

Antes de ayer y pasado mañana; o lo que puede ser pintura hoy

Introducción

David Barro

La primera pregunta parece inevitable: ¿A qué llamamos hoy pintura? Son tantos los estilos, las herencias, los artistas y los medios que es complicado concretar un estado de la cuestión. Lo que sí semeja claro es que hablar de pintura ya no es lo que era. Porque como señaló el pensador francés Thierry de Duve la pintura ya no es más una técnica, sino una tradición¹. La pintura es una idea, una forma de pensar, seguramente, sobre la propia pintura en su posibilidad de aprehender el mundo. Se podría decir que de la pintura sólo nos queda el propio término 'pintura' que actúa a modo de caleidoscopio de significados. Así, todo lo que se dice y hace en torno a la pintura sería pintura en sí misma en tanto que manifestación de una actitud, de un posicionamiento que implique al artista estar continuamente (re)pensando su lugar, y preguntándose no sólo el porqué seguir pintando sino para qué y cómo seguir haciéndolo. Cualquier cosa que ayude a crear una imagen puede ser una pintura, porque el tiempo de la pintura implica siempre una nueva definición.

En un momento donde no caben reivindicaciones metafóricas sobre ella, donde hemos asumido con normalidad su débil contemporaneidad, la pintura se mueve después de la pintura, alejada de estilos y problemas derivados del género². Cansados de la tradición de lo nuevo, asumimos la pintura como un fenómeno de la mirada que puede desplegarse a modo de instalación, muchas veces penetrable y siempre simulada. La pintura ya puede ser representada como la más grandiosa de las escenografías barrocas. También una videoproyección generosa de dimensiones podrá ser leída como nuestra personal pintura de historia, o bien podríamos entender un robot de Nam June Paik como un fabulado retablo pintado de nuestra época.

Antes de ayer y pasado mañana es el título de este ensayo y de la exposición homónima que acompaña a este libro. Pero también lo es de una pieza de **Lisa Sigal** que podíamos ver en la última edición de la Bienal del Whitney: *The Day before Yesterday and the Day after Tomorrow*. ¿Existe acaso una acotación temporal mejor para actuar a modo de metáfora del estado de una pintura que continuamente juega a ser referencial y a augurar muertes y resurrecciones de su propio legado? La pieza de Lisa Sigal muestra la compleja relación entre el espacio ilusionista de la pintura y la presencia física de la escultura. Su trabajo se sitúa en la intersección de la pintura, la escultura, la instalación y la arquitectura, integrándose y dependiendo del lugar, entre lo ilusorio y lo material, lo social y lo doméstico, lo público y lo privado; una estudiada tensión entre la estructura y el caos que encaja perfectamente con ese grado de indeterminación que nace de la pregunta qué puede ser pintura hoy.

Todo ello encaja con el sentido de collage como paradigma de lo contemporáneo que señala Arthur C. Danto: "el arte contemporáneo no tiene un alegato contra el arte del pasado, ni tiene sentido que el pasado sea algo de lo cual haya que liberarse, no tiene sentido aún cuando sea absolutamente diferente como arte del arte moderno en

¹ Duve, T. de: *Faire École*, Les Presses du Réel, París, 1992

² Sobre la idea de pintura fuera de la pintura he escrito, conjuntamente con el artista Álvaro Negro, un libro titulado *Sky Shout. La pintura después de la pintura*, Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela, 2005.

general. Parte de lo que define el arte contemporáneo es que el arte del pasado está disponible para el uso que los artistas le quieran dar. Lo que no está disponible es el espíritu en el cual fue creado ese arte. El paradigma de lo contemporáneo es el collage, tal como fue definido por Max Ernst³. En todo caso, hay que señalar que Danto matiza una diferencia: si Ernst señaló que el collage “es el encuentro de dos realidades distantes en un plano ajeno a ambas”⁴, ahora ya no habría un plano diferente para distinguir realidades artísticas, ni esas realidades son tan distantes entre sí. “Esto se debe a que la percepción básica del espíritu contemporáneo se formó sobre el principio de un museo en donde todo arte tiene su propio lugar, donde no hay ningún criterio a priori acerca de cómo el arte deba verse, y donde no hay una narrativa a la que los contenidos del museo deban ajustarse. Hoy los artistas no consideran los museos como si estuvieran llenos de arte muerto, sino como llenos de opciones artísticas vivas”⁵.

Dicho esto, es fácil entender el sentido del antes de ayer y del pasado mañana a la hora de tratar de conformar un estado de la cuestión. También la dificultad que resulta el intentar trazar diferencias, singularidades y características comunes que sirvan para ordenar esta condición de collage global. Seguramente, debemos partir de la base de que lo que conocemos como disciplinas artísticas nunca desaparece, sino que simplemente son condenadas a un grado de mayor o menor ostracismo por los cambios tecnológicos y estéticos, o más concretamente, a una modificación profunda de su producción y difusión. De ahí que, en ocasiones, su estudio diferenciado permite dar luz a esa ‘no diferencia’. Porque en el fondo la evolución siempre ha sido la misma: lo artesanal se pierde en otras artesanías y lo aurático, también. Por supuesto, también lo comercial ha conseguido resituarse siempre, como cuando después del auge por desmaterializar el arte consiguió adaptarse a una mercantilización con obras que, en muchos casos, no existen formalmente.

Entre tanto, la pintura siempre ha estado ahí, jugando con sus propios límites hasta adquirir ese estado vitamínico que tan acertadamente le ha atribuido Phaidon en los últimos tiempos⁶. Efectivamente, los títulos de los libros publicados sobre pintura últimamente han adjetivado el género con términos que por sí solos permiten una radiografía de eso que llamamos pintura: *Urgent Painting*; *Painting on the Move*; *Hybrids: International Contemporary Painting*; *Vitamin P: New Perspectives in Painting*. Lo urgente, lo dinámico, lo híbrido, lo vitamínico... “Todos estos calificativos poco tienen que ver con el *remake* vanguardista del anterior retorno de la pintura en los ochenta. Al contrario, tras un perfecto estudio de marketing, la nueva pintura se presenta con eslóganes directos que quieren transmitir ante todo vitalidad y energía, un estado de ánimo contemporáneo, juvenil y ‘a la moda’. Esto también se hace evidente en el diseño de algunos de los catálogos. El clásico estilo de tipografía sobria y foto del cuadro ‘a sangre’ se ha transformado en una visualidad rizomática más emparentada con los magazines de tendencias, el diseño web y las texturas digitales”⁷.

³ Arthur C. Danto: *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Ed Paidós, Barcelona, 1999, p. 28

⁴ Citado en William Rubin, *Dada, Surrealism and Their Heritage*, Museum of Modern Art, New York, 1968, pág. 68

⁵ Idem, Danto.

⁶ *Vitamin P: New Perspectives in Painting*, Phaidon Press, London, 2002

⁷ Negro, Á.: “El fin del fin de la pintura”, *Sky Shout. La pintura después de la pintura* (Barro, D. / Negro, Á.), Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela, 2005

Todo para enfatizar 'muertes' y 'renacimientos' de lo pintado, para justificar su sentido, pero sobre todo para preguntarse y reflexionar acerca del nuevo estatuto cultural de la pintura, una vez que ésta ha experimentado transformaciones radicales en cuanto a soportes, tecnologías e hibridaciones capaces de tornar indecible el umbral que separa lo figurativo de lo abstracto. Y podríamos seguir con otros títulos que juegan a adivinar un diagnóstico para la pintura: *Infinite Painting, Paintings Pictures, Painting at the Edge of the World, The Painting of Modern Life...* acabando con este paréntesis temporal que proponemos: *Antes de ayer y pasado mañana* que trata de ahondar en ese estado expandido de la pintura detallando algunos de sus campos de análisis más específicos. El título escogido trata de luchar contra la exagerada búsqueda de novedad en el arte como tendencia contemporánea, para reclamar su contexto reciente como una dilatada 'lluvia de ideas' para entender la pintura actual, *o lo que puede ser pintura hoy*.

Así, mientras algunos tratan de adivinar ciegamente su futuro, pensadores como Barry Schwabesky insistirán en cómo la pintura contemporánea retiene de su pasado, concretamente de la memoria del Modernismo y el Arte Conceptual, la convicción de que es cada artista, individualmente, quien debe tomar una posición y que una pintura no es sólo una pintura sino también, y sobre todo, la representación de una idea sobre pintura. De ahí eso que decíamos de que sólo el propio término pintura se mantiene inamovible, reafirmando su posición independientemente de las formas, medios o intereses que lo muevan en cada momento concreto.

En el año 2005 quien esto escribe fue comisario, en el Auditorio de Galicia y con la estrecha colaboración del artista Álvaro Negro, de una muestra titulada *Sky Shout. La pintura después de la pintura*. La exposición se unía a la larga lista de comentarios o reflexiones sobre pintura, el medio que identificamos con la propia construcción de la historia del arte, el decano de todos los medios y, al mismo tiempo, el que aparentemente procesa -o procesaba pocos años antes de la muestra⁸- una contemporaneidad más débil o, en todo caso, más cuestionada. La intención de *Sky Shout* era plasmar instantáneas del debate que los pintores plantean sobre la mirada y la imagen, instantáneas que el título ilustró como 'exclamación al cielo', a partir de un excelente cuadro de la artista Fiona Rae que aquí reproducimos. Ahora bien, no era la intención de este grito una reivindicación metafórica de la pintura, sino la manifestación de otro tipo de expresiones pictóricas más allá de ideas tradicionales como las de género o estilo. Una vez superado el dominio de la 'auto referencialidad', de la 'esencia' y tras la auscultación continua de la pintura como categoría, semeja obligado preguntarnos en qué ha evolucionado en la pintura en los últimos años, en caso de que haya evolucionado algo. ¿Será su carácter híbrido un disfraz, una simple envoltura?; ¿No es cierto que la última gran ruptura en la pintura se da con el pop y el fin del modernismo? Da la sensación que desde hace años asistimos a diferentes continuaciones en relación a un medio heredado. Desde hace años no semeja haber tendencias, ni grupos sólidos alejados de estrategias que el tiempo tornará débiles. Nos hemos dejado arrastrar por la corriente de una serie de muertes y resurrecciones. *Antes de ayer y pasado mañana* trata precisamente de deconstruir esa historia reciente de la pintura, buscando distintos campos de desarrollo que ayuden a entender los

⁸ Exposición celebrada en el Auditorio de Galicia entre el 18 de enero y el 27 de marzo de 2005.

sentidos, tendencias o intereses comunes que pueden desvelarnos qué puede ser pintura hoy. Y lo hace mirando hacia el futuro sin dejar nunca de mirar por el retrovisor. Como tampoco podemos dejar de observar atentamente lo que pasa en otros campos externos a la pintura para poder aprehender los cruces, las contaminaciones que, definitivamente, conforman la pintura actual.

Lo señalaba con acierto Rosalind Krauss: "Categorías como la escultura o la pintura han sido amasadas, estiradas y retorcidas en una extraordinaria demostración de elasticidad, revelando la forma en que un término cultural puede expandirse para hacer referencia a cualquier cosa. Y aunque este estiramiento de un término como escultura [o pintura] se realiza abiertamente en nombre de la estética de la vanguardia -de la ideología de lo nuevo-, su mensaje encubierto es el mensaje del historicismo. Lo nuevo se hace confortable al convertirse en familiar, al contemplarlo como una evolución gradual a partir de las formas del pasado"⁹.

En efecto, nada nuevo existiría si no existiese algo viejo. Toda radicalidad existe en su condición de oposición a *algo dado*. De ahí que tantos artistas hayan luchado por encontrar una posición original, diferente. Pero, ¿hasta qué punto diferente? El *revivalismo* de la pintura fue duramente criticado por teóricos como Morgan Falconer, que entiende como retórico todo intento de colocar la pintura como medio de pensamiento¹⁰. No le falta razón a Falconer de que los límites de la pintura fueron verdaderamente auscultados en los años sesenta, pero si se continua revisando la pintura siguiendo modelos de entonces, ¿qué ha pasado en estos años de indeterminación?; ¿por qué no se han producido verdaderos puntos de inflexión desde entonces?; ¿dónde está el debate?; ¿o será que la pintura se debate entre seguir soñando o despertarse para precipitarse al suelo como aquel sonámbulo de Nietzsche?

Si estamos, en verdad, inmersos en un tiempo retórico para los avatares de la pintura, posiblemente todo resultado no sea más que un exceso, pero es precisamente desde el exceso, desde el desbordamiento de lo aprehendido, desde donde se han conseguido los mayores avances para la historia del arte. Si nuestra época ha removido y remueve tanto la pintura, será que estaremos cerca de derrocar *la pintura como monumento*, como esas estatuas que en su derribo simbolizan el final de una dictadura. Entre el antes de ayer y el pasado mañana encontramos la potencia -o lo que existe en potencia- del presente.

Y como casi siempre, cobra sentido aquel ejercicio que nos encargaba Gauguin: *D'où venons nous? / Que sommes nous? / Où allons nous?* Para saber la última es necesario atender a las dos primeras. Para evolucionar es necesario hacer balance y aprender de los fallos del pasado. Como señala Ronald Wright, "cuando los altos explosivos estaban rozando la perfección, el progreso descubrió otra explosión infinitamente más grande, la del átomo. Pero ahora somos capaces de producir un 'bang' (una explosión) que haga volar todo el planeta, cabe sospechar que quizás hemos tenido un progreso excesivo"¹¹. En la pintura, como en la vida, un camino seductor lleno de éxitos puede tener un mal final. ¿Cuántos artistas han desaparecido víctimas de sus propios éxitos? Perder la

⁹ Rosalind E. Krauss, *La Escultura en el Campo Expandido*, en *La Originalidad de la Vanguardia y Otros Mitos Modernos*, De Alianza, Madrid, 1996, p. 289.

¹⁰ Morgan Falconer, *The Undead*, Art Montly, n° 270, Londres, 1993, pp. 1-4.

¹¹ Ronald Wright, *Breve historia del progreso*, Ediciones Urano, Barcelona, 2006, p. 21

perspectiva, del pasado y del virtual futuro, puede ahogar al arte y la pintura en sus propios desperdicios.

Aunque, seguramente, debemos comenzar, antes de nada, persiguiendo las diferentes situaciones que han llevado al arte contemporáneo a convertirse en una suerte de ciencia de comportamiento, en un espacio de experimentación permanente que ha multiplicado sus canales, al tiempo que se ha adaptado a las variaciones en la tecnología de la imagen, al desarrollo de los media y, en definitiva, al fractal de representaciones derivadas en infinitas formas. La pintura no sólo no es ajena a ello, sino que es parte vital, ya que como en el arte (y en la vida en general) la relación con el tiempo y la verdad nunca es ni será la misma. Los años desenmascaran cada disfraz de la imagen como si fuese una cebolla. Por eso la pintura siempre se renueva y vuelve a mostrar su vitalidad. Y por eso las soluciones casi siempre son las mismas, ya conocidas, ya que sólo varía el pensamiento, la idea capaz de atrapar su propio tiempo. Así, topamos virtualmente con 'nuevos' (o ya tradicionales) modos de experimentar la imagen, por ejemplo, en las videoinstalaciones. Pero quizás no son éstos tan nuevos como lo fueron en su momento los intentos de Jan van Eyck de generar otros puntos de fuga, como hizo a partir del espejo de su famoso *Matrimonio Arnolfini*. Porque, en realidad, eso es lo que proponen las videoinstalaciones que desdoblan la pantalla única y frontal de una sala de cine, para tornar la imagen algo circundante; esa navegación tridimensional y/o multisensorial, convierte la imagen en algo táctil, una experiencia expandida en su conjunto, independiente de disciplinas y herramientas concretas.

Entre otras cosas, este ensayo trata de capturar la representación y sus crisis como mediaciones capaces de acercar al autor y al receptor. En un momento donde más que nunca se valora la puesta en escena y el espacio es quien de manifestarse como valor estético indiscutible, nos lleva a una dimensión, donde 'presentar lo representado' y 'activar lo sensorial' se da en un *tiempo real* capaz de transformar el arte en una práctica performativa (de)constructiva. Es por tanto que entiendo este ensayo como deducción de una verdad entre otras, como conjunto de ideas no cerradas que piden todavía más desarrollo y, sobre todo, tiempo, perspectiva histórica. Ahí radica el gran problema de coquetear teóricamente con el presente, de tratar con lo inmediato, con lo que se opone, precisamente, a ser concluido, a ser interpretado de una manera concreta, que no rigurosa. Lo contrario sería limitar las virtuales salidas y caminos. Sí, por supuesto, se plantean numerosas cuestiones que intentan ser resueltas y, en cierto modo, lo son, pero a partir de enumerar las posibles salidas o virtuales resultados que, en la mayor parte de los casos, rehuyen de una tesis cerrada o significación dirigida tradicional. Estamos más propiamente ante la representación de un virtual 'estado de la cuestión' en este imperio de los signos que señalaría Barthes, ante una performance libre de circulación de las palabras o significantes sin vigilancia, que puede que en muchos casos desborde los límites del juego del arte para coquetear con la realidad. Consciente de la advertencia de Rousseau sobre lo artificial de la escritura, cualquier visión del arte basada en valores perceptivos será en sí misma representación, tan falsa como toda realidad construida. Así, asumiendo la perversidad de los signos -vía Derrida-, este ejercicio trata de mostrarse lo más objetivo posible; si bien es resultado de la visión, siempre subjetiva, de quien intenta escribir en tiempo real, aún a sabiendas de que siempre lo hará en diferido.

En todo este libro existe un esfuerzo por contextualizar para posteriormente concluir, por relacionar pasado reciente y presente e intentar augurar lo que nos puede deparar el arte de la pintura en un futuro próximo. La dificultad, consciente desde el momento de la elección, que es lo inabarcable de ciertas cuestiones que no permiten pensamientos únicos, la entiendo al mismo tiempo como principal atractivo de un trabajo que no es realizado sino para ser continuado con investigaciones posteriores, expandido. En ese sentido, si bien se concluyen ciertas bases, otros muchos caminos permanecen inexplorados. *Antes de ayer y pasado mañana* repiensa el sentido actual de la temporalidad o duración de la experiencia artística, sabiendo que la imagen es el eje desde el que circula la cultura moderna y posmoderna. También, el paulatino alejamiento del estatismo tradicional a partir de los cruces de influencias que desembocan en el último impulso de la cada vez mayor presencia cultural de la imagen en movimiento producido por los avances de la tecnología digital. El artista construye su obra atendiendo al tiempo de ésta y pensando en que la recepción del espectador también dependerá de ese tiempo. Ese proceso compositivo es producto del avance en la puesta en escena, de las realidades congeladas y de gestos que funcionan como artificios escénicos, y como pintura.

En *Antes de ayer y pasado mañana* se dan suficientes ejemplos como para concluir que la historia del arte del siglo XX resulta una suerte de desmitificación permanente, donde no caben más jerarquías y una escultura y una pintura pueden ser iguales en su forma, como muestra la obra de Art & Language *Painting/Sculpture*, de 1967. Todo se ha roto en mil pedazos. La pintura ya no es bidimensional y, en muchos casos, ya no es pintura, sino expansión e idea. Pero, sobre todo, como advertíamos ya al principio, ya no se significa como medio sino como tradición. Si para Nam June Paik la pantalla de televisión era el nuevo lienzo, ahora los artistas digitales tratan de estirar la pintura, de quitarle las arrugas. Todo en un momento donde emerge, una y otra vez, la misma pregunta: ¿Continuamos creyendo en las imágenes? La respuesta evidente es negativa, pero ¿alguna vez lo hemos hecho?, ¿en qué grado de desconfianza nos encontramos?.

Tras una serie de intentos por racionalizar la imagen, desde el positivismo con la fotografía como verdad absoluta hasta la incredulidad más férrea, la imagen se ha vuelto débil en su profusión iconoclasta (Baudrillard). Porque el arte evolucionará a ritmo de paradojas: buscando la experiencia física se acotará nuestro campo de visión; huyendo del monumento cobrará aura y monumentalidad el documento; esquivando inicialmente el tradicional trompe-l'oeil de la pintura la fotografía se tornará realidad ficcionalizada. La realidad de este ensayo subraya como toda acción artística es una opción de resistencia, pero siempre se traicionará a sí misma. Porque para resistir hace falta un oponente, un poder, que en la mayor parte de las veces es la propia historia oficial del arte y, en segundo caso, la espectacularidad generalizada de un mundo global más mediático que nunca. El arte como confrontación o no-poder deleuziano, será necesariamente un producto metamórfico, una performance que siempre buscará el otro lado del espejo: la pintura escapará del marco para tornarse instalación, la escultura llegará a no ocupar lugar alguno y la videoinstalación ocupará el status de las grandes pinturas de historia. Llegamos así, en el presente, a la confirmación definitiva de una pérdida de toda especificidad, no sólo entendida como un desarrollo del espacio intermedio entre disciplinas sino de la corporeidad misma de las obras; es el campo expandido que advertía Krauss a propósito de la escultura de los setenta y la incidencia

social capaz de rechazar el museo como propugnaba Douglas Crimp, que veía la necesidad de enfrentarse a la estructura artística idealista. El mundo artístico se extiende a lo social, a lo político, a lo antropológico. Como en los años ochenta se retoma la relación primera entre fotografía y realidad a partir de escenificaciones y narraciones que modifican o, mejor, reconstituyen el sentido de lo real, dejando atrás los rechazos radicales de años precedentes. Lo real se disemina, se descompone y multiplica; los diferentes puntos de vista funcionan a modo de fisuras para desjerarquizar lo lineal.

Así, el arte avanza buscando la realidad misma, trata de ocupar su lugar (ser más real que la realidad misma, como diría Baudrillard o retornar a lo real, en el pensar de Hal Foster) y así recuperar su dimensión política en la poca veracidad que le queda a lo documental y en la reactivación de un dibujo que se ofrece como nostálgico instrumento anti-tecnológico. Pero, sin embargo, el arte siempre ha sido más ficción que la ficción, o ficción como vehículo para reflexionar sobre lo real, para aprehenderlo. El arte siempre tendrá un sentido de 'no realidad', aunque pretenda ser realista. Por eso hablar de realismo hoy -como veremos- resulta tan polémico (y polisémico) como delicado, sobre todo cuando detrás de todo se esconden los grandes medios. Entendemos, entonces, la manera de narrar desgarrada y anti-representativa de muchos artistas, pero también la exageración representativa de muchos otros. Y cómo no, como decíamos, el cambio de la temporalidad o duración de la experiencia artística. Entre tanto -insisto-, el arte ha perdido su capacidad contemplativa en favor de lo mediático, de la comida rápida, y eso ha afectado y mucho, a la pintura. Cada vez es menor la capacidad de concentración por minuto de las personas; todo lo que exige esfuerzo, se cambia de canal. Y ahí es donde confrontamos con los 'peligros' de un arte que, aunque permita pensar al espectador, peca en muchos casos de demasiado críptico. El arte en su metalenguaje ha derivado esa democracia en distancia, como la filosofía, que poco a poco ha abandonado aquella condición socrática de otorgar posibilidades de razón a todo el mundo. Sócrates explica la filosofía para gente sin preparación, dialogando con esclavos... 'sólo sabía que no sabía nada', pero escondía algo importante: el deseo de saber. Por eso simplificaba lo complejo. Hoy el arte contemporáneo se ha distanciado de la gente precisamente por esa condición virtualmente democrática. Y la primera en distanciarse ha sido la pintura.

Es obvio que la nueva forma de consumir imágenes condiciona agudamente nuestra manera de leerlas y posteriormente de digerirlas. Por eso esa menor capacidad de concentración se debe a una pérdida previa de la disposición de contemplación. Al respecto, Peter Halley señaló que cree firmemente en un arte que se pueda ver rápidamente. "Vivimos en una sociedad de sobrecarga informativa y cultural. La idea de un Cézanne, por ejemplo, que se puede estar horas estudiando y descubriendo distintos matices, queda muy lejos, de mi propia vida psíquica al menos. Yo quiero hacer algo explosivo e inmediato. Y espero que explosivo e inmediato cada vez que uno pase por delante y le eche una ojeada rápida"¹².

Si con anterioridad el arte se caracterizaba por una contemplación pausada, emotiva, lenta o, incluso, detenida, de esas que permiten introducirse dentro del cuadro y que éste nos envuelva y ampare lejos de nuestro mundo real, hoy esta contemplación

¹² Declaraciones de Peter Halley en entrevista con Kathryn Hixson. *Peter Halley*, Museo Nacional Reina Sofía, Madrid, 1992

resulta *irreflexiva* producto de un vertiginoso ritmo de consumo que nos limita a una serie de visiones generales de carácter superficial que no permiten la parada debido a la ingente cantidad de imágenes del mismo corte que al tiempo debemos degustar. Christopher Rothko, hijo de Mark Rothko, estima que el problema radica en que en la sociedad actual cada vez se valora menos la emoción y más la ciencia, menos la experiencia personal y más la tecnología. “Es algo que veo a menudo porque soy psicólogo y muchos pacientes ahora no quieren hablar de sus problemas sino que piden sólo píldoras. Todo esto hará que cada vez sea más difícil entender el espíritu de las obras de mi padre”¹³.

Alberto Ruiz de Samaniego advierte como “se acabó, pues, el tiempo de la eternidad, y por eso mismo parece también que el presente real se ha convertido, en la posmodernidad, más en pasado real que en futuro real. Nuestro tiempo se escenografía en una suerte de consumo ansioso de la existencia fuera de todo quicio temporal que, al carecer de su propia representación, continuamente acaba por recurrir a una mezcla de *futuro-pasado*. De ahí también que muchas veces el rostro de la condición posmoderna muestre, sobre todo en arquitectura y en el mundo del diseño y la imagen mediática, lo que se ha dado en llamar la *nostalgia del presente*; un extraño aire de época a contratiempo que cultiva su pasión *retro* y *fin de siècle*, su característico gusto por el *pastiche* y el *remake*, como si lo que nos definiese fuese la común incongruencia de tener siempre el futuro en el pasado”¹⁴. Y esa condición ha llegado también a la pintura.

Nuestra manera de mirar es, más que nunca, pornográfica y performativa. Pero en cada giro dejamos de ver algo y cuanto más nos acercamos más perdemos de vista la realidad. Seguramente, porque como aventuraba Marcel Duchamp no es éste un tiempo para completar las cosas sino una época de fragmentos, de continuas rupturas, amagos y desencuentros. Así, no se trata de negar el arte, sino de desencorsetarlo, de ampliar el contexto. Crear una serie de mentiras que desemboquen en las verdades del mañana, como pretendía Duchamp. Porque el Duchamp pintor de éxito luchó porque la pintura no fuese el ‘medio de los medios’, porque las preguntas fueran otras, una vez roto el mito romántico del artista-creador. Así, se disfrazará de mujer esquivando las jerarquías, quebrando las posiciones aparentemente unívocas y buscando ese ready-made, mitad dadaísta, mitad serio, de pintar unos bigotes a la Gioconda o fotografiarse –vía Man Ray– como Rose Sélavy. Hoy Duchamp ya es un artista del siglo pasado pero sus giros, como los de muchos otros, son tan extremos como ese hipertexto que se conforma en *Rayuela* de Cortázar. Contradicciones, obstáculos y estatuas derribadas anuncian nuevos órdenes menos jerárquicos y más participativos: el arte como performance capaz de derribar las torres del damero, capaz de *dar la muerte* (Derrida) o de pactar algo con ella (Blanchot).

Antes de ayer y pasado mañana pretende dotar de un mapa para caminar sin mapa, una vez que tras la caída de las dictaduras pictórica y escultórica, todo semeja más confuso. Porque la pintura, como todo idioma o conducto para el desarrollo de una idea, necesita de la traducción, de la exposición y de la dotación de un sentido. De ahí que ante la dificultad de conformar una historia casi imposible, de entre tantas rupturas y gestos subversivos, *Antes de ayer y pasado mañana* busque la lectura contaminada, la

¹³ Serra, C: “‘Mi padre era un romántico’, afirma el hijo de Mark Rothko”, El País, 16/01/01

¹⁴ Samaniego

'promiscuidad textual' (Moulthrop), los caminos que se bifurcan (Borges). Todos estos cauces generados, introducen distintas posibilidades interpretativas que encajan con la tendencia cinematográfica de no narrar o espacializar el tiempo, es decir, no 'pensar' el tiempo como sucesión cronológica de pasado-presente-futuro al modo del cine convencional. Es la historia del arte y de la pintura como pliegue, como virtualidad inevitable para configurar las bases del arte del presente. Pero sobre todo como pregunta: ¿Cómo y por qué es posible hoy -todavía- la pintura?