



LA PINTURA
UN RETO PERMANENTE





LA PINTURA

UN RETO PERMANENTE

COLECCIÓN "LA CAIXA"

 **"la Caixa"**

EXPOSICIÓN

«La pintura, un reto permanente»
Colección "la Caixa"

Concepto y producción

Fundación Bancaria "la Caixa"

Comisaria

Nimfa Bisbe
Jefa de las colecciones de arte de la Fundación Bancaria "la Caixa"

Diseño y gráfica de la exposición

Andrés Mengs

CATÁLOGO

Edición

Fundación Bancaria "la Caixa"

Autores

Xavier Antich
David Barro
Nimfa Bisbe

Traducciones

NAONO
Irene Oliva
Josephine Watson

Diseño gráfico

Jordi Ortiz

Impresión

La Trama

© de los textos: los autores

© de las traducciones: los traductores

© de las fotografías: Fotosgull, Florian Kleinfenn (Thomas Schütte)

© de la edición: Fundación Bancaria "la Caixa"

ISBN: 978-84-9900-241-5

DL: B 14167-2019

Cubierta: KERSTIN BRÄTSCH. Representación inestable talismánica de un Schrättel (con agradecimiento al maestro marmoleador Dirk Lange) (detalle)

Contracubierta: JESSICA STOCKHOLDER. *Air- Padded Table Haunches* (detalle), 2005

Páginas 2 y 3: LUI SHTINI. *Piel V* (detalle), 2016

Página 4: IGNASI ABALLÍ. Papel moneda (detalle), 2007

ÍNDICE

- 8 PRESENTACIÓN
Elisa Durán
- 11 LA COLECCIÓN "LA CAIXA" Y LA PINTURA,
UN RETO PERMANENTE
Nimfa Bisbe
- 15 LA PINTURA, EL ENIGMA DE LA VISIBILIDAD
Xavier Antich
- 21 LA *POLIEDRIA* DE LA PINTURA
David Barro
- 30 OBRAS
- 33 EL AURA DE LA PINTURA
- 41 EL SILENCIO DE LA MONOCROMÍA
- 53 GEOMETRÍA EXPRESIVA
- 59 FRAGILIDAD ENIGMÁTICA
- 69 EL LAPSUS DE LA FIGURACIÓN
- 75 REFLEXIONES Y MUTACIONES
- 92 **Lista de obras**
- 94 **English translations**

PRESENTACIÓN

Hay un grito célebre en la historia del arte que es el de Edvard Munch. Toda gran pintura comparte la cualidad de no enmudecer. Es muchas cosas a la vez: una ventana abierta al mundo capaz de trascender los límites de la superficie enmarcada y una lente que profundiza en el alma de quienes la contemplan.

”la Caixa” nació ahora hace más de un siglo para centrarse en la sociedad y ofrecer más oportunidades a todas las personas, dedicando una atención especial a sus necesidades. Es así como, en el campo de la cultura, ha consolidado una manera singular de acercarse al conocimiento y hacerlo accesible a todos.

La pintura, precisamente, nos abrió las puertas al arte más actual. Lo hizo en la década de 1980, cuando en España no había museos dedicados a la creación contemporánea, y ”la Caixa” organizó en sus salas de Barcelona y Madrid sucesivas exposiciones de las últimas tendencias en pintura, así como muestras individuales dedicadas a Robert Motherwell, Francis Picabia, Giorgio Morandi, Francesco Clemente, Philip Guston, David Salle, Cy Twombly, Lucio Fontana...

También conformó la Colección ”la Caixa” de Arte Contemporáneo, que nació en 1985 para dar forma a la memoria del presente, abriendo caminos a nuevas expresiones y visiones del arte actual. Ahora, 35 años después, bajo el epígrafe «La pintura, un reto permanente», las salas de CaixaForum Barcelona y Madrid muestran una cuarentena de pinturas, varias de ellas inéditas, de diferentes autores.

Con obras creadas en los años ochenta por artistas como Robert Ryman y Sigmar Polke, y otras mucho más recientes, como la de Carlos Bunga, de 2018, esta exposición

reúne una importante selección de pinturas de la Colección ”la Caixa”. Las hay de creadores que renovaron la pintura en las décadas de 1960 y 1970, como Gerhard Richter y Robert Mangold, junto a otras pertenecientes a una nueva generación que hoy amplía los límites de la disciplina, como Jessica Stockholder, Ángela de la Cruz o Kerstin Brätsch, por citar solo algunos nombres.

Estas páginas son una celebración de la pintura. Como expresión, objeto y acontecimiento; como tiempo y memoria. Más aún cuando los augurios sobre su fin como género artístico han quedado superados por la constante renovación de su definición. La práctica de la pintura será siempre un reto, para seguir teniendo sentido y para continuar interpe-lándonos como espectadores.

Nuestro agradecimiento a Xavier Antich y David Barro por dar palabra a la materia pictórica. Al primero, por recordarnos que la pintura es lo que somos, «el ahora y el siempre», en un recorrido pertinente por la historia del arte desde la Antigua Grecia. Al segundo, por situarnos con acierto en este siglo nuestro y mostrarnos en el hoy hasta qué punto «la pintura es un estado latente capaz de reinventarse, expandirse y contraerse sin dejar de ser pintura».

Ese es el mismo aliento que nos da vida a ”la Caixa”, desde que en 1904 iniciáramos esta labor social y cultural permanente para cambiar presentes y construir futuros.

Elisa Durán

Directora general adjunta de la Fundación Bancaria ”la Caixa”

LA COLECCIÓN "LA CAIXA" Y LA PINTURA, UN RETO PERMANENTE

La Colección "la Caixa" de Arte Contemporáneo se inició en una década de intensos y controvertidos debates sobre la pintura. De forma simultánea y contradictoria, en aquellos años ochenta del siglo pasado se declaraba el fin de la pintura y, a la vez, su renacimiento o supervivencia. Por un lado, una concepción restrictiva de la pintura abstracta de la modernidad, basada en criterios formalistas, parecía haberla aislado del mundo real, acotada en un espacio bidimensional, impersonal, casi mecanizado, formado por pinceladas sistemáticamente medidas y seriadas, y en muchos casos impregnado únicamente de pigmento monocromo. La pintura entendida desde esa lógica se creyó agotada, por lo que, en la década de 1960, algunos artistas como Ad Reinhardt —siguiendo la estela de Kazimir Malévich y Alexandr Rodchenko— habían augurado ya su muerte.¹ Aunque el golpe de gracia lo recibió por parte de la crítica de la posmodernidad cuando, en 1981, Douglas Crimp redactó su óbito al percibir que la fotografía, el vídeo, la instalación y la *performance* le ganaban terreno, mientras las deserciones de la pintura iban en aumento.² Pero su historia no acabó en aquel funeral, porque los primeros años de la década se vieron sorprendidos por un renacimiento de la pintura figurativa y expresionista que, incubada a ambos lados del Atlántico, invadió la escena artística celebrando la vuelta de la subjetividad del artista, el gesto expresivo y la narración simbólica. No faltaron detractores de esa concepción de la pintura, que fue acusada de reaccionaria y retrógrada en ideología y forma por una parte de la crítica,³ como en el caso de los que defendían el arte simulacionista, otra de las manifestaciones pictóricas que apareció a mediados de los años ochenta. La idea de la simulación cobró una importancia relevante de la mano de

artistas que, diametralmente opuestos a los expresionistas, criticaban el valor de la originalidad propia de la pintura y celebraban la desaparición del autor mediante la apropiación de obras abstractas ya existentes, como si fueran *readymades*. De modo similar actuaba la pintura de los neo-geo, que retomaron las formas geométricas como signos vacíos, como simple retórica. A pesar de todas estas tensiones, la pintura aparecía por todas partes, hasta llegar a configurar una escena plural caracterizada por experimentaciones mestizas que dieron cabida a creaciones tan diversas como las de las contraculturas urbanas que actuaban en torno al grafiti e incorporaban el cómic como registro visual.

”la Caixa” empezó su programa de exposiciones mostrando una gran sensibilidad hacia la pintura y, a lo largo de la década, reflejó esos debates con importantes exposiciones internacionales. Presentó las tendencias pictóricas emergentes que estaban marcando esos años⁴ y, a la vez, expuso la obra de artistas de las vanguardias históricas que los nuevos pintores utilizaban como referencia. Ineludiblemente, la colección de arte contemporáneo, creada para dar forma a la memoria del presente, incorporó obras de muchos de los artistas que eran objeto de aquellas polémicas: de la abstracción monocroma al neoexpresionismo y el neoconceptual, de Robert Ryman a Francesco Clemente, de Miquel Barceló a Peter Halley, de Robert Mangold a Jean-Michel Basquiat. Se incluyeron también creaciones que cuestionaban las convenciones de la pintura desde otras perspectivas, como las de Sigmar Polke o Gerhard Richter, que tanta trascendencia han tenido en los discursos y formas del hecho pictórico de las últimas décadas; y, de la escena artística de nuestro país, se formó muy pronto un extraordinario conjunto de obras, entre las que destacan las de artistas tan fundamentales como Luis Gordillo, Joan Hernández Pijuan, Antoni Tàpies o Ferran García Sevilla.

Hoy, esa historia de tendencias mutuamente excluyentes parece haberse diluido. La pintura se ha ido hibridando; primero, reconciliando lo que se consideraba opuesto: figuración y abstracción, expresión y conceptualismo, subjetividad y ejecución anónima, apariencia y objetualidad, formalismo y simbolismo. Y, después, quebrando su esencia mediante la diversificación de materiales y elementos de producción y presentación, hasta extender su práctica hacia otros medios artísticos. El debate sobre la obsolescencia y defunción de la pintura partía de su concepción como disciplina artística con convenciones y cualidades inalterables. Pero a

partir del momento en que los límites entre las disciplinas artísticas se difuminaron y estas se hicieron más permeables entre sí, la pintura dejó de estar restringida a una superficie de tela impregnada de pigmento. Y es que la pintura es más que una técnica y comprende actualmente una gran variedad de creaciones. Como dice David Barro, es una tradición, una idea y una forma de pensar y mirar sobre la propia pintura. Isabelle Graw afirma que es también una producción «altamente personalizada»,⁵ definida por la individualidad artística que le da forma.

A lo largo de sus más de treinta años, la Colección ha ampliado su relato sobre el arte contemporáneo con la incorporación de distintas disciplinas artísticas, aunque destaca la importante pléthora de obras asociadas al largo y complejo legado de la pintura. En esta exposición se muestra un conjunto significativo de estas creaciones, que incluyen instalaciones, fotografías, xilografías, obras realizadas con papeles de colores, vídeos y, por supuesto, un considerable número de pinturas sobre lienzo. Son obras de artistas que han experimentado la práctica artística de forma radical, que no han dejado de analizar la imagen pictórica y que han concretado, ante la enorme variedad de opciones, su propia definición de pintura; han asumido el reto, en definitiva, de seguir dando sentido a su trabajo y a la pintura.

La selección de obras realizada en esta ocasión se ha centrado en la abstracción, con el fin de enfatizar la materialidad de la pintura. La abstracción abandonó hace mucho el potencial utópico de su primera aparición, y hoy es una forma de expresión más, que dota de realidad a la pintura. Es, en definitiva, una materia originada como acto creativo y que se integra a nuestra percepción de la existencia real y efectiva de las cosas de este mundo. La abstracción actúa aquí como una segunda piel que estira y contrae el medio pictórico, y lo hace más perceptible como cuerpo físico. Formas, texturas, espacios y colores hacen visible la fisicidad de la pintura, y la hacen también tangible, por lo que afectan más a nuestra capacidad sensorial que las obras que disponen de imagen. Aunque eso no significa que la experiencia material de la abstracción esté por encima del proceso conceptual, puesto que la pintura es siempre idea, pensamiento.

La exposición se ha dividido en seis ámbitos temáticos que examinan la naturaleza de la abstracción y la experiencia estética de la pintura. En cada uno de ellos, descritos en las páginas siguientes de este libro, se incluyen obras creadas con diferentes materiales y convenciones, pero con la historia de la pintura como principal referencia, si bien no todas las obras

cuelgan de una pared como establece la tradición, sino que algunas expanden la pintura en el espacio tridimensional. Hay un ámbito dedicado a la monocromía que descubre una gran variedad de creaciones de un solo color, otro que muestra cómo la geometría adquiere otro sentido al evocar el impulso emotivo de sus autores, y también hay una sala que reúne pinturas en las que la figuración se contrarresta con los efectos de la abstracción. Los ámbitos también se han diseñado buscando la complicidad de obras que nunca se habían expuesto juntas, bien analizando posibles puntos de confluencia en aquellas más herméticas, bien yuxtaponiendo las creaciones que fusionan distintas disciplinas artísticas con las que, actualmente, siguen explorando la pintura clásica.

Por supuesto, algunas de estas obras podrían situarse en varios de estos ámbitos a la vez, e incluso se podrían haber seleccionado otras obras de la Colección que presentan características similares. Esta es, pues, una de las muchas opciones que pueden existir a la hora de confeccionar una muestra de creaciones abstractas. Aunque la exposición se ha concebido para reexaminar la pintura en la Colección y en la actualidad del arte, su finalidad última es la de poder contemplarla con otra mirada, acercarnos a las obras más antiguas con los ojos de hoy y observar las más nuevas con la referencia de una larga tradición. Y, acaso, provocar nuevos debates, aunque evitando antagonismos estériles como los que en la década de 1980 condujeron a parte de la pintura a un punto muerto.

Notas

1. Con sus abstracciones de negra monocromía, Ad Reinhardt pronosticó el fin de la pintura, pues eran —según él mismo afirmó— las últimas pinturas que alguien podía realizar.
2. Douglas Crimp, «The End of Painting» (1981), en *On the Museum's Ruins*, The MIT Press, Cambridge (MA), 1995, pp. 84-105.
3. Benjamin H. D. Buchloh, «Figuras de la autoridad, claves de la regresión. Notas sobre el retorno de la figuración en la pintura europea» (1981), en Brian Wallis (ed.), *Arte después de la Modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Akal, Madrid, 2001, pp. 107-135.
4. Entre las exposiciones colectivas destacan: «Otras figuraciones» (1982); «Pintura norteamericana: los ochenta» (1982); «Italia. La Transvanguardia» (1983); «26 pintores — 13 críticos: Panorama de la joven pintura española» (1983); «Origen y Visión. Nueva pintura alemana» (1984); «El arte y su doble: Panorama del arte en Nueva York» (1987). Asimismo, en la misma década se realizaron monográficas de Francis Picabia, Richard Hamilton, Enzo Cucchi, Francesco Clemente, David Salle, Jiří Georg Dokoupil, Cy Twombly, Philip Guston, Georg Baselitz y Edward Ruscha, entre otros.
5. Isabelle Graw, «The Value of Painting: Notes on Unspecificity, Indexicality, and Highly Valuable Quasi-Persons», en *Thinking through Painting. Reflexivity and Agency beyond the Canvas*, Sternberg Press, Berlín, 2012, pp. 45-57.

Xavier Antich

LA PINTURA, EL ENIGMA DE LA VISIBILIDAD

Hoy, para nosotros, el hecho de contemplar una pintura se ha convertido en un acto completamente natural, que ha perdido toda extrañeza, cuando, de hecho, en realidad, aunque no nos demos cuenta, se trata de un acto extraordinariamente extraño y hasta cierto punto insólito. En 2005, Nicolas de Crécy publicó un cómic maravilloso titulado *Período glacial*. Sus protagonistas son unos seres singulares, supervivientes de una glaciación, que se pasean por el planeta sin encontrar ni rastro de la humanidad. Nada: ni ciudades ni pueblos, ni caminos ni autopistas, ni casas ni catedrales ni palacios. Nada: solo unas explanadas infinitas cubiertas de hielo y nieve, sin la presencia de ninguna civilización preexistente. Sin embargo, de repente, un desplazamiento de placas de hielo hace emerger lo que nosotros reconocemos como una cúpula, aunque a ellos lo único que les causa es estupefacción: jamás habían visto nada parecido. Se trata del antiguo palacio real, sede actual de las colecciones del Museo del Louvre.

Pero claro, estos personajes no lo saben. Y, al franquear la puerta del edificio y entrar en las salas, empiezan a descubrir cosas desconcertantes: imágenes que no saben lo que son ni lo que representan, aunque intuyen que pueden ser vestigios de una antigua civilización (la nuestra). Y, como es lógico, empiezan a hacerse preguntas: ¿es posible que la gente fuera como se ve en esas pinturas? Porque, de ser así, dicen, tampoco eran tan distintos de ellos mismos ahora. Se preguntan si las imágenes les revelan cómo era la gente; y también, porque lo desconocen, quién creaba esas imágenes, puesto que encuentran algunas que parecen dar a entender que hasta los animales lo hacían. Y se sorprenden: ¿cómo podían vivir solamente

con imágenes? ¿Es que no tenían lenguaje para comunicarse? Les parece que esas personas, las que hicieron aquellas pinturas que nosotros reconocemos fácilmente, debían de ser muy primitivas. Al dar por supuesto que esas pinturas hablan de quienes las hicieron, se imaginan que reproducen escenas de esa vida extinta; y delante de algún que otro cuadro se horrorizan, mientras que delante de otros se asombran. Ven cosas de verdad rarísimas, que no saben lo que significan: se preguntan si esa gente levitaba, o si solo lo hacían los niños, y se consumían cuando volaban... Y, delante de algunas escenas, piensan si esa civilización, justo antes de desaparecer, tuvo tiempo de contar con imágenes el cataclismo que se había producido...

Este cómic es fascinante, porque nos devuelve la perplejidad frente a esta cosa tan extraña que son los cuadros con imágenes pintadas y que a nosotros, por costumbre, nos pueden parecer, erróneamente, lo más natural del mundo. Hoy colgamos los cuadros en las paredes, en los museos y los palacios, en las iglesias: convenientemente protegidos, señalizados, codificados, estudiados y casi fosilizados. No obstante, la producción de imágenes visuales mediante la pintura (una de las cosas que actualmente denominamos *arte*) es uno de los fenómenos más sorprendentes, imprevisibles y, en parte, todavía hoy, incomprensibles de toda la historia de las civilizaciones.

Plinio el Viejo dio forma de mito al nacimiento de la pintura en un episodio que, a pesar de su inverosimilitud histórica, siguió repitiéndose hasta el siglo XIX: Calírroe de Sición, hija del alfarero Butades, enamorada de un joven de Corinto, la noche antes de que él se marchara al extranjero, dibujó en la pared de una habitación, con un pedazo de carbón, el perfil del rostro del amante, repasando el contorno de su sombra. Este relato, cargado de la fuerza de los mitos, alimentó un imaginario: no solo el de la pintura como representación de la realidad (*mímesis*), sino el de la capacidad de la pintura para crear imágenes memorables que permiten hacer presente lo ausente, fundamento del ilusionismo durante siglos de pintura. Y es que, de hecho, toda pintura, desde los orígenes, muestra en primer plano lo que, de otro modo, no podría ser visto o al menos no de la forma en que lo hace la pintura.

En la actualidad, ya es más que sabido que la pintura en cuanto *mímesis* expresa la corriente de fondo más poderosa en la historia del arte occidental, pese a que la remisión de la pintura a la realidad no siempre, ni siquiera en Grecia, tuvo una dimensión naturalista, sino

muy frecuentemente simbólica o alegórica. Por eso no es de extrañar que Giorgio Vasari, durante el Renacimiento, conformase otro mito, también con valor fundacional, al explicar que «el arte de la pintura comenzó a *revivir* en un pueblecito cercano a Florencia llamado Vespignano», con lo que hacía referencia a aquel episodio en el que Cimabue descubre a un niño «que sabía dibujar una oveja del natural». Aquel niño era Giotto y, según esta otra ficción, fue descubierto intentando pintar sus ovejas en una piedra. Se trata, por tanto, de la pintura como representación de la realidad natural, lejos ya de aquella otra actitud que descubría, en la realidad de las imágenes, un contenido sobrenatural. Con este muchacho, pensaba Vasari, comenzaba algo *nuevo*. Solo ingenuamente puede considerarse este episodio y el universo mental al que hace referencia como un paso atrás, es decir, como un sometimiento a la realidad natural, porque, de hecho, lo que el episodio revela es la capacidad del pintor de *crear* realidad. Marsilio Ficino, en el contexto del neoplatonismo florentino, no tardará en atreverse a elaborar a partir de ello una formulación filosófica: «A través de las distintas artes, el hombre rivaliza con todas las obras de Dios y así lo lleva a cabo todo, como Dios». También lo hará Nicolás de Cusa, que será aún más explícito: «El hombre es un segundo Dios», porque, del mismo modo que Dios es el creador de seres reales y de formas naturales, sostiene el filósofo, también el pintor, por su parte, es el creador de seres igual de reales y de formas racionales que no son más que las semejanzas de su entendimiento y de su imaginación creadora.

Tan solo tres siglos después, en 1830, el pintor Caspar David Friedrich conferirá a este impulso de realización total una nueva forma, que ya no estará subordinada a la naturaleza: «Cierra tu ojo físico para poder ver primero tu pintura con el ojo del espíritu. Luego deja que salga a la luz lo que viste en la oscuridad, para que pueda ejercer su influencia sobre el resto, desde el exterior hacia el interior». Y añade: «El pintor no debe pintar únicamente lo que ve ante él, sino lo que ve dentro de él. Y si es incapaz de ver nada en su interior, entonces que deje de pintar lo que ve delante. Porque de lo contrario sus pinturas parecerán pantallas tras las que solo se puede esperar ver enfermos o, tal vez, cadáveres».

El recorrido que va desde la idea del arte recogida en la anécdota de la muchacha de Sición hasta la que describe el Romanticismo alemán ilustra acerca de un desarrollo que no es lineal, pero que insinúa una larguísima transición, de la pintura como *mímesis* a la pintu-

ra como *expresión*: de la objetividad a la subjetividad, de las formas pintadas que nos llevan a las cosas a las formas pintadas en las que intuimos el latido de una interioridad.

No es hasta finales del siglo XIX cuando, de manera consciente, la pintura logra su autonomía como espacio independiente de su remisión a una objetividad externa, en la naturaleza, y a una subjetividad interna, la del artista. Para ilustrar este momento trascendental de la modernidad, puede resultar útil una anécdota deliciosa entre el poeta Mallarmé y el pintor Degas: este último le dijo al primero que creía que él también podía ser poeta, ya que consideraba que tenía ideas y sentimientos buenos. Cuenta la historia que Mallarmé, algo estupefacto, le respondió que los poemas no se hacen con buenas ideas ni con sentimientos buenos ni malos, sino con palabras. Siempre me ha parecido sorprendente que fuese Mallarmé quien le explicase a Degas lo que los impresionistas, aunque quizá sin ser del todo conscientes, ya trataban de hacer con la pintura en aquel momento: demostrar que la pintura tampoco se hacía con ideas ni con sentimientos, sino, precisamente, con pintura. Monet lo había formulado de manera explícita: «Con las doctrinas no se hacen cuadros».

Y es que los impresionistas descubrirán, en la pintura, lo mismo que por aquella misma época están descubriendo los primeros fenomenólogos: el espacio de la visualidad como una nueva región de la realidad, autónoma ahora respecto a su dependencia de la realidad externa y de la significación subjetiva. Los impresionistas pintan las sensaciones de lo visible, no propiamente cosas, ni tampoco sentimientos, del mismo modo que la fenomenología propondrá, para pensar, llevar a cabo lo que denominan una reducción fenomenológica, para poner entre paréntesis el mundo de las cosas objetivas y las profundidades de la subjetividad interna. Con ellos, impresionistas y fenomenólogos a la vez, se descubre un universo autónomo para lo visible que la pintura recorrerá, por lo menos, hasta llegar al expresionismo abstracto y el informalismo.

A partir de entonces, durante la segunda mitad del siglo XX, la pintura será declarada de forma recurrente y alterna unas veces muerta y otras resucitada. Existe, en esta voluntad de los pintores de perdurar frente a los augurios de sepultureros y profetas, un verdadero acto de resistencia que ha alimentado alguna de las aventuras pictóricas más relevantes de nuestro arte contemporáneo. Y en cada nueva tentativa de redescubrir un

nuevo sentido, todavía hoy, en la era de la hiperinflación de las imágenes, encontramos, cuando dicha tentativa triunfa, una nueva epifanía: la capacidad de la pintura de decir cosas, de configurar un sentido, de sugerir significaciones, de interpelarnos como espectadores, hasta el extremo, muy a menudo posible, de la fascinación o el estremecimiento. En esta aventura encontramos a Gerhard Richter o a Sigmar Polke, entre los más grandes, pero también a Robert Ryman, Sean Scully o Georg Baselitz, y, entre nosotros, a Joan Hernández Pijuan, Antoni Llena o Ignasi Aballí, por mencionar solo a algunos de los pintores presentes en la exposición «La pintura, un reto permanente».

Algunos, como el filósofo Hans-Georg Gadamer, cuando se han referido a la pintura de nuestra época, han hablado del «enmudecimiento de los cuadros»: un enmudecimiento que está más relacionado con una «elocuencia silenciosa» que con un «no tener nada que decir». Porque en realidad la pintura de nuestro tiempo no solo ha seguido diciendo cosas, sino que, sobre todo, ha inventado nuevas formas de decir o ha actualizado las que ya conocíamos. Quizá la gran novedad, como reveló Hans Robert Jauss en 1967 al dar el pistoletazo de salida de una de las corrientes estéticas más relevantes de las últimas décadas, la estética de la recepción, sea que el gran reto de la pintura y de las artes de nuestra época no es la nueva formalidad de los lenguajes experimentados o las innovaciones en los soportes de creación, sino el protagonismo que conceden a la figura del espectador como articuladora de significaciones y sentidos.

Es lo mismo que, a su manera, intentó expresar Antoni Tàpies cuando, en un texto fundamental publicado en *Cavall Fort* ese mismo 1967 y titulado «El juego de saber mirar», escribió: «La pintura puede serlo todo. Puede ser un rayo de sol en medio de una ventolera. Puede ser una nube de tormenta. Puede ser una huella del hombre por la vida, o una patada —¿por qué no?— que diga “¡basta!”. Puede ser una brisa suave muy de mañana, llena de esperanzas, o un tufo agrio que se escapa de una prisión. Puede ser las manchas de sangre de una herida, o el canto en pleno cielo azul, o amarillo, de todo un pueblo. Puede ser lo que somos, el hoy, el ahora y el siempre».

Demasiado preocupados por las intermitencias y discontinuidades, tal vez insistimos en exceso en lo que, en la pintura actual, hay de novedoso respecto a la pintura de otras

épocas. Sin embargo, a veces merece la pena recordar que, pese a las mutaciones en las formas y los lenguajes, pese a las variaciones en los temas y los estilos, una mirada a la historia de la pintura también ilustra sobre una continuidad en cuya importancia no siempre se repara. Es lo que afirmó Kandinsky y dejó a Joan Fuster tan estupefacto que, para comprender cuál era su alcance, acabó escribiendo *El descrédito de la realidad*: «El contacto de un ángulo agudo de un triángulo con un círculo no produce menos efecto que el contacto del dedo de Dios con el dedo de Adán en Miguel Ángel». Es lo que declaró, asimismo, Merleau-Ponty en *El ojo y el espíritu*: «Desde Lascaux hasta hoy, pura o impura, figurativa o no figurativa, la pintura nunca celebra otro enigma que el de la visibilidad».

La cuestión, quizá, sea atreverse a recorrer las vías de esta visibilidad enigmática de la pintura, que nos enfrenta en cada obra, hoy igual que siempre, a la posibilidad de descubrir o construir su sentido. Una operación nada sencilla, todo hay que decirlo, porque nos obliga a realizar un esfuerzo similar al que hacemos cuando leemos cualquier otro tipo de escritura. Por eso merece la pena considerar lo que en su imponente *Teoría estética* escribió Theodor W. Adorno: «Toda obra de arte es escritura, no solo las que se presentan como tal; una escritura jeroglífica cuyo código se hubiera perdido y cuyo contenido está determinado en parte por esa pérdida». Que hoy la pintura sea muda o elocuente depende, en definitiva, fundamentalmente de nosotros, que la miramos. Por eso sigue fascinándonos.

David Barro

LA POLIEDRIA DE LA PINTURA

Si en el siglo xx se habló, y mucho, de la historia de la pintura, en el siglo xxi no son pocos los que hablan de «la vida después de la muerte» de la pintura. No se trata tanto de una resurrección, sino de ese concepto alemán de *Nachleben*, que está a medio camino entre la idea de «pervivencia» y la de «supervivencia», tan presente en las reflexiones filosóficas de Walter Benjamin o de Aby Warburg, en su interés por comprender la historia y su cultura, y que teóricos como Delfim Sardo han tomado para tratar de escrutar el todavía vigoroso estado de la pintura.

Desde hace tiempo, sabemos que lo único inamovible en la pintura es su propio término, que se ha estirado como un chicle hasta actuar como caleidoscopio de significados. La pintura contemporánea ha sido una suerte de resistencia, aunque, sobre todo, un posicionamiento que ha obligado al artista a estar continuamente (re)pensando su lugar, preguntándose por qué seguir pintando y cómo seguir haciéndolo. De ahí su carácter poliédrico, capaz de sujetar múltiples caras. Porque el tiempo de la pintura implica siempre una nueva definición.

El caso más claro es cómo la pintura ha conseguido también migrar de cuerpo, abrazando otros materiales y procesos para acercarse a lo performático, a lo objetual o a lo electrónico, hasta reencarnarse en pintura desde otros medios. Es algo que no debería extrañarnos si pensamos en cómo, a pesar del paso de los años, continúa vigente la tendencia que tenemos de ver el mundo en términos pictóricos. Porque, ante cada imagen, proyectamos una expectativa inconsciente que no es sino fruto de una contaminación irreversible de referentes vi-

suales que hemos adquirido previamente, por ejemplo, al ver películas de género histórico en el cine, que se han basado en pinturas de otras épocas. Aunque antes, fue la fotografía la que supo tornar caleidoscópico el sentido de los géneros tradicionales, operando una suerte de *trompe l'œil* sobre lo que siempre se había considerado pintura. El cuadro pictórico consiguió extrapolarse al encuadre fotográfico. Las luces, los colores, la densidad del grano, los temas, los encuadres y las composiciones beben de la historia de la pintura. A modo de reafirmación del concepto de campo expandido, acuñado por Rosalind Krauss, la pintura no solo ha desbordado su lugar, sino que ha sido capaz de desprenderse de la materia que la caracterizaba. Porque lo pictórico es algo que precede a la pintura o, por lo menos, a su plasmación en superficie. Es algo sobre lo que ha teorizado Gerhard Richter y que Wolfgang Tillmans ha conseguido leer como pocos en sus fotografías, no solo en el tema, sino también en el encuadre y en sus composiciones espaciales, de modo que ha logrado conjugar la abstracción, entre lo óptico y lo háptico, para abrazar los errores del proceso y acariciar los matices propios del hacer pictórico.

Pero no me gustaría establecer jerarquías ni dominios en la evolución de la pintura, sino remarcar su carácter híbrido y la complejidad simultánea de sus presentaciones en la contemporaneidad. Si indagamos en los fundamentos artísticos de los creadores aquí presentes, advertiremos que todos ellos convocan lo intrínseco de la pintura. Incluso entre quienes se consideran a sí mismos más cercanos a la escultura, podemos corroborar un vocabulario que nos habla de texturas y perspectivas, de color, de claroscuro, de forma, de figura. Lo curioso de la pintura es cómo ha conseguido contener las más diversas distancias formales y conceptuales en el universo de lo pictórico, una vez asumida que su condición ya no es la de ser una técnica, sino una tradición, una idea, una forma de pensar y mirar sobre la propia pintura en su posibilidad de aprehender el mundo. Es algo sobre lo que han reflexionado muchos, desde teóricos como Thierry de Duve hasta algunos de los artistas que protagonizan esta muestra, como Robert Ryman, Jessica Stockholder o Ángela de la Cruz.

El siglo xx ha revelado las fortalezas y fragilidades de la pintura. Las *Pinturas exentas* de Carlos Bunga podrían servirnos de metáfora de esa suerte de relato metalingüístico. Muy tempranamente, Bunga comenzó a destruir sus pinturas atravesando el soporte con

su propio cuerpo. Se trataba de salir de sus límites físicos abrazando lo performativo, como antes habían hecho Lucio Fontana o el grupo Gutai. Los espacios urbanos degradados y sus marcas sirvieron de inspiración germinal para el artista, que colgaba sus primeras pinturas en espacios en ruina para convocar la erosión. También llegará a enterrar sus pinturas, igual que otros artistas como Perejaume, que fotografiará esa acción ya en los años noventa. El carácter efímero se lleva al límite. Hablamos de tiempo, de memoria. Pero también de plasticidad, de lo pictórico. La relación con el espacio se tensa; muchas veces, con el accidente como posibilidad desencadenante. Pienso en Guillermo Mora o en Ángela de la Cruz. Las propiedades de la pintura se empoderan.

La obra de Carlos Bunga, como la de Peter Gallo o Ángela de la Cruz, nos sirve también para introducir lo que será el principal debate acerca de los límites de la pintura: lo monocromo. En la muestra, artistas como Robert Ryman, Michel Parmentier o Ettore Spalletti son buenos ejemplos históricos de esa reflexión que ha recorrido todo el siglo xx para continuar en el actual. También Joan Hernández Pijuan se ha agarrado a esa senda, aunque para reivindicar lo artesanal y la historia con colores rescatados de la naturaleza. Mientras, otros como Ignasi Aballí ironizarán sobre ello, realizando una serie de obras con virutas de billetes de un mismo valor, diferente en cada una de ellas, y otra con una mezcla de todos ellos. Pero lo monocromo fue siempre objeto de un debate serio, severo. Para Ryman, el color blanco le permitía clarificar los matices de la pintura, haciendo visibles aspectos que con otro color no estarían tan claros. El blanco no era el tema ni la esencia de su pintura, sino un medio, el más neutro posible, como el formato cuadrado. Como señalará Robert Storr, «Stella intenta que a la pintura le ocurran cosas; Ryman pinta para ver ocurrir cosas».¹ También el de Ettore Spalletti es un proceso lento, de espesor renacentista. La materialidad de la pintura cobra especial protagonismo.

Una de las artistas que mejor ha reflexionado sobre ello no es, paradójicamente, una habitual de nuestros libros de historia del arte reciente. No es algo que debiera extrañarnos y sí, en cambio, invitarnos a construir nuevos discursos también para la pintura. Se trata de Marcia Hafif. Para ella, el significado de la pintura monocromática está íntimamente asociado al acto de pintar, a la *acción* de pintar. Hafif piensa la pintura monocromática a

partir de su soporte, de los pinceles —analizando los tamaños y materiales—, de la tinta, del movimiento, de la trayectoria de la mano, hasta de los disolventes utilizados. Todos estos factores, que siempre observa de forma individualizada, le sirven para avanzar en eso que llamamos pintura abstracta. Lo mismo sucederá con Robert Ryman y con toda una serie de pintores que trataron de eliminar del cuadro cualquier indicio compositivo. La pintura no debe mostrar nada más allá de sí misma, como señalará Joseph Marioni, «el propio cuadro es la obra».² Marcia Hafif lo destiló perfectamente: «En un cuadro realista o abstracto las pinceladas funcionan —y siempre funcionarán— en un 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».³ Esa materialidad de la pintura es algo que está muy presente en artistas como Robert Mangold, preocupado por la fisicidad del color y la versatilidad de los formatos.

Por supuesto, tendríamos que remontarnos a Malévich para hablar de la muerte de la pintura, agonía que construye el arte moderno y, más concretamente, la pintura abstracta. Entre tanto, la muerte del autor (Barthes), de las ideologías (Lyotard) o, incluso, del hombre (Foucault) define un sentido apocalíptico general. Las crisis y avances de la pintura abstracta, más que por entradas encadenadas de nuevos órdenes, como en el caso de la escultura, se pueden entretener a partir de un hilo conductor: la obsesión *por* y *con* su propia muerte. La sensación de última pintura emergerá, así, en muchos momentos de la historia. Porque desde un primer concepto a modo de reducción o estilización de lo figurativo, la pintura abstracta pasó por ser un sistema autónomo de la superficie pictórica para acabar derivando, años más tarde, en una suerte de vacío o ausencia de legibilidad. Hablamos de esa pintura abstracta que nace después de la propia pintura abstracta o, en otras palabras, de cómo pasamos del arte moderno como crisis a la crisis del arte moderno.

Habría que matizar que, antes de producirse esta ruptura del espacio pictórico, existieron una serie de avances que resultarían definitivos para llegar a eso que podríamos calificar de abstracción pura. Ya en el siglo XIX, Turner burla el claroscuro como elemento vital para la construcción del cuadro, y Constable intentará atrapar las nubes con imágenes, con el propósito de representar lo efímero de la existencia. La pintura intelectual de Cas-

par David Friedrich también provocó las quejas de un público que decía que no podía ver nada. Su búsqueda de lo sublime lo llevará a hacer desaparecer la profundidad, eliminando el punto de fuga y haciendo que, como en las pinturas orientales, el espacio se extienda lateral y superficialmente. Turner casi llega a la imagen abstracta al utilizar una técnica abocetada a base de manchas de color, con maneras que inspirarán a Monet. Pero lo que estaba en juego era cómo y cuándo el cuadro perdería su carácter de ventana. Esa es la clave de una pintura moderna, cada vez más interesada en evidenciarse como pintura. El cuadro se ofrece como superficie y el espectador ya no puede mirar hacia lo representado, porque ahora lo que se ve es una tela manchada. Al fin y al cabo, si algo busca la pintura moderna es remarcar y no ocultar su carácter de pintura. Si Monet abandona el recurso del dibujo para primar el color, en esa fusión forma-fondo que lo caracteriza, esa tensión equilibrista se acelera en la obra de Cézanne, que prima la materialidad de los pigmentos. Antes, Manet había suprimido la unidad del relato y la profundidad espacial, al traer el fondo hacia delante. Por lo tanto, la llegada a la abstracción no resulta programada, sino que es consecuencia de una lucha paulatina por la autonomía del arte respecto a su realidad exterior. Así, Kandinsky busca el efecto físico del color, como un sonido, y se encuentra con el hacer abstracto, y lo asume como natural, a modo de resonancia del retroceso de la forma orgánica en el cuadro. Se llegará entonces a la musicalidad de Paul Klee y a la conciencia de la abstracción de Piet Mondrian, aunque la gran amenaza será ese grado cero de lo no objetivo que Malévich alcanza con su *Cuadrado negro sobre fondo blanco*. Malévich evocaba lo supremo en la pintura, depuraba y reducía para expandir el espacio con más fuerza.

Sin recurrir a esos nombres históricos, esta exposición permite escrutar los márgenes de la pintura, deconstruir su historia. Porque son muchos los artistas que, como Bunga, entienden la pintura como un acontecimiento, como algo que se desencadena, que se precipita. También Ángela de la Cruz comenzó con esa acción radical que es suprimir el color. «Lo que quedó fue el bastidor. Un día, retiré la cruceta y la pintura decayó. A partir de ese momento, comencé a encarar la pintura como objeto».⁴ Se trataba de deshacer y descomponer el artefacto y sus presupuestos. Estar en deconstrucción es asumir la imposibilidad de detenerse. Es algo sobre lo que Derrida reflexionó como nadie. Algo que llevará a la pin-

tura no solo a fragmentar su bastidor, su estructura, sino también a quebrar su soporte, su relación con el muro, su planitud. La pintura se transforma en objeto tridimensional y declina hacia instalación, escultura. No es casualidad que, cuando invité a la artista hace unos años a realizar su primera exposición retrospectiva en España, el título escogido fuera «Escombros»; algo así como el resto que resta, que permanece, pero sobre todo que resiste, aun reciclándose, como la pintura.

Además de los citados, en esta muestra existen magníficos ejemplos de artistas que consiguen trabajar la compleja relación entre el espacio ilusionista de la pintura y la presencia física de la escultura. José Pedro Croft, Richard Tuttle, Jessica Stockholder, Guillermo Mora, Pello Irazu, etc., se sitúan en la intersección de la pintura, la escultura, la instalación y la arquitectura. El primero de ellos, profundamente escultórico en sus planteamientos, conjuga con maestría esas bases con una mirada pictórica y un manejo de la perspectiva que hace de su trabajo un lugar altamente versátil. Por un lado, advertimos que es un artista que asume las lógicas minimalistas. Por otro, sus texturas y sus pinturas nos acercan más a lo pobre. Y en el fondo encontramos a El Lissitzky, que convocó el paso de las dos dimensiones de la pintura a las tres del espacio real, más la inclusión del tiempo, es decir, del espectador deambulando por la pieza. Pienso en Giacometti, que decía que es imposible dejar algo acabado. En las obras de Croft nos movemos en un espacio indefinido, con un vacío que se impone en su densidad abstracta. Todo proyecta una apariencia provisional. Como esos poéticos «grillos» de Tuttle, sutiles y quebradizos, deconstruidos y cromáticamente poderosos. Son elementos que se sustentan en lo que la comisaria enmarca como «fragilidad enigmática», condición que comparten artistas como Victoria Civera, Antoni Llena o Lui Shtini, entre otros.

En las piezas de hierro pintado y esmalte de Croft, como en las fisuras de los cuadros de artistas históricos como Clyfford Still, la perfección no tiene lugar y las líneas se sobreponen unas a otras, dejando espacio para que lo espontáneo cobre protagonismo. No es una cuestión de aciertos ni de fallos, muy al contrario, se trata de recomenzar y transformar, de hacer y deshacer, de indagar en lo latente. Como en sus esculturas, todo parece configurarse en una suerte de enigma que solo podemos resolver de un modo fragmenta-

rio y siempre desde el desplazamiento hacia distintas observaciones, a veces transversales y otras más detenidas, frontales. El viaje de la mirada solo es posible desde la dislocación del cuerpo, encargado último de generar el espacio para la mirada, de encarar lo visible para destapar lo que se nos esconde. Todo emerge y se contiene al tiempo. Lo mismo sucede en las piezas de Jessica Stockholder, donde existe un componente de perdurabilidad intrínsecamente ligado al espacio en el que se instalan. De nuestra capacidad de reencuadrar los márgenes, de experimentar las posibilidades de esos límites, depende la duración de nuestro viaje por la obra. Porque siempre hay más espacio del que conseguimos abarcar y es como si este nunca se tornase definitivo. El campo de visión se expande cuando la mirada se desestabiliza.

La obra de Stockholder es paradigmática de lo que se conoce como pintura expandida. Una pintura donde el tiempo se experimenta. Una pintura que puede ser penetrada. Pero, sobre todo, una pintura que permite seguir hablando de pintura: composición, espacio, color, ritmo, etc., todo nos remite a una tradición. El espacio arquitectónico es ahora la superficie para pintar y puede hacerse conjugando lámparas, alfombras, mesas de café o tejas de linóleo. La obra *Air-Padded Table Haunches* es un ejemplo excelente. El uso del color desmaterializa las cosas y otorga ese valor pictórico. Stockholder demuestra y nos enseña que todos los objetos sirven para hacer pintura. El espectador necesita distanciarse y moverse para acceder a ella. Como si la pintura estuviese allí, pero nunca brotase definitivamente.

Son, por tanto, muchos los artistas que han asumido los valores metafóricos de la pintura y los han aplicado en un contexto —el del arte contemporáneo— cada vez más flexible y crítico. Basta atender a las reflexiones para con la pintura de artistas como Gerhard Richter y la importancia de la capacidad del espectador para auscultar las formas y sus conceptos. Mientras, para otros como Baselitz, la pintura no tiene nada en común con la pared de la cual está colgada ni con la sala en la que está expuesta. De ahí que comenzara a pintar al revés los personajes de sus cuadros, rompiendo la unidad del gesto y la representación. Más tarde, se centrará en el color en cuadros donde el fondo y la figura comparten importancia. El azar cobra un protagonismo fundamental. Si en Baselitz es el color, en Polke será el material el que reaccione y convoque lo serendípico, lo indecible de la pintura. La

pintura se conjuga, se experimenta. Lo vemos en Polke, en Schnabel, en Baselitz o en Kertin Brätsch. Todos ellos son artistas que, como Richter, entienden el cuadro como modelo donde se funden las cosas más diversas y contradictorias: lo factual del proceso, la intervención del azar, la imagen y las posibles asociaciones que la mezcla de todo esto provoca. Richter presupone la existencia de la imagen, su insistencia en el empleo de la pintura parte del presupuesto y de la aceptación de la imagen en cuanto *ready-made*: la pintura no sirve para producir una imagen, sino que la imagen sirve para producir pintura que, a su vez, genera una nueva imagen.

Ante todas las razones esgrimidas, concluiremos, como hace la comisaria, que la pintura supone «un reto permanente». Entendemos así toda una serie de pinturas incómodas, extrañas, accidentales, pero de densidad extrema, exquisitas en su complejidad y en la manera de rastrear los límites del cuadro para reflexionar sobre el proceso de pintar y cómo generar una imagen. Es el caso de Rubén Guerrero, con una pintura intersticial. O de Thomas Scheibitz, preocupado en deconstruir el cuadro en planos pictóricos. Ese proceso se extrema con la pintura de reciclaje de Ángela de la Cruz y Abraham Cruzvillegas o con la reactivación pictórica de lo cotidiano en Marepe.

Resulta importante pensar en esos aspectos metafóricos de estas pinturas. Lo mismo sucede con Sean Scully, con el que conversé hace dos décadas y me decía lo siguiente: «Pensé en hacer algo que es una pintura, pero una pintura que flota en el aire de manera incierta y de alguna manera puede extender la visión metafórica de la pintura en nuestra cultura. En ellas el tiempo está representado físicamente, es necesario andar alrededor de la obra. Es una experiencia que incluye el tiempo real».⁵ Scully, Günther Förg o Juan Uslé son artistas maestros en cultivar las atmósferas, de esos capaces de disolver la objetividad de lo arquitectónico o de lo paisajístico a partir de manchas en apariencia desenfocadas, convocando lo borroso para enmarcar la naturaleza desde el efecto pictórico. Con el paso de los años, he conseguido ver a estos supuestos pintores abstractos como figurativos, de esos que persiguen lo que transcurre, preocupados por un color que desestabiliza la forma, o nuestra mirada, procurando las posibilidades plásticas al asumir los problemas formulados por el reduccionismo minimalista para llevarlos a lugares más vivos y vibrantes. De Günther Förg pude comisariar

una exposición individual donde quise mostrarlo como un artista figurativo capaz de proyectar una experiencia latente respecto al mundo, condición que se le exige también al espectador. La propia fotografía de Förg es una reflexión sobre la realidad, pero, sobre todo, es una realidad que surge de una reflexión, si parafraseamos a Godard, una de sus devociones. Aunque, antes de nada, su mirada se asienta en lo emocional. La fluidez entre forma y espacio de su fotografía es directamente proporcional a la realidad abstracta de sus pinturas. Máxime cuando pinta en acrílico sobre plomo y la pintura no acaba de impregnarse, como si fuese aplicada sobre un muro. La ambivalencia del material, tan pesado como frágil, le ha permitido avanzar en eso que llamamos pintura. El plomo le permite asumir el cuadro como cuerpo, y se torna visible como soporte para integrarse en la propia composición. Es un juego de texturas que también advertimos en las xilografías de Thomas Schütte, que asumen la expresión de las distintas vetas de la madera.

Pintura. Sí. Una práctica que nunca perdió la senda ni el cauce de la historia de sus propios procesos y devenires. La pintura es el medio de mayor discurso estético y ontológico, pero también ético para consigo misma. Lejos de lo que pueda parecer, la crisis de la pintura no radica en cuestiones propias de las primeras vanguardias, sino que ya venía de lejos si atendemos a los reclamos de Ingres respecto a la competencia desleal de la fotografía, o a Manet y ese tiempo interno o protocinematográfico de su pintura, sobre el que tan bien ha reflexionado Thierry de Duve. En el siglo XXI, cualquier imagen u objeto puede ser una pintura. Porque la pintura es un estado latente capaz de reinventarse, expandirse y contraerse sin dejar de ser pintura.

Notas

1. Robert Storr, «Dones sencillos», en *Robert Ryman*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1993.
2. Joseph Marioni, *Blasser Schimmer – A pale gleam: Sammlung Mondstudio*, Gimlet Verlag, Colonia, 2001.
3. Marcia Hafif, «Getting on with Painting», *Art in America*, Brant Publications, Inc., Nueva York, 1981.
4. «Ángela de la Cruz em conversa com Trevor Smith», *Ángela de la Cruz. Trabalho/Work*, Culturgest, Oporto, 2006.
5. David Barro, «Sean Scully: Me gustaría que se dijese que soy una suma de Rothko, Mondrian y Matisse», *La Razón* (10 junio 1999).

OBRAS

IGNASI ABALLÍ
GEORG BASELITZ
KERSTIN BRÄTSCH
CARLOS BUNGA
JOAQUIM CHANCHO
VICTORIA CIVERA
JOSÉ PEDRO CROFT
ABRAHAM CRUZVILLEGAS
BERNAT DAVIU
ÁNGELA DE LA CRUZ
GÜNTHER FÖRG
PETER GALLO
RUBÉN GUERRERO
JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN
PELLO IRAZU
ANTONI LLENA
ROBERT MANGOLD
MAREPE

GUILLERMO MORA
MICHEL PARMENTIER
JAIME PITARCH
SIGMAR POLKE
GERHARD RICHTER
ROBERT RYMAN
THOMAS SCHEIBITZ
JULIAN SCHNABEL
THOMAS SCHÜTTE
SEAN SCULLY
LUI SHTINI
MICHAEL SNOW
ETTORE SPALLETTI
JESSICA STOCKHOLDER
WOLFGANG TILLMANS
RICHARD TUTTLE
JUAN USLÉ



EL AURA DE LA PINTURA

ROBERT MANGOLD

GERHARD RICHTER

JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN

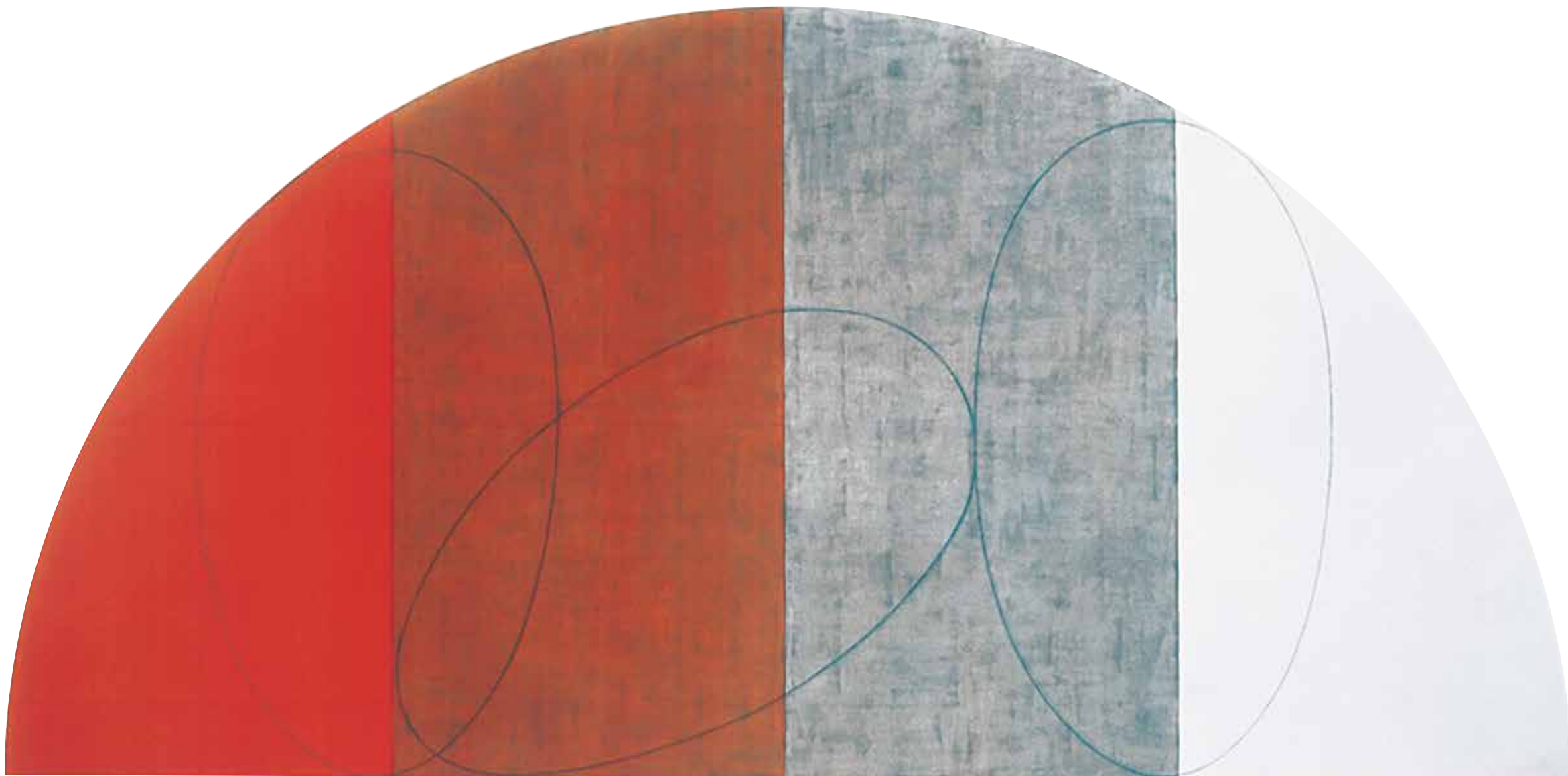
WOLFGANG TILLMANS

El concepto de aura está asociado a lo que habitualmente se conoce como «experiencia estética», es decir, una forma de experiencia considerada como «trascendente», a diferencia de las formas cotidianas de

percibir el mundo. Así, la experiencia aurática se distingue por ser extraordinaria e inspirar sentimientos de admiración y veneración.

La relación entre la pintura y la experiencia del aura tiene que ver con la condición irrepetible y singular de la obra pictórica. En nuestra era digital, en la que todo es reproducible y fácil de manipular, la pintura ha logrado mantener su posición de objeto auténtico y original. Sin embargo, actualmente su aura se manifiesta sobre todo en el marco del museo y de la exposición, y es aquí donde se reconoce su existencia única y se percibe enteramente su excepcionalidad.

El aura de la pintura ha condicionado la historia del arte hasta tal punto que esta última se ha llegado a identificar con la historia de la pintura. Desde el Renacimiento, esta disciplina artística ha sido motivo de debates teóricos que la han dotado de un prestigio intelectual y una posición venerable. Este capítulo inicial destaca precisamente la singularidad de la pintura y rinde un homenaje a su legado con las referencias de la obra de Robert Mangold al luneto renacentista y a la pintura al fresco; con las particulares abstracciones de Gerhard Richter y Joan Hernández Pijuan, y con la instalación de las fotografías de Wolfgang Tillmans, que representan los géneros clásicos, como el paisaje, el bodegón y la pintura de historia, y destacan la abstracción como un cuarto género, sin lugar a dudas, el más celebrado en el siglo xx. **N. B.**



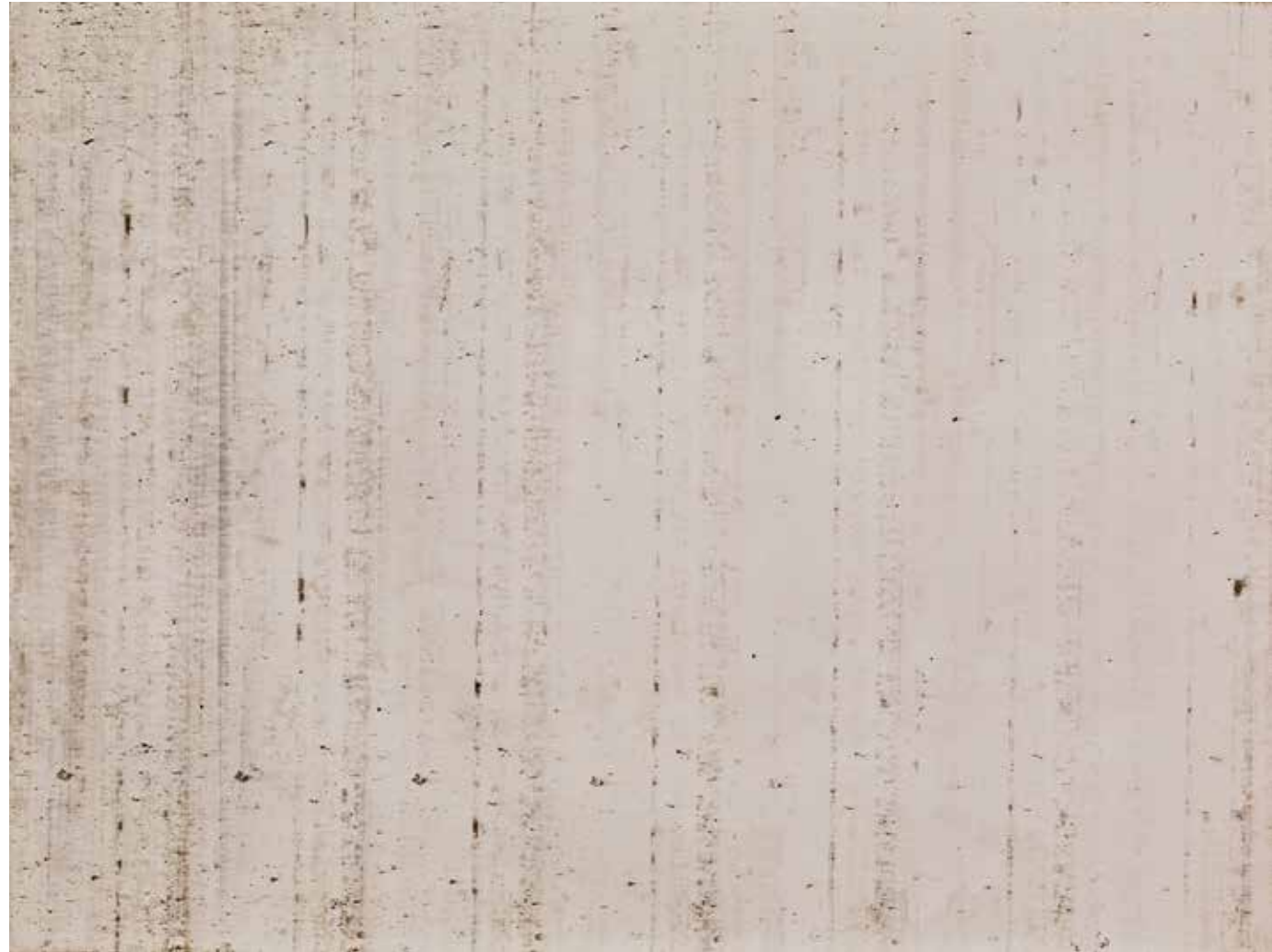
ROBERT MANGOLD Plano curvo / Figura XI, 1995



GERHARD RICHTER Apariencia, 1994



JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN Surcos con luz de plata, 1997



WOLFGANG TILLMANS Fire Island II, 2016 / Tapiz, 2006 / Plata 112, 2013 / Genitales, 2010

EL SILENCIO DE LA MONOCROMÍA

MICHEL PARMENTIER

ROBERT RYMAN

ETTORE SPALLETTI

IGNASI ABALLÍ

CARLOS BUNGA

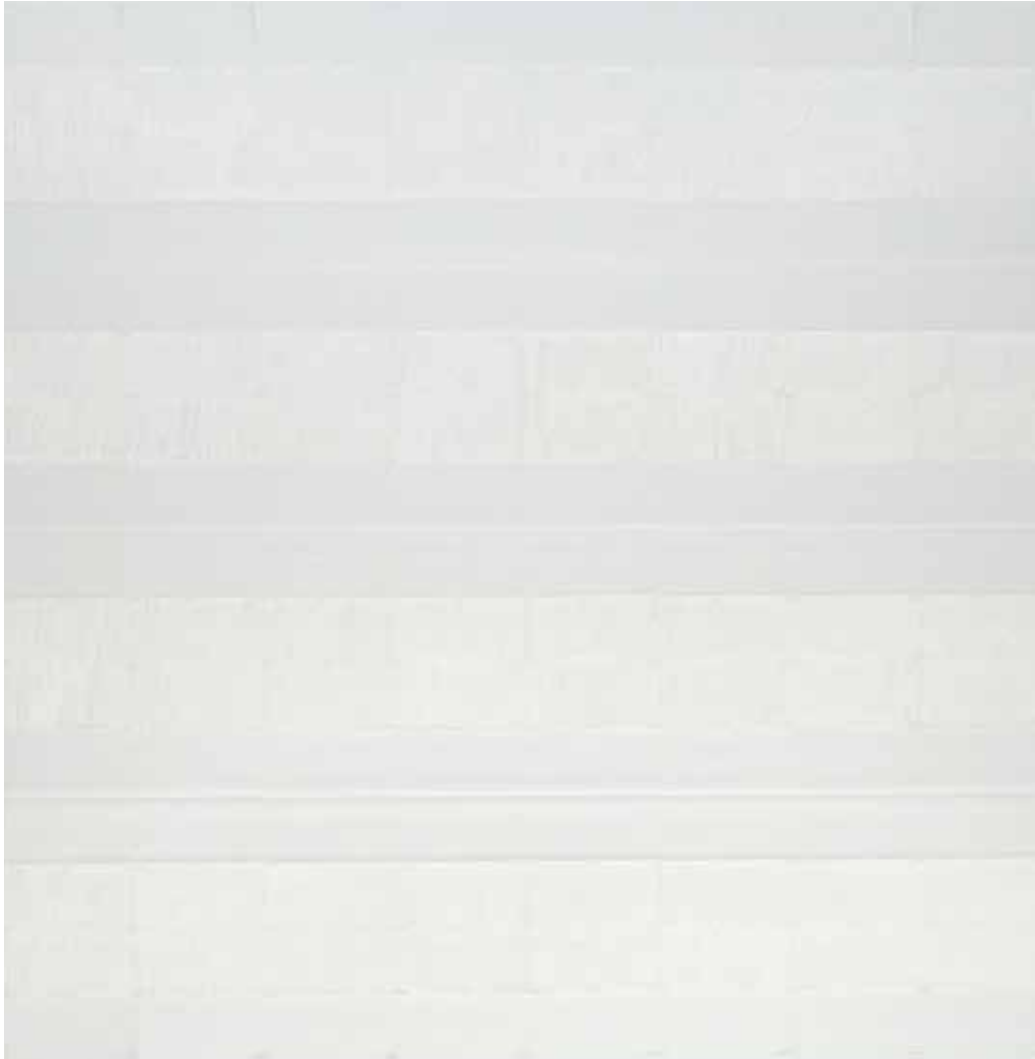
PETER GALLO

JOAQUIM CHANCHO

La pintura de un solo color, denominada monocroma, constituyó en el siglo xx una solución de la pintura para alcanzar la abstracción total. Ceñida a lo esencial, la obra monocroma impone silencio a la expresión y a la representación, pues estas son ajenas a sus elementos básicos: color, superficie y forma.

La decisión de utilizar un solo color abre un variado y versátil campo de experimentación que carga de sentido a la monocromía. Las obras de esta sección muestran una amplia variedad de técnicas, superficies, materiales y texturas, que logran en conjunto que la monocromía se convierta en elocuencia.

La monocromía es también objeto de análisis por parte de los artistas que reconsideran la pintura más allá de sus límites tradicionales. Carlos Bunga, por ejemplo, libera la tela de su bastidor y hace que sus pinturas ocupen el espacio tridimensional. Por su parte, Ignasi Aballí se apropia del concepto de la monocromía para rehacerla sin pintar, utilizando únicamente billetes bancarios triturados, cuyos colores son fácilmente identificables. **N. B.**



MICHEL PARMENTIER 18 de diciembre de 1989, 1989



ROBERT RYMAN Director, 1983



ETTORE SPALLETTI Habitación, rojo púrpura, 1992

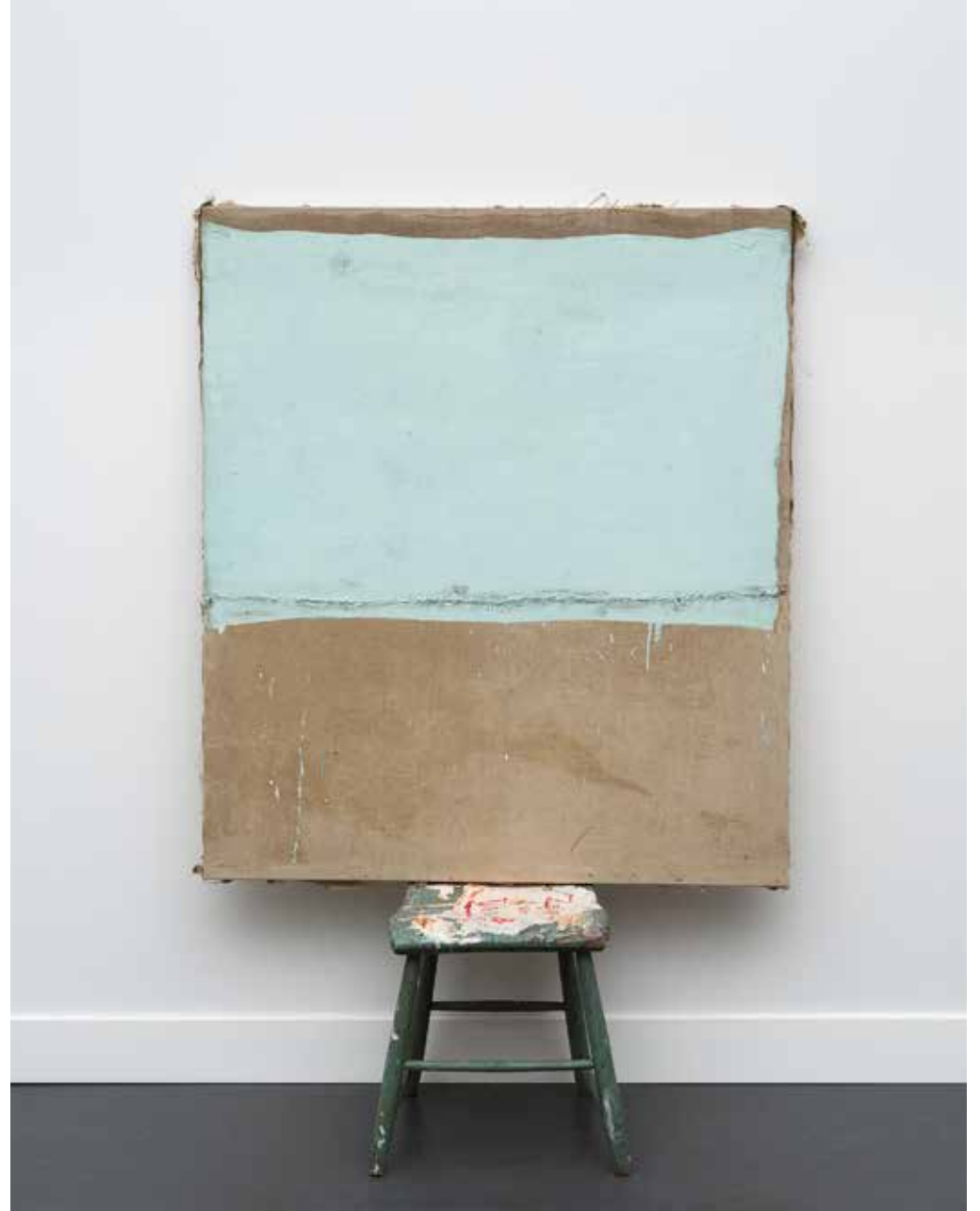




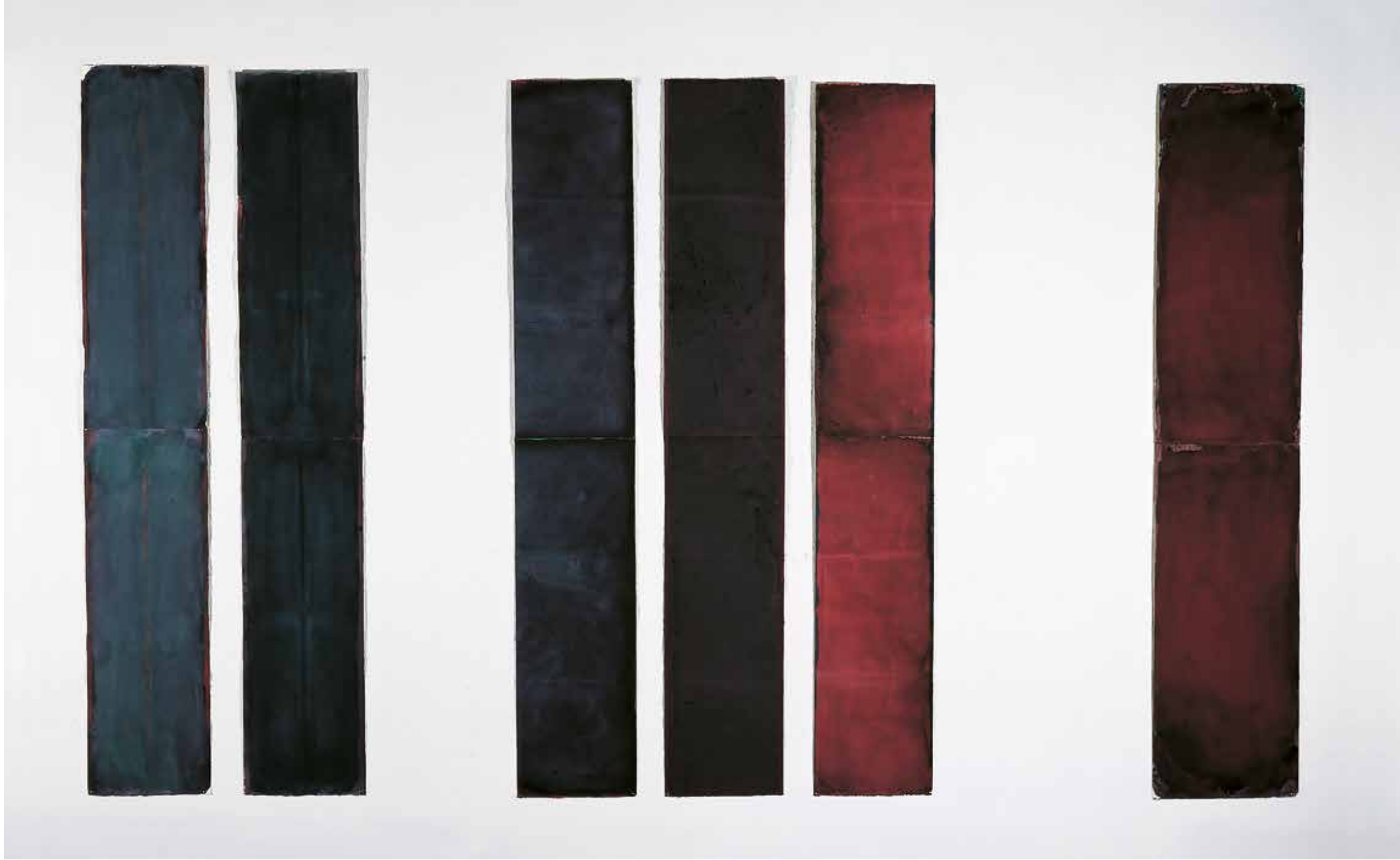
IGNASI ABALLÍ Papel moneda, 2007



CARLOS BUNGA Planos de color suspendidos #1, 2017-2018



PETER GALLO El cielo, 2016



JOAQUIM CHANCHO Naima, 1985



GEOMETRÍA EXPRESIVA

GÜNTHER FÖRG

SEAN SCULLY

JUAN USLÉ

La geometría ha sido siempre una gran aliada de la abstracción y, si en un principio sirvió para distanciarse de lo subjetivo y lo emocional, pronto muchos artistas lograron que conviviera con la expresividad del gesto y con es-

trategias que relajan la rigurosidad del trazado geométrico. Aunque son a todas luces muy distintas, las abstracciones de Sean Scully, Günther Förg y Juan Uslé tratan de unir racionalidad con expresión, y establecer una tensión entre la estructura geométrica y la sensualidad de la pincelada y el color.

Scully compone una geometría de bloques de colores ambiguos y contornos irregulares que elude la simetría y vibra con una pincelada imprecisa. El color de Förg, por su parte, adquiere una densidad expresionista que contrasta con la austera composición y la frialdad del plomo. Por último, la abstracción de Uslé da forma a flujos y movimientos, y está conformada por repeticiones rítmicas de líneas que evocan una imagen de un devenir. Todas ellas son pinturas que surgen de la memoria, de impresiones subjetivas, así como de percepciones de lo real. **N. B.**



GÜNTHER FÖRG Sin título (núm. 74/90), 1990



SEAN SCULLY Gabriel, 1993



JUAN USLÉ Asa - Nisi - Masa, 1994-1995



JUAN USLÉ Guantánamo / Guantanamera, 2004



FRAGILIDAD ENIGMÁTICA

LUI SHTINI

VICTORIA CIVERA

RICHARD TUTTLE

ANTONI LLENA

Delicadas y ambiguas, íntimas y enigmáticas, sutiles y vulnerables. Así se definen frecuentemente las obras de los artistas reunidos en esta sección. Algunas son de dimensiones reducidas y otras están realizadas con materiales humildes y precarios. Unas juegan con estructuras fragmentadas y otras contrastan texturas y cromatismos. Pero todas revelan un énfasis en la experimentación, en el proceso de creación, al tiempo que transmiten una acentuada sensualidad que provoca el deseo de acercarse a ellas y tocarlas con la mirada.

Las piezas de Victoria Civera se relacionan entre sí como palabras que forman una frase y modulan una voz subjetiva que alude a un mundo privado. Las dos obras que Richard Tuttle sitúa una frente a la otra plantean un notable juego de equilibrio entre formas fragmentadas que conducen a un intrigante mundo de sugerencias pictóricas. Antoni Llena dice que reafirmar la fragilidad es todavía hoy una forma de provocación. Al deshojar, recortar y doblar frágiles papeles de colores, este artista intenta rehacer la pintura, desafiando convenciones y destacando su condición efímera. Las formas biomórficas de Lui Shtini evocan algo humano que se resiste a ser identificado. Con espátulas, inscribe distintos relieves en la densa pintura y obtiene así una variedad de texturas que hacen que esas formas bulbosas sean todavía más enigmáticas. **N. B.**



LUI SHTINI Piel V, 2016



LUI SHTINI Piel XIV, 2016



VICTORIA CIVERA Sin título, 1989



RICHARD TUTTLE Grillos, 1991





ANTONI LLENA Naranja, blanco y blanco transparente, 1988



ANTONI LLENA Negro, blanco, rojo y azul, 1986



EL LAPSUS DE LA FIGURACIÓN

GEORG BASELITZ
JULIAN SCHNABEL
SIGMAR POLKE
KERSTIN BRÄTSCH

La polarización entre abstracción y figuración, que ha caracterizado la práctica pictórica a lo largo del siglo xx, fue transformada por algunos artistas en un fecundo mestizaje que les permitió superar convenciones y abrir la pintura a nuevas posibilidades expresivas.

Sigmar Polke utiliza la abstracción para contrarrestar la potencia de la imagen, a la vez que se vale de la imagen para subvertir las pretensiones metafísicas de la abstracción. Su pintura realizada sobre una tela de moaré brillante genera vibrantes efectos formales mediante la yuxtaposición de esbozos de imágenes, manchas accidentales, huellas de pisadas y los característicos topos que aluden a la trama de puntos de una fotografía impresa.

A Georg Baselitz se le cayó la figura, que quedó medio sepultada por los intensos brochazos de un fondo que el artista estructura y remarca con las huellas de sus pisadas. El lapsus de la imagen se repite en el lienzo de Julian Schnabel, quien también se mueve entre la abstracción y la figuración. En su caso, parte de la imagen queda salpicada con una gran mancha plateada que impide que asistamos al misterioso encuentro entre don Quijote y don Corleone. La pintura de Kerstin Brätsch es de otra índole. En esta obra, que juega con los efectos de la técnica del marmoleado, la artista trata el resultado aparentemente abstracto como una especie de figuración. **N. B.**



GEORG BASELITZ Motivo estropeado, 1991



JULIAN SCHNABEL Don Quijote se encuentra con don Corleone, 1983



SIGMAR POLKE Mefistófeles, 1988



KERSTIN BRÄTSCH Representación inestable talismánica de un Schrättel
(con agradecimiento al maestro marmoleador Dirk Lange), 2017



ABRAHAM CRUZVILLEGAS Autorretrato ciego, escapándome de mí mismo, tratando de recordar el año en que fue publicado Mille plateaux (detalle)

REFLEXIONES Y MUTACIONES

THOMAS SCHEIBITZ

RUBÉN GUERRERO

MAREPE

ABRAHAM CRUZVILLEGAS

ÁNGELA DE LA CRUZ

BERNAT DAVIU

JOSÉ PEDRO CROFT

PELLO IRAZU

THOMAS SCHÜTTE

MICHAEL SNOW

JESSICA STOCKHOLDER

GUILLERMO MORA

JAIME PITARCH

Aunque la pintura haya doblado o roto el bastidor (Ángela de la Cruz) y quiera salirse de la pared (Guillermo Mora), aunque se desprenda del marco y se extienda en el espacio tridimensional (Jessica Stockholder), adopte objetos (Marepe) y contamine a escultores (José Pedro Croft, Pello Irazu), sea cómplice de *performers* (Bernat Daviu) o seduzca a cineastas (Michael Snow), no por ello ha dejado de ser pintura. Más bien ha diversificado los elementos de producción y presentación, a la vez que se ha integrado o expandido hacia otros medios artísticos. Esta ampliación de los márgenes de la pintura, que no deja de ser una apertura y una adaptación a un mundo cambiante, la obliga constantemente a redefinirse y a reinventarse.

Por la misma razón, la pintura continúa autoanalizándose y probándose a sí misma a partir de la exploración de su propio legado. Rubén Guerrero, por ejemplo, recupera el ilusionismo que tanto ha prodigado el arte del pincel desde los tiempos del Barroco, y aplica la antigua técnica del trampantojo a su composición abstracta, con lo que consigue seguir confundiendo a nuestra visión mediante esa ilusión óptica tridimensional. Por su parte, Thomas Scheibitz analiza la pintura clásica y selecciona algunos motivos para desarrollar una iconografía propia. En cierto modo, sus obras también juegan con nuestra percepción, configurando formas, entre abstractas y figurativas, que resultan tan familiares como extrañas. **N. B.**



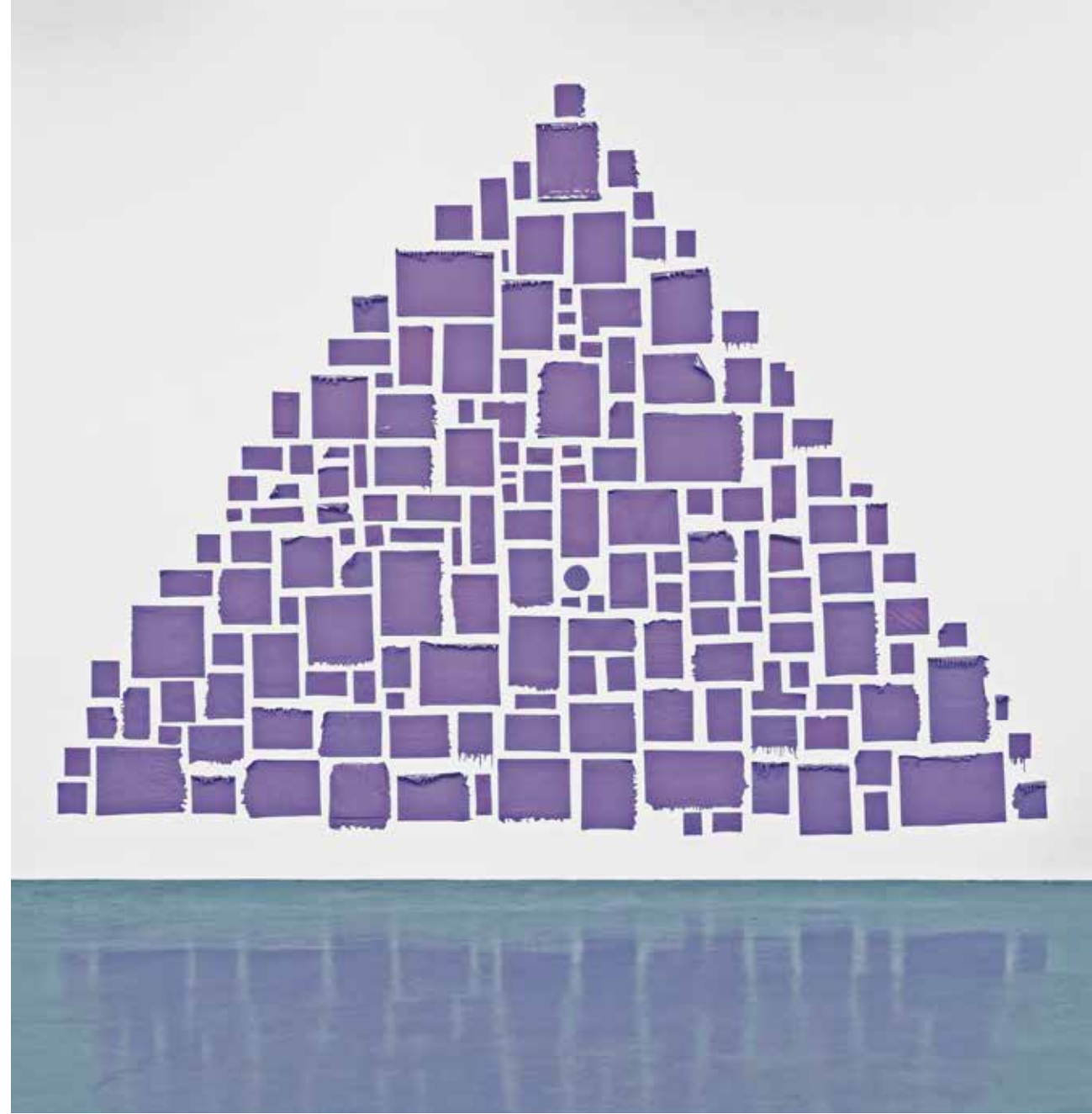
THOMAS SCHEIBITZ Stella, 2004



RUBÉN GUERRERO Sin título (La mitad de lo que ves), 2016



MAREPE Estalagmitas (Estalactita), 2005



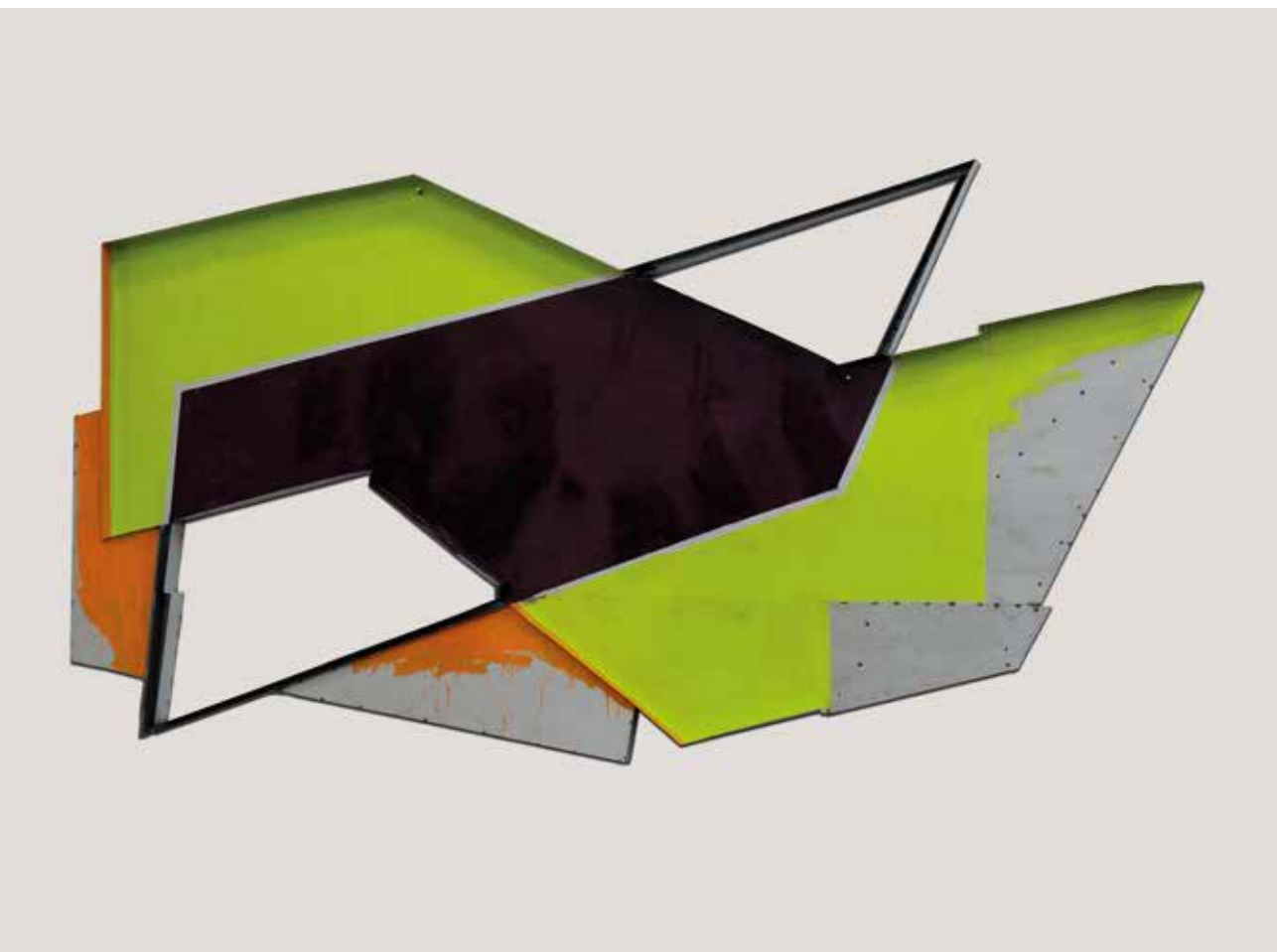
ABRAHAM CRUZVILLEGAS Autorretrato ciego, escapándome de mí mismo, tratando de recordar el año en que fue publicado *Mille plateaux*, 2013



GUILLERMO MORA Pintura en 3 pasos. Paso 1: despunte, 2017



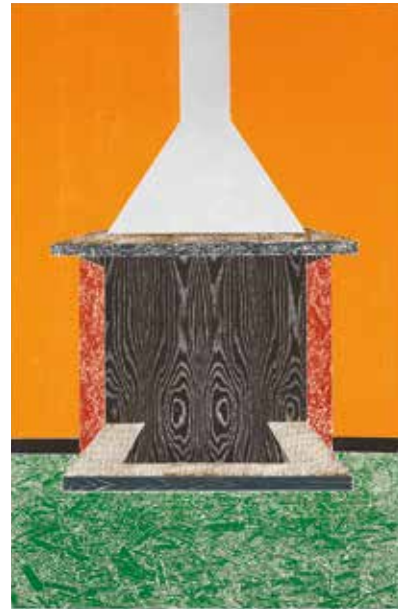
ÁNGELA DE LA CRUZ Clutter VII (Yellow), 2004



JOSÉ PEDRO CROFT Sin título, 2008



PELLO IRAZU Acrobat, 2000



THOMAS SCHÜTTE Xilografias, 2011



MICHAEL SNOW See you later / Au revoir, 1990





JESSICA STOCKHOLDER Air-Padded Table Haunches, 2005



BERNAT DAVIU Overall paintings, 2011



JAIME PITARCH *Qui custodiet ipsos custodes (Rosa)*, 2019

Lista de obras

Esta catalogación incluye las obras expuestas en las dos sedes de la muestra. Cuando una obra se expone exclusivamente en Barcelona o en Madrid, se indica debajo de la ficha técnica de la misma.

IGNASI ABALLÍ

Paper moneda [Papel moneda], 2007
Papel moneda triturado, vidrio y hierro
8 unidades de 150 x 150 cm cada una
CaixaForum Barcelona
© Ignasi Aballí, 2019
Pág. 46-47

GEORG BASELITZ

Motiv kaputt [Motivo estropeado], 1991
Acrílico sobre tela
290 x 260 cm
© Georg Baselitz, 2019
Pág. 70

KERSTIN BRÄTSCHE

Unstable Talismanic Rendering... Schrättel (with gratitude to master marbler Dirk Lange) [Representación inestable talismánica de un Schrättel (con agradecimiento al maestro marmoleador Dirk Lange)], 2017
Pigmento, acuarela, tinta y disolventes sobre papel
304,3 x 207,3 cm
© Kerstin Brätsch, 2019
Pág. 73

CARLOS BUNGA

Planos de color suspendidos #1, 2017-2018
Pintura látex y cola sobre fieltro y algodón
Dimensiones variables
© Carlos Bunga, 2019
Pág. 48

JOAQUIM CHANCHO

Naima, 1985
Acuarela y gouache sobre papel Creysson
Dimensiones totales: 248 x 400 cm
CaixaForum Madrid
© Joaquim Chancho, VEGAP, 2019
Pág. 50-51

VICTORIA CIVERA

Sin título, 1989
Técnica mixta sobre plástico y tela
3 unidades
Dimensiones totales: 70 x 169 cm
© Victoria Civera, VEGAP, Barcelona, 2019
Pág. 62-63

JOSÉ PEDRO CROFT

Sin título, 2008
Hierro cincado y esmalte sintético
195 x 383 x 11 cm
© José Pedro Croft, 2019
Pág. 82

ÁNGELA DE LA CRUZ

Clutter VII (Yellow), 2004
Óleo y acrílico sobre tela
178 x 75 x 40 cm
© Ángela de la Cruz y Lisson Gallery, 2019
Pág. 81

ABRAHAM CRUZVILLEGAS

Autorretrato ciego, escapándome de mí mismo, tratando de recordar el año en que fue publicado Mille plateaux, 2013
Pintura acrílica lila sobre periódico, cartón, fotografías, postales, sobres, dibujos, tiques, cartas, pósteres, tarjetas, recibos, servilletas y agujas
Dimensiones totales: 159 cm
© Cortesía del artista y Kurimanzutto, Ciudad de México, 2019
Pág. 79

GÜNTHER FÖRG

Sin título (núm. 74/90), 1990
Acrílico sobre plomo
280,5 x 160,5 cm
© Günther Förg, VEGAP, Barcelona, 2019
Pág. 54

PETER GALLO

The Sky [El cielo], 2016
Pintura acrílica, cáscara de huevo y tinta sobre tela y silla
Dimensiones totales: 158,5 x 101,6 cm
© Peter Gallo, 2019
Pág. 49

RUBÉN GUERRERO

Sin título (La mitad de lo que ves), 2016
Óleo sobre tela
250 x 200 cm
© Rubén Guerrero, 2019
Pág. 77

JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN

Solcs amb llum d'argent [Surcos con luz de plata], 1997
Óleo sobre tela
194,5 x 194,5 cm
© Joan Hernández Pijuan, VEGAP, 2019
Pág. 37

PELLO IRAZU

Acrobat, 2000
Pintura mural, madera y cinta adhesiva
190 x 164 x 28 cm
© Pello Irazu, VEGAP, 2019
Pág. 83

ANTONI LLENA

Carbassa, blanc i blanc transparent [Naranja, blanco y blanco transparente], 1988
Papel de colores manipulado
133,5 x 124 cm
© Antoni Llena, VEGAP, 2019
Pág. 66

ANTONI LLENA

Negre, blanc, vermell i blau [Negro, blanco, rojo y azul], 1986
Collage de papel
121 x 124 cm
© Antoni Llena, VEGAP, 2019
Pág. 67

ROBERT MANGOLD

Curved Plane / Figure XI [Plano curvo / Figura XI], 1995
Acrílico y lápiz negro sobre tela
274,5 x 550 cm
© Robert Mangold, VEGAP, 2019
Pág. 34-35

MAREPE

Stalagmites (Stalactite) [Estalagmitas (Estalactita)], 2005
Plástico
Dimensiones variables
Cortesía del artista y de Anton Kern Gallery, Nueva York. © Marepe
Pág. 78

MICHEL PARMENTIER

18 décembre 1989
[18 de diciembre de 1989], 1989
Pastel blanco aplicado en plano sobre papel de calco. 7 bandas horizontales alternas, de 38 cm de ancho (4 + 3) y, en la parte superior e inferior, 2 bandas parcialmente neutras, de 19 cm de ancho
Dimensiones totales: 304 x 300 cm
© Michel Parmentier, VEGAP, 2019
Pág. 42

SIGMAR POLKE

Mephisto [Mefistófeles], 1988
Técnica mixta sobre tela
225 x 305,5 cm
© Sigmar Polke, VEGAP, 2019
Pág. 72

GERHARD RICHTER

Schein [Apariencia], 1994
Óleo sobre tela
200 x 200 cm
© Gerhard Richter, 2019
Pág. 36

ROBERT RYMAN

Director, 1983
Óleo sobre fibra de vidrio y aluminio
235,5 x 213,5 cm
© Robert Ryman, VEGAP, 2019
Pág. 43

THOMAS SCHEIBITZ

Stella, 2004
Óleo, vinilo y pigmento sobre tela
250 x 195 cm
© Thomas Scheibitz, VEGAP, 2019
Pág. 76

JULIAN SCHNABEL

Don Quijote meets Don Corleone [Don Quijote se encuentra con don Corleone], 1983
Técnica mixta sobre tela
275 x 305 cm
© Julian Schnabel, VEGAP, 2019
Pág. 71

SEAN SCULLY

Gabriel, 1993
Óleo sobre tela
259 x 366 cm
© Sean Scully, 2019
Pág. 55

THOMAS SCHÜTTE

Woodcuts [Xilografías], 2011
9 xilografías sobre papel
253 x 162 cm cada una
CaixaForum Barcelona
© Thomas Schütte, VEGAP, 2019
Pág. 84-85

LUI SHTINI

Skin V [Piel V], 2016
Óleo sobre madera
76 x 60,5 cm
© Lui Shtini y Kate Werble Gallery, Nueva York, 2019
Pág. 60

LUI SHTINI

Skin XIV [Piel XIV], 2016
Óleo sobre madera
60,5 x 51 cm
© Lui Shtini y Kate Werble Gallery, Nueva York, 2019
Pág. 61

MICHAEL SNOW

See you later / Au revoir, 1990
Videoproyección. Color, sonido
17 min 25 s
CaixaForum Barcelona
© Michael Snow, 2019
Pág. 86-87

ETTORE SPALLETTI

Stanza, rosso porpora [Habitación, rojo púrpura], 1992
Estuco de color sobre madera
Díptico: 200 x 570 cm
© Ettore Spalletti, 2019
Pág. 44-45

JESSICA STOCKHOLDER

Air-Padded Table Haunches, 2005
Lámparas suspendidas, luces, fluorescentes, banco de madera, alfombras, tejas de linóleo, dos mesas, cinco mesitas de café, seis lámparas de suelo con pantallas, pintura acrílica e instalación de plastidip
Dimensiones variables
© Jessica Stockholder, 2019
Pág. 88-89

WOLFGANG TILLMANS

Fire Island II, 2016
Impresión de chorro de tinta y marco
40,6 x 30,5 cm
© Wolfgang Tillmans / Galerie Buchholz, Berlín / Colonia
Pág. 38

WOLFGANG TILLMANS

Tapestry [Tapiz], 2006
Impresión cromogénica
61 x 50,8 cm
© Wolfgang Tillmans / Galerie Buchholz, Berlín / Colonia
Pág. 38

WOLFGANG TILLMANS

Silver 112 [Plata 112], 2013
Impresión cromogénica sobre Dibond, con marco del artista
171 x 226 cm
Marco: 181 x 236 x 6 cm
© Wolfgang Tillmans / Galerie Buchholz, Berlín / Colonia
Pág. 38-39

WOLFGANG TILLMANS

Geschlechtsteile [Genitales], 2010
Impresión de chorro de tinta y marco
40,6 x 30,5 cm
© Wolfgang Tillmans / Galerie Buchholz, Berlín / Colonia
Pág. 39

RICHARD TUTTLE

Crickets [Grillos], 1991
 N.º 1: madera, tela, fibra sintética y cuerda
 N.º 2: madera, tela y cuerda
 Dimensiones variables
 © Richard Tuttle, 2019
 Pág. 64–65

JUAN USLÉ

Asa – Nisi – Masa, 1994–1995
 Pintura vinílica, dispersión
 y pigmentos sobre tela
 244 x 153 cm
 © Juan Uslé, VEGAP, 2019
 Pág. 56

JUAN USLÉ

Guantánamo / Guantanamera, 2004
 Vinilo, dispersión y pigmentos
 sobre tela
 46 x 61 cm
 © Juan Uslé, VEGAP, 2019
 Pág. 57

Obras en préstamo**BERNAT DAVIU**

Overall paintings, 2011
 Acrílico sobre tela y colgadores
 de madera
 Dimensiones aproximadas:
 161 x 76 x 20 cm
 CaixaForum Barcelona
 Cortesía del artista
 Pág. 90

GUILLERMO MORA

Pintura en 3 pasos. Paso 1: despunte,
 2017
 Poliestireno expandido, gesso, papel
 maché, pintura acrílica y estructura
 de madera policromada
 247 x 155 x 60 cm
 CaixaForum Madrid
 © Guillermo Mora, VEGAP, 2019
 Cortesía de la Galería Moisés Pérez de Albéniz
 Pág. 80

JAIME PITARCH

*Qui custodiet ipsos custodes (Sol,
 Manzanar, Rosa, Laguna, Nieve)*, 2019
 5 latas
 Esmalte sobre hojalata
 Dimensiones variables
 CaixaForum Barcelona
 Cortesía Àngels Barcelona, F2 Galería
 y cortesía del artista
 Pág. 91

ENGLISH TRANSLATIONS**INTRODUCTION****Elisa Durán**

Deputy general director of the "la Caixa" Banking Foundation

The scream depicted by Edvard Munch is one of the most famous in art history. All great paintings share the common quality of not falling silent. A great painting is many things at once: a window open on the world, capable of transcending the limits of the framed surface, and a lens that delves into the soul of its beholder.

"la Caixa" was founded over a century ago, focusing on society and intent on offering more opportunities for all, paying special attention to people's needs. As a result, in the sphere of the arts the foundation has consolidated a unique way of approaching knowledge and of making it accessible to all.

Painting, precisely, opened our doors to the most contemporary art in the eighties, when there were no museums dedicated to recent creation in Spain and in Barcelona and Madrid "la Caixa" organised successive exhibitions of the latest trends in painting, along with solo shows devoted to Robert Motherwell, Francis Picabia, Giorgio Morandi, Francesco Clemente, Philip Guston, David Salle, Cy Twombly, Lucio Fontana, etc.

The institution also developed the "la Caixa" Collection of Contemporary Art, that was set up in 1985 to shape the memory of the present, paving the way for new expressions and visions of the art of today. Now, thirty-five years later and under the title 'Painting, A Permanent Challenge', the halls of CaixaForum Madrid and Barcelona present forty-odd paintings by different artists, several of them shown for the first time.

The exhibition displays a range of paintings from the "la Caixa" Collection, from works made in the eighties by artists like Robert Ryman and Sigmar Polke, to other much more recent pieces such as Carlos Bunga's 2018 composition. Artists like Gerhard Richter and Robert Mangold, who renewed pictorial language in the sixties and seventies, are represented in the show alongside young artists such as Jessica Stockholder, Ángela de la Cruz or Kerstin Brätsch, to mention but a few of those currently expanding the limits of the discipline.

These pages are a celebration of painting – as an expression, an object and an event; as time and memory. Particularly when the predictions concerning its end as a genre have been exceeded by the constant changes in its definition. The practice of painting will always face the challenge of providing meaning and continuing to question us as spectators.

We extend our thanks to Xavier Antich and David Barro for giving a voice to pictorial matter. To the former, for reminding us that painting is what we are, 'the now and always' in a significant journey through the history of art since

Ancient Greece. To the latter, for rightly placing us in our century and showing us the extent to which today 'painting is a latent state, capable of reinventing itself, expanding and contracting without ceasing to be painting'.

This is the inspiration that has lain behind "la Caixa" ever since 1994, when we embarked on this permanent social and cultural mission to change the present and construct the future.

THE "LA CAIXA" COLLECTION AND PAINTING, A PERMANENT CHALLENGE
Nimfa Bisbe

The "la Caixa" Collection of Contemporary Art was initiated in a decade of heated and controversial debates on painting. In the eighties, the end of painting and its rebirth or persistence were simultaneously and contradictorily proclaimed. On the one hand, a restrictive conception of the abstract painting of modernism based on formalist criteria seemed to have isolated it from the real world, enclosing it in a bidimensional, impersonal and almost mechanical space made up of systematically measured serial brushstrokes, often impregnated solely with monochromatic pigment. Painting understood from this point of view was considered exhausted, as a result of which some artists like Ad Reinhardt – in the wake of Kazimir Malevich and Alexander Rodchenko – would predict its death as early as the sixties.¹ Its *coup de grace*, however, was delivered in 1981 from the field of postmodern critique when Douglas Crimp drafted its obituary, sensing that photography, video, installation art and performance art were creeping up on painting, characterised by constant desertions.² Yet its history survived that funeral because the early years of the decade witnessed a Renaissance of figurative and expressionist painting that, hatched on both sides of the Atlantic, invaded the art scene celebrating the return of the artist's subjectivity, expressive gestures and symbolic narratives. Some authors disparaged this conception of painting, accusing it of being reactionary and conservative in both ideological and formal terms.³ Such was the case of those who championed Simulationist art, another of the pictorial expressions that appeared in the mid-eighties. The idea of simulation assumed considerable importance in artists who, diametrically opposed to expressionists, criticised the value of originality characteristic of painting and celebrated the disappearance of the author through the appropriation of pre-existing abstract works, as if they were ready-mades. Along the same lines we could mention the painting of the Neo-Geos, who turned geometric shapes into empty signs as a form of rhetoric. In spite of all these tensions, painting appeared everywhere and ended up shaping a plural scene characterised

by hybrid experimentations that accommodated works as varied as those by urban countercultural groups who explored graffiti and introduced comic books as a new visual register.

"la Caixa" embarked on its exhibition programme showing a great responsiveness to painting, and throughout the decade it would reflect these debates in its choice of international shows, presenting emerging trends in the discipline that characterised the period⁴ and displaying the works by artists of the historical avant-garde that became references for young painters. Unavoidably, the contemporary art collection created to shape the memory of the present incorporated works by many of the artists who were the object of those debates: from monochrome abstraction to Neo-Expressionism and Neo-Conceptualism, from Robert Ryman to Francesco Clemente, from Miquel Barceló to Peter Halley, from Robert Mangold to Jean-Michel Basquiat. It also included works that challenged pictorial conventions of painting from other perspectives, such as those of Sigmar Polke or Gerhard Richter, which would have such an influence on the discourses and styles of painting over the past few decades. An extraordinary group of works representing the contemporary Spanish art scene was soon formed, featuring key artists such as Luis Gordillo, Joan Hernández Pijuan, Antoni Tàpies and Ferran García Sevilla.

Today, this history of mutually exclusive trends seems to have been tempered. Painting has gradually coalesced, at first reconciling what was considered contrary: figuration and abstraction, expression and conceptualism, subjectivity and anonymous execution, appearance and objectuality, formalism and symbolism, and then breaking its essence by diversifying materials and other elements of production and presentation, extending its practice towards other artistic media. The debate on the obsolescence and demise of painting stemmed from its conception as an artistic discipline that had unalterable conventions and qualities. But as soon as the limits between artistic disciplines were blurred and these became more pervious, painting ceased to be restricted to a canvas surface covered in pigment. For painting is more than a technique, and at present comprises a wide variety of creations. To quote David Barro, it's a tradition, an idea and a way of thinking and looking at painting itself. Isabelle Graw declares that it is also a highly personalised production,⁵ defined by the artistic individuality shaping it.

Over the course of its thirty years of existence, the "la Caixa" Collection has expanded its account of contemporary art with the inclusion of different artistic disciplines, although it emphasises the great number of works associated with the long and complex legacy of painting. This exhibition displays a significant group of these creations that include installations, photographs, wood engravings, works made with pieces of coloured paper, video besides, of course, a considerable number of works on canvas. These are creations by artists who have experienced artistic practice in a radical fashion, who have persistently analysed the pictorial image and, before the huge variety of options, have stated their own definition of painting, assuming the chal-

lenge of continuing to bring meaning to their oeuvre and to the medium of painting.

The works devoted to abstraction chosen on this occasion emphasise the material nature of painting. The utopian potential characterising the first abstract works is long gone, and today the style is just another form of expression that brings a sense of reality to painting – in short, matter originated as a creative act that is integrated into our perception of the real and effective existence of things in the world. Here, abstraction acts more as a second skin that stretches and contracts the pictorial medium, making it more perceptible as a physical body. Forms, textures, spaces and colours make the physicality of painting visible and tangible, as a result of which they affect our sensory capacity more than representational works, although doesn't mean that the material experience of abstraction is higher than its conceptual process, given that painting is always synonymous with ideas, thoughts.

The exhibition is divided into six thematic sections that examine the nature of abstraction and the aesthetic experience of painting. Each section, as described in the following pages of this book, includes works created with different materials and following different conventions. The history of painting is the key reference in all the sections, even though not all the works hang on walls as established by tradition, but some expand into three-dimensional space. One section is devoted to monochrome painting, revealing a wide range of single-colour works. Another presents new meanings of geometry that evoke the emotional impulse of artists, and yet another brings together paintings in which figuration is counteracted by the effects of abstraction. The thematic areas have been designed to highlight the complicity between works displayed together for the first time, either analysing their possible points of convergence in the more hermetic pieces, or juxtaposing those creations that combine different artistic disciplines with those that continue to explore classical painting.

Some of these works could, of course, have featured in several of the sections at once, just as other similar works from the "la Caixa" Collection could have been displayed. So this is really only one of many possibilities when it comes to composing a selection of abstract creations. Although the exhibition aspires to re-examine the pictorial medium in the collection and in contemporary art as a whole, its ultimate intention is to look at painting from a different standpoint, to approach works of the past with the eyes of the present and compare more recent compositions to those that perpetuate tradition. And perhaps even to provoke new debates, avoiding sterile confrontations such as those that in the eighties seemed to steer painting towards a deadlock.

Endnotes

1. With his black monochromatic abstractions, Ad Reinhardt predicted the end of painting, declaring these works the last paintings anyone could make.

2. Douglas Crimp, 'The End of Painting' (1981), in *On the Museum's Ruins*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1995, pp. 84-105.

3. Benjamin H. D. Buchloh, 'Figures of Authority, Ciphers of Regression. Notes on the Return of Representation in European Painting', *October*, Vol. 16, Spring 1981, pp. 39-68. See too Brian Wallis, *Art after Modernism: Rethinking Representation*, Marcia Tucker (ed.), New Museum of Contemporary Art, Boston, 1984.

4. The group shows of these years included *Otras figuraciones* (1982); *Pintura norteamericana: los ochenta* (1982); *Italia. La Transvanguardia* (1983); *26 pintores – 13 críticos: Panorama de la joven pintura española* (1983); *Origen y Visión. Nueva pintura alemana* (1984); *El arte y su doble: Panorama del arte en Nueva York* (1987). Solo shows staged during that same decade were devoted to Francis Picabia, Richard Hamilton, Enzo Cucchi, Francesco Clemente, David Salle, Jiri Georg Dokoupil, Cy Twombly, Philip Guston, Georg Baselitz, and Edward Ruscha, among others.

5. Isabelle Graw, 'The Value of Painting: Notes on Unspecificity, Indexicality, and Highly Valuable Quasi-Persons', in *Thinking through Painting. Reflexivity and Agency beyond the Canvas*, Sternberg Press, Berlin, 2012, pp. 45-57.

PAINTING, THE ENIGMA OF VISIBILITY

Xavier Antich

For us, contemplating a painting has become an absolutely natural act that has lost all strangeness when the truth is that, even if we're not fully aware of the fact, it is an extremely strange undertaking and to a certain extent even unparalleled. In 2005 Nicolas de Crécy published a wonderful comic book entitled *Période Glaciaire* that features strange characters, glaciation survivors, who wander across the planet without finding any trace of humankind. Nothing – neither cities nor villages, neither paths nor thoroughfares, neither houses nor cathedrals nor palaces. Nothing – only endless esplanades covered in snow and ice, with no presence of any pre-existing civilisation. Suddenly, however, from a movement of frozen tectonic plates emerges what appears to be a dome. The characters are merely dumbfounded, they had never seen anything like it; the construction is the former royal palace that currently keeps the collections of the Louvre.

They don't know this of course. And when they cross the threshold of the building and enter its halls they begin to discover the strangest of things: images they don't recognise either in themselves or as symbols and yet they believe to be remains of an ancient civilisation (our own). They naturally begin to ask themselves questions. Could people really have looked like those in the paintings? If so, they thought, then they weren't that different to them. They also wonder whether the pictures reveal what people were actually like and even who produced the images, as some seem to insinuate that they could have been created by animals. They are surprised and ask themselves how could people live with pictures alone. Didn't they communicate through language? They have the impression that the people who made those paintings we recognise without difficulty were very primitive. Given that they take for granted

that the paintings speak of the people who made them, we imagine that they reproduce scenes from that disappeared life. Before certain paintings they are overcome by fear, and before others, by admiration. They see things that are truly extraordinary and don't know what to make of them, wondering whether those people levitated or whether only the children did, whether they were consumed when in flight. In front of some scenes they ask themselves whether before its disappearance the civilisation had had time to explain in pictures the natural catastrophe that had overcome them.

The comic book is fascinating because it evokes the perplexity of the strange phenomenon of pictures with painted images that we may, as a matter of course, consider the most natural thing in the world. Today we hang paintings on walls in museums, palaces and churches conveniently protected, designated, coded, studied and almost fossilised. Yet the production of visual images through painting (some of the things we now call art) is one of the most surprising, unpredictable and to a certain extent still incomprehensible phenomena in the history of civilisations.

Pliny the Elder turned the origin of painting into a myth in an episode that was repeated up until the nineteenth century, despite its historical inverisimilitude. In love with a young Corinthian, the night before he was to travel abroad Dibutadis, daughter of the potter Butades of Sicyon, drew in charcoal the outline of her lover's face from his shadow cast on a wall by a lamp. Thanks to the authority of myths, this story fuelled an imaginary – not only that of painting as a representation of reality (mimesis) but also that of the power of painting to create memorable images that enable us to make present what is absent, which has, for centuries, been the basis of illusionism. The fact is that from the very beginning, all painting has revealed what would otherwise have remained unseen or would have been seen differently.

By now it is well known that painting as mimesis expresses the most powerful undercurrent in the history of Western art. Yet painting's reference to reality didn't always have a naturalist dimension, not even in Greece, but rather a highly often symbolic or allegorical element. So it is not surprising that in the Renaissance Giorgio Vasari should have fashioned another myth that also had a foundational value, declaring that 'The art of painting began to flourish again in a village called Vespignano'. He was referring to the episode in which Cimabue discovered a child 'who could draw a sheep from life'. The child was Giotto who, according to this story, was discovered when he was trying to paint his sheep on a stone. So this is a case of painting as representation of reality, far from the approach that discovered a supernatural content in the reality of images. According to Vasari, the young boy was ushering in something new. Only naïvely can this episode and the mental universe to which it refers be considered a step backwards, i.e., a submission to natural reality, because in fact what the episode reveals is the painter's ability to create reality. In the context of Florentine Neoplatonism, Marsilio Ficino would soon propound a philosophical formulation: 'So God is the first magician and the

first Artist; God creates, and then binds and orders through attracting back His creation, as a reflection of Himself to Himself.' Nicholas of Cusa would be even more explicit: 'Man is a second God' – just as God is the creator of real beings and natural forms, the painter, in his turn, is the creator of equally real beings and rational forms that are but likenesses of his understanding and creative imagination.

Only three centuries later, in 1830, the painter Caspar David Friedrich would give a new form to this impulse of complete realisation no longer subordinated to nature: 'Close your bodily eye, that you may see your picture first with the spiritual eye. Then bring to light what you have seen in the darkness, that its effect may work back, from without to within.' And furthermore, 'The artist should paint not only what he sees before him, but also what he sees within him. Then he should also refrain from painting that which he sees before him. Otherwise his pictures will be like those folding screens behind which one expects to find only the sick or the dead.'

The progress from the idea of art contained in the anecdote of the girl from Sicyon to the one that characterised German Romanticism reveals an unfolding that isn't linear but suggests an extremely long transition of painting as *mimesis* to painting as *expression* – from objectivity to subjectivity, from painted forms that lead us to things, to painted forms in which we suspect the existence of an interiority.

Only in the late nineteenth century would painting consciously free itself of all references to exterior objectivity (that of nature) and to interior subjectivity (that of the artist). A delightful anecdote concerning the poet Mallarmé and the painter Degas illustrates this transcendental moment of modernity: Degas confessed to Mallarmé that he thought he too could be a poet, because he was convinced he had good ideas and good feelings. The story goes that Mallarmé, astonished, replied that poems weren't made with good ideas or with good or bad feelings but with words. I always found it surprising that Mallarmé should have had to explain to Degas what the Impressionists were already beginning to do in painting, perhaps without being completely aware of the fact, that is, proving that painting wasn't made with ideas or feelings either but with paint. Monet was quite explicit on this point: 'Pictures aren't made out of doctrines.' By then the Impressionists were discovering in painting the same thing that the first phenomenologists were discovering – the space of visibility as a new sphere of reality, no longer dependent on exterior reality or subjective signification. The Impressionists painted their sensations of the visible world rather than objects or feelings, just as the phenomenologists proposed a phenomenological reduction that would suspend judgement about the objective, natural world and the depths of interior subjectivity. Both groups revealed the existence of a universe independent of the visible world that would be explored by painting at least until the emergence of Abstract Expressionism and *art informel*.

From then onwards, throughout the second half of the twentieth century painting would alternatively be declared dead and resuscitated more than a few times. The desire of painters to continue their craft despite the omens of gravediggers and prophets alike was truly an act of resistance that would fuel some of the most memorable pictorial adventures in contemporary art. Each new attempt to rediscover a new meaning in painting, even in today's age of the hyperinflation of images, is a new epiphany: the medium's ability to say things, to shape meanings, to suggest significations, to challenge us as spectators, often taken to the extreme of fascination or frisson. In this adventure we find great European and American artists like Gerhard Richter and Sigmar Polke, Robert Ryman, Sean Scully and Georg Baselitz, besides Catalan painters Joan Hernández Pijuan, Antoni Llena and Ignasi Aballí, to mention but a few of those represented in *Painting, A Permanent Challenge*.

On the subject of modern painting some authors, like the philosopher Hans-Georg Gadamer, have spoken of the 'speechlessness' of pictorial works, a speechlessness that is more related to a silent eloquence than to the fact of not having anything to say. Because the truth is that painting in our days hasn't just continued to make statements but, above all, has made up new forms of expression or has updated those we were already familiar with. Perhaps, as Hans Robert Jauss announced in 1967 when he developed reception theory, one of the most relevant aesthetic theories of recent decades, rather than the new formality of artistic expressions or the innovations in the field of creative supports the main challenge faced by painting and indeed the other arts in our day and age is the prominence they grant to the figure of the viewer when it comes to articulating significations and meanings.

In a key essay published in *Cavall Fort* that same year, entitled 'El joc de saber mirar', Antoni Tàpies tried to express the same idea: 'Painting can be everything. It can be a sunbeam in a gust of wind. It can be a storm cloud. It can be a mark man makes on the world, or a blow – why not? – that says "enough"! It can be a gentle morning breeze, full of hope, or a sour smell that escapes from a prison. It can be the bloodstains of a wound, or the chant of a people in an absolute blue, or yellow, sky. It can be what we are, our today, our now and our always.'

Too concerned with intermittences and discontinuities, perhaps we are placing too much emphasis on what is new in today's painting in comparison with the painting of other periods. Yet sometimes it's worthwhile remembering that, in spite of the mutations in forms and languages, in spite of the variations in motifs and styles, a look at the history of painting also illustrates a continuity whose importance often goes unnoticed. This assertion by Kandinsky left Joan Fuster so dumbfounded that, in order to understand its scope, he ended up writing *El descàredit de la realitat*: 'The contact between an acute angle of a triangle and a circle produces the same effect as the contact between God's finger and Adam's finger in Michelangelo.' The same idea was ex-

pressed by Merleau-Ponty in *Eye and Mind*: '[F]rom Lascaux to our time, pure or impure, figurative or not, painting celebrates no other enigma but that of visibility.'

So the problem is perhaps daring to travel the paths of this enigmatic visibility of painting that in each work, today as always, brings us face to face with the possibility of discovering or constructing its meaning. Not an easy operation, we must say, because it obliges us to make a similar effort to the one we make when reading any other kind of writing. This is why it is worth our while to consider the words of Theodor W. Adorno, who in his impressive *Aesthetic Theory* wrote: 'All works of art are scripts [*Schriften*] that is, hieroglyphic ones whose code has been lost and whose substance [*Gehalt*] not least depends on the fact that their code is missing.' The fact that painting today is mute or eloquent depends, in short, chiefly on us, its beholders. Which is why we still find it fascinating.

THE POLYHEDRAL QUALITY OF PAINTING

David Barro

While in the twentieth century the history of painting aroused much discussion, in the twenty-first century many are discussing the 'life after death' of painting. It isn't so much a question of its resurrection as an instance of the German concept *Nachleben* or afterlife – half-way between the ideas of persistence and survival – that is present in the philosophical reflections of Walter Benjamin and Aby Warburg, in their desires to understand history and culture, and that theoreticians like Delfim Sardo have taken as their basis for attempting to examine the still healthy state of painting. For some time now we've known that the only unmovable element in painting is the term itself, which has been stretched like a chewing gum, operating as a kaleidoscope of meanings. Contemporary painting has been a sort of resistance, but above all a stance that has obliged artists to be continuously (re)thinking their position, wondering why and how they should continue their practice. This defines painting's polyhedral quality, its capacity of displaying multiple faces, because the time of painting always entails new definitions.

The most obvious instance is how painting has managed to change bodies, embracing other materials and processes to approach the performative, the objectual or the electronic before being reincarnated in painting starting from other media. This shouldn't surprise us, particularly if we consider how our tendency to see the world in pictorial terms continues to prevail despite the passing of the years. Because before each image, we project unconscious expectations that stem from an irreversible contamination of visual referents formerly acquired, for instance by going to the cinema to see history films triggered by paintings of past ages. Before then, photography had managed to transform the meaning of traditional genres into a kaleidoscope,

operating a sort of *trompe l'œil* on what had always been considered painting. The painted picture was extrapolated to the photographic frame and lights, colours, coarse grains, motifs, framings and compositions were inspired by the history of painting. Reasserting the notion of the expanded field, a term coined by Rosalind Kraus, painting has not only transcended its place but has also been able to dispose of the matter that had characterised it. Because the pictorial actually precedes painting, or at least its rendering on the pictorial surface. Gerhard Richter has theorised on the subject and in Wolfgang Tillmans's photographs – as in few others – themes, frames and spatial compositions manage to combine optical and haptic abstraction, embracing the mistakes of the process and caressing the nuances of pictorial work.

Yet rather than establish hierarchies or influences in the evolution of painting, I would like to point out its hybrid nature and the simultaneous complexity of its presentations in our contemporary age. Exploring the aesthetic principles of the artists in this exhibition, we note that they all address the intrinsic features of painting. Even among those who consider themselves closer to sculpture, we can establish the existence of a vocabulary that speaks of textures and perspectives, of colour, chiaroscuro, shapes and figures. The funny thing about painting is how it has managed to accommodate the most varied of formal and conceptual distances in the pictorial universe, once we accept that it is no longer defined as a technique but as a tradition, an idea, a way of envisaging the medium's possibility of apprehending the world. Many authors have reflected on these issues, ranging from theoreticians like Thierry de Duve to some of the artists featured in this show like Robert Ryman, Jessica Stockholder or Ángela de la Cruz.

The twentieth century revealed the strengths and frailties of painting. We could take Carlos Bunga's *Pinturas exentas* (Freestanding Paintings) as a metaphor of this sort of metalinguistic narrative. Bunga began to destroy his paintings very early on, perforating the support with his own body. The idea was to transcend his physical limits by embracing the performative, as Lucio Fontana and the Gutai group had done before him. Degraded urban spaces and their marks were seminal sources of inspiration for the artist, who hung his early paintings in ruinous spaces to encourage erosion. He even went so far as to bury his paintings, as had been done earlier by artists like Perejaume, who photographed that action in the nineties. Ephemerality is taken to the limit. We are talking about time and memory, but also about plasticity, the pictorial. The relationship with space is tensed and very often it is accidentally triggered. I'm thinking of Guillermo Mora and Ángela de la Cruz. The properties of painting are empowered.

The works of Carlos Bunga, Peter Gallo and Ángela de la Cruz introduce the main discussion on the limits of painting: monochromy. Artists like Robert Ryman, Michael Parmentier and Ettore Spalletti, present in the show, are fine historical examples of this reflection that runs through the twentieth

century and into the twenty-first. This is the path followed by Joan Hernández Pijuan, who supported craftsmanship and tradition in colours rescued from nature.

Meanwhile, other artists such as Ignasi Aballí ironise on the subject, in his case in a series of works made of paper shavings from banknotes: notes of different value in each piece and another piece in which the various values are combined. Monochromy had always been the object of serious and forceful debate. The colour white enabled Ryman to clarify the shades of painting, bringing to light other aspects that wouldn't have been as clear in other colours. Neither the theme nor the essence of his painting, white was a medium he chose for its great degree of neutrality, like the square format. As Robert Storr has pointed out, 'Stella tries to make things happen to painting; Ryman paints in order to see things happen.'¹ Ettore Spalletti also favours a slow approach to painting, as dense as that of the Renaissance. The material quality of painting becomes especially prominent in his works.

Funnily enough, one of the artists who have reflected more poignantly on this issue features prominently in our books on the history of recent art. More than surprise us, we should consider this an invitation to construct new discourses for painting too. The artist is Marcia Hafif, for whom the meaning of monochrome painting is closely related to the act of painting, to the *action* of painting. Hafif conceives monochromatic painting starting from its support, from paintbrushes (examining their size and material), ink, movement, the trajectory of the hand and even solvents. All these factors – which she observes individually – guide her steps into what we term abstract painting, as they did for Robert Ryman and a group of painters who strove to remove all signs of composition from their canvases. Painting shouldn't reveal anything beyond itself; as New York painter Joseph Marioni declared, 'The painting itself is the visual place of that state of being.'² Marcia Hafif expressed the idea perfectly: 'In a realist or in an abstract painting the strokes function (and have always functioned) at an underlying level, but in a one-color painting the strokes carry a major load significance. Rather than serving another intention, they are that intention, a part of the subject matter of the painting as a whole.'³ This material quality of painting is very present in artists like Robert Mangold, concerned with the physicality of colour and the versatility of formats.

Of course, to speak of the death of painting we should go back to Malevich. Its agony gave birth to modern art and, more specifically, to abstract painting. In the meantime, the death of the author (Barthes), of ideologies (Lyotard) or even of man (Foucault), defined a general apocalyptic feeling. Rather than chained entrances of new orders, as in the case of sculpture, the crises and advances of abstract painting can be interwoven from a guiding thread: the obsession *for* and *with* its own death. This feeling of ultimate painting will surface at many points in history: from its initial concept that acted as a reduction or stylisation of the figurative, abstract painting was seen as an independent struc-

ture of the pictorial surface before becoming, many years later, a sort of void or absence of legibility. I'm referring to the abstract painting that emerged after the birth of actual abstract painting or, in other words, to how modern art led to the crisis of modern art.

I should explain that before this break with pictorial space was produced, a series of advances would be conclusive for reaching what we could describe as pure abstraction. In the nineteenth century, Turner avoided chiaroscuro as a vital element in the construction of the picture, whereas Constable tried to capture the clouds in images in order to represent the ephemeral nature of existence. The intellectual painting of Caspar David Friedrich also provoked the complaints of an audience that declared there was nothing to see in them. His search for the sublime led him to disregard depth and eliminate the vanishing point, extending space laterally and superficially as in Oriental paintings. Turner almost attained abstract images using a sketchy technique based on patches of colour in a manner that would subsequently inspire Monet. But what was at stake was how and when the picture would lose its quality as a window. This is the secret of modern painting, increasingly interested in appearing as painting. The picture offers itself as a surface and the spectator can no longer look at what is depicted, because all that there is to see now is a stained canvas. At the end of the day, the one thing that modern painting tries to do is to highlight, rather than conceal, its pictorial quality. While Monet abandoned drawing to prioritise colour in his characteristic fusion between form and ground, this balancing tension would be accelerated in Cézanne, who prioritised the material quality of pigments. Before then, Manet had disregarded narrative unity and spatial depth by bringing his backgrounds to the forefront. So, painters' arrival at abstraction wasn't planned, but derived instead from a gradual struggle to attain the independence of art from its exterior reality. Hence, Kandinsky sought the physical effect of colour, like that of sound; discovering it in abstraction, he embraced it naturally, as an echo of the regression of organic forms in painting. Then came the musicality of the work of Paul Klee and the awareness of abstraction in Piet Mondrian, although the main threat to painting appeared with the zero degree of non-objectivity attained by Malevich in his *Black Square on White Ground*. Malevich evoked supreme expression in painting, refining and reducing it in order to expand pictorial space more forcefully.

Without resorting to these historical names, the exhibition allows us to examine the margins of painting, to deconstruct its history. Because there are many artists who, like Bunga, understand painting as an event, as something that is generated, accelerated. Ángela de la Cruz also embarked on her career with the radical action of eliminating colour: 'What was left was the stretcher. One day I removed the back of the stretcher bars and the painting drooped. From that moment on I began to confront the painting as an object.'⁴ The idea was to deconstruct and separate the artefact and its assumptions. Being in deconstruction is as-

suming the impossibility of cessation. This is something on which Derrida reflected deeply, something that led painting to fragment its stretcher, its structure, and to break its support, its relationship with the wall, its flatness. The painting became a three-dimensional object and declined towards installations and sculpture. It is no coincidence that when I offered the artist the chance to stage her first retrospective exhibition in Spain a few years ago, the title chosen should have been *Escombros* (Debris) – leftovers, that which remains but above all that which resists, even recycling itself, like painting.

Besides the works by these aforementioned artists, the show comprises wonderful pieces by artists who have explored the complex relationship between the illusionistic space of painting and the physical presence of sculpture. The works by José Pedro Croft, Richard Tuttle, Jessica Stockholder, Guillermo Mora and Pello Irazu, among others, lie at the crossroads of painting, sculpture, installation art and architecture. Croft, whose approach is profoundly sculptural, skilfully combines these premises with a pictorial gaze and a command of perspective that makes his work highly versatile. On the one hand, we realise he is an artist who adopts the logics of minimalism, while on the other, his surfaces and paintings draw us closer to *arte povera*. And in essence we find El Lissitzky, who announced the move from the two dimensions of painting to the three dimensions of real space, plus the inclusion of time, i.e. the spectator wandering through the piece. I'm thinking of Giacometti, who said it was impossible to finish works. Croft's art features indefinite spaces and the abstract density of voids. Everything has a provisional appearance. Like Tuttle's poetic 'crickets', subtle and frail, deconstructed and chromatically powerful. These elements support what the curator terms enigmatic fragility, a condition shared by artists such as Victoria Civera, Antoni Llena and Lui Shtini.

In Croft's painted-iron and enamel sculptures, as in the fissures of paintings by historical artists like Clyfford Still, there is no place for perfection and lines are superimposed on one another, allowing spontaneity to take centre stage. It isn't a question of accuracies or mistakes but quite the opposite – it's a question of starting afresh and transforming, of doing and undoing, of exploring latency. As in his sculptures, everything seems to come together as a sort of enigma we can only solve in a fragmentary way as we move towards different observation points, some of them cross-sectional and others more restrained, frontal. The journey of the gaze is only possible through the displacement of the body, ultimately responsible for creating the space for the gaze, for confronting the visible so as to uncover what it conceals from us. Everything emerges and is at once contained. The pieces by Jessica Stockholder have the same requirements, and are characterised by an element of durability intrinsically tied to the space in which they are installed.

The duration of our journey depends on our ability to re-frame margins, to experiment the possibilities of these limits. Because there's always more space than the space we can

cover and it would seem as if the latter were never definitive. The field of vision expands when the gaze is destabilised.

Stockholder's oeuvre is paradigmatic of what is known as expanded painting. A painting that experiments with time. A painting that can be penetrated but, above all, a painting that allows us to continue to discuss painting: composition, space, colour, rhythm... everything refers us back to a tradition. Architectural space has now become the surface for painting and can be made out of a combination of lamps, carpets, coffee tables and linoleum tiles, as exemplified perfectly by the work entitled *Air-padded Table Haunches*. The use of colour dematerialises objects and grants them their pictorial value. Stockholder shows us that any object can be used for painting. Viewers need to distance themselves and move around in order to approach painting. As if painting were there, without quite developing.

So, many are the artists who have accepted the metaphorical values of painting and have applied them in a given context – that of contemporary art – increasingly flexible and critical. Suffice it to attend to the reflections on painting made by artists like Gerhard Richter and to the importance of spectators' capacity to examine forms and their concepts. For other artists like Baselitz, however, painting has nothing in common with the wall on which it hangs or with the hall in which it is displayed, as a result of which he began to paint the figures in his pictures upside down, breaking the unity of gesture and representation. Later on he would focus on colour in works in which figure and ground were equally relevant. Chance assumed a key importance. The role played by colour in Baselitz would be as determinant as that played by material in Polke, favouring the serendipitous, ineffable quality of painting. Painting is conjugated, experimented. We see this in Polke, Schnabel, Baselitz and Kerstin Brätsch who, like Richter, considered painting as a model that combined a wide range of contradictory elements: the factual nature of the pictorial process, the intervention of chance, the image and the possible associations created by the combination of all these factors. Richter presupposes the existence of the image; his insistence on the use of painting derives from the assumption and acceptance of the image as a ready-made. Painting isn't effective for producing an image; it's the image that's effective for producing painting that, in turn, generates a new image.

Bearing in mind all the reasons put forward, we come to the same conclusion as the curator, i.e., that painting entails a permanent challenge. This is how we view a whole series of awkward, strange, accidental yet extremely dense paintings, exquisite in their complexity and in their way of tracing the limits of the picture to reflect on the process of painting and of creating an image. Such is the case of Rubén Guerrero and his interstitial painting, and that of Thomas Scheibitz, intent on deconstructing the painting into pictorial planes. The process is taken to the extreme in the recycling principles guiding the works by Ángela de la Cruz and Abraham Cruzvillegas, and in the pictorial revival of the commonplace in Marepe.

It is important to consider the metaphorical aspects of these paintings. The same applies to Sean Scully, who in a conversation held twenty years ago said, 'I thought of making something that was a painting, but a painting suspended in the air hesitantly, that could somehow extend the metaphorical vision of painting in our culture. In these paintings, time is represented physically – one has to walk around the work. It's an experience that includes real time.'⁵ Scully, Günther Förg and Juan Uslé are experts in cultivating atmospheres, in dissolving the objectivity of architecture or landscape starting from apparently blurred patches of colour, summoning vagueness in order to frame nature with pictorial effects. Over the years, I've managed to see these supposedly abstract painters as figurative artists, artists who pursue the fleeting, concerned with a colour that destabilises form, or our gaze, acquiring plastic possibilities by accepting the problems formulated by minimalist reductionism and taking them to livelier and more vibrant places. In an exhibition of works by Günther Förg I curated, I presented him as a figurative artist capable of projecting a latent experience of the world, which is also a condition required of the spectator. Förg's photographs are reflections on reality, a reality that emerges from a reflection, to paraphrase Godard, one of the figures he holds in great esteem. First and foremost, however, his gaze rests on emotion. The flow between form and space in his photography is directly proportional to the abstract reality of his paintings, especially when he paints in acrylics on lead and the paint isn't quite impregnated, as if it had been applied to a wall. The ambivalence of the material, as heavy as it is fragile, has allowed him to make progress in what we call painting. Lead allows him to assume the picture as a body and becomes visible as a support, forming a part of the composition itself. This play on textures also exists in the wood engravings by Thomas Schütte that adopt the expression of the grain of the wood.

Painting. Yes. Never in its history has painting strayed from the course of its own processes and developments. The medium is characterised by the weight of its ontological, aesthetic and ethical discourse. Despite all appearances, the crisis of painting doesn't stem from issues related to the first avant-garde movements, but can be traced back to Ingres's claims concerning the unfair competition of photography, or to Manet and the internal or proto-cinematic time of his painting, on which Thierry de Duve has reflected profoundly. In the twenty-first century, any image or object can be a painting because painting is a latent state, capable of reinventing itself, expanding and contracting without ceasing to be painting.

Endnotes

1. Robert Storr, *Robert Ryman*, Tate Gallery / Museum of Modern Art, London / New York, 1993.
2. Joseph Marioni, 'Abstract Painting / Peinture Abstraite', *Canadian Art*, winter 1998, p. 54. See, too, *Blasser Schimmer – A Pale Gleam: Sammlung Mondstudio*, Gimlet Verlag, Cologne, 2001.
3. Marcia Hafif, 'Getting on with Painting', *Art in America*, Brant Publications, Inc., New York, April 1981.

4. 'Angela de la Cruz em conversa com Trevor Smith,' *Angela de la Cruz. Trabalho/Work*, Culturgest, Porto, 2006.

5. David Barro, 'Sean Scully. Me gustaría que se dijese que soy una suma de Rothko, Mondrian y Matisse,' *La Razón*, 10 June 1999.

THE AURA OF PAINTING

The concept of aura is associated with what is commonly described as an 'aesthetic experience', i.e., a form of experience considered 'transcendent', unlike everyday forms of perceiving the world. Thus the auratic experience is distinguished by its extraordinary quality and by the fact that it inspires feelings of admiration and veneration. The relationship between painting and the experience of aura is linked to the singular and incomparable nature of the pictorial work. In our present digital age, when everything is reproducible and easy to manipulate, painting has managed to maintain its position as a genuine and original object. Today, however, its aura appears above all in museum and exhibition settings, where its unique existence is recognised and its exceptionality is perceived absolutely.

The aura of painting has conditioned the history of art to such an extent that the latter has indeed been identified with the history of painting. Since the Renaissance, this artistic discipline has been the subject of countless theoretical debates that have given it intellectual prestige and a venerable position. Precisely this initial section highlights the uniqueness of painting and pays tribute to its legacy. Robert Mangold's references to the Renaissance lunettes and fresco painting, the peculiar abstractions created by Gerhard Richter and Joan Hernández Pijuan, and the photographic installation by Wolfgang Tillmans all represent the classical genres of landscape, still life and history painting, while abstraction features as a fourth genre, no doubt the most prominent of the twentieth century. **N. B.**

THE SILENCE OF MONOCHROME

In the twentieth century, so-called monochrome painting – painting executed in different shades of one colour – was a pictorial means to attain total abstraction. Embracing the essential, monochrome works impose silence over expression and representation, which are foreign to its basic elements: colour, surface and form.

The decision to use only one colour opens up a motley and versatile field of experimentation that charges monochromatic painting with meaning. The works in this section reveal a wide variety of techniques, surfaces, materials and textures that transform monochromy into eloquence.

Monochromy is also analysed by artists who take painting beyond its traditional bounds. Carlos Bunga, for instance, releases his canvases from their stretchers, moving his pictures into three-dimensional space. In his turn, Ignasi Aballí appropriates himself of the concept of monochromy and transforms it using only shredded banknotes with easily identifiable colours. **N. B.**

EXPRESSIVE GEOMETRY

Geometry has always been a great ally of abstraction and while it was originally used to gain a distance from the subjective and emotional, in the work of numerous artists it soon coexisted with the expressiveness of gesture and with strategies that relax the rigidity of the geometric line. Despite their obvious differences, the abstractions of Sean Scully, Günther Förg and Juan Uslé attempt to unite rationality and expression, establishing a tension between geometric structure and the sensuality of brushstrokes and colour.

Scully composes a geometry of blocks of ambiguous colours and irregular contours that eludes symmetry and vibrates with vague brushstrokes. In Förg, colour acquires an expressionistic density that marks a contrast with the austerity of the compositions and the coldness of their lead supports. Last but not least, Uslé's abstraction shapes drifts and movements and consists of rhythmic repetitions of lines that conjure up the image of a progression. All these paintings emerge out of memory, subjective impressions and perceptions of the real. **N. B.**

ENIGMATIC FRAGILITY

Delicate and ambiguous, intimate and enigmatic, subtle and vulnerable. These are common descriptions of the works brought together in this section. Some are small in size and others are made of humble and precarious materials; some play with fragmentary structures and others compare textures and colours, but they all emphasise experimentation and the process of creation and convey a pronounced sensuousness that makes us want to approach them and touch them with our eyes.

Victoria Civera's works relate to one another like words in a sentence and modulate a subjective voice that alludes to a private world. The two works that Richard Tuttle places opposite one another create a remarkable balance between fragmentary forms that leads to an intriguing world of pictorial suggestions. Antoni Llena believes that reasserting fragility is still a form of provocation. By cutting out and folding fragile sheets of coloured paper, he strives to transform painting, challenging conventions and highlighting their ephemeral nature. The biomorphic shapes created by Lui Shtini evoke something human that resists identification. Using spatulas, he embodies reliefs in the thick paint, obtaining a wide range of textures that make these bulbous shapes even more enigmatic. **N. B.**

SLIPS OF THE IMAGE

The polarisation between abstraction and figuration that characterised pictorial practice throughout the twentieth century was transformed by some artists into a fertile blend that enabled them to overcome conventions and open painting up to new expressive possibilities.

Sigmar Polke employs abstraction to counter the power of the image, yet simultaneously uses the image to subvert the metaphysical aspirations of abstraction. His painting

on a shiny moiré support creates vibrant effects thanks to the juxtaposition of sketchy images, accidental stains, footprints and the characteristic polka dots that allude to the moiré pattern on a printed photograph.

Georg Baselitz's fallen figure is half-buried under powerful brushstrokes on a ground structured and emphasised by the figure's footprints. The image-slip is repeated in the canvas painted by Julian Schnabel, who also moves between abstraction and figuration. In his case, the huge silver smear in one part of the picture prevents us from witnessing the mysterious encounter between Don Quixote and Don Corleone. Kerstin Brätsch's is a different sort of painting. Playing with the effects of the marbling technique, the artist treats the seemingly abstract outcome of this painting almost figuratively. **N. B.**

REFLECTIONS AND MUTATIONS

Even if painting manages to bend or break the stretcher (Ángela de la Cruz) and tries to burst out of the wall (Guillermo Mora), even if it becomes detached from its frame and extends into three-dimensional space (Jessica Stockholder), adopts objects (Marepe), contaminates sculptors (José Pedro Croft, Pello Irazu) or seduces film makers (Michael Snow), it is still painting. What it has done is diversify its modes of production and presentation, expanding towards and becoming integrated in other artistic media. This mutation of painting, that implies an opening and an adaptation to a changing world, forces it to redefine and reinvent itself constantly.

For the same reason, painting continues to examine and prove itself by exploring its own legacy. Rubén Guerrero, for instance, recovers the magic imparted by the art of painting since the Baroque and applies the *trompe-l'oeil* technique to his abstract compositions, thereby managing to continue to confuse our visual perception through this three-dimensional perspective. In his turn, Thomas Scheibitz examines classical painting and selects certain motifs to develop an iconography of his own. To a certain extent, his works also play with our perception, shaping forms that are halfway between abstract and representational, as familiar as they are strange. **N. B.**

Estas páginas, que ilustran una exposición de obras de la Colección "la Caixa" de Arte Contemporáneo, son una celebración de la pintura e incluyen sendos ensayos de Xavier Antich y David Barro. El primero recorre con concisión oportuna la historia de la pintura desde los tiempos remotos. El segundo se sitúa en la actualidad para recordarnos hasta qué punto la pintura asume el reto de reinventarse sin dejar de ser, precisamente, eso: pintura.

