



LA PINTURA
UN REPTE PERMANENT





LA PINTURA

UN REPTE PERMANENT

COL·LECCIÓ "LA CAIXA"

 "la Caixa"

EXPOSICIÓ

«La pintura, un repte permanent»
Col·lecció "la Caixa"

Concepte i producció

Fundació Bancària "la Caixa"

Comissària

Nimfa Bisbe
Cap de les col·leccions d'art de la Fundació Bancària "la Caixa"

Disseny i gràfica de l'exposició

Andrés Mengs

CATÀLEG

Edició

Fundació Bancària "la Caixa"

Autors

Xavier Antich
David Barro
Nimfa Bisbe

Traduccions

NAONO
Josephine Watson

Disseny gràfic

Jordi Ortiz

Impressió

La Trama

© dels textos: els autors

© de les traduccions: els traductors

© de les fotografies: Fotogasull, Florian Kleinfenn (Thomas Schütte)

© de l'edició: Fundació Bancària "la Caixa"

ISBN: 978-84-9900-240-8

DL: B 14168-2019

Coberta: KERSTIN BRÄTSCH. Representació inestable talismànica d'un Schrätzel (amb agraïments al mestre marbrejador Dirk Lange) (detall), 2017
Contracoberta: JESSICA STOCKHOLDER. *Air-Padded Table Haunches* (detall), 2005
Pàgines 2 i 3: LUI SHTINI. Pell V (detall), 2016
Pàgina 4: IGNASI ABALLÍ. Paper moneda (detall), 2007

ÍNDEX

8 PRESENTACIÓ
Elisa Durán

11 LA COL·LECCIÓ "LA CAIXA" I LA PINTURA,
UN REPTE PERMANENT
Nimfa Bisbe

15 LA PINTURA, L'ENIGMA DE LA VISIBILITAT
Xavier Antich

21 LA *POLIÈDRIA* DE LA PINTURA
David Barro

30 OBRES

33 L'AURA DE LA PINTURA

41 EL SILENCI DE LA MONOCROMIA

53 GEOMETRIA EXPRESSIVA

59 FRAGILITAT ENIGMÀTICA

69 EL LAPSUS DE LA FIGURACIÓ

75 REFLEXIONS I MUTACIONS

92 **Llista d'obres**

94 **English translations**

PRESENTACIÓ

Hi ha un crític cèlebre a la història de l'art que és el d'Edvard Munch. Tota gran pintura comparteix la qualitat de no emmudir. És moltes coses alhora: una finestra oberta al món capaç de transcendir els límits de la superfície emmarcada i una lent que aprofundeix en l'ànima dels qui la contemplen.

”la Caixa” va néixer ara fa més d'un segle per centrar-se en la societat i oferir més oportunitats a totes les persones, dedicant una atenció especial a les seves necessitats. És així com, en el camp de la cultura, ha consolidat una manera singular d'acostar-se al coneixement i fer-lo accessible a tothom.

La pintura, precisament, ens va obrir les portes a l'art més actual. Ho va fer durant la dècada de 1980, quan a Espanya no hi havia museus dedicats a la creació contemporània i ”la Caixa” va organitzar a les seves sales de Barcelona i Madrid successives exposicions de les últimes tendències en pintura, i mostres individuals dedicades a Robert Motherwell, Francis Picabia, Giorgio Morandi, Francesco Clemente, Philip Guston, David Salle, Cy Twombly, Lucio Fontana.

També va formar la Col·lecció ”la Caixa” d'Art Contemporani, que va néixer el 1985 per donar forma a la memòria del present, obrint camins a noves expressions i visions de l'art actual. Ara, al cap de 35 anys, sota l'epígraf de «La pintura, un repte permanent», les sales de CaixaForum Barcelona i Madrid mostren una quarantena de pintures, algunes inèdites, de diferents autors.

Amb obres creades els anys vuitanta per artistes com Robert Ryman i Sigmar Polke, i d'altres de molt més recents, com la de Carlos Bunga de 2018, aquesta exposició reuneix

una selecció important de pintures de la Col·lecció ”la Caixa”. N'hi ha de creadors que van renovar la pintura durant les dècades de 1960 i 1970, com Gerhard Richter i Robert Mangold, al costat d'altres pertanyents a una nova generació que avui amplia els límits de la disciplina, com Jessica Stockholder, Ángela de la Cruz o Kerstin Brätsch, per citar només uns quants noms.

Aquestes pàgines són una celebració de la pintura. Com a expressió, objecte i esdeveniment, com a temps i memòria. Encara més quan els auguris sobre la seva fi com a gènere artístic han quedat superats per la renovació constant de la seva definició. La pràctica de la pintura serà sempre un repte, per continuar tenint sentit i per interpel·lar-nos com a espectadors.

El nostre agraïment a Xavier Antich i a David Barro per donar paraula a la matèria pictòrica. Al primer, per recordar-nos que la pintura és el que som, «l'ara i el sempre», en un recorregut pertinent per la història de l'art des de l'antiga Grècia. Al segon, per situar-nos amb encert en aquest segle nostre i mostrar-nos en l'avui fins a quin punt «la pintura és un estat latent capaç de reinventar-se, expandir-se i contraure's, sense deixar de ser pintura».

És el mateix alè que ens dona vida a ”la Caixa” des que el 1904 vam iniciar aquesta tasca social i cultural permanent per canviar presents i construir futurs.

Elisa Durán

Directora general adjunta de la Fundació Bancària ”la Caixa”

LA COL·LECCIÓ "LA CAIXA" I LA PINTURA, UN REPTA PERMANENT

La Col·lecció "la Caixa" d'Art Contemporani es va iniciar en una dècada de debats intensos i controvertits sobre la pintura. De manera simultània i contradictòria, en aquells anys vuitanta del segle passat es declarava la fi de la pintura i, alhora, el seu renaixement o supervivència. D'una banda, una concepció restrictiva de la pintura abstracta de la modernitat, basada en criteris formalistes, semblava que l'havia aïllat del món real, acotada en un espai bidimensional, impersonal, gairebé mecanitzat, format per pinzellades sistemàticament mesurades i seriades i, en molts casos, impregnat únicament de pigment monocrom. La pintura entesa des d'aquesta lògica es va considerar esgotada, per la qual cosa, a la dècada de 1960, alguns artistes com Ad Reinhardt –seguint la petja de Kassimir Malevitx i Aleksandr Rodtxenko– ja n'havien augurat la mort.¹ Però el cop de gràcia el va rebre per part de la crítica de la postmodernitat quan, el 1981, Douglas Crimp en va redactar l'obituari en percebre que la fotografia, el vídeo, la instal·lació i la *performance* li guanyaven terreny, mentre que les desercions de la pintura anaven creixent.² Això no obstant, la història no es va acabar amb aquell funeral, perquè els primers anys de la dècada van veure amb sorpresa un renaixement de la pintura figurativa i expressionista que, incubada als dos costats de l'Atlàntic, va envair l'escena artística celebrant el retorn de la subjectivitat de l'artista, el gest expressiu i la narració simbòlica. No van faltar els detractors d'aquesta concepció de la pintura, que va ser acusada de reaccionària i retrògrada en ideologia i forma per una part de la crítica,³ com en el cas dels qui defensaven l'art simulacionista, una altra de les manifestacions pictòriques que van aparèixer a mitjan anys vuitanta. La idea de la simulació va adquirir una importància rellevant de la mà d'artistes

que, amb un plantejament diametralment oposat al dels expressionistes, criticaven el valor de l'originalitat pròpia de la pintura i celebraven la desaparició de l'autor mitjançant l'apropiació d'obres abstractes ja existents, com si fossin *ready-mades*. D'una manera semblant actuava la pintura dels Neo-Geo, que van reprendre les formes geomètriques com a signes buits, com a simple retòrica. Malgrat totes aquestes tensions, la pintura apareixia arreu, fins a arribar a configurar una escena plural caracteritzada per experimentacions mestisses que van donar cabuda a creacions tan diverses com les de les contracultures urbanes que actuaven entorn del grafit i incorporaven el còmic com a registre visual.

"la Caixa" va començar el seu programa d'exposicions mostrant una gran sensibilitat envers la pintura i, al llarg de la dècada, va reflectir aquests debats amb importants exposicions internacionals. Va presentar les tendències pictòriques emergents que estaven marcant aquells anys⁴ i, alhora, va exposar l'obra d'artistes de les avantguardes històriques que els nous pintors feien servir de referència. Ineludiblement, la col·lecció d'art contemporani, creada per donar forma a la memòria del present, va incorporar obres de molts dels artistes que eren objecte d'aquelles polèmiques: de l'abstracció monocroma al neoexpressionisme i l'art neoconceptual, de Robert Ryman a Francesco Clemente, de Miquel Barceló a Peter Haller, de Robert Mangold a Jean-Michel Basquiat. Es van incloure també creacions que qüestionaven les convencions de la pintura des d'altres perspectives, com les de Sigmar Polke o Gerhard Richter, que tanta transcendència han tingut en el discurs i les formes del fet pictòric de les últimes dècades. I de l'escena artística del nostre país, es va formar ben aviat un extraordinari conjunt d'obres, entre les quals destaquen les d'artistes fonamentals com Luis Gordillo, Joan Hernández Pijuan, Antoni Tàpies o Ferran García Sevilla.

Avui, aquella història de tendències mútuament excloents sembla que s'ha diluït. La pintura s'ha anat hibridant. Primer, reconciliant el que es considerava oposat: figuració i abstracció, expressió i conceptualisme, subjectivitat i execució anònima, aparença i objectualitat, formalisme i simbolisme. I després, trencant la seva essència artística per mitjà de la diversificació de materials i elements de producció i presentació, fins a estendre la seva pràctica vers altres mitjans artístics. El debat sobre l'obsolescència i la defunció de la pintura partia de la seva concepció com a disciplina artística amb convencions i qualitats inaltera-

bles. Però a partir del moment que els límits entre les disciplines artístiques es van difuminar i es van fer més permeables entre elles, la pintura va deixar d'estar restringida a una superfície de tela impregnada de pigment. I és que la pintura és més que una tècnica i actualment abasta una gran varietat de creacions. Com diu David Barro, és una tradició, una idea i una forma de pensar i mirar sobre la pintura mateixa. Isabelle Graw afirma que és també una producció «altament personalitzada»,⁵ definida per la individualitat artística que li dona forma.

Al llarg dels seus més de trenta anys, la Col·lecció ha ampliat el seu relat sobre l'art contemporani amb la incorporació de diferents disciplines artístiques, si bé en destaca la important plèthora d'obres associades al llarg i complex llegat de la pintura. En aquesta exposició, es mostra un conjunt significatiu d'aquestes creacions que inclouen instal·lacions, fotografies, xilografies, obres realitzades amb papers de colors, vídeo i, per descomptat, un nombre considerable de pintures sobre tela. Són obres d'artistes que han experimentat la pràctica artística de manera radical, que no han deixat d'analitzar la imatge pictòrica i que han concretat, davant de l'enorme varietat d'opcions, la seva pròpia definició de pintura; han assumit el repte, en definitiva, de continuar donant sentit al seu treball i a la pintura.

La selecció d'obres que s'ha fet en aquesta ocasió s'ha centrat en l'abstracció, amb la intenció d'emfasitzar la materialitat de la pintura. L'abstracció va abandonar fa molt el potencial utòpic de la seva primera aparició, i avui és una forma d'expressió més, que dota de realitat la pintura. És, en definitiva, una matèria originada com a acte creatiu i que s'integra en la nostra percepció de l'existència real i efectiva de les coses d'aquest món. L'abstracció actua aquí com una segona pell que estira i contrau el mitjà pictòric, i el fa més perceptible com a cos físic. Formes, textures, espais i colors fan visible la fisicitat de la pintura, i la fan també tangible, per la qual cosa afecten més la nostra capacitat sensorial que les obres que disposen d'imatge. Tot i que això no significa que l'experiència material de l'abstracció estigui per damunt del procés conceptual, ja que la pintura és sempre idea, pensament.

L'exposició s'ha dividit en sis àmbits temàtics que examinen la naturalesa de l'abstracció i l'experiència estètica de la pintura. En cadascun d'ells, descrits en les pàgines següents d'aquest llibre, s'inclouen obres creades amb diferents materials i convencions, però amb la història de la pintura com a referència principal, si bé no totes les obres pengen d'una paret

tal com estableix la tradició, sinó que algunes expandeixen la pintura en l'espai tridimensional. Hi ha un àmbit dedicat a la monocromia que descobreix una gran varietat de creacions d'un sol color, un altre que mostra com la geometria adquireix un altre sentit quan evoca l'impuls emotiu dels autors, i també hi ha una sala que reuneix pintures en què la figuració es contraresta amb els efectes de l'abstracció. Els àmbits també s'han dissenyat buscant la complicitat d'obres que mai no s'havien exposat juntes, ja sigui analitzant possibles punts de confluència en les més hermètiques, o bé juxtaposant les creacions que fusionen diferents disciplines artístiques amb les que, actualment, segueixen explorant la pintura clàssica.

Per descomptat, algunes d'aquestes obres es podrien situar en diversos d'aquests àmbits alhora, i fins i tot s'haurien pogut seleccionar altres obres de la Col·lecció que presenten característiques semblants. Aquesta és, doncs, una de les moltes opcions que poden existir a l'hora de confeccionar una mostra de creacions abstractes. Tot i que l'exposició s'ha concebut per reexaminar la pintura en la Col·lecció i en l'actualitat de l'art, la seva finalitat última és la de poder contemplar-la amb una altra mirada, acostar-nos a les obres més antigues amb els ulls d'avui i observar les més noves amb la referència d'una llarga tradició. I, potser, provocar nous debats, però evitant antagonismes estèrils com els que en la dècada de 1980 va portar una part de la pintura a un punt mort.

Notes

1. Amb les seves abstraccions de monocromia negra, Ad Reinhardt va pronosticar la fi de la pintura, perquè eren –segons va afirmar ell mateix– les últimes pintures que algú podia fer.
2. Douglas Crimp, «The End of Painting» (1981), a *On the Museum's Ruins*, The MIT Press, Cambridge (MA), 1995. p. 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), a Brian Wallis (ed.), *Arte después de la Modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Akal, Madrid, 2001. p. 107-135.
4. Entre les exposicions col·lectives destaquen: «Altres figuracions» (1982); «Pintura nord-americana: els vuitanta» (1982); «Itàlia: la transavantguarda» (1983); «26 pintors – 13 crítics. Panorama de la jove pintura espanyola» (1983); «Origen i visió. Nova pintura alemanya» (1984), i «L'art i el seu doble. Panorama de l'art a Nova York» (1987). A més, durant la mateixa dècada, es van fer monogràfiques de Francis Picabia, Richard Hamilton, Enzo Cucchi, Francesco Clemente, David Salle, Jifí Georg Dokoupil, Cy Twombly, Philip Guston, Georg Baselitz i Edward Ruscha, entre d'altres.
5. Isabelle Graw, «The Value of Painting: Notes on Unspecificity, Indexicality, and Highly Valuable Quasi-Persons», a *Thinking through Painting. Reflexivity and Agency beyond the Canvas*, Sternberg Press, Berlín, 2012. p. 45-57.

Xavier Antich

LA PINTURA, L'ENIGMA DE LA VISIBILITAT

Per a nosaltres, avui, el fet de contemplar una pintura ha esdevingut un acte completament natural, que ha perdut tota estranyesa, quan, de fet, en realitat, encara que no ens n'adonem, es tracta d'un acte extraordinàriament estrany i fins a cert punt insòlit. L'any 2005, Nicolas de Crécy va publicar un còmic meravellós titulat *Période glaciaire*. Tracta d'uns personatges estranys, sobrevivents d'una glaciació, que es passegen pel planeta sense trobar cap rastre de la humanitat. Res: ni ciutats ni pobles, ni camins ni autopistes, ni cases ni catedrals ni palaus. Res: només unes esplanades il·limitades cobertes de neu i gel, sense la presència de cap civilització preexistent. De sobte, però, un desplaçament de plaques gelades fa emergir el que nosaltres reconeixem com una cúpula, tot i que a ells només els provoca estupefacció: mai no havien vist res de semblant. Es tracta de l'antic palau reial que, actualment, hostatja les col·leccions del Museu del Louvre.

Però aquests personatges, és clar, no ho saben. I, quan franquegen la porta de l'edifici i entren a les sales, comencen a descobrir unes coses molt estranyes: imatges que no saben ni el que són ni el que representen, però que endevinen que es tracta de vestigis d'una antiga civilització (la nostra). I, és clar, comencen a fer-se preguntes: potser la gent era com apareix en aquelles pintures? Perquè, si fos així, diuen, tampoc no eren tan diferents de com són ells mateixos. Es pregunten si les imatges els diuen com era la gent. I es demanen, perquè no ho saben, qui feia aquelles imatges, ja que en troben algunes que semblen insinuar que els animals també en feien. I s'estranyen: com podien viure només amb imatges? Que no tenien llenguatge per comunicar-se? Els sembla que aquella gent, la que va fer aquelles pintures,

que nosaltres fàcilment reconeixem, devia ser molt primitiva. Com que donen per suposat que aquelles pintures parlen dels qui les van fer, imaginem que reproduïxen escenes d'aquella vida desapareguda: i, davant d'algun quadre, s'esborronen, igual que, davant d'altres, s'admiren. Veuen coses realment molt estranyes, que no saben què signifiquen: es pregunten si aquella gent levitava, o si ho feien només els infants, i si es consumien quan volaven... I, davant d'algunes escenes, es demanen si aquella civilització, just abans de desaparèixer, va tenir temps d'explicar amb imatges el cataclisme que s'havia produït...

És fascinant, aquest còmic, perquè ens retorna la perplexitat d'aquesta cosa realment estranya que són els quadres amb imatges pintades i que a nosaltres, per costum, ens poden semblar, erròniament, la cosa més natural del món. Avui, tenim els quadres a les parets, als museus i palaus, a les esglésies: convenientment protegits, indicats, codificats, estudiats i gairebé fossilitzats. Però la producció d'imatges visuals a través de la pintura (unes de les coses que avui en diem *art*) és un dels fenòmens més sorprenents, imprevisibles i, en part, encara actualment, incomprendibles de tota la història de les civilitzacions.

Plini el Vell va donar forma de mite a l'origen de la pintura en un episodi que, tot i la seva inversemblança històrica, va ser repetit fins al segle XIX: Calíroo de Sicília, filla del terrissaire Butades, enamorada d'un jove de Corint, la nit abans que ell marxés a l'estranger va dibuixar a la paret d'una habitació, amb un tros de carbó, el perfil de la cara de l'amant, resseguint-ne el contorn de l'ombra. Aquest relat, amb la força dels mites, va alimentar un imaginari: no només el de la pintura com a representació de la realitat (mimesi), sinó el del poder de la pintura per crear imatges memorables que permeten fer present allò absent, fonament de l'il·lusionisme durant segles de pintura. I és que, de fet, tota pintura, des dels orígens, dona a veure allò que, d'una altra manera, o no podria ser vist o no de la forma que ho fa la pintura.

A hores d'ara, ja és prou conegut que la pintura com a mimesi expressa el corrent de fons més poderós en la història de l'art occidental, tot i que la remissió de la pintura a la realitat no sempre, ni tan sols a Grècia, va tenir una dimensió naturalista, sinó, molt sovint, simbòlica o al·legòrica. Per això no estranya que Giorgio Vasari, en el Renaixement, donés forma a un altre mite també amb valor fundacional, quan va explicar que «l'art de la pintura

començà a *reviure* en un poblet de Florència, anomenat Vespignano»: es referia a aquell episodi en què Cimabue descobreix un infant «que sabia dibuixar una ovella del natural». Aquell infant era Giotto i va ser descobert, segons aquesta altra ficció, provant de pintar les seves ovelles sobre una pedra. Es tracta, doncs, de la pintura com a representació de la realitat natural, ja lluny d'aquella altra actitud que descobria, en la realitat de les imatges, un contingut sobrenatural. Amb aquest vailet, considerava Vasari, començava alguna cosa *nova*. Només ingènuament pot considerar-se aquest episodi i l'univers mental a què fa referència com un pas enrere, és a dir, com una submissió a la realitat natural, perquè, de fet, el que l'episodi revela és la capacitat del pintor per *crear* realitat. Aviat Marsilio Ficino, en el context del neoplatonisme florentí, s'atrevirà a fer-ne una formulació filosòfica: «Per les diferents arts, l'home rivalitza amb totes les obres de Déu i així ho realitza tot, com Déu». I també Nicolau de Cusa, que encara serà més explícit: «L'home és un segon Déu», perquè, de la mateixa manera que Déu, sosté Nicolau de Cusa, és el creador d'éssers reals i de formes naturals, també el pintor, per la seva part, és el creador d'éssers igual de reals i de formes racionals que no són altra cosa que les semblances del seu enteniment i de la seva imaginació creadora.

Només tres segles després, al 1830, el pintor Caspar David Friedrich donarà una nova forma a aquest impuls de realització total, ja no subalterna de la naturalesa: «Tanca el teu ull corporal, perquè puguis veure primer la teva pintura amb l'ull de l'esperit. I aleshores deixa sortir a la llum el que vas veure en l'obscuritat, perquè pugui exercir el seu efecte sobre els altres, des de l'exterior cap a l'interior». I encara: «El pintor no ha de pintar merament el que veu davant seu, sinó també el que veu dins seu. I, si dins seu, no és capaç de veure-hi res, que deixi aleshores de pintar el que veu al seu davant. Perquè, si no, les seves pintures semblaran mampares darrere de les quals hom només pot esperar de veure-hi malalts o, potser, cadàvers».

El trànsit que va de la idea de l'art continguda en l'anècdota de la noia de Sicília fins a la que caracteritza el Romanticisme alemany il·lustra sobre un desplegament que no és lineal, però que suggereix una llarguíssima transició, de la pintura com a *mimesi* a la pintura com a *expressió*: de l'objectivitat a la subjectivitat, de les formes pintades que ens porten a les coses a les formes pintades en què endevinem el batec d'una interioritat.

És només a finals del segle XIX quan s'assoleix, de forma conscient, l'autonomia de la pintura com a espai independent de la seva remissió a una objectivitat exterior, en la naturalesa, i a una subjectivitat interior, la de l'artista. Una deliciosa anècdota entre el poeta Mallarmé i el pintor Degas pot servir per il·lustrar aquest moment transcendental de la modernitat: Degas li va dir a Mallarmé que pensava que ell també podria ser poeta, perquè li semblava que tenia bones idees i bons sentiments. La història explica que Mallarmé, un pèl estupefacte, li va contestar que no és amb bones idees o amb sentiments bons o dolents amb el que es fan els poemes, sinó amb paraules. Sempre m'ha semblat sorprenent que fos Mallarmé qui expliqués a Degas el que els impressionistes ja aleshores estaven provant de fer, potser sense ser-ne del tot massa conscients, amb la pintura: mostrar que també la pintura es feia no pas amb idees o sentiments, sinó, justament, amb pintura. Monet ho havia formulat de manera explícita: «No es fan quadres amb les doctrines».

I és que els impressionistes descobriren, en la pintura, el mateix que, per aquells mateixos anys, estan descobrint els primers fenomenòlegs: l'espai de la visualitat com una nova regió de la realitat, autònoma ja respecte a la seva dependència de la realitat exterior i de la significació subjectiva. Els impressionistes pinten les sensacions del visible, no pas pròpiament coses, ni tampoc sentiments, de la mateixa manera que la fenomenologia proposarà, per pensar, operar el que en deien una reducció fenomenològica, per posar entre parèntesis el món de les coses objectives i les profunditats de la subjectivitat interior. Amb ells, impressionistes i fenomenòlegs alhora, es descobreix un univers autònom, per al visible, que la pintura recorre, com a mínim, fins a l'expressionisme abstracte i l'informalisme.

A partir d'aleshores, durant la segona meitat del segle XX, la pintura es veurà, alternativament, declarada morta i ressuscitada de manera recurrent. Hi ha, en aquesta voluntat de persistir dels pintors davant dels anuncis d'enterraments i profetes, un autèntic acte de resistència que ha nodrit algunes de les aventures pictòriques més rellevants de l'art de la nostra època. I, a cada nova temptativa per redescobrir un nou sentit, encara avui, en l'època de la hiperinflació de les imatges, hi trobem, quan la temptativa és reeixida, una nova epifania: la capacitat de la pintura per dir coses, per configurar un sentit, per suggerir significacions, per interpel·lar-nos com a espectadors, fins a l'extrem, molt sovint possible, de

la fascinació o de l'estremiment. En aquesta aventura hi trobem Gerhard Richter o Sigmar Polke, entre els més grans, però també Robert Ryman, Sean Scully o Georg Baselitz, i, entre nosaltres, Joan Hernández Pijuan, Antoni Llena o Ignasi Aballí, per esmentar només alguns dels pintors presents en l'exposició «La pintura, un repte permanent».

Alguns, com el filòsof Hans-Georg Gadamer, quan s'han referit a la pintura de la nostra època, han parlat de «l'emudiment del quadre»: un emudiment que té a veure més amb una «eloqüència silenciosa» que no pas amb un «no tenir res a dir». Perquè, realment, la pintura del nostre temps no només ha continuat dient coses, sinó que, sobretot, ha inventat noves formes de dir o n'ha actualitzat les que ja coneixíem. Potser la gran novetat, com va revelar Hans Robert Jauss el 1967, en donar el tret de sortida a un dels corrents estètics més rellevants de les darreres dècades, l'Estètica de la Recepció, és que el gran repte de la pintura i de les arts del nostre temps no és pas la nova formalitat dels llenguatges assajats o les innovacions en els suports de la creació, sinó el protagonisme que atorguen a la figura de l'espectador com a articuladora de significacions i de sentits.

És el mateix que, a la seva manera, va provar d'expressar Antoni Tàpies quan, en un text fonamental, publicat a *Cavall Fort* el mateix 1967, titulat «El joc de saber mirar», va escriure: «La pintura pot ser-ho tot. Pot ser una claror solar enmig d'una ventada. Pot ser un núvol de tempesta. Pot ser una petjada d'home per la vida, o un cop de peu –per què no?– que digui *prou!* Pot ser un aire dolç de matinada, ple d'esperances, o un baf agre sortit d'una presó. Pot ser les taques de sang d'una ferida, o el cant en ple cel blau, o groc, de tot un poble. Pot ser el que som, l'avui, l'ara i el sempre».

Massa preocupats per les intermitències i discontinuïtats, potser insistim excessivament en allò que, en la pintura d'avui, hi ha de nou respecte de la pintura d'altres èpoques. Però, de vegades, val la pena recordar que, tot i les mutacions en les formes i llenguatges, tot i les variacions en els temes i els estils, una mirada a la història de la pintura il·lustra també d'una continuïtat de la qual no sempre se'n remarca la importància. És el que va dir Kandinski, i que tanta estupefacció va provocar a Joan Fuster que va acabar escrivint *El descrèdit de la realitat* per copsar-ne l'abast: «El contacte de l'angle agut d'un triangle amb un cercle no produeix una impressió menor que la produïda pel contacte del dit de

Déu amb el dit d'Adam en Miquel Àngel». És el que va dir, també, en *L'Œil et l'Esprit*, Merleau-Ponty: «Des de Lascaux fins avui, pura o impura, figurativa o no figurativa, la pintura no celebra cap altre enigma que el de la visibilitat».

La qüestió, potser, és atrevir-se a recórrer les vies d'aquesta visibilitat enigmàtica de la pintura que ens confronta, a cada obra, avui com sempre, amb la possibilitat de descobrir-ne o construir-ne un sentit. Operació gens senzilla, val a dir, perquè ens obliga a un esforç semblant al que fem quan llegim qualsevol mena d'escriptura. Per això, val la pena considerar el que va escriure Theodor W. Adorno en la seva imponent *Ästhetische Theorie* (Teoria estètica): «Tota obra d'art és escriptura, no únicament la que es presenta com a tal: una escriptura jeroglífica el codi de la qual s'hauria perdut i el contingut de la qual és determinat en part per aquesta pèrdua». Que la pintura, avui, sigui muda o eloqüent, al capdavant depèn, fonamentalment, de nosaltres, que la mirem. Per això continua fascinant-nos.

David Barro

LA POLIÈDRIA DE LA PINTURA

Si al segle xx es va parlar, i molt, de la història de la pintura, al segle XXI no són pocs els qui parlen de «la vida després de la mort» de la pintura. No es tracta tant d'una resurrecció sinó més aviat del concepte alemany de *Nachleben*, que està a mig camí entre la idea de «pervivència» i la de «supervivència», tan present en les reflexions filosòfiques de Walter Benjamin o d'Aby Warburg, en el seu interès per comprendre la història i la seva cultura, i que teòrics com Delfim Sardo han agafat per intentar escrutar l'encara vigorós estat de la pintura.

Des de fa temps, sabem que l'única cosa inamovible en la pintura és el terme mateix, que s'ha estirat com un xiclet fins a actuar com a calidoscopi de significats. La pintura contemporània ha estat una mena de resistència, i tanmateix, sobretot, un posicionament que ha obligat l'artista a estar contínuament (re)pensant el seu lloc, preguntant-se per què continuar pintant i com continuar fent-ho. D'aquí li ve el caràcter polièdric, capaç de subjectar múltiples cares. Perquè el temps de la pintura implica sempre una nova definició.

El cas més clar és com la pintura ha aconseguit també migrar de cos, i abraçar altres materials i processos per acostar-se al que és performàtic, objectual o electrònic, fins a reencarnar-se en pintura des d'altres mitjans. Això no ens hauria d'estranyar si pensem en com, malgrat el pas dels anys, continua vigent la nostra tendència a veure el món en termes pictòrics. Perquè, davant de cada imatge, projectem una expectativa inconscient que no és sinó fruit d'una contaminació irreversible de referents visuals que hem adquirit prèviament: per exemple, quan hem vist pel·lícules de gènere històric al cinema, basades

en pintures d'altres èpoques. Tot i que, abans, va ser la fotografia la que va saber tornar calidoscòpic el sentit dels gèneres tradicionals, operant una mena de *trompe-l'œil* sobre el que sempre s'havia considerat pintura. El quadre pictòric va aconseguir extrapolar-se a l'enquadrament fotogràfic. Les llums, els colors, la densitat del gra, els temes, els enquadraments i les composicions beuen de la història de la pintura. Com a reafirmació del concepte de camp expandit, formulat per Rosalind Krauss, la pintura no tan sols ha desbordat el seu lloc, sinó que ha estat capaç de deslligar-se de la matèria que la caracteritzava. Perquè el fet pictòric precedeix la pintura o, almenys, la seva plasmació en superfície. Sobre això ha teoritzat Gerhard Richter, i Wolfgang Tillmans ha aconseguit llegir-ho com pocs en les seves fotografies, no tan sols en el tema, sinó també en l'enquadrament i en les composicions espacials, de manera que ha conjugat l'abstracció, entre allò òptic i allò tàctil, per abraçar els errors de procés i acariciar els matisos propis de la labor pictòrica.

Però no m'agradaria establir jerarquies ni dominis en l'evolució de la pintura, sinó remarcar-ne el caràcter híbrid i la complexitat simultània de les presentacions en la contemporaneïtat. Si indaguem en els fonaments artístics dels creadors aquí presents, ens adonarem que tots ells convoquen el que és intrínsec de la pintura. Fins i tot entre els qui es consideren a si mateixos més pròxims a l'escultura, podem corroborar un vocabulari que ens parla de textures i perspectives, de color, de clarobscur, de forma, de figura. El que és curiós de la pintura és com ha aconseguit contenir les distàncies formals i conceptuals més diverses dins de l'univers del pictòric, després d'assumir que la seva condició ja no és la de ser una tècnica sinó una tradició, una idea, una forma de pensar i mirar sobre la pintura mateixa en la seva possibilitat d'aprehendre el món. És un tema sobre el qual han reflexionat molts, des de teòrics com Thierry de Duve fins a alguns dels artistes que protagonitzen aquesta mostra, com Robert Ryman, Jessica Stockholder o Ángela de la Cruz.

El segle xx ha revelat les forteses i les fragilitats de la pintura. Les *Pintures exemptes* de Carlos Bunga podrien servir-nos de metàfora d'aquest tipus de relat metalingüístic. Ben aviat, Bunga va començar a destruir les seves pintures travessant-ne el suport amb el seu propi cos. Es tractava de sortir dels límits físics i abraçar l'art performatiu, com abans havien fet Lucio Fontana o el grup Gutai. Els espais urbans degradats i les seves marques

van servir d'inspiració germinal per a l'artista, que penjava les seves primeres pintures en espais ruïnosos per convocar l'erosió. També arribarà a enterrar les seves pintures, com faran altres artistes com Perejaume, que fotografiarà aquesta acció ja als anys noranta. El caràcter efímer es porta al límit. Parlem de temps, de memòria. Però també de plasticitat, del que és pictòric. La relació amb l'espai es tensa; moltes vegades, amb l'accident com a possibilitat desencadenant. Penso en Guillermo Mora o en Ángela de la Cruz. Les propietats de la pintura s'empoderen.

L'obra de Carlos Bunga, com la de Peter Gallo o Ángela de la Cruz, ens serveix també per introduir el que serà el debat principal sobre els límits de la pintura: la monocromia. En la mostra, artistes com Robert Ryman, Michel Parmentier o Ettore Spalletti són bons exemples històrics d'aquesta reflexió que ha recorregut tot el segle xx i ha continuat en l'actual. També Joan Hernández Pijuan s'ha agafat a aquest camí, encara que en el seu cas ho ha fet per reivindicar l'artesanal i la història amb colors rescatats de la natura. Mentrestant, d'altres com Ignasi Aballí ironitzaran al respecte, fent una sèrie d'obres amb encenalls de bitllets del mateix valor, diferent en cadascuna de les obres, i una altra amb una barreja de tots ells. Però la monocromia sempre va ser objecte d'un debat seriós, sever. Per a Ryman, el color blanc li permetia aclarir els matisos de la pintura i fer visibles altres aspectes que amb un altre color no quedarien tan clars. El blanc no era el tema ni l'essència de la seva pintura, sinó un mitjà, el més neutre possible, com el format quadrat. Com assenyalarà Robert Storr, «Stella intenta que a la pintura li passin coses; Ryman pinta per veure passar coses».¹ També el d'Ettore Spalletti és un procés lent, d'espessor renaixentista. La materialitat de la pintura adquireix un protagonisme especial.

Una de les artistes que millor ha reflexionat sobre això no és, paradoxalment, una habitual dels nostres llibres d'història de l'art recent. No és una cosa que ens hagi d'estranyar i sí en canvi, convidar-nos a construir nous discursos també per a la pintura. Es tracta de Marcia Hafif. Per a ella, el significat de la pintura monocromàtica està íntimament associat a l'acte de pintar, a l'acció de pintar. Hafif pensa la pintura monocromàtica a partir del suport, dels pinzells (analitzant-ne les mides i els materials), de la tinta, del moviment, de la trajectòria de la mà, fins i tot dels diluents utilitzats. Tots aquests factors, que sempre

observa de forma individualitzada, li serveixen per avançar en això que anomenem pintura abstracta. Passarà el mateix amb Robert Ryman i amb tot un seguit de pintors que van intentar eliminar del quadre qualsevol índex compositiu. La pintura no ha de mostrar res més enllà de si mateixa; com assenyalarà Joseph Marioni, «el quadre mateix és l'obra».² Marcia Hafif ho va destil·lar perfectament: «En un quadre realista o abstracte les pinzellades funcionen –i sempre funcionaran– en un nivell subjacent, però en un quadre monocrom, les pinzellades comporten una càrrega significativa més gran. En lloc de servir un propòsit, elles són aquest propòsit».³ Aquesta materialitat de la pintura està molt present en artistes com Robert Mangold, preocupat per la fisicitat del color i la versilitat dels formats.

Per descomptat, ens hauríem de remuntar a Malevitx per parlar de la mort de la pintura, agonia que construeix l'art modern i, més concretament, la pintura abstracta. Mentrestant, la mort de l'autor (Barthes), de les ideologies (Lyotard) o, fins i tot, de l'home (Foucault) defineix un sentit apocalíptic general. Les crisis i els avenços de la pintura abstracta, més que per entrades encadenades de nous ordres, com en el cas de l'escultura, es poden entreteixir a partir d'un fil conductor: l'obsessió *per* i *amb* la pròpia mort. La sensació d'última pintura sorgirà, així, en molts moments de la història. Perquè des d'un primer concepte a tall de reducció o estilització del figuratiu, la pintura abstracta va passar a ser un sistema autònom de la superfície pictòrica per acabar derivant, al cap d'uns anys, en una mena de buit o absència de llegibilitat. Parlem d'aquella pintura abstracta que neix després de la pintura abstracta mateixa o, dit d'una altra manera, de com passem de l'art modern com a crisi a la crisi de l'art modern.

S'hauria de matisar que, abans de produir-se aquesta ruptura de l'espai pictòric, hi va haver un seguit d'avenços que resultarien definitius per arribar a això que podríem qualificar d'abstracció pura. Ja al segle XIX, Turner burla el clarobscur com a element vital per a la construcció del quadre, i Constable intentarà atrapar els núvols amb imatges, amb l'objectiu de representar el caràcter efímer de l'existència. La pintura intel·lectual de Caspar David Friedrich també va provocar les queixes d'un públic que deia que no hi podia veure res. La seva recerca del sublim el portarà a fer desaparèixer la profunditat, eliminant el punt de fuga i fent que, com en les pintures orientals, l'espai s'estengui de manera lateral

i superficial. Turner gairebé arriba a la imatge abstracta quan fa servir una tècnica similar a l'esbós a base de taques de color, amb maneres que inspiraran Monet. Però el que estava en joc era com i quan el quadre perdria el caràcter de finestra. Aquesta és la clau d'una pintura moderna, cada cop més interessada a evidenciar-se com a pintura. El quadre s'ofereix com a superfície i l'espectador ja no pot mirar cap al que s'hi representa, perquè ara el que veu és una tela tacada. Al capdavall, si alguna cosa busca la pintura moderna és remarcar i no ocultar el seu caràcter de pintura. Si Monet abandona el recurs del dibuix per donar prioritat al color, en aquella fusió de forma i fons que el caracteritza, aquesta tensió equilibrista s'accelera en l'obra de Cézanne, que prima la materialitat dels pigments. Abans, Manet havia suprimit la unitat del relat i la profunditat espacial, en portar el fons cap endavant. Per tant, l'arribada a l'abstracció no resulta programada, sinó que és conseqüència d'una lluita gradual per l'autonomia de l'art respecte a la seva realitat exterior. Així, Kandinski buscava l'efecte físic del color, com un so, i es troba amb la manera de fer abstracta i l'assumeix com a natural, a tall de ressonància del retrocés de la forma orgànica en el quadre. S'arribarà llavors a la musicalitat de Paul Klee i a la consciència de l'abstracció en Piet Mondrian, si bé la gran amenaça vindrà amb el grau zero de no objectivitat que Malevitx assoleix amb el seu *Quadrat negre sobre fons blanc*. Malevitx evocava allò suprem de la pintura, depurava i reduïa per expandir l'espai amb més força.

Sense recórrer a aquests noms històrics, aquesta exposició permet escrutar els marges de la pintura i desconstruir-ne la història. Perquè són molts els artistes que, com Bugga, entenen la pintura com un esdeveniment, com una cosa que es desencadena, que es precipita. També Ángela de la Cruz va començar amb aquesta acció radical que és suprimir el color. «El que va quedar va ser el bastidor. Un dia, vaig retirar els travessers i la pintura va decaure. A partir d'aquell moment, vaig començar a encarar la pintura com a objecte».⁴ Es tractava de desfer i descompondre, l'artefacte i els seus pressupòsits. Estar en desconstrucció és assumir la impossibilitat d'aturar-se. És una cosa sobre la qual Derrida va reflexionar com ningú. Una cosa que portarà la pintura no tan sols a fragmentar el seu bastidor, la seva estructura, sinó també a trencar el seu suport, la seva relació amb el mur, la seva planitud. La pintura es transforma en objecte tridimensional i declina cap a la instal·lació,

l'escultura. No és casualitat que, quan vaig convidar l'artista fa uns quants anys a fer la seva primera exposició retrospectiva a Espanya, el títol escollit fos «Escombros»; una cosa com ara la resta que resta, que roman, però sobretot que resisteix, encara que reciclant-se, com la pintura.

A més dels ja esmentats, en aquesta mostra hi ha magnífics exemples d'artistes que aconsegueixen treballar la relació complexa que hi ha entre l'espai il·lusionista de la pintura i la presència física de l'escultura. José Pedro Croft, Richard Tuttle, Jessica Stockholder, Guillermo Mora, Pello Irazu i d'altres se situen en la intersecció de la pintura, l'escultura, la instal·lació i l'arquitectura. El primer d'ells, profundament escultòric en els plantejaments, conjuga amb mestria aquestes bases amb una mirada pictòrica i un maneig de la perspectiva que fa de la seva feina un lloc altament versàtil. D'una banda, ens adonem que és un artista que assumeix les lògiques minimalistes. De l'altra, les seves textures i les seves pintures ens acosten més a allò pobre. I al fons hi trobem El Lissitzky, que va convocar el pas de les dues dimensions de la pintura a les tres de l'espai real, a més de la inclusió del temps, és a dir, de l'espectador que deambula per la peça. Penso en Giacometti, que deia que és impossible deixar res acabat. En les obres de Croft ens movem en un espai indefinit, amb un buit que s'imposa en la seva densitat abstracta. Tot projecta una aparença provisional. Com aquells «grills» poètics de Tuttle, subtils i trencadissos, desconstruïts i cromàticament poderosos. Són elements que se sostenen dins del que la comissària emmarca com a «fragilitat enigmàtica», condició que comparteixen artistes com Victoria Civera, Antoni Llena o Lui Shtini, entre d'altres.

En les peces de ferro pintat i esmalt de Croft, com en les clivelles dels quadres d'artistes històrics com Clyfford Still, la perfecció no hi té lloc i les línies se sobreposen les unes a les altres, deixant espai perquè l'espontani adquireixi protagonisme. No és una qüestió d'encerts ni d'errors, ans molt al contrari, es tracta de recomençar i transformar, de fer i desfer, d'indagar en el que resta latent. Com en les seves escultures, tot sembla que es configura en una mena d'enigma que només podem resoldre d'una manera fragmentada i sempre des del desplaçament cap a observacions diferents, de vegades transversals i d'altres més minucioses, frontals. El viatge de la mirada només és possible des de la dislocació

del cos, encarregat últim de generar l'espai per a la mirada, d'encarar el que és visible per destapar allò que s'amaga. Tot emergeix i es conté alhora. El mateix passa en les peces de Jessica Stockholder, on hi ha un component de perdurabilitat intrínsecament lligat a l'espai on s'instal·len. De la nostra capacitat de reenquadrar els marges, d'experimentar les possibilitats d'aquests límits, depèn la durada del nostre viatge per l'obra. Perquè sempre hi ha més espai del que aconseguim abastar i és com si aquest espai mai no esdevingués definitiu. El camp de visió s'expandeix quan la mirada es desestabilitza.

L'obra de Stockholder és paradigmàtica del que es coneix com a pintura expandida. Una pintura on el temps s'experimenta. Una pintura que pot ser penetrada. Però, sobretot, una pintura que permet continuar parlant de pintura: composició, espai, color, ritme... tot ens remet a una tradició. L'espai arquitectònic és ara la superfície per pintar i es pot fer jugant llums, catifes, tauletes de cafè o teules de linòleum. L'obra *Air-Padded Table Haunches* n'és un exemple excel·lent. L'ús del color desmaterialitza les coses i atorga aquest valor pictòric. Stockholder demostra i ens ensenya que tots els objectes serveixen per fer pintura. L'espectador necessita distanciar-se i moure's per accedir-hi. Com si la pintura fos allà, però mai no brotés definitivament.

Són molts, per tant, els artistes que han assumit els valors metafòrics de la pintura i els han aplicat en un context –el de l'art contemporani– cada vegada més flexible i crític. N'hi ha prou d'estar atent a les reflexions respecte a la pintura d'artistes com Gerhard Richter i la importància i la capacitat de l'espectador per auscultar les formes i els seus conceptes. Mentrestant, per a d'altres com Baselitz, la pintura no té res en comú amb la paret on està penjada ni amb la sala en què s'exposa. Per això va començar a pintar a l'inrevés els personatges dels seus quadres, trencant la unitat del gest i la representació. Més endavant, se centrarà en el color en quadres on el fons i la figura comparteixen importància. L'atzar adquireix un protagonisme fonamental. Si en Baselitz és el color, en Polke serà el material el que reaccioni i convoqui el que és serendípic, el que no es pot dir de la pintura. La pintura es conjuga, s'experimenta. Ho veiem en Polke, en Schnabel, en Baselitz o en Kerstin Brätsch. Tots ells són artistes que, com Richter, entenen el quadre com a model on es fonen les coses més diverses i contradictòries: els aspectes factuais del procés, la inter-

venció de l'atzar, la imatge i les possibles associacions que la barreja de tot això provoca. Richter pressuposa l'existència de la imatge, la seva insistència en l'ús de la pintura parteix del pressupòsit i de l'acceptació de la imatge com a *ready-made*: la pintura no serveix per produir una imatge, sinó que la imatge serveix per produir pintura que, al seu torn, genera una nova imatge.

Davant de totes les raons esgrimides conclourem, com fa la comissària, que la pintura suposa «un repte permanent». Entenem així tot un seguit de pintures incòmodes, estranyes, accidentals, però de densitat extrema, exquisides en la seva complexitat i en la manera d'indagar en els límits del quadre per reflexionar sobre el procés de pintar i com generar una imatge. És el cas de Rubén Guerrero, amb una pintura intersticial. O de Thomas Scheibitz, preocupat per desconstruir el quadre en plans pictòrics. Aquest procés s'extrema amb la pintura de reciclatge d'Ángela de la Cruz i Abraham Cruzvillegas o amb la reactivació pictòrica de les coses quotidianes en Marepe.

Resulta important pensar en aquests aspectes metafòrics d'aquestes pintures. El mateix passa amb Sean Scully, amb qui vaig conversar fa dues dècades i que em deia el següent: «Vaig pensar a fer una cosa que és una pintura, però una pintura que flota en l'aire de manera incerta i d'alguna manera pot estendre la visió metafòrica de la pintura en la nostra cultura. El temps hi està representat físicament, cal caminar al voltant de l'obra. És una experiència que inclou el temps real».⁵ Scully, Günther Förg o Juan Uslé són artistes experts a cultivar les atmosferes, d'aquells capaços de dissoldre l'objectivitat d'allò arquitectònic o paisatgístic a partir de taques aparentment desenfocades, convocant el que és borrós per emmarcar la naturalesa des de l'efecte pictòric. Amb el pas dels anys, he aconseguit veure aquests suposats pintors abstractes com a figuratius, d'aquells que persegueixen allò que transcorre, preocupats per un color que desestabilitza la forma, o la nostra mirada, i que procuren les possibilitats plàstiques en assumir els problemes formulats pel reduccionisme minimalista per portar-los a llocs més vius i vibrants. De Günther Förg vaig poder comissariar una exposició individual on vaig voler mostrar-lo com un artista figuratiu capaç de projectar una experiència latent respecte al món, condició que s'exigeix també a l'espectador. La mateixa fotografia de Förg és una reflexió sobre la realitat però, sobretot,

és una realitat que sorgeix d'una reflexió i, si parafrasegem Godard, una de les seves devocións. Tot i que, abans que res, la seva mirada reposa en el que és emocional. La fluïdesa entre forma i espai de la seva fotografia és directament proporcional a la realitat abstracta de les seves pintures. Sobretot quan pinta en acrílic sobre plom i la pintura no acaba d'impregnar-se, com si s'hagués aplicat sobre un mur. L'ambivalència del material, tan pesat com fràgil, li ha permès avançar en això que anomenem pintura. El plom li permet assumir el quadre com a cos, i es torna visible com a suport per integrar-se en la composició mateixa. És un joc de textures que també observem en les xilografies de Thomas Schütte, que assumeixen l'expressió de les diferents vetes de la fusta.

Pintura. Sí. Una pràctica que mai no va perdre el camí ni el curs de la història dels seus propis processos i esdevenirs. La pintura és el mitjà amb més discurs estètic i ontològic, però també ètic respecte a si mateixa. Lluny del que pugui semblar, la crisi de la pintura no radica en qüestions pròpies de les primeres avantguardes, sinó que ja venia de lluny si ens fixem en les crides d'Ingres respecte a la competència deslleial de la fotografia, o en Manet i el temps intern o protocinemàtic de la seva pintura, sobre el qual tan bé ha reflexionat Thierry de Duve. Al segle XXI, qualsevol imatge o objecte pot ser una pintura. Perquè la pintura és un estat latent, capaç de reinventar-se, expandir-se i contraure's sense deixar de ser pintura.

Notes

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

OBRES

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



L'AURA DE LA PINTURA

ROBERT MANGOLD

GERHARD RICHTER

JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN

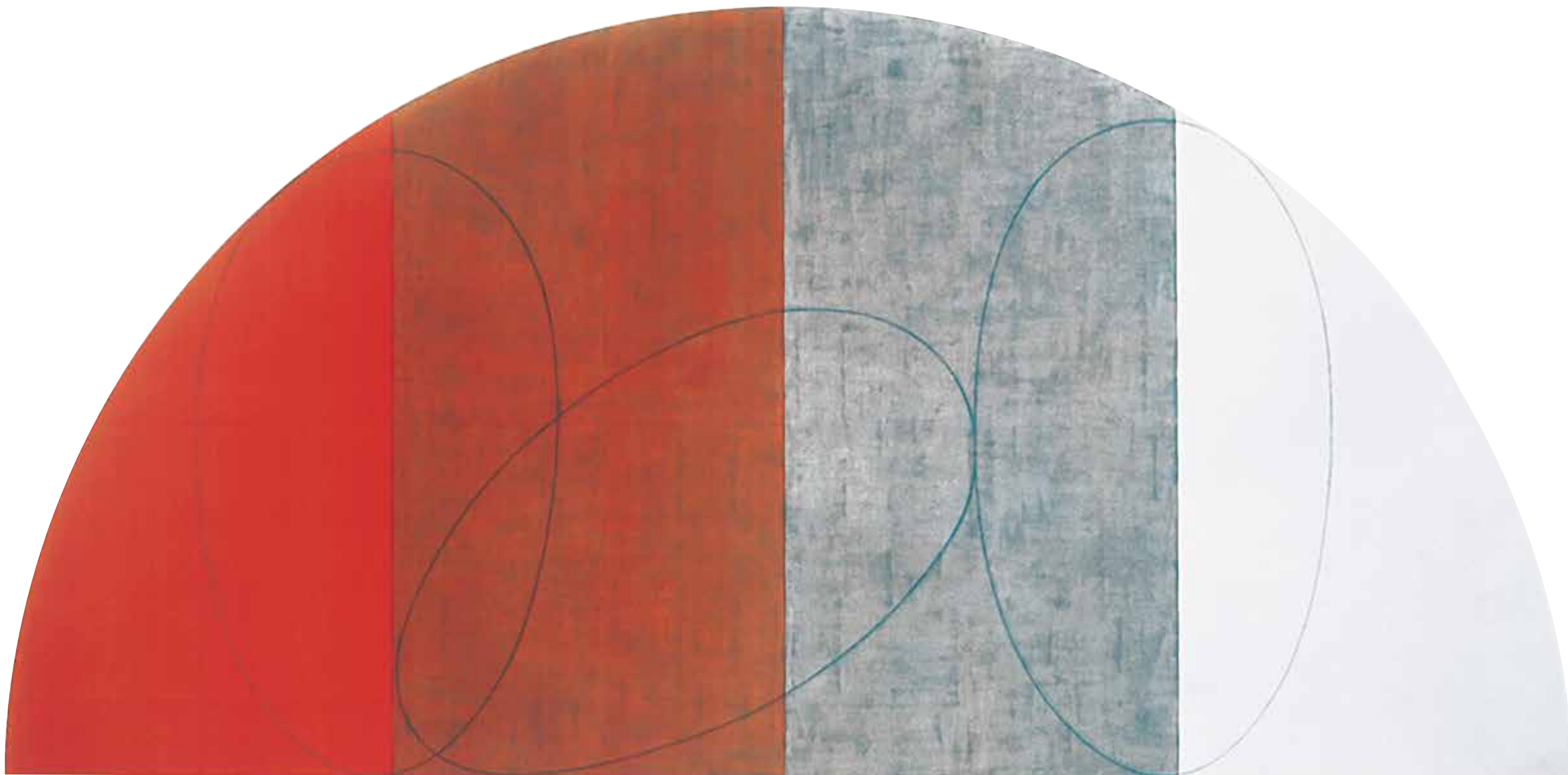
WOLFGANG TILLMANS

El concepte d'aura està associat al que normalment es coneix com «experiència estètica», és a dir, una forma d'experiència considerada com a «transcendent», a diferència de les formes quotidianes de percebre el

món. Així, l'experiència auràtica es distingeix perquè és extraordinària i inspira sentiments d'admiració i veneració.

La relació entre la pintura i l'experiència de l'aura té a veure amb la condició irrepetible i singular de l'obra pictòrica. En la nostra era digital, en la qual tot és reproducible i fàcil de manipular, la pintura ha aconseguit mantenir la seva posició d'objecte autèntic i original. No obstant això, actualment la seva aura es manifesta sobretot en el marc del museu i de l'exposició, i és aquí on es reconeix la seva existència única i se'n percep completament l'excepcionalitat.

L'aura de la pintura ha condicionat la història de l'art fins al punt que aquesta s'ha arribat a identificar amb la història de la pintura. Des del Renaixement, aquesta disciplina artística ha estat motiu de debats teòrics que l'han dotat d'un prestigi intel·lectual i d'una posició venerable. Aquest capítol inicial destaca precisament la singularitat de la pintura i ret un homenatge al seu llegat amb les referències de l'obra de Robert Mangold a la lluneta renaixentista i a la pintura al fresc; amb les particulars abstraccions de Gerhard Richter i Joan Hernández Pijuan, i amb la instal·lació de les fotografies de Wolfgang Tillmans, que representen els gèneres clàssics, com el paisatge, la natura morta i la pintura d'història, i destaquen l'abstracció com un quart gènere, sens dubte el més celebrat el segle xx. **N. B.**



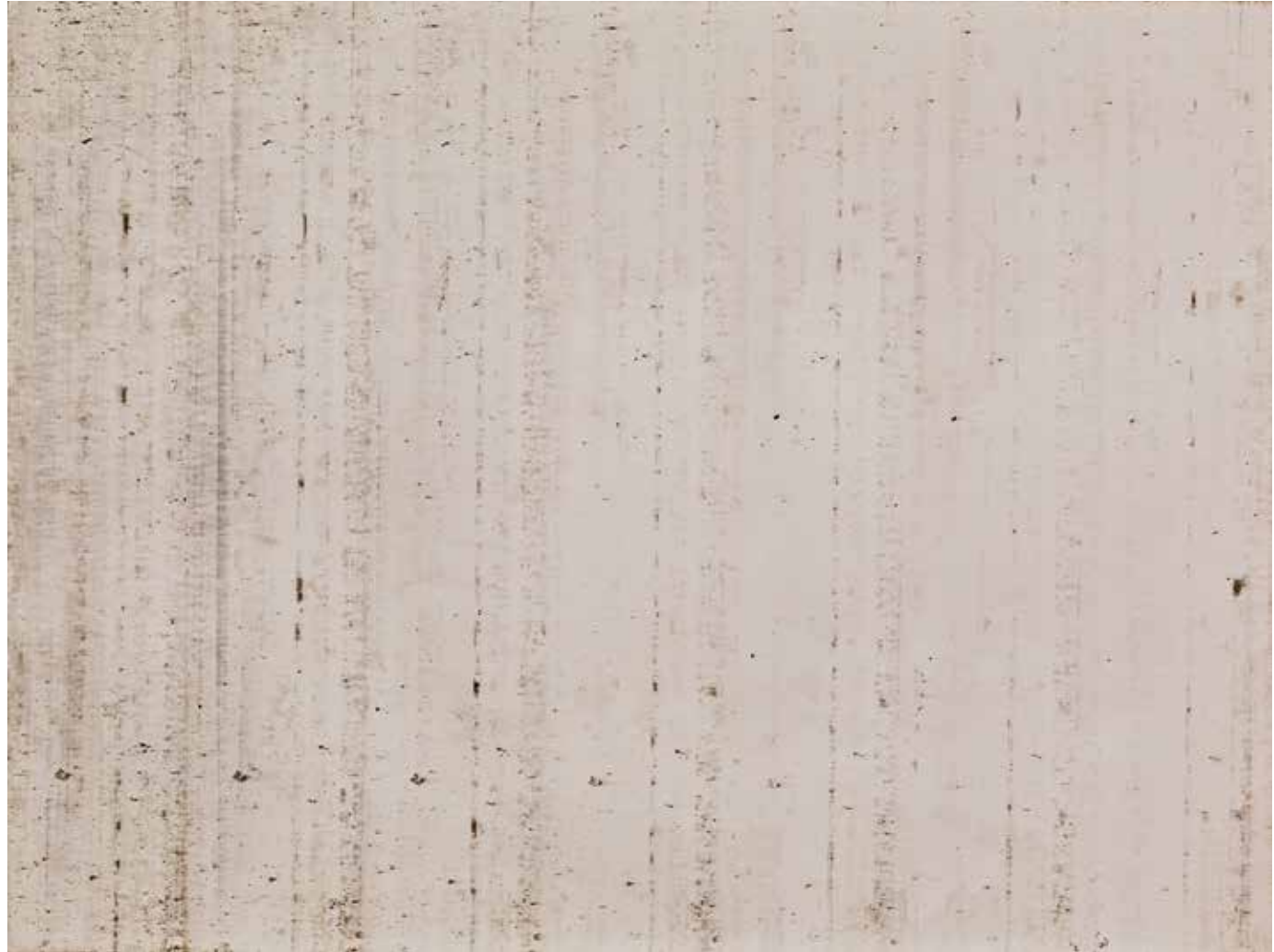
ROBERT MANGOLD Pla corb / Figura XI, 1995



GERHARD RICHTER Aparença, 1994



JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN Solcs amb llum d'argent, 1997



WOLFGANG TILLMANS Fire Island II, 2016 / Tapís, 2006 / Plata 112, 2013 / Genitals, 2010

EL SILENCI DE LA MONOCROMIA

MICHEL PARMENTIER

ROBERT RYMAN

ETTORE SPALLETTI

IGNASI ABALLÍ

CARLOS BUNGA

PETER GALLO

JOAQUIM CHANCHO

La pintura d'un sol color, anomenada monocroma, va constituir el segle xx una solució de la pintura per assolir l'abstracció total. Cenyida a l'essencial, l'obra monocroma imposa silenci a l'expressió i a la representació, perquè totes dues són alienes als seus elements bàsics: color, superfície i forma. La decisió de fer servir un sol color obre un camp d'experimentació divers i versàtil que carrega de sentit la monocromia. Les obres d'aquesta secció

mostren una àmplia varietat de tècniques, superfícies, materials i textures, que en conjunt aconsegueixen que la monocromia es converteixi en eloqüència.

La monocromia també és objecte d'anàlisi per part dels artistes que reconside- ren la pintura més enllà dels seus límits tradicionals. Carlos Bunga, per exemple, allibera la tela del bastidor i fa que les seves pintures ocupin l'espai tridimensio- nal. D'altra banda, Ignasi Aballí fa seu el concepte de la monocromia per refer-la sense pintar, utilitzant només bitllets de banc triturats, els colors dels quals són fàcilment identificables. **N. B.**



MICHEL PARMENTIER 18 de desembre de 1989, 1989



ROBERT RYMAN Director, 1983



ETTORE SPALLETTI Habitació, vermell porpra, 1992



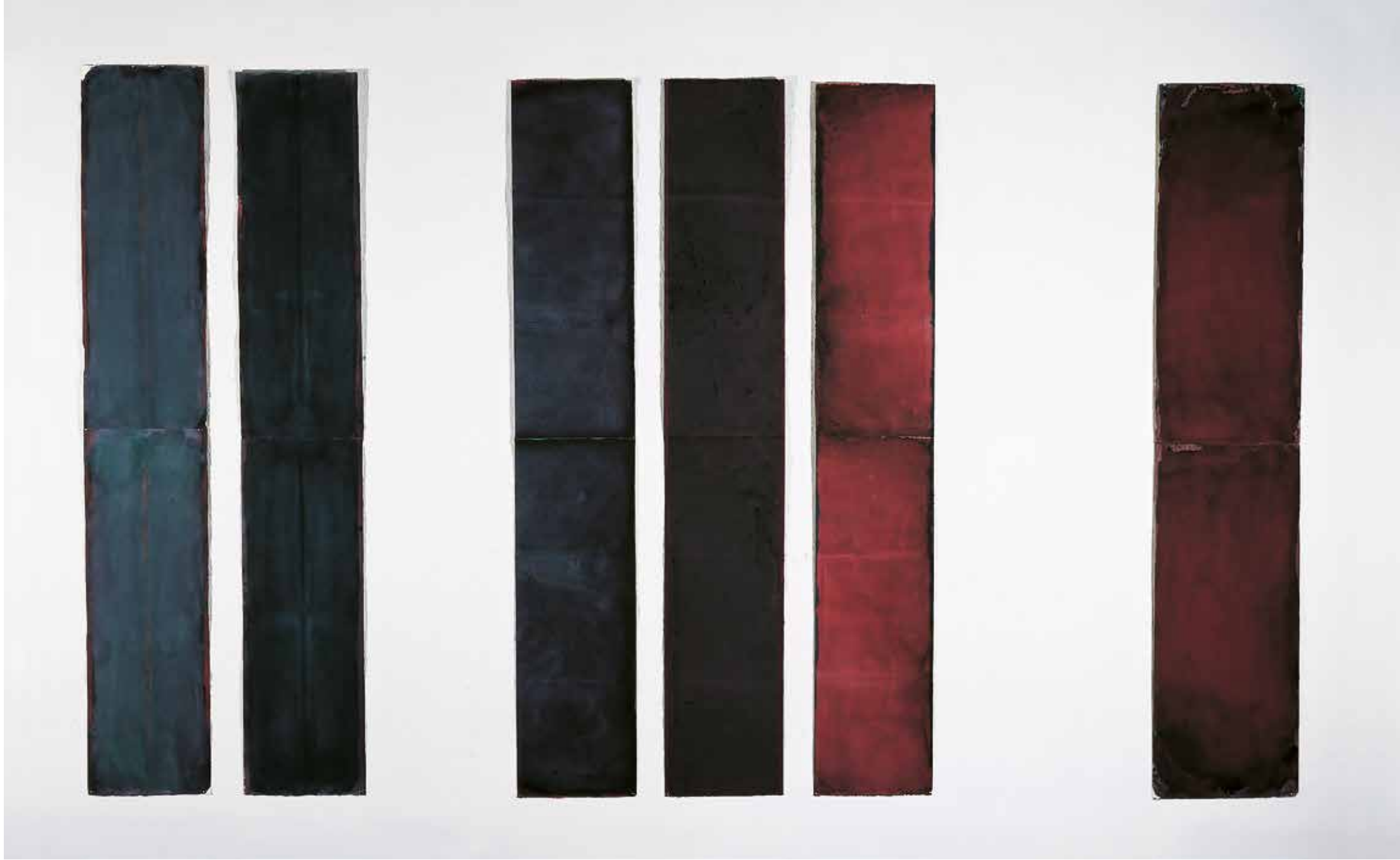
IGNASI ABALLÍ Paper moneda, 2007



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



PETER GALLO El cel, 2016



JOAQUIM CHANCHO Naima, 1985



GEOMETRIA EXPRESSIVA

GÜNTHER FÖRG

SEAN SCULLY

JUAN USLÉ

La geometria ha estat sempre una gran aliada de l'abstracció i, si en un principi va servir per distanciar-se del que és subjectiu i emocional, ben aviat molts artistes van aconseguir que convisqués amb l'expressivitat del gest i

amb estratègies que relaxen el rigor del traçat geomètric. Tot i que sens dubte són molt diferents, les abstraccions de Sean Scully, Günther Förg i Juan Uslé intenten unir racionalitat amb expressió, i establir una tensió entre l'estructura geomètrica i la sensualitat de la pinzellada i el color.

Scully compon una geometria de blocs de colors ambigus i contorns irregulars que eludeix la simetria i vibra amb una pinzellada imprecisa. El color de Förg, d'altra banda, adquireix una densitat expressionista que contrasta amb la composició austera i la fredor del plom. Per acabar, l'abstracció d'Uslé dona forma a fluxos i moviments, i està formada per repeticions rítmiques de línies que evocuen una imatge d'un esdevenir. Totes són pintures que sorgeixen de la memòria, d'impressions subjectives, com també de percepcions d'allò real. **N. B.**



GÜNTHER FÖRG Sense títol (núm. 74/90), 1990



SEAN SCULLY Gabriel, 1993



JUAN USLÉ Asa - Nisi - Masa, 1994-1995



JUAN USLÉ Guantánamo / Guantanamera, 2004



FRAGILITAT ENIGMÀTICA

LUI SHITINI

VICTORIA CIVERA

RICHARD TUTTLE

ANTONI LLENA

Delicades i ambigües, íntimes i enigmàtiques, subtils i vulnerables. Així es defineixen sovint les obres dels artistes reunits en aquesta secció. Algunes són de dimensions reduïdes i d'altres estan fetes amb materials humils i precaris. Unes juguen amb estructures fragmentades i d'altres contrasten textures i cromatismes. Però totes revelen un èmfasi en l'experimentació, en el procés de creació, alhora que transmeten una sensualitat accentuada que provoca el desig d'acostar-s'hi i tocar-les amb la mirada.

Les peces de Victoria Civera es relacionen entre elles com paraules que formen una frase i modulen una veu subjectiva que alludeix a un món privat. Les dues obres que Richard Tuttle situa l'una davant de l'altra plantegen un notable joc d'equilibri entre formes fragmentades que menen a un intrigant món de suggeriments pictòrics. Antoni Llena diu que refermar la fragilitat és encara avui una forma de provocació. Quan esfulla, retalla i plega fràgils papers de colors, aquest artista intenta refer la pintura, desafiant convencions i destacant-ne la condició efímera. Les formes biomòrfiques de Lui Shtini evoquen alguna cosa humana que es resisteix a ser identificada. Amb espàtules, inscriu diferents relleus en la pintura densa i així obté una varietat de textures que fan que aquestes formes bulboses siguin encara més enigmàtiques. **N. B.**



LUI SHTINI Pell V, 2016



LUI SHTINI Pell XIV, 2016



VICTORIA CIVERA Sense títol, 1989



RICHARD TUTTLE Grills, 1991





ANTONI LLENA Carbassa, blanc i blanc transparent, 1988



ANTONI LLENA Negre, blanc, vermell i blau, 1986



EL LAPSUS DE LA FIGURACIÓ

GEORG BASELITZ
JULIAN SCHNABEL
SIGMAR POLKE
KERSTIN BRÄTSCH

La polarització entre abstracció i figuració, que ha caracteritzat la pràctica pictòrica al llarg del segle xx, va ser transformada per alguns artistes en un mestissatge fecund que els va permetre superar convencions i obrir la pintura a noves possibilitats expressives.

Sigmar Polke utilitza l'abstracció per contrarestar la potència de la imatge, alhora que empra la imatge per subvertir les pretensions metafísiques de l'abstracció. La seva pintura realitzada sobre una tela de moaré brillant genera efectes formals vibrants per mitjà de la juxtaposició d'esbossos d'imatges, taques accidentals, petjades i les característiques llunes que al·ludeixen a la trama de punts d'una fotografia impresa.

A Georg Baselitz li va caure la figura, que va quedar mig sepultada pels intensos cops de brotxa d'un fons que l'artista estructura i remarca amb les seves petjades. El lapsus de la imatge es repeteix en el llenç de Julian Schnabel, el qual també es mou entre l'abstracció i la figuració. En el seu cas, part de la imatge queda esquitxada amb una gran taca platejada que impedeix que assistim a la misteriosa trobada entre Don Quixot i Don Corleone. La pintura de Kerstin Brätsch és d'una altra índole. En aquesta obra, que juga amb els efectes de la tècnica del marbrejat, l'artista tracta el resultat aparentment abstracte com una mena de figuració. **N. B.**



GEORG BASELITZ Motiu espallat, 1991



JULIAN SCHNABEL Don Quixot es troba amb Don Corleone, 1983



SIGMAR POLKE Mefistòfil, 1988



KERSTIN BRÄTSCH Representació inestable talismànica d'un Schrätzel
(amb agraïments al mestre marbrejador Dirk Lange), 2017



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

REFLEXIONS I MUTACIONS

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

Encara que la pintura hagi doblegat o trencat el bastidor (Ángela de la Cruz) i vulgui sortir de la paret (Guillermo Mora), encara que se separi del marc i s'estengui en l'espai tridimensional (Jessica Stockholder), adopti objectes (Marepe) i contami escultors (José Pedro Croft, Pello Irazu), sigui còmplice de *performers* (Bernat Daviu) o sedueixi cineastes (Michael Snow), no per això ha deixat de ser pintura. Més aviat ha diversificat els elements de producció i presentació, alhora que s'ha integrat o expandit cap a altres mitjans artístics. Aquesta ampliació dels marges de la pintura, que no deixa de ser una obertura i una adaptació a un món canviant, l'obliga constantment a redefinir-se i a reinventar-se.

Per aquest mateix motiu, la pintura continua autoanalitzant-se i posant-se a prova a si mateixa a partir de l'exploració del seu propi llegat. Rubén Guerrero, per exemple, recupera il·lusionisme que tant ha prodigat l'art del pinzell des dels temps del barroc, i aplica l'antiga tècnica del *trompe-l'œil* a la seva composició abstracta, amb la qual cosa aconsegueix seguir confonent la nostra visió per mitjà d'aquesta il·lusió òptica tridimensional. D'altra banda, Thomas Scheibitz analitza la pintura clàssica i en selecciona alguns motius per desenvolupar una iconografia pròpia. En certa manera, les seves obres també juguen amb la nostra percepció, configurant formes, entre abstractes i figuratives, que resulten tan familiars com estranyes. **N. B.**



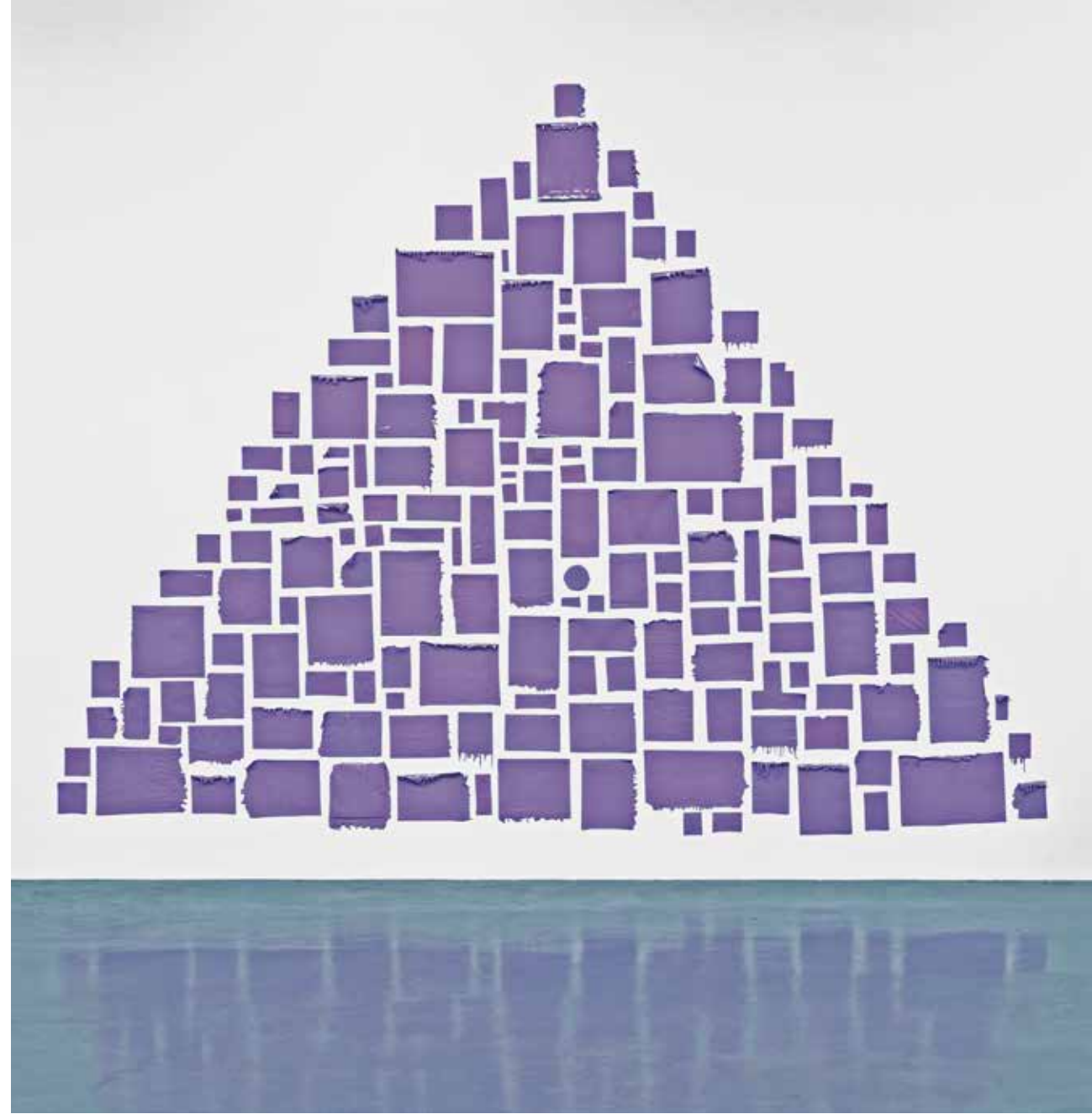
THOMAS SCHEIBITZ Stella, 2004



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



MAREPE Estalagmites (Estalactita), 2005



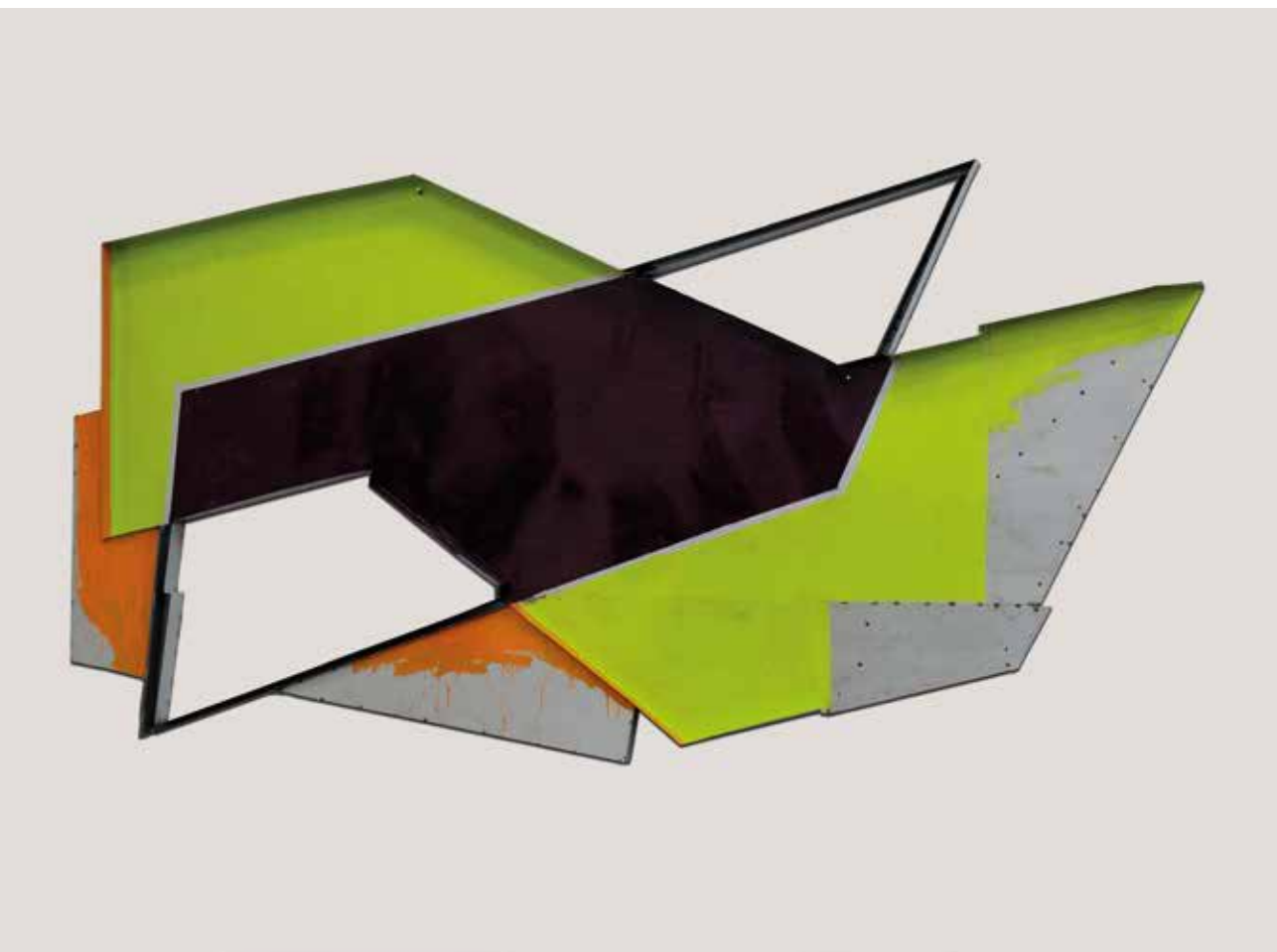
ABRAHAM CRUZVILLEGAS Autorretrato ciego, escapándome de mí mismo, tratando de recordar el año en que fue publicado *Mille plateaux*, 2013



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



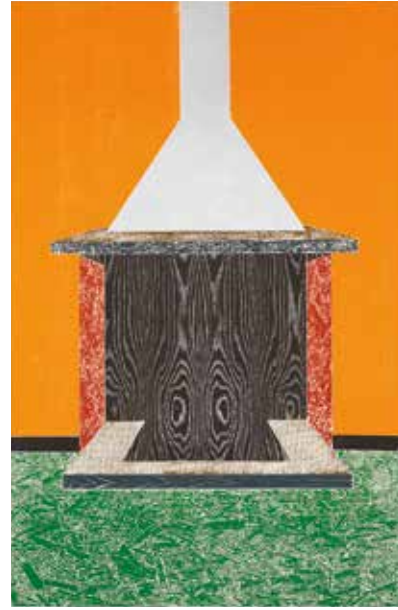
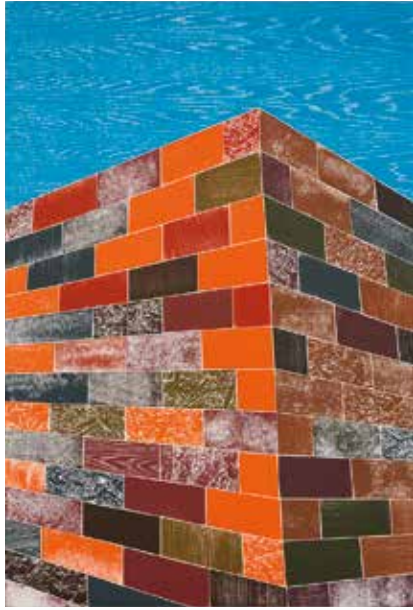
ÁNGELA DE LA CRUZ Clutter VII (Yellow), 2004



JOSÉ PEDRO CROFT Sense títol, 2008



PELLO IRAZU Acrobat, 2000



THOMAS SCHÜTTE Xilografies, 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

Llista d'obres

Aquesta catalogació inclou les obres exposades en les dues seus de la mostra. Quan una obra s'exposa només a Barcelona o a Madrid, s'indica sota la seva fitxa tècnica.

IGNASI ABALLÍ

Paper moneda, 2007
Paper moneda triturat, vidre i ferro
8 unitats de 150 x 150 cm cadascuna
CaixaForum Barcelona
© Ignasi Aballí, 2019
p. 46-47

GEORG BASELITZ

Motiv kaputt [Motiu espatllat], 1991
Acrílic sobre tela
290 x 260 cm
© Georg Baselitz, 2019
p. 70

KERSTIN BRÄTSCH

Unstable Talismanic Rendering_
Schrätzel [with gratitude to master marbler Dirk Lange] [Representació inestable talismànica d'un Schrätzel (amb agraïments al mestre marbrejador Dirk Lange)], 2017
Pigment, aquarel·la, tinta i dissolvents sobre paper
304,3 x 207,3 cm
© Kerstin Brätsch, 2019
p. 73

CARLOS BUNGA

Planos de color suspendidos #1, 2017-2018
Pintura làtex i cola sobre feltre i cotó
Dimensions variables
© Carlos Bunga, 2019
p. 48

JOAQUIM CHANCHO

Naima, 1985
Aquarel·la i aiguada sobre paper Creysse
Dimensions totals: 248 x 400 cm
CaixaForum Madrid
© Joaquim Chancho, VEGAP, 2019
p. 50-51

VICTORIA CIVERA

Sense títol, 1989
Tècnica mixta sobre plàstic i tela
3 unitats
Dimensions totals: 70 x 169 cm
© Victoria Civera, VEGAP, Barcelona, 2019
p. 62-63

JOSÉ PEDRO CROFT

Sense títol, 2008
Ferro zincat i esmalt sintètic
195 x 383 x 11 cm
© José Pedro Croft, 2019
p. 82

ÁNGELA DE LA CRUZ

Clutter VII (Yellow), 2004
Oli i acrílic sobre tela
178 x 75 x 40 cm
© Ángela de la Cruz i Lisson Gallery 2019
p. 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 diari, cartró, fotografies, postals, sobres, dibuixos, tiquets, cartes, pòsters, targetes, rebuts, tovallons o agulles
Dimensions totals: 159 cm
© Cortesia de l'artista i Kurimanzutto, Ciutat de Mèxic, 2019
p. 79

GÜNTHER FÖRG

Sense títol (núm. 74/90), 1990
Acrílic sobre plom
280,5 x 160,5 cm
© Günther Förg, VEGAP, Barcelona, 2019
p. 54

PETER GALLO

The Sky [El cel], 2016
Pintura acrílica, closca d'ou i tinta sobre tela i cadira
Dimensions totals: 158,5 x 101,6 cm
© Peter Gallo, 2019
p. 49

RUBÉN GUERRERO

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

JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN

Solcs amb llum d'argent, 1997
Oli sobre tela
194,5 x 194,5 cm
© Joan Hernández Pijuan, VEGAP, 2019
p. 37

PELLO IRAZU

Acrobat, 2000
Pintura mural, fusta i cinta adhesiva
190 x 164 x 28 cm
© Pello Irazu, VEGAP, 2019
p. 83

ANTONI LLENA

Carbassa, blanc i blanc transparent, 1988
Paper de colors manipulats
133,5 x 124 cm
© Antoni Llena, VEGAP, 2019
p. 66

ANTONI LLENA

Negre, blanc, vermell i blau, 1986
Collage de paper
121 x 124 cm
© Antoni Llena, VEGAP, 2019
p. 67

ROBERT MANGOLD

Curved Plane / Figure XI [Pla corb / Figura XI], 1995
Acrílic i llapis negre sobre tela
274,5 x 550 cm
© Robert Mangold, VEGAP, 2019
p. 34-35

MAREPE

Stalagmites (Stalactite) [Estalagmites (Estalactita)], 2005
Plàstic
Dimensions variables
Cortesia de l'artista i d'Anton Kern Gallery, Nova York. © Marepe
p. 78

MICHEL PARMENTIER

18 décembre 1989
[18 de desembre de 1989], 1989
Pastel blanc aplicat en pla sobre paper de calc
7 franges horitzontals alternes, de 38 cm d'ample (4 + 3) i, a la part superior i inferior, 2 franges parcialment neutres, de 19 cm d'ample
Dimensions totals: 304 x 300 cm
© Michel Parmentier, VEGAP, 2019
p. 42

SIGMAR POLKE

Mephisto [Mefistòfil], 1988
Tècnica mixta sobre tela
225 x 305,5 cm
© Sigmar Polke, VEGAP, 2019
p. 72

GERHARD RICHTER

Schein [Aparença], 1994
Oli sobre tela
200 x 200 cm
© Gerhard Richter, 2019
p. 36

ROBERT RYMAN

Director, 1983
Oli sobre fibra de vidre i alumini
235,5 x 213,5 cm
© Robert Ryman, VEGAP, 2019
p. 43

THOMAS SCHEIBITZ

Stella, 2004
Oli, vinil i pigment sobre tela
250 x 195 cm
© Thomas Scheibitz, VEGAP, 2019
p. 76

JULIAN SCHNABEL

Don Quijote meets Don Corleone [Don Quixot es troba amb Don Corleone], 1983
Tècnica mixta sobre tela
275 x 305 cm
© Julian Schnabel, VEGAP, 2019
p. 71

SEAN SCULLY

Gabriel, 1993
Oli sobre tela
259 x 366 cm
© Sean Scully, 2019
p. 55

THOMAS SCHÜTTE

Woodcuts [Xilografies], 2011
9 xilografies sobre paper
253 x 162 cm cadascuna
CaixaForum Barcelona
© Thomas Schütte, VEGAP, 2019
p. 84-85

LUI SHTINI

Skin V [Pell V], 2016
Oli sobre fusta
76 x 60,5 cm
© Lui Shtini i Kate Werble Gallery, Nova York, 2019
p. 60

LUI SHTINI

Skin XIV [Pell XIV], 2016
Oli sobre fusta
60,5 x 51 cm
© Lui Shtini i Kate Werble Gallery, Nova York, 2019
p. 61

MICHAEL SNOW

See you later / Au revoir, 1990
Videoprojecció
Color, so
17 min 25 s
CaixaForum Barcelona
© Michael Snow, 2019
p. 86-87

ETTORE SPALLETTI

Stanza, rosso porpora [Habitació, vermell porpra], 1992
Estuc de color sobre fusta
Díptic: 200 x 570 cm
© Ettore Spalletti, 2019
p. 44-45

JESSICA STOCKHOLDER

Air-Padded Table Haunches, 2005
Llums suspesos, llums, fluorescents, banc de fusta, catifes, teules de linòleum, dues taules, cinc tauletes de cafè, sis llums de peu amb pantalles, pintura acrílica i instal·lació de plastidip
Dimensions variables
© Jessica Stockholder, 2019
p. 88-89

WOLFGANG TILLMANS

Fire Island II, 2016
Impressió d'injecció de tinta i marc
40,6 x 30,5 cm
© Wolfgang Tillmans / Galerie Buchholz, Berlín / Colònia
p. 38

WOLFGANG TILLMANS

Tapestry [Tapis], 2006
Impressió cromogènica
61 x 50,8 cm
© Wolfgang Tillmans / Galerie Buchholz, Berlín / Colònia
p. 38

WOLFGANG TILLMANS

Silver 112 [Plata 112], 2013
Impressió cromogènica sobre Dibond, amb marc de l'artista
171 x 226 cm
© Wolfgang Tillmans / Galerie Buchholz, Berlín / Colònia
p. 38-39

WOLFGANG TILLMANS

Geschlechtsteile [Genitals], 2010
Impressió d'injecció de tinta i marc
40,6 x 30,5 cm
© Wolfgang Tillmans / Galerie Buchholz, Berlín / Colònia
p. 39

RICHARD TUTTLE

Crickets [Grills], 1991
Núm. 1: fusta, tela, fibra sintètica i corda
Núm. 2: fusta, tela i corda
Dimensions variables
© Richard Tuttle, 2019
p. 64-65

JUAN USLÉ

Asa – Nisi – Masa, 1994–1995
Pintura vinílica, dispersió i pigments sobre tela
244 x 153 cm
© Juan Uslé, VEGAP, 2019
p. 56

JUAN USLÉ

Guantánamo / Guantanamera, 2004
Vinil, dispersió i pigments sobre tela
46 x 61 cm
© Juan Uslé, VEGAP, 2019
p. 57

Obres en préstec

BERNAT DAVIU

Overall paintings, 2011
Acrílic sobre tela i penjadors de fusta
Dimensions aproximades:
161 x 76 x 20 cm
CaixaForum Barcelona
Cortesia de l'artista
p. 90

GUILLERMO MORA

Pintura en 3 pasos. Paso 1: despunte, 2017
Poliestirè expandit, gesso, paper maixé, pintura acrílica i estructura de fusta policroma
247 x 155 x 60 cm
CaixaForum Madrid
© Guillermo Mora, VEGAP, 2019
Cortesia de la Galería Moisés Pérez de Albéniz
p. 80

JAIME PITARCH

Qui custodiet ipsos custodes (Sol, Pomes, Rosa, Llacuna, Neu), 2019
5 llaunes
Esmalt sobre llauna
Dimensions variables
CaixaForum Barcelona
Cortesia Àngels Barcelona, F2 Galería i cortesia de l'artista
p. 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 descrèdit 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 exceptional quality 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'œil* 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.**

Aquestes pàgines, que il·lustren una exposició d'obres de la Col·lecció "la Caixa" d'Art Contemporani, són una celebració de la pintura i inclouen dos assaigs de Xavier Antich i David Barro. El primer recorre amb concisió oportuna la història de la pintura des dels temps remots. El segon se situa en l'actualitat per recordar-nos fins a quin punt la pintura assumeix el repte de reinventar-se sense deixar de ser, precisament, això: pintura.

