

En la primavera de 2015, *Il Salotto* acoge su primera propuesta *site-specific*, “Un nuage sur mes épaules”, del artista francés Lionel Estève, después de haber presentado sendas exposiciones monográficas de artistas reconocidos como Wolfgang Laib y Chen Zhen y antes de la muestra dedicada a Michelangelo Pistoletto. En mayo de 2016, se inaugura en *Il Salotto* de la Blueproject Foundation la propuesta de Pieter Vermeersch, una gran instalación *site-specific* concebida y construida exclusivamente para este espacio de la fundación.

Con esta exposición, Pieter Vermeersch sigue con su investigación y reflexión sobre lo que él denomina “el grado cero de las imágenes” y la arquitectura primaria. Indaga en la potencialidad que encierra la pintura a través de la abstracción analítica que provee el color, poniendo de manifiesto el debate sobre la imagen y su grado cero. Podemos recordar en este debate las palabras del historiador del arte Victor Stoichita en su libro *La invención del cuadro*: “La pared vacía de las iglesias protestantes no es simplemente una pared vacía, es una pared muda. Es pintura encalada, borrada, ‘des-hecha’, pintura ausente. Y precisamente, es a partir de este ‘grado cero’ cuando la pintura recobra toda su fuerza, descubre y comprende la especificidad de su ser; una autoconciencia que es

plenamente asumida por el arte del siglo XVII”. Y podemos afirmar que también es asumida por el arte de los siglos posteriores hasta la actualidad, haciéndose eco en trabajos como el de Vermeersch, que encuentra en este grado cero de las imágenes toda la potencialidad de la pintura y la revitaliza.

Ya la arquitectura, por el otro lado, a la vez que estructura el espacio pictórico a través de la construcción de determinados elementos, también sirve a Vermeersch para cuestionar la narrativa. En su visión, la arquitectura primaria es aquella despojada de cualquier practicidad, funcionalidad o utilidad, llegando también a un grado cero espacial. Imagen y espacio, en sus niveles más esenciales, impiden cualquier tipo de relato potencial en la concepción del artista.

La instalación se compone de dos paredes que se interseccionan: una hace de soporte para la pintura, por ambos lados, mientras que la otra atraviesa la primera. El espacio resultante permite al espectador tomar distancia o entrar en su interior. Esta pared, hecha de ladrillo visto, sin ningún tipo de acabado, es la primera de este tipo que Vermeersch utiliza en una de sus instalaciones. La pintura, como práctica ya reconocida en su trabajo,

parte de un proceso matemático de descomposición del espacio para su posterior construcción pictórica. Una construcción basada únicamente en el color, cuyo resultado es un perfecto degradado, en este caso conseguido a partir de 65 tonalidades diferentes de color.

La instalación adquiere un volumen a través del cual los dos colores primarios (azul y rojo) utilizados por el artista se expanden por el espacio, resaltando el degradado de la pintura plasmada en la superficie de las paredes. En el contraste entre la pintura y la pared de ladrillo, tanto por el resultado visual como por su ejecución, se ven reflejadas las inquietudes del pintor belga en cuanto a la imagen y la arquitectura (primaria).

El presente catálogo pretende reflejar la exposición a través de fotografías de la instalación, así como de una entrevista realizada a Vermeersch en la que nos explica más en detalle su práctica artística. Esta edición ha sido concebida conjuntamente con Pieter Vermeersch, a quien agradecemos su colaboración.

ENTREVISTA A PIETER VERMEERSCH

AURÉLIEN LE GENISSEL

Aurélien Le Genissel: La primera pregunta, previsiblemente, es: ¿cómo empezaste o por qué quisiste ser artista? ¿Podrías explicarnos tus primeros años y la manera en que has llegado hasta donde estás hoy?

Pieter Vermeersch: Para mí formar parte del mundo del arte ha sido algo muy natural, ya que en mi familia, todos –mi abuelo, mi padre, su hermano y hermana, mi madre y mis tres hermanos– están metidos en el mundo del arte. Yo soy la tercera generación. Me crié en un ambiente en el que muchas cosas estaban relacionadas con el arte. Sin embargo, mis padres nunca nos empujaron a mí y a mis hermanos en esa dirección, aunque yo ya acostumbraba a dibujar desde niño. A los catorce años, lo recuerdo a la perfección, estaba sentado en un banco en la escuela, frente a un gran parque, y de repente comprendí con claridad que dedicaría mi vida al arte. Lo vi tan claramente que en ese momento no existía nada más. Esa era mi ambición, y mi misión nació en ese preciso instante.

A.L.G.: Tu trabajo se relaciona directamente con la pintura, y reflexiona sobre ella como medio. ¿Fue para ti un formato inmediato y evidente desde un principio? De todos los caminos que se abrían a ti en ese momento, ¿era la pintura la forma más adecuada y natural?

P.V.: Esa es una pregunta difícil de responder. Yo siento que soy pintor, y eso es algo existencial. No es una cuestión de decidir si quiero esculpir, dibujar o hacer películas, es una cuestión de cómo me concibo a mí mismo. Siempre me he sentido pintor.

A.L.G.: ¿Podrías explicarnos la trayectoria que te ha llevado a presentar la instalación que podemos ver en la Blueproject Foundation? ¿Cuáles son los elementos que se alimentan de tus obras previas y las líneas de reflexión que querías explorar en este proyecto en particular?

P.V.: Todo empezó hace siete u ocho años, cuando me encontraba trabajando con las imágenes que empleo en mis cuadros en degradado. De repente, sentí una necesidad de reaccionar a esas imágenes. La idea básica, que aún hoy es la misma, aunque enriquecida con otros elementos, era abordar estas imágenes como si fueran algo ajeno, sin rastro, ni centro, ni historia, una especie de infinidad. Algo que no podemos aprehender. Algo lejano, borrado o perdido. El color, por ejemplo, del modo en que yo lo trato, cae dentro de ese interés. Tal y como yo lo veo, el color es algo que queda fuera del marco lingüístico. Las imágenes de las que hablo las veo desde esa perspectiva, pero, de repente, sentí la necesidad de llevar mi obra hacia una

realidad más concreta. Fue entonces que surgieron las fotografías, que, a la vez, son la fuente de mis cuadros. Una fotografía contiene el momento en que se tomó, pero en mis fotografías ese momento no existe, porque la narración ha desaparecido. No se puede rastrear el origen de ese momento, ni el lugar ni el sujeto, porque la imagen se ha convertido en una abstracción, se ha transformado en el concepto de tiempo. Trabajar con fotografías y el concepto de la imagen son cosas que necesitaba para llegar más lejos y explorar algo físico, más dramático, en cierto modo. Por eso, al pintar las fotografías, entré en la imagen pintada rascando una parte hasta borrarla, casi como en un acto destructivo. Eso sucede cuando la imagen sigue en un estado líquido. Cuando un cuadro está terminado, el óleo tarda mucho en secarse y la imagen permanece durante horas en un estado líquido. Es fascinante entrar físicamente en ese estado y traer la imagen hacia la realidad del aquí y el ahora. Un rastro para poder volver a rastrear el momento.

A.L.G.: Realizas tus murales por partes (yo te he visto hacerlo), pero me pregunto si divides tus lienzos de la misma forma que las paredes. ¿Empleas técnicas distintas en cada caso?

P.V.: Hago otro tipo de división, más como una cuadrícula. En mis murales

divido el espacio en franjas, pero en los cuadros uso una cuadrícula, una cuadrícula de distintos colores.

A.L.G.: ¿Dirías que se trata de la misma técnica?

P.V.: Sí, es fundamentalmente la misma.

A.L.G.: Entonces, volviendo a tu explicación, ¿consideras que la pared de ladrillo que presentas en la fundación (la que divide la instalación) es un gesto paralelo al de rascar tus cuadros? ¿Como una forma de introducir aspectos concretos en tus obras más abstractas sobre el color y el espacio? ¿O es algo diferente?

P.V.: Es diferente, pero surge de esa misma idea. Cada medio, y cada ejecución de una idea en un medio distinto, resulta en una obra distinta, y se centra en una cosa diferente. La idea principal sigue siendo la misma, pero cuando te enfrentas a otro medio, hay otras posibilidades, otra ontología. Las paredes se construyeron para los murales, y pintar sobre una pared convierte la cualidad física de la pared en otra distinta. Su verdadera cualidad se ve robada por una ilusión. Se convierte en una cualidad física efímera superpuesta a la concreta, que se contrarresta con el muro de ladrillo,

un elemento arquitectónico. Se trata, esencialmente, de la búsqueda de una relación entre mundos opuestos. Como la obra no es un cuadro, hay que ocuparse del espacio, de un espacio real, y de ahí viene desde siempre mi interés por la arquitectura. Yo llamo la forma en que abordo la arquitectura en mi trabajo “arquitectura primaria”. En realidad, la arquitectura primaria se refiere a un refugio, un techo, pero yo quiero centrarme en una arquitectura a la que se ha despojado de toda impresión de utilidad, de practicidad, de funcionalidad, en la que lo único que queda son los elementos que dividen, crean y manipulan el espacio. Eso es lo que ocurre en esta instalación: el muro de ladrillo crea un espacio, un espacio físico, en conjunción con el mural en degradado, que también genera un espacio de una naturaleza ilusoria. Esta es la primera vez que empleo una pared de ladrillo real de esta forma, de obra vista, tosca, sin acabados, y despojada de toda funcionalidad. En el mural, las capas de color también están desnudas. Todo está reducido a lo más básico, a lo esencial, cosa que luego permite conectar el diálogo entre las dos [paredes]. Lo que sucede aquí es un debate, una conversación, una reacción, una fusión. Tenía muchas ganas de crear una dinámica como esta desde hace mucho tiempo, y por fin he tenido ocasión de hacerlo. Por fin existe tal y como yo la imaginé.

A.L.G.: Evidentemente trabajas mucho el espacio en tu obra pero, de alguna manera, también el tiempo. Han dicho sobre tu trabajo que se acerca a menudo a la idea de “espacio-tiempo”. Creo que este concepto se puede ver en esa idea que siempre comentas de trabajar sobre la funcionalidad o la crítica de la narrativa clásica y que se observa en tu uso del color, del degradado, del “grado cero de la imagen” o de la arquitectura primaria. ¿Cómo percibes la idea de tiempo, o la imbricación del espacio y del tiempo en tus obras?

P.V.: El espacio y el tiempo se juntan en mi obra porque tengo un gran interés en la propia existencia. Creo que el espacio-tiempo, o el tiempo-espacio, son la base fundamental de la existencia. Para mí, todo depende de la existencia. Del misterio de la existencia. Como dijo Wittgenstein, y no podría estar más de acuerdo: no es cómo es el mundo, sino que es. Ese es el misterio.

A.L.G.: Antes has utilizado el concepto de lo sublime. Immanuel Kant habla de lo sublime como de aquello que subleva, que satura o que sobrepasa las categorías del entendimiento humano; esto es, justamente el tiempo y el espacio. Cuando descubro alguno de tus murales, siempre me sorprende esa impresión de inmensidad, esa saturación que me

lleva a experimentar las categorías del tiempo y del espacio en sí mismos, digamos. ¿Crees que se podría relacionar tu trabajo con esta idea filosófica de lo sublime, es decir de una sensación que despierte en el espectador la idea de existencia en tanto que existencia?

P.V.: En cierto modo, supongo que lo sublime es algo inherente a mi trabajo. No parto de la intención de alcanzarlo, o de emplear imágenes que pertenezcan a esta idea, pero siempre acaba saliendo. En mi modo de trabajar, y en el modo en que la existencia forma parte de él, se puede percibir lo sublime.

A.L.G.: Sobre esta idea de tiempo, Vladimir Jankélévitch dice, en su libro *Lo irreversible y la nostalgia*: “La irreversibilidad siempre está unida a la temporalidad, no existe una idea de temporalidad sin la idea de irreversibilidad, ni la idea de irreversibilidad sin temporalidad”. ¿Es una idea que te interesa trabajar o que podemos percibir en tus instalaciones murales?

P.V.: Sí, podría decirse que sí. Los cuadros y los murales están tan relacionados con el tiempo, que cuando hablas de eso lo irreversible está presente de una forma inevitable. Además está la forma de pintar, la técnica, aunque no es una cosa en

la que quiera centrarme, sino algo inherente al proceso (como sucede, desde luego, con los murales). Puede leerse de ambas formas: como algo que aparece o algo que desaparece. Algo que va hacia el futuro, o hacia atrás. En mi proceso actual de trabajo, para mí es algo que aparece, y lo compararía con una fotografía Polaroid, en la que una imagen emerge, toma forma. Sin embargo, aquí, en lugar de una imagen, tenemos la idea de la fotografía, de la fotografía analógica. Sin embargo, no se trata de la fotografía, sino, una vez más, del tiempo.

A.L.G.: En ese sentido, lo que haces es materializar el tiempo en el espacio.

P.V.: Eso es, intento alcanzar un eco de lo que dices.

A.L.G.: Se trata de transformar a uno en el otro.

P.V.: Se trata de transformar algo, una cosa, en otra, como dices. Ese es el motor, en cierto modo.

A.L.G.: En este sentido, tu trabajo tiene de alguna manera una dimensión matemática, algo muy mecánico y analítico. Utilizas una técnica muy precisa y repetitiva en tu etapa de creación/producción para conseguir un resultado que paradójicamente se acerca mucho más a lo poético o lo indefinido...

P.V.: Es muy analítico, desde luego. No se percibe en el resultado final, pero es un proceso muy analítico, lo opuesto a lo que experimentamos finalmente con la obra acabada. Me gusta pensar que las matemáticas se convierten en algo completamente misterioso. Que este planteamiento tan racional se convierta en otra cosa es esencial para mí. Si fuera al revés, no tener esta base racional en mi proceso resultaría en algo demasiado dramático. Creo que hay una necesidad en mi existencia de equilibrar ambas partes.

A.L.G.: ¿Por eso dices a menudo: “mi trabajo es muy prosaico”? En este sentido, es importante para ti partir de un elemento banal, de algo relacionado con la realidad tangible (como un trozo de fotografía en tus cuadros). A menudo se ha calificado tu obra de mística o espiritual, pero no te gusta que te comparen con Rothko o Newman porque ellos son mucho más dramáticos, como dices. Creo que lo que te interesa es contrarrestar esta abstracción existencial, metafísica, que se puede sentir en tu trabajo con algo muy concreto, algo a lo que poder agarrarte. ¿Es así?

P.V.: Exactamente. Te daré un ejemplo de una obra anterior: me dediqué a pintar sistemáticamente las ventanas del espacio durante todo el periodo que duró la exposición. Cada día las

borraba y volvía a pintarlas con colores diferentes. Entrar en ese espacio se convertía en una experiencia absolutamente mística y envolvente porque la luz se reflejaba de forma distinta en los colores de las ventanas pintadas. Era una experiencia de submersión. Y para contrarrestar esto, en lo que yo consideraba un acto desmitificador, instalé un monitor de vídeo que mostraba el proceso de pintar ese espacio expositivo. Cada día se añadía un trozo nuevo de material. Así que había una actividad muy ordinaria presente en todo momento.

A.L.G.: Me recuerda mucho a una tendencia de la postmodernidad que insiste mucho en esa pérdida de un discurso de progreso, idealista, a la pérdida de una cierta posición de inocencia. Los artistas siempre se sienten obligados a neutralizar o desmitificar ese relato o esa aspiración con diversas técnicas, ya sea la ironía, las citas o la auto referencialidad, sobre todo en literatura o en cine, por ejemplo. Al escucharte, tengo la impresión de que hay algo de esa voluntad de deconstrucción en tu gesto artístico.

P.V.: Apareció como necesidad. No pretendía crear otro marco, otra capa. Fue algo natural. Tiene que ver con lo de rascar los cuadros de que hablaba antes.

A.L.G.: Has trabajado con espejos. ¿Qué te interesa del espejo como objeto, símbolo o función?

P.V.: Al principio, utilizaba espejos para introducir el concepto de imagen. Una imagen autoconsciente, un objeto que ve y refleja. Básicamente, lo opuesto a lo que yo estaba creando, que era de una naturaleza más abstracta.

A.L.G.: Pero no lo utilizas siempre, lo usas en función del espacio...

P.V.: Depende mucho de las características del espacio. En algunos casos, el espacio de exposición se veía doblado, así que se tenía la imagen de la exposición dentro de la exposición. En otros lugares era más bien una ilusión óptica que generaba la sensación de espacio detrás de los espejos. En otros, era como una mirada, como en *Untitled* (MuHKA, Antwerp, 2006), en el que había un proceso constante de observación en movimiento.

Era un espacio muy dinámico y lleno de energía. Me gusta pensar en él como en un collage de tiempo. Si te ponías en el centro del espacio, que era circular, todo lo que reflejaban las dobles paredes de espejo encajaba a la perfección con los bordes y siluetas reales del espacio. Lo que se refleja es algo que tienes detrás, y se mezcla por completo con la información visual del verdadero espacio. Podríamos decir

que una fotografía en tiempo real se captura dentro de ese título. Además, se podía hacer girar la pared de espejos sobre sus ejes con un ligero empujón. Eso creaba una mirada constante alrededor del espacio y, por lo tanto, un verdadero collage temporal en movimiento.

A.L.G.: ¿Cómo llegaste a tu nueva serie de pinturas en las que utilizas el mármol? ¿Por qué este material y esta evolución?

P.V.: De nuevo, fue como respuesta, como un modo de abordar el concepto del espacio-tiempo, pero de una manera completamente distinta. Desde niño me interesan la geología y la historia. Quería ser arqueólogo. Excavar en la materia (o en el tiempo) es algo que ha estado presente desde entonces. Siempre me ha fascinado el mármol, me impresiona cómo se pueden rastrear distintas épocas, acontecimientos o accidentes en su propia materia, en la inmensa escala de la historia. Es el tiempo concentrado en la materia. Lo tienes delante, puedes tocarlo, percibirlo, mirarlo, y, sin embargo, no puedes aprehenderlo. Nuestro cerebro es incapaz de capturar toda la complejidad de los años, de todos los momentos que contiene.

A.L.G.: Esta esencia del tiempo abstracto o destilado que transmites a

través de tus pinturas y tus degradados, ¿es la misma que encuentras, bajo otra forma, en el mármol?

P.V.: Hay un paralelismo. Al natural, no ves el mármol, ves una piedra. Pero si lo cortas y lo pules, aparece algo. Algo hermoso. Tiene algo de misterioso, una fascinación a la que quería enfrentarme. Luego, intento entender la piedra, cosa que, en mi proceso de trabajo, significa fundirme con ella empleando puntos de pintura, tratando de fundirme con la naturaleza de la piedra, sus colores, etcétera. Pero hay capas que rechazan estas cosas. Para mí este proceso es un acto de activación; pintar activa otra cosa. En este caso, no la propia piedra de mármol, sino lo que se oculta detrás de ella. Hay una reactivación del tiempo mediante la aplicación de una capa del hoy.

A.L.G.: ¿Cuáles son tus referentes artísticos, los artistas con los que te sientes en deuda, sea por una herencia, una conexión, una oposición o simplemente un posible diálogo?

P.V.: Es curioso, pero siempre me interesan más los artistas que hacen algo completamente opuesto a lo que hago yo. Me atrae mucho más la gente que va por un camino muy distinto que aquellos que se aproximan a mi estilo. Solo hay una excepción, y es Gerhard

Richter. Para mí, Richter es el mejor pintor después de la Segunda Guerra Mundial. Es esencial en la historia del arte, alguien a quien no se puede evitar.