonas cosidas entre sí.

Un caso especialmente relevante es el de Daniel García Andujar cuyo trabajo se ha desarrollado en la red, generando plataformas de discusión y de conexión entre diversas páginas web con preocupaciones y temas comunes. *Technologies To The People NetArt Classics Collection* realizada en 1999, consiste en una selección de algunas de las páginas de Net Art que el artista considera más relevantes, como si se tratara de una recopilación de un *hit parade* musical, impresas sobre lienzo y enmarcadas al modo de pinturas. La dislocación de los lenguajes es extremo y no está exento de ironía: parece un contrasentido trasladar a una imagen pictórica obras que fueron concebidas para ser visualizadas desde un ordenador en conexión, en una clave de interacción y movimiento. En cualquier caso estas obras no estaban pensadas para ser detenidas y mucho menos mostradas colgadas de la pared o enmarcadas, por eso este contexto pintura se convierte en esta ocasión en un escenario del kitsch, muy paralelo al que crean las láminas de grandes maestros distribuidas en periódicos para ser enmarcadas en las casas.

La pintura es esencialmente su propia memoria y su propia tradición. Esto es lo que actualmente permite su disolución en otra cosa, que sin embargo sigue siendo estrictamente pintura, por contraste y a la vez por empatía con otros soportes, que siguen evocando ese modo o esa estructura cognoscitiva de representación-evocación-percepción. Por eso la pintura puede ser entonces casi todo. Para seguir siendo pintura la pintura no necesita técnica pictórica: de ese modo se convierte en algo diferente y en lo mismo, lo que definiríamos como un estado pictórico. El sustantivo se convierte en adjetivo para actuar como sujeto.