

PROABSTRACTION+

KILROY “never” WAS HERE

“En archē ēn ho Lógos,”¹ Juan 1:1

Desde el origen el ser humano, perdido en el universo, ha tratado de manifestarse efectivamente a través de protocolos mágicos. En una lucha descarnada contra los dioses mediante rigurosos actos de autoafirmación, se ha esforzado en encontrar su lugar. Desde ese lugar primigenio, antes incluso de la creación de la ciudad, la marca, el rastro, el grafo, han sido una cualidad inherente a la expresión directa de ideas, simples o complejas, en lugares visibles. Las impresiones de manos en las entradas de las cuevas, los glifos místicos en los lugares sagrados, denotan estructuralmente por encima de su significado simbólico y ante todo: una presencia.

Temporalmente antes de la normalización de la escritura, hecho que llega a las sociedades a través de la alfabetización de manera verdaderamente tardía en la historia, el muro antes que el libro, ha sido el lugar por excelencia para la narración- ya sea intra muros como en la tradición católica - o bien en el exterior y de manera extensiva - como en la vía ortodoxa -. Fuera de este tipo de intervenciones programadas y programáticas, el individuo ha sentido persistentemente la necesidad de “manifestarse” públicamente de manera espontánea, sin una voluntad artística expresa: las legiones romanas, las tropas de Napoleón, Kyselak, Jim Kilroy; o con ella: *L’importuno*² de Miguel Ángel.

En el taciturno entramado de la ciudad, cada uno de los muros manifestados implica una serendipia, un fortuito descubrimiento de algo que no “debía” estar allí y que mañana podría ya no estar. Es un pasaje al terreno de lo maravilloso, de lo inesperado. La escritura como código, posee un valor mágico. Esotérico. Lo que dios ha depositado en el mundo (las tablas de la Ley) son palabras escritas.

Sin entrar en la farragosa diatriba sobre si lo escrito precede a lo hablado o viceversa, “*la escritura enlaza el lenguaje y las cosas en un espacio común*”³. La escritura del nombre propio, vincula al individuo ontológicamente con la realidad y lo reafirma en el espacio del mundo. Las primeras manifestaciones del “graffiti” contemporáneo⁴, consisten en la manufactura (escritura) del nombre del autor (escritor) en un lugar adecuadamente visible, con un estilo deliberadamente personal. El nombre escrito es una huella y “*Toda huella escrita se precipita como un elemento químico, primero transparente, inocente y neutro, en el que la simple duración hace aparecer poco a poco un pasado en suspensión, una criptografía cada vez mas densa*”⁵.

Los paradigmas de “ubicación” y “auto-referencia”, su originaria y sutil concreción naif o pueril, van a quedar ya intrínsecamente ligados a una evolución cuyos frutos van a proporcionar trabajos de una complejidad estética, una experimentación material y conceptual elevada e incuestionable.

No es extraño que muchos de los creadores que han optado por esta disciplina artística, y muy específicamente los representados en este proyecto, provengan del ámbito del diseño gráfico (la tipografía es una de las áreas de relevancia absoluta es este área profesional) y tenga, o haya tenido la “escritura” un carácter seminal en su trabajo, así como una influencia absoluta en su posterior desarrollo.

THE WALL IS THE MESSAGE

En las sociedades contemporáneas mediatizadas, sometidas, hiper-escrutadas, el muro, como indica Sue 975, es ante todo un medio de comunicación “libre”⁶, en el cual poder escapar de la vigilancia y el control, de lo normativo, de lo obligatoriamente estipulado. La pared como espacio de confrontación es tan antiguo como la propia historia de las sociedades urbanizadas. Ha sido la superficie en la que proyectarse y medirse, y a medida que la pared se elevaba, esta se convertía en muro. Si el muro en si mismo implica un distanciamiento, si estructuralmente es un elemento que separa, la pintura se va a erigir como un agente mediador, catalizador y gerente de la unión. Tácticamente va a generar lazos. Este espacio de intercesión puede dar lugar a la chanza e incluso a la grosería, también a la reivindicación política propia de la “pintada” y a la especulación estética, pero el propio hecho de su elección como soporte, de su intervención, de su puesta en foco es ya suficiente motivo para ser considerado como una entidad semántica per-se, unitaria y celular. Habría pues que comenzar por diferenciar los rasgos definitorios de aquello que debe denominarse arte político, arte reivindicativo, arte subversivo, etc.

La intervención voluntaria, consciente y efectiva, no programada y no permitida, de una estructura pública abierta, es desde su base un acto contracultural y eminentemente político. Debemos entender lo político como todo aquello relacionado con la “polis”, con los sistemas de organización social en tono a la ciudad, por, para y en base al individuo-ciudadano. Utilizando la terminología de Mijail Bajtin, el muro intervenido pasa a ser un espacio heteróglaso: un espacio contextualmente interdependiente e influenciado por unas condiciones históricas, políticas, meteorológicas y psicológicas que proporcionan un carácter único a su significado, pudiendo ser otro diferente si la contextualidad varía. Si este es intervenido bajo otro conjunto diferente de condiciones su significado puede quedar modificado. Se pueden emitir mensajes reivindicativos expresamente a modo de sentencias incriminatorias y denuncias y esto puede ser arte, o puede no serlo. Se puede inundar una superficie de color y esto puede ser una expresión artística o tan solo el resultado de una empresa de limpieza y reformas. La dimensión política queda por lo tanto instaurada desde la propia elección de una superficie pública como entorno decisivo de acción.

Precisamente podemos determinar como una constante y rasgo identitariamente común, en las prácticas de las y los artistas presentes en esta exposición: la intervención extensiva del muro y la predilección por la activación de entornos abandonados. Ambas poseen una carga política en si misma, independientemente del protocolo formal que se adopte.

La intervención de espacios, estructuras constructivas abandonadas, define el doble posicionamiento moral que conllevan las “prácticas del acceso”. Por un lado, la complejidad corporal implícita y por otro el ejercicio de trasgresión de la norma instituida por la prohibición, referencian aspectos profundamente performativos y procesuales. Este posicionamiento determina una intensa reflexión sobre el ambiguo concepto de propiedad e ineludiblemente sobre la utilización del espacio que podría acercarlo de algún modo al movimiento *okupa*. Estas acciones conllevan siempre una provocación situada en los márgenes de la legalidad que coloca este concepto en entredicho y nos permite especular sobre quién, por qué, para qué y en beneficio de quién se marcan las normas. La respuesta es casi siempre que no, para, por y en beneficio de la colectividad y de la ciudadanía.

En otro orden de consideraciones, dejar una huella, marcar la presencia en lugares abandonados, estigmatizados por el tiempo, rememora como la ruina decimonónica el inevitable paso del tiempo, la melancolía en la pérdida del habitar. La constatación de algo que estaba y que ahora ya no está. La tensión generada entre la dicotomía presencia/ausencia, la capacidad de dar vida a algo moribundo mediante la belleza, de activar la pausa funesta con la vibración del color y el ritmo de las formas, evoca a su vez el concepto japonés de Wabi-Sabi, basado en la belleza de lo efímero y de la impermanencia. En este sentido para Andrew Juniper: *“Si un objeto o expresión puede generar en nosotros una sensación de serena melancolía, y anhelo espiritual, entonces dicho objeto puede considerarse wabi-sabi”*⁷. De igual modo Richard R. Powell lo concreta indicando que el wabi-sabi: *“cultiva todo lo que es auténtico reconociendo tres sencillas realidades: nada dura, nada está completado y nada es perfecto”*⁸.

BSTRCTN⁹

¿Qué lugar ocupa hoy en día la abstracción?, como práctica artística canónica ¿qué ha ocurrido desde aquel “Chaos nº 2” de Hilma Auf Klimt de 1906? PROABSTRACTION+ pretende tomarle el pulso a la cuestión a través de las derivas, contaminaciones, influencias y presupuestos estéticos del trabajo de 10 artistas que han adoptado esta expresión como propia y cuya seña de identidad queda sin duda vinculada a la puesta en valor del proceso como parte indisociable del artista y de su obra.

Cada periodo de la cultura, siguiendo la tesis de Kandinsky¹⁰, produce un arte propio que no puede reproducirse, tratar de repetirlo no generaría sino una suerte de “niño muerto antes de nacer”. Su resultado sería similar al de unas piezas inanimadas, sin su sentido interior. El fundamento para el padre teórico de la abstracción, reside en que aquellas expresiones que no son capaces de encerrar ninguna potencia de futuro, que son exclusivamente hijas de su tiempo, morirán moralmente en el momento en el que la atmosfera que las ha creado desaparezca.

Como hemos apuntado, en el origen “era la caligrafía”. Junto a los números, no existe ningún otro elemento en la cultura que mejor ejemplifique lo que supone un proceso de abstracción del mundo. La abstracción como proceso de alejamiento, de reducción y aislamiento va a evolucionar hasta producirse una emancipación del signo en el que la letra ya no remite a ningún referente externo, a nada que no sea a sí misma, será todo forma, línea, color y gesto. Cada artista de esta muestra entiende la pintura desde ese estadio emancipado de la naturaleza y es innegable que el origen compartido en el diseño gráfico y la tipografía les ha conferido unos puntos de partida muy similares y unos presupuestos comunes.

Pero tras el análisis, lo que se desprende es que la característica fundamental y rotundamente común a todxs y cada unx de ellxs es el “carácter abierto” de sus planteamientos, su no dogmatismo, su heterogeneidad, su confianza en el talento -en un sentido evangélico-¹¹ que se expresa en la incesante búsqueda y experimentación sobre los “elementos artísticos básicos”, aquellos sin los cuales el arte no podría existir y el énfasis en el procedimiento, el ritmo y el desarrollo con el propósito de: encontrar lo viviente, volver perceptible su pulsación y establecer en definitiva las leyes de la vida¹².

Si la escritura era un sistema de representación del lenguaje – que lo es a su vez de la realidad – por medio de signos, ésta ha quedado excedida mediante una clara dialéctica que genera tensiones constructivas entre una concepción lógica e icónica basada en la geometría y el carácter personal e impredecible del gesto que configura la abstracción, no desde un proceso reductivo sino aditivo, sumativo, enriquecedor. En palabras de Barbara Haskell, comisaria de la reciente retrospectiva del trabajo de Agnes Martin, el foco se centra en *“como representar de manera concreta aquello que es inmaterial y por lo tanto incapaz de ser objetivado”*¹³.

Inspiradoras igualmente son las palabras de Martin quien se expresaba de esta manera acerca del acto de pintar: *“Alguien dijo que toda emoción humana es una idea - Pintar no trata sobre ideas o emociones personales – Cuando pintaba en Nueva York no tenía esto tan claro – Ahora tengo claro que el objetivo es la libertad – No libertad política, que es su eco, No libertad sobre tradiciones sociales – Libertad sobre la dominación y la esclavitud – Libertad sobre aquello que te esta desmoralizando – Libertad sobre lo correcto y lo incorrecto”*¹⁴.

THE PART & THE PROCESS

Mucho se ha discutido, y el debate sigue aún vigente, acerca de la nomenclatura, de la definición de lo que es o debe ser el “Arte Urbano” y donde debe residir.

Respecto a las categorizaciones, Sol Le Witt lo tenía claro: *“Términos como pintura y escultura llevan en sí toda una tradición y su uso conlleva la consiguiente aceptación de dicha tradición, imponiendo así límites al artista, que se mostrará reacio a crear un arte que traspase esos límites”*¹⁵. Para estos 10 artistas la nomenclatura ha sido del todo transcendida. Ya no es posible reducir unos presupuestos centrados en el proceso y la experimentación a una única salida materializada en el exterior de un muro, en una pared interior, la acera de una calle, un lienzo o un trozo de papel. Es ese proceso el verdadero impulso vital capaz de insertar al artista en la corriente temporal para insuflar vida a los soportes, sean estos cuales sean.

Es importante decir en este punto que, precisamente la trayectoria de la mayoría de los artistas presentes ha sido inversa. Partiendo del estudio, cuyo origen se encuentra como ya hemos indicado anteriormente en el trabajo basado en el diseño gráfico, han sentido la necesidad de salir proactivamente al encuentro del muro. Ese impulso no ha sido sino una consecuencia natural de sus presupuestos, de la necesidad de asumir riesgos. En lo relativo a los procesos, son iluminadoras las palabras de Frank Stella cuando manifestaba que para él, la creación artística era sinónimo de la acción de resolver un problema.

Esta afirmación se evidencia en la anécdota¹⁶ recogida en una entrevista realizada por Sidney Tillim en 1969. En ella relataba como en su época de estudiante, un profesor instó a los alumnos a realizar un dibujo que debería ilustrar una determinada escena. De repente casi sin darse cuenta, se percató de que se había presentado voluntario. Como resultado, inmediatamente recibió una caja con material de pintura y se le colocó en un pupitre al fondo de la clase. En ese preciso instante se dio cuenta de que no tenía ni la más remota idea de cómo hacerlo. Se encontraba enfrentado a una serie de materiales, un trozo de papel y un problema. Aterrorizado, lo primero que pensó fue retirarse, pero en ese mismo instante supo que en realidad quería hacerlo, era solo que no tenía ni idea de cómo: *“Me encontré con un problema y supe que tenía que hacer algo al respecto para solucionarlo, así que lo hice. Y lo hice a mi manera. Tan solo usé el material”*¹⁷.

Durante el curso de una lectura en la universidad de Harvard en 1983, Stella situado en el centro de la crisis del arte contemporáneo, explicó como Caravaggio a finales del siglo XVI se había enfrentado al escollo derivado del tardo-renacimiento mediante la creación de un espacio pictórico completamente nuevo. De la misma manera Stella impulsó a los artistas herederos del expresionismo abstracto a encontrar sus nuevos espacios pictóricos. Es lo que él mismo denominó: working space.

En la base del concepto de estos artistas y siguiendo el espíritu de ese precepto, se encuentra la diferenciación entre superficie y espacio. El “proceso” es aquello que va a posibilitar el tránsito, el paso de uno a otro. La creación de un espacio propio y particular dentro de otro distinto. La materialidad y el gesto constituyen el espacio, crean el contexto¹⁸. Los nuevos materiales y técnicas (spray, pinturas industriales, el rodillo, etc) generan nuevas gestualidades y el espacio queda reformulado. Todos ellos comparten una profunda confianza en el proceso y la búsqueda incesante de resultados inesperados.

Cada uno de los acercamientos proporciona una experiencia diferente. En lo referente a la escala, Le Witt indicaba: *“Si se hace algo enorme, lo que impresionará será el tamaño en sí, con lo que la idea podría quedar perdida. Del mismo modo un tamaño excesivamente pequeño puede hacer se vuelva intrascendente. La altura del espectador puede influir en la obra; también las dimensiones del espacio donde acabará [...] Cuando se utilizan paredes grandes el espectador ve los dibujos secuencialmente, por secciones, y no el muro como un todo”*¹⁹. Cada elección tiene sus características, sus peculiaridades y fuerza a una aproximación diferente y particular que quedará enunciada en función del interés del artista.

Trabajar a diferentes escalas les va a proporcionar evitar caer en un enfoque formulado. A través de la síntesis y la reformulación, mediante el sutil manejo de lógicas difusas, generan una variación rítmica en lo relativo a nuestras expectativas contemplativas y replantean los hábitos de la mirada. El tránsito de la galería a la calle o de la calle a la galería no es sino un modo de plantear diferentes tipos relacionales entre el espacio de exhibición y el espectador, eliminado o aumentando las distancias formales y variando los diálogos y metamorfosis desde una perspectiva directa o mediada. El “Plano Básico”, establecido por el ruso, no es sino una circunstancia más, una elección, una parte del proceso sobre la que no reside el foco. Porque no lo olvidemos, todo lo demás no existiría sin la presencia, la voluntad, el gesto y la mente del Artista. Es el creador quien va a poner todos los medios, materiales y soportes a su alcance para tratar de resolver sus problemas.

En el intento de esbozar un pequeño resumen que sintetice las características compartidas en el trabajo de estos 10 artistas, podríamos establecer que:

- Provieniendo en su totalidad de disciplinas afines al diseño gráfico, abordan el muro como una necesidad a la que han llegado tras un intensivo desarrollo en el estudio.
- Como punto central de su labor se encuentra el artista y su discurso y no el soporte, pasando este a formar parte de las consideraciones subsidiarias a su posicionamiento.
- El interés común por los lugares abandonados, se establecen como contrapunto al “lugar pictórico” y adquiere su carga poética desde la fusión con el entorno y su consecuente juego de ausencias y presencias.
- Participan de una incondicional confianza en el proceso por encima de la exactitud en los resultados finales.

- Gozan de absoluta libertad conceptual que les aleja de cualquier encasillamiento formal incluso dentro de los propios protocolos de la abstracción.

- **NOTAS**

1. “En el principio era el verbo,”. Evangelio según San Juan. 1:1.
2. L'importuno di Michelangelo, es un pequeño retrato de perfil atribuido a Miguel Ángel Buonarroti en torno a 1499 – 1504 que se encuentra en una de las esquinas exteriores del Palazzo Vecchio, en Florencia.
3. FOUCAULT. Michel – Las palabras y las cosas - Siglo XXI editores – Buenos Aires – 1968.
4. Nos referimos a las manifestaciones llevadas a cabo en Filadelfia y Nueva York en el marco de la contracultura del Hip-Hop durante las décadas de los 60 y los 70.
5. BARTHES. Roland – El grado cero de la escritura-Seguido de nuevos ensayos críticos – Siglo XXI editores – 2011 – Buenos Aires.
6. SUE 975 – 2018 - El arte urbano como (verdadero) arte político –Ensayos Urbanos – www.ensayosurbanos.com/2018/06/10/el-arte-urbano-como-verdadero-arte-politico/
7. JUNIPER. Andrew – Wabi Sabi – The Japanese art of impermanence – Tuttle Publishing – 2003 – Clarendon – Vermont – USA.
8. Powell. Richard R. - Wabi Sabi Simple: Create Beauty, Value Imperfection, Live Deeply – Adams Media – 2004 – Massachusetts.
9. Se ha utilizado el sistema de escritura denominada “Abyad” propio de los alfabetos de las culturas semíticas cuya característica es la presencia exclusiva de fonems consonánticos.
10. KANDINSKY. Vasili – De lo espiritual en el arte – Ed. Labor – Barcelona 1981
11. Se trata de un guiño a Kandinski quien basándose en la “parábola de los talentos” del Evangelio según Mateo, en la que se establece que dios ha confiado una serie de dones a determinados hombres con la obligación de desarrollarlos, una actitud contraria sería del todo inadmisibile y criticable.
12. KANDINSKY. Vasili - Punto y línea sobre el plano – Ed.Labor – Barcelona – 1984.
13. BELL. Tiffany – Happiness is the Goal - Catálogo de la exposición: Agnes Martin – Tate Publishing – London – 2015.
14. MARTIN. Agnes - The Untroubled Mind– Catálogo de la exposición: Agnes Martin – Tate Publishing – London – 2015.
15. WEIL. Benjamin – Drawing on Walls, Art as Idea -Sol Le Witt -17 Wall Drawings 1970 – 2015 - Fundación Botín - Santander 2015.
16. WEINBERG. Adam D. The End Depends Upon the Beginning -Frank Stella A Retrospective . Yale University Press – New Haven – 2015.
17. Ibid. WEINBERG. Adam.
18. AUPING. Michael -The Phenomenology of Frank - Materiality and Gesture Make Space. Frank Stella A Retrospective . Yale University Press – New Haven – 2015.
19. Ibid. WEIL. Benjamin.
20. PB. Plano Básico: Por plano básico se entiende la superficie material llamada a recibir el contenido de la obra. Kandinsky. Punto y línea sobre el plano.