

UT PICTURA...

Kristoffer Ardeña, Rosa Brun, Miki Leal, Guillermo Mora, Vicky Uslé.

Tras un periodo de injusto apartamiento, en el que la pintura fue preterida, víctima de las invectivas de innumerables detractores por innumerables motivos, el medio resurge reforzado y renovado, con una capacidad de sugerencia y trasmisión de vitalidad; de reinventarse constantemente y de apropiarse de todos los demás, como nunca antes se había visto. Puede decirse que renace, que se refunda o hasta que nace un nuevo medio, con la energía cósmica de un agujero negro en el universo del arte, a cuya fuerza de atracción no puede sustraerse ningún otro, ya sea por contaminación o por absorción.

En *Ut pictura...* se confrontan una serie de obras de Kristoffer Ardeña, Rosa Brun, Miki Leal, Guillermo Mora y Vicky Uslé, todas encajables en la disciplina, aunque incorporen perspectivas diferentes de la práctica pictórica actual, siéndolo igualmente sus discursos, pese a lo que demuestran una perfecta convivencia en el marco de un lenguaje contemporáneo. La exposición pretende ofrecer un panorama de lo anteriormente descrito e invitar a la celebración del fenómeno en que se ha convertido la pintura. Fenómeno tras el que existe una estructura de lo precedente, por más que su carencia de prejuicios dificulte la evidencia, a menudo induciéndonos a clasificar sus manifestaciones en la categoría del acontecimiento. Fenómeno, en fin, al que, como es de rigor, acompaña una experiencia, la del creador y la del consumidor activo, desde ese *horizonte de sucesos* siempre fresca y estimulante.

En 1979, Rosalind Krauss publica en la revista *October* su artículo *La escultura en el campo expandido*, en el que expone negro sobre blanco cómo esta disciplina y la pintura habían sido: *amasadas, extendidas y retorcidas, en una demostración de extraordinaria elasticidad*, y cómo la crítica calificaba de eclécticas estas prácticas, pese a que una vez estructurada la cuestión del campo expandido *muchos artistas se han encontrado ocupando sucesivamente diferentes lugares*, en una continua *resituación* de las propias energías creativas absolutamente lógica. Continuaba afirmando que: *la práctica ya no se organiza alrededor de la definición de un medio dado sobre la base material o la percepción de éste sino que en el interior de cualquiera de las posiciones generadas por el espacio lógico dado podrían emplearse muchos medios diferentes*. Lucy Lippard ha manifestado de forma análoga que *hemos expandido la definición del arte... Los artistas lograron abrir el mundo del arte para que se aceptaran sus conceptos...* Hace unos meses el MNCARS acogió una magnífica exposición, *+_1960. La expansión de las artes*, en torno actividad experimental en el terreno de la música y su repercusión en todos los medios, lo que determinó la redefinición del acto creativo en las disciplinas visuales.

Desde los inicios del siglo XX, las manifestaciones artísticas han experimentado una revisión en cuanto a las convenciones de concepto, materiales, técnicas y de proceso, lo que supuso una alteración radical de su esencia. László Moholy-Nagy se posicionó entre la pintura, la fotografía, el cine, la escenografía o el diseño, defendiendo una postura crítica centrada en el intercambio entre prácticas artísticas diferentes. En lo que atañía a la pintura, se mantuvo a medio camino entre la abolición de las obras de caballete y la denuncia de la figuración y lo narrativo en favor de la pintura pura, absoluta. Abogaba por volver a determinar el medio y sus elementos constitutivos, por su conciliación con los demás, construyendo una dialéctica de la interrelación de prácticas, de su interacción, propugnando la creación con el auxilio de todos los medios disponibles. Aunque su hipótesis de trabajo estaba enfocada al uso de las nuevas tecnologías, como puede leerse en la introducción de Dominique Baqué al libro *Pintura, fotografía, cine y otros escritos sobre fotografía*. László Moholy-Nagy, su pensamiento al respecto es por completo compatible con lo aseverado por Rosalind Krauss y Lucy Lippard y

con el discurso que sostiene esta exposición.

Las obras de los artistas de la colectiva exploran las posibilidades de la disciplina en un abanico que en lo material va desde la pintura sin pintura de la pieza de cobre y madera negra de Rosa Brun y la de cerámica, *Hoguera y tangram*, de Miki Leal, a la acumulación y mezcla de los materiales que habitualmente conforman un cuadro: lienzo, bastidores, marcos y sustrato material pictórico, en las de Guillermo Mora; o el collage en la tela de Vicky Uslé y en las diferentes versiones que nos ofrecen las obras de Rosa Brun o Guillermo Mora. Por otra parte, Ksistoffer Ardeña se adentra con sus Ghost Paintings en la metapintura, analizando el comportamiento de la obra de artistas de la vanguardia latinoamericana como Volpi o Carmen Herrera, una vez redimensionados diferentes parámetros.

La transversalidad técnica, material, procesual y de concepto de estas obras se inscribe en la de medios. Si bien Rosa Brun profundiza en la relación del espacio con la materia, la línea y el volumen, en una demostración práctica que desarrolla un profundo trabajo intelectual previo; Vicky Uslé lo hace con la composición y convivencia de diferentes materiales, lo que deviene en una revisión del collage sutilísima; un diálogo entre lo formal, espacial y cromático de sosegado lirismo. Guillermo Mora, junto a la yuxtaposición material incide en las cualidades escultóricas y la capacidad espacial del propio pigmento y de los varios materiales que componen la obra pictórica convencional; ejercicio deconstructivo cuya razón de ser es la búsqueda de la verdad y multiplicidad que esconde el medio; mientras que Miki Leal, tanto con la cerámica como con la técnica mixta, que incorpora una destrucción parcial del soporte, como recurso de forma y fondo, se sumerge en los recuerdos de la infancia, recreando un universo nostálgico de objetos que conforman lo que ese periodo ha dejado en su memoria. Ya habíamos visto que Ardeña se adentraba en una dinámica apropiacionista, no exenta de hedonismo, algo barroca, en tanto que usa como material de sus cuadros otros cuadros que ya han hecho historia en el Arte Contemporáneo, entrando en el juego con que el historicismo procesa toda obra, movimiento y periodo artístico, en realidad jugando con ventaja, burlando las reglas de ese juego; trampa que habría divertido mucho a Rosalind Krauss. Por otra parte y pese a los diversos elementos de las diferentes composiciones hay una nota dominante común, un aglutinante que cohesiona y da coherencia y cuerpo al discurso de la exposición; No obstante su hibridación con otros, el carácter de naturaleza muerta es evidente en el tratamiento del asunto, de los elementos y de los materiales y nutre de argumento el énfasis puesto en lo formal y compositivo y la índole de su concepto.

De categoría denostada antaño, como lo ha sido el medio en varios momentos mas o menos recientes, hasta el punto de que calificar una fotografía o vídeo como de pictorialista era sinónimo de desautorización, a partir de las vanguardias, la naturaleza muerta asciende a género por excelencia para vehicular manifiestos y plasmar teorías. Además, gracias a la mayor libertad de composición que le confiere su independencia de lo narrativo y al carácter eminentemente íntimo que posee, se convierte en el ámbito idóneo para la reflexión y al análisis autorreferenciales en que transcurre la discusión práctica y crítica en torno a la pintura en nuestros días. Por descontado, cuando hablamos de naturaleza muerta nos referimos a toda aquella obra que reúna ciertos requisitos, con un sentido tan amplio como lo permite el propio género dentro del contexto actual; por referirnos a unos cuantos: carácter intimista, elementos inanimados, fondos neutros; énfasis en texturas y cualidades formales; organización espacial geométrica; color, forma y línea del objeto, del elemento, en si mismos; el estudio de la estructura, del comportamiento de luz, color, sombras..., considerados en su autonomía... Norman Bryson -*Vover a mirar. Cuatro ensayos sobre la pintura de naturalezas muertas*-prefiere clasificar la obra clasificable en el género en series, en función de los requisitos que cumplan: ...la serie naturaleza muerta no tiene esencia, solo una diversidad de semejanzas de familia... Y continúa con que... *la coherencia de la serie viene dada por los objetos concretos de que se ocupa*. Por último hace una observación muy interesante que quizá justifique el trato peyorativo, de obra menor, que se le concedió en el pasado, acerca de cómo tales objetos siempre pertenecían a la esfera de lo invariable. Es decir, que la naturaleza muerta reflejaría algo así como la intrahistoria, frente a los grandes cuadros de batallas, o las

pinturas de corte, el paisaje, o la de tema religioso o mitológico, siempre en el mainstream, formando parte de los grandes programas iconográficos aúlicos o de la Iglesia, mientras que aquella quedó reservada a la esfera de lo doméstico. Los artistas y las obras reunidos en *Ut pictura...*, hacen una personal e insustituible contribución a ese redefinir y resignificar el medio pictórico y la categoría de naturaleza muerta que se viene produciendo desde hace más de un siglo, en la estela de aquellos pioneros de las vanguardias históricas; revisadas normas y procedimientos, sincronizada su actividad con el discurrir de la teoría, la práctica y la crítica contemporáneas.

El aforismo de Horacio *Ut pictura poesis*, adaptado y recontextualizado, reubicado en el entorno de la expansión de las artes, añade valor semántico al demostrar su vigencia y validez para comprender, escrita sólo la primera parte, apenas esbozado, el contenido discursivo de la exposición, que no es otro que subrayar el nuevo rumbo del medio, también superado a sí mismo y a todos los prejuicios en derredor. Si fue cierta su derrota en alguna campaña, también lo es su saldo victorioso en la contienda, de modo que cada vez que se grite *¡La pintura ha muerto!* le sucederá un *¡Viva la pintura!* con mayor autoridad y contundencia.