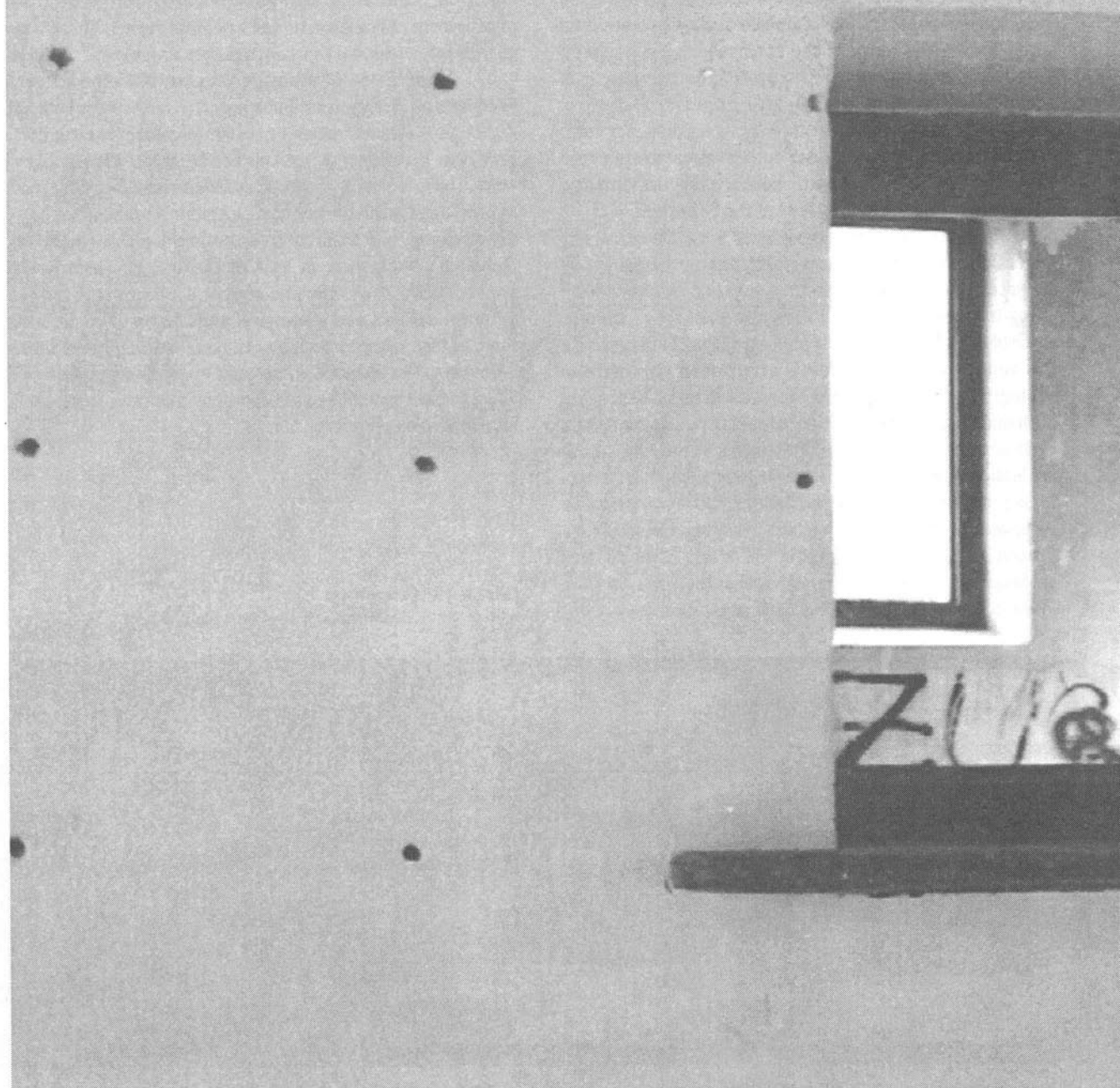


MIQUEL MONT, EL LUGAR DE LA PINTURA  
O LA PRESENCIA DE LO REAL



ALBAN MARTINEZ GUEYRAUD


Hay otro mundo que no es, en absoluto, el que se pueda ver; y la unión con ese otro mundo, como la plegaria para el místico, es la pintura.

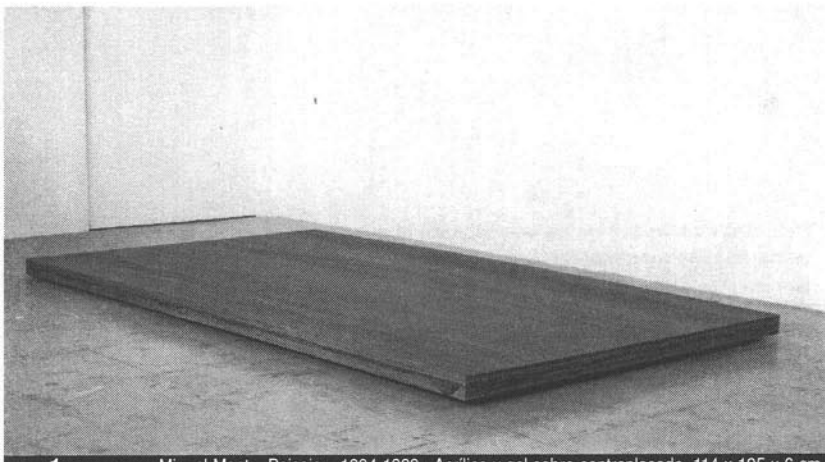
ANDRÉ MALRAUX.

Lo irreal no es sino el producto de una lectura incompleta de la realidad.  
AUGUSTO ROA BASTOS.

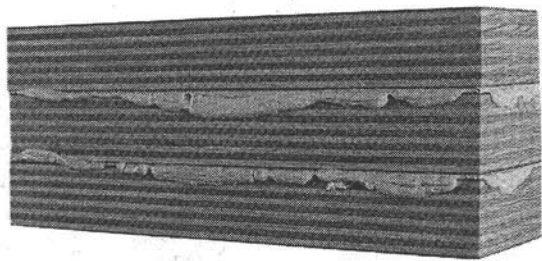
La idea de que la pintura, como expresión artística, imita la realidad es una tesis que la cultura europea ha mantenido durante muchísimo tiempo. Amparándose en las reflexiones que Platón y Aristóteles hicieron (durante el siglo IV a.C.) y que el Renacimiento recondujo, el paradigma estético de la referencia realista del arte ha pervivido hasta la primera década del siglo XX. Como sabemos, con las vanguardias estéticas, la relación entre pintura y realidad quedó subvertida, a partir de la aparición de los primeros cuadros abstractos de autores como Kandinsky, Malevich y Mondrian, entre otros; de igual manera, debido a la propuesta protoconceptual de ciertas obras de Marcel Duchamp.

Tras la escisión vanguardista, la pintura deja de entenderse como figura supeditada a una referencia inmediata y verificable; la pintura se realiza y mide desde sí misma, como un tipo de realidad autónoma y libre. Por la misma razón, tras la audacia de los *ready made*, el arte se convierte también en representación de una idea, pudiendo existir fuera de los medios convencionales de elaboración manual y por encima de la consideración del buen gusto; la obra no se valorará por la dificultad de su elaboración en el sentido de su ejecución técnica. A la hora de ponderar el objeto creado, concepción y sentido se antepusieron a su forma plástica, lo mismo que el pensamiento se encumbró por encima de la experiencia de los sentidos.





1. Miquel Mont. «Paisaje», 1994-1999. Acrílico y gel sobre contraplacado, 114 x 195 x 6 cm.



2. Miquel Mont. «Dos capas de amarillo», 1999. Acrílico y gel sobre contraplacado, 23,5 x 7,5 x 10 cm.

Esta situación liberaba a la pintura de una teoría que había persistido durante veintitantos siglos, aunque su autonomía vino acompañada, paradójicamente del conflicto sobre su permanencia. Ya en 1912, ante una exposición de aeronaves en París, Duchamp había proclamado de golpe: «La pintura ha acabado. ¿Quién puede mejorar esta hélice?»<sup>1</sup>. Quizá quería denotar que la hélice ponía de manifiesto ciertos límites intrínsecos de la pintura, y orientaba, —como dispositivo de propulsión— hacia diferentes direcciones para alcanzar un objetivo artístico al que la pintura, a causa de esos límites, ya no podría aspirar seriamente.

Una de esas direcciones pasó a ser indicada por el monocromo. El monocromo reduce hasta el límite el lugar de la pintura, hace evidente su propia presencia y no se conforma con ser un simple medio de expresión. Ya utilizado por Malevich en 1915 cobró una especial relevancia durante los años cincuenta y sesenta. Por estas fechas, la pintura monocroma interesó a un buen número de artistas<sup>2</sup> y toda la pintura abstracta fue recogiendo sugerencias de maneras de pintar muy diferentes: la comunicación sobre el muro de Tàpies, las simplificaciones cromáticas de los norteamericanos del *Color Field Painters*, el monocromo materialista de Manzoni, el imperialismo cósmico de Klein, la aproximación tecno-irracional de los alemanes del grupo *Zero* y el espacialismo de Fontana.

Queriéndose incardinar con esta secuencia de autores, Miquel Mont (Barcelona, 1963), da protagonismo al monocromo en el espacio de la pintura más reciente, reelaborando los ofrecimientos que le hace la tradición con sus nuevas y diversas declinaciones personales. Sus propuestas, consideradas por la crítica como de las más innovadoras en este campo<sup>3</sup>, son series de trabajos en pintura monocroma que adquieren dimensión conceptual. Este artista, nacido en Barcelona, vive y trabaja en París desde hace once años, y desde allí lanza sus «proposiciones liminares» mediante las que recorre el camino que une dos ciclos de su pensamiento artístico: el intento de materializar la pintura como objetivación y la presencia que ésta alcanza como realidad propia.

<sup>1</sup> Marcel Duchamp. Citado por Janis Mink, en *Marcel Duchamp, el arte contra el arte*, Colonia: Taschen, 1996.

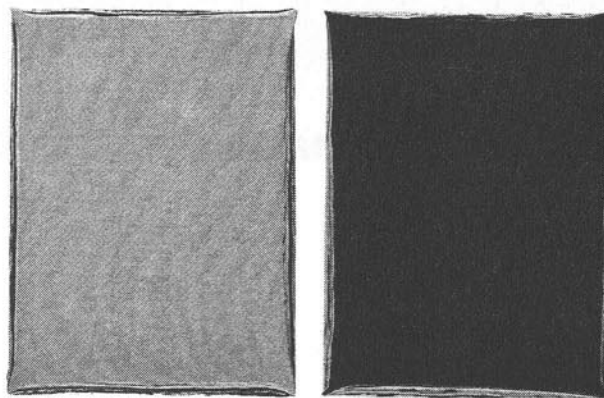
<sup>2</sup> Habría que recordar la exposición *Monocromo Malerei*, organizada por Udo Kultermann y presentada en Leverkusen (entre marzo y mayo de 1960), que supuso la reunión más importante, por entonces, de artistas que realizaban superficies monocromas. A pesar del título no fue planteada meramente desde el formalismo, sino como una tesis expansiva: desde el plano pictórico hasta el espacio existencial.

<sup>3</sup> Se pueden ver las apreciaciones de: Gloria Collado (en *Miquel Mont*, Catálogo Centre d'Art Contemporain de Rueil-Malmaison, 1994), Eric Suchère (en «Miquel Mont, Peinture? Peinture!», *Beaux Arts Magazine*, París, febrero de 1996), Enrique Juncosa (en «Mont y la renovación de la pintura», *Babelia-El País*, Madrid, 7 de diciembre de 1996), Eric de Chassey (en «La Peinture est vivante», *L'OEIL* No. 489, París, 1997), Catalina Serra (en «Volum Pictòric», *Quadern-El País*, 19 de diciembre de 1996; y en «Desconfiats», *Quadern-El País*, 28 de octubre de 1999) y Luis Francisco Pérez (en «Miquel Mont», *LAPIZ Revista internacional de Arte* No. 157, Madrid, 1999).

Mont es consciente de que, actualmente, la pintura se reafirma antes en el contexto artístico como *condición* que como teoría o praxis tradicionales. Explora, también, sobre las variadas y variables definiciones que ésta sostiene con la realidad: lo real no es sólo lo concreto y perceptible por los sentidos, sino que también implica la posibilidad de varias situaciones y vivencias abstractas. Por consiguiente, sus obras son un esfuerzo por hacernos ver que la relación entre el arte y lo dado no responden a una constante en la medida que tal correspondencia nunca es inequívoca. Obviamente hay un continuo cuestionamiento del concepto y manifestaciones de lo que pueda ser tal realidad.

Cada una de sus series se plantea en torno a una *proposición* dada. Ésta determina el tipo de soporte, la forma de aplicar la pintura, el concepto, el objeto y la imagen que se desarrollará en el conjunto de piezas. Efectúa una reinterpretación de los parámetros que han definido el suceder de la pintura, lo que Mont prefiere llamar «faktura» –en el sentido que ha tenido el término para los constructivistas–<sup>4</sup>. Busca siempre objetivar el «hacer» de la pintura, su práctica, su materialidad, para después implicar al observador en la contemplación, como un nexo entre la concepción intelectual que lo ha generado y la *pintura-objeto* de la serie resultante.

En cada serie, nos dice Mont, «se trata de crear un lazo entre lo visible, lo que da de ver la pintura, y lo real, de representar esta representación, de deshacer y rehacer. La pintura es el arte de la vista, de lo visible. Este visible no es el problema de la representación, ni de la figuración sino más bien de una representación de la realidad, de las relaciones entre los objetos mismos»<sup>5</sup>. Para el artista la pintura se constituye como la realidad misma, en un estructura compleja con una multiplicidad de niveles referenciales. En ese sentido podemos recordar a Goodman, para quien la pintura, al igual que las otras manifestaciones artísticas, son «maneras de hacer mundos. Y los mundos que construye el arte no son sólo ficticios, sino también, y al mismo tiempo, reales»<sup>6</sup>.

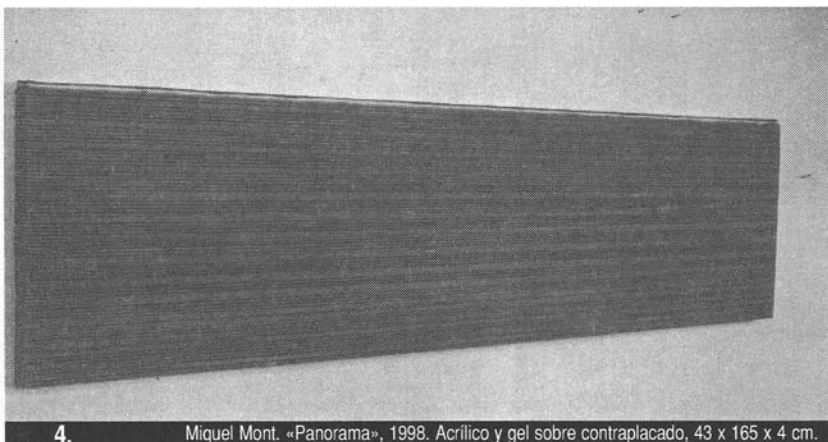


3. Miquel Mont. «Amarillo (4 monocromos)», 1999. Acrílico y gel sobre contraplacado, 30 x 22 x 5 cm.  
«Azul (4 monocromos)», 1999. Acrílico y gel sobre contraplacado, 30 x 22 x 5 cm.

<sup>4</sup> *Faktura* quiere subrayar el carácter mecánico, la materialidad y el anonimato de los procedimientos pictóricos como constituyentes y generadores del sentido de la obra. Dicha noción conlleva también la implantación de la obra, del objeto artístico en el espacio de recepción y su interacción con el observador.

<sup>5</sup> Miquel Mont, en texto de su exposición «*Treball objectivat, Pintures 1999*», Galería Dels Angels, Barcelona, setiembre-octubre de 1999.

<sup>6</sup> Nelson Goodman, *Manera de hacer mundos*, Madrid: Visor, 1978.



4. Miquel Mont. «Panorama», 1998. Acrílico y gel sobre contraplacado, 43 x 165 x 4 cm.

En sus últimas exposiciones individuales, así como en sus participaciones recientes en las ferias internacionales de arte <sup>7</sup>, Miquel Mont ha venido presentando trabajos correspondientes a tres series: *Pinturas emparedadas*, *Pinturas apiladas* y *Pieles*. Las *proposiciones* del artista han definido los monocromos de cada serie. Éstos se presentan vistos, como una materia extendida por todo el soporte, en la serie *Pieles*; bien superpuestos en sus *Pinturas Apiladas*; o bien cubiertos, en sus *Pinturas Emparedadas*.

En las pinturas *emparedadas*, el mismo soporte vuelve a dejar encerrado el monocromo o las capas de monocromos, dejándolos ver sólo por los bordes. De esta serie son las obras *Paisaje*, 1994-1999 (195 x 114 x 6 cm.), –ver il. 1–, *Figura*, 1994-1999 (130 x 195 x 6 cm.) y *Marina*, 1994 (190 x 89 x 6 cm.). Las tres piezas han sido concebidas con el mismo criterio: dos piezas contraplacadas de madera encierran la pintura (acrílico) en una gruesa capa monocroma que queda atrapada en el interior. Se percibe la pintura por la línea central que desborda por todas sus zonas laterales. En la primera, *Paisaje*, el monocromo es verde, en la segunda, *Figura*, el color es salmón y en la tercera, *Marina*, es azul. Se establece así una correspondencia entre los títulos –que definen géneros clásicos–, el color de cada monocromo y las medidas finales; éstas últimas son las mismas que la tradición académica ha venido utilizando como formatos establecidos para esos géneros de la pintura realista.

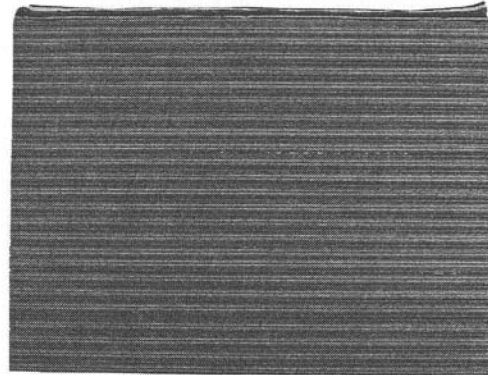
Las piezas quedan finalmente dispuestas en el suelo, adquiriendo una dimensión escultórica. Michel Gauthier, al analizar detalladamente *Marina*, destaca tres consideraciones básicas que se pueden aplicar a todas estas obras de Mont: la primera, que la pintura no se muestra en la superficie; la segunda, que ésta queda oculta salvo lo que sobresale por sus laterales; la tercera, que la obra se dispone horizontalmente a ras del suelo <sup>8</sup>. Con estos procedimientos se altera la manera convencional de exposición. Gracias a esta nueva propuesta, en que la pintura queda apenas vista y comprimida por las tablas, puede sin dejar de ser una expresión pictórica (por lo tanto supuestamente bidimensional) constituirse en un nuevo objeto en tres dimensiones, escultura y pintura a la vez. Otras obras de esta misma serie, como *Dos capas de amarillo*, 1999 (23,5 x 7,5 x 10 cm.) –ver il. 2–, aunque no proyectadas para estar en el suelo, sino en la pared, siguen los principios del conjunto anterior. Constituyen, de nuevo, dos o más piezas de madera, anchas y largas, que atrapan horizontalmente monocromos como unas líneas que se desbordan.

<sup>7</sup> Muestras individuales recientes: Galerie Le Sous-sol, París, 1998; Galería Luis Adelantado, Valencia, 1999 y Galería Dels Àngels, Barcelona, 1999. Participación en las ferias: ART BASEL 98, ART CHICAGO 99, FIAC 99, ARCO 98/99/00.

<sup>8</sup> Michel Gauthier, «L'épreuve du sandwich (à propos de marina de Miquel Mont)», *Art Présence* No. 28, París 1998.

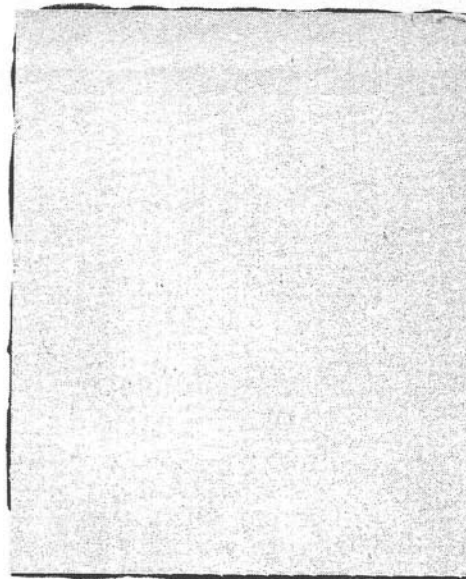


Las pinturas *emparedadas* trabajan en el límite de lo pictórico, y también en un espacio de crítica al sentido de realidad en la historia de la representación plástica. Mont confronta deliberadamente títulos que son convencionales, tomados de la tradición, con la resultante de unos objetos nuevos que, en principio, no pueden acoplarse a los mismos. Se trata de hacernos reflexionar sobre unos nombres que limitan el contenido de la realidad (por consiguiente, de la veracidad) con unas piezas que funcionan en una dimensión distinta de la representación. De la disyunción entre el medio expresivo elegido –la imagen pictórica– y el rebasamiento de un material que no se corresponde, obtiene una nueva realización conceptual y práctica de la plasticidad. Se produce una no correspondencia entre el género elegido y su ejecución concreta o, más aún, un cruce de géneros –con sus consiguientes exigencias de realidad– que juega simultáneamente al ocultamiento y la desvelación. Lo presentado a simple vista nos oculta la pintura que permenece tapada: aunque no se la puede ver en la superficie (como se esperaría), su presencia entre los soportes nos da indicio de que está ante nosotros. En la intersección simultánea de ambos géneros, en la copresencia de dos niveles de dimensión diferentes se nos muestra que «el mundo dado aparece como un *telón* que oculta la visión entre lo verdadero y lo profundo»<sup>9</sup>.



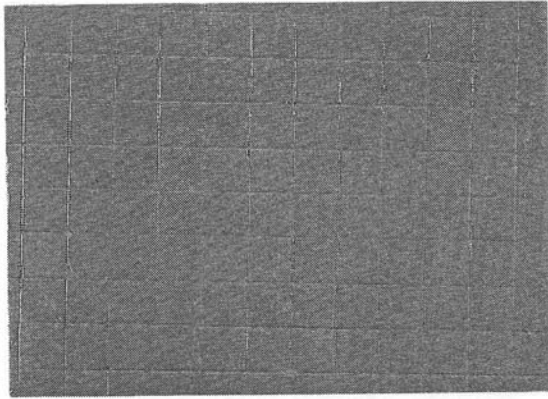
5. Miquel Mont. «Paisaje Holandés», 1997. Acrílico y gel sobre contraplacado, 60 x 46 x 6 cm.

En las pinturas *apiladas*, de la segunda serie, los monocromos se van tapando unos a otros y sólo se los percibe como las últimas capas sobre el soporte; las masas superpuestas, como en la serie anterior, alcanzan a verse nada más que por sus bordes. De esta manera, el perfil de la obra cobra, de nuevo, una absoluta preponderancia. La visión que nos produce el resultado hace evidente los diferentes espesores cubiertos por el monocromo plano de la superficie. En todo caso, resulta clara una diferencia con la serie anterior: estas capas *apiladas* muestran, en definitiva, la adición de una pintura tras otra que trastoca el resultado convencional de los planos perimetrales. En ocasiones, el último monocromo ocupa una marcada superficie; tal es el caso de las piezas: *Amarillo (4 monocromos)*, 1999 y *Azul (4 monocromos)*, 1999 (ambas de 30 x 22 x 5 cm.) –ver il. 3–. Otras veces se manifiesta como la línea final de una serie de capas o estratos horizontales, como si fuera un corte vertical de toda la pintura, según se da en *Panorama*, 1998 (165 x 43 x 4 cm.) –ver il. 4– o en *Paisaje holandés*, 1997 (60 x 46 x 6 cm.) –ver il. 5–.

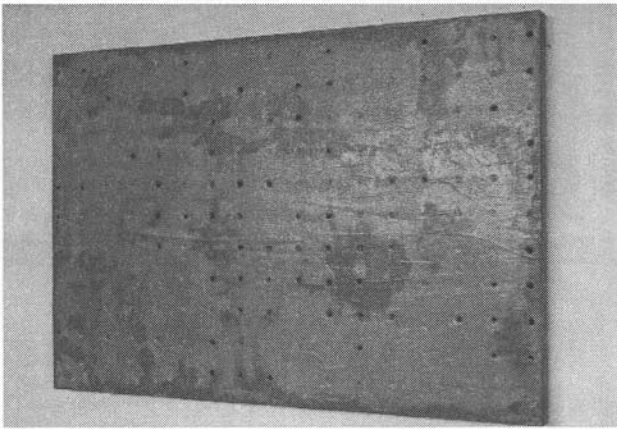


6. Miquel Mont. «Sin título», 1999. Acrílico y gel sobre tela, 24 x 19 cm.

<sup>9</sup> Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Labor, 1992.



7. Miquel Mont. «Estudio para piel IX», 1999. Mixta sobre contraplacado, 30 x 22,5 cm.



8. Miquel Mont. «Peau VI», 1999. Mixta sobre contraplacado, 81 x 116 x 4 cm.

En estas obras, que tienen características similares, las primeras líneas son conformadas por capas del mismo soporte de madera prensada; las últimas por sendas de colores. En *Panorama*, las últimas líneas son sendas de pintura gris, amarilla y azul, colores que hacen referencia a los sustratos geológicos. En *Paisaje holandés*, los colores se pueden vincular, mediante el título, a la gama cromática utilizada por los pintores clásicos holandeses como Vermeer—sobre todo a su conocida obra *Vista de Delf*<sup>10</sup>.

El tratamiento que Mont da al colorido no posee un sentido referencial clásico, ni pretende un protagonismo simbólico, como en los trabajos de Klein o Manzoni, sino que es utilizado—como en los casos anteriormente comentados— para contribuir a posibles asociaciones, pero nunca una tonalidad es superior a otra. En la mayoría de los casos el color se impone básicamente como factor visual y pasa a constituirse, de modo independiente, como una característica de la pintura monocroma.

Las pinturas *apiladas* aluden, en resumen, a las capas siempre presentes en cualquier tipo o estilo de pintura, desde la ilusionista hasta la más minimalista. Su utilización nos hace tomar conciencia de lo cromático como presencia fundamental. Carl André, en 1960, había escrito a propósito de las pinturas de Stella, en el prefacio de un catálogo, las siguientes palabras: «... Frank Stella ha creído necesario pintar franjas. No hay nada más en su pintura. Los símbolos son estereotipos que circulan entre la gente. Su pintura no es simbólica. Sus franjas son las sendas del pincel sobre el lienzo. Esas sendas no conducen a nada más que a la pintura»<sup>11</sup>. Aunque las sendas de Mont simulen una sección geológica o las posibles tonalidades de un paisaje, no pretenden por ello simbolizar ningún aspecto referencial del mundo exterior. Las sendas perceptibles en las pinturas *apiladas* son las mismas que las de Stella, son las *capas* de la pintura.

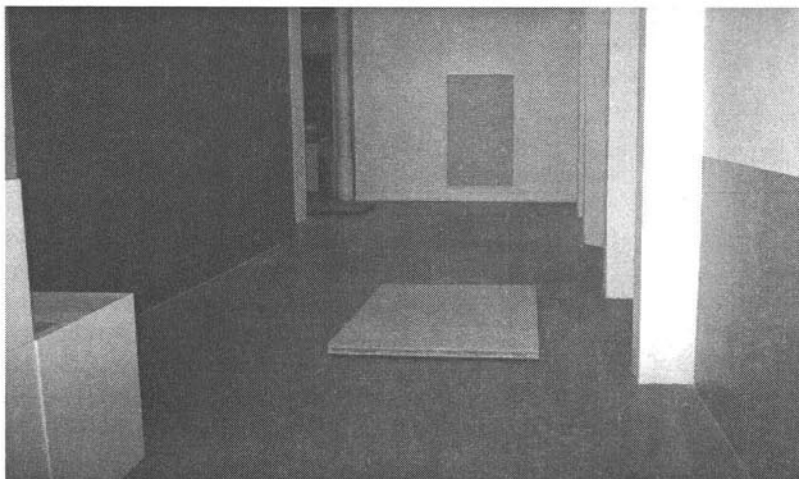
<sup>10</sup> *Vista de Delf* (1661) es una obra excepcional de Vermeer dentro del paisajismo holandés, no sólo por la minuciosidad de la pintura y el tratamiento de la luz, sino por su concepción: el artista ha convertido la ciudad en un friso arquitectónico que se impone ante nuestra mirada. Vermeer es el artista que ha llevado hasta su extremo la capacidad visual, y sólo visual, para construir y comprender el mundo—los dos rasgos de la representación—.

<sup>11</sup> Carl André, en *Catálogo Sixteen Americans*, Nueva York: MOMA, 1960.

Por otra parte, si un monocromo tapa a otros monocromos, por la misma razón podríamos decir que la realidad es la suma de muchas realidades posibles. Lo real inmediato sólo es admitido y comprendido en la medida que pueda ser considerado como la expresión de una conjunción de vivencias. Se puede tender un puente entre ese modo personal de enfocar la concepción pictórica y el pensamiento de Heidegger en lo relacionado con las llamadas estructuras fundamentales de la existencia<sup>12</sup>. Espacialidad y temporalidad, complementarias e intercambiables, y situadas en el dominio radical donde puede darse todo conocimiento, se constituyen en ingredientes inseparables de la vivencia constitutiva del ser en tanto *Dasein*: reivindicación del entorno, de lo que no somos pero nos hace y desde nuestras experiencias que acaba conformándonos en entes cuya circunstancialidad es intransferible.

En esta serie hay también obras muy particulares que siguen una secuencia específica: tela-acrílico-tela, que sólo dejan percibir la pintura nuevamente por sus costados, como en el caso de las emparedadas. Un buen ejemplo de ello es la pieza *Sin título*, 1999 (24 x 19 cm.) –ver il. 6–. Pero en éstas el soporte que alberga la pintura es el lienzo, la tela blanca. La superficie final, otro lienzo, se presenta como una tapa susceptible de ser destapada, para poder recuperar un *adentro* y un *detrás*, una profundidad que cobija lo que está por debajo de lo blanco y de la ausencia al que este color suele ir asociado. En la misma medida, soporte y tapa final se enfrentan una a la otra, se contradicen invirtiendo el sentido de lo que ahí se halla pintado.

El doble juego de ocultamiento y exposición se expresan en las obras de estas dos series anteriores. Entre el intersticio del soporte –en el caso de las *emparedadas*– o entre soporte inicial y monocromo o tapa final –referido a las *apiladas*– las piezas muestran y velan sus contenidos, insinúan un encaramiento frente a la ilusión de lo representado. Acaban conduciéndonos hacia una reflexión como la que realiza Clément Rosset: «El destino de toda cosa existente es el de negar, con su existencia misma, toda otra forma de realidad»<sup>13</sup>.



9.

Vista general de la exposición de Miquel Mont «Treball objectiu; pintures 1999»,  
Galeria Dels Àngels, Barcelona, setembre-octubre 1999.

<sup>12</sup> Se puede ver *Los Filósofos*, de Francois Aubral, Madrid: Acento, 1997.

<sup>13</sup> Clément Rosset, *Lo real y su doble*, Barcelona: Tusquets, 1973.



En su tercera serie, la compuesta por las *pieles*, se muestra una pintura que aparece derramada por toda la superficie. En esta nueva propuesta, además de los colores, se manifiestan los tres aspectos esenciales de toda pintura: el soporte, la trama (el motivo) y la materialidad. En estos trabajos el artista pone en evidencia la pintura como la epidermis del soporte y la trama creada se desenvuelve entre esos límites, que sitúan el material en una posición fronteriza entre dicho soporte y la pigmentación. Podemos ver las obras: *Estudio para piel IX*, 1999 (30 x 22,5 cm.) y *Peau VI*, 1999 (81 x 116 cm.) –ver il. 7 y 8–, las dos en técnica mixta sobre contraplacado.

En las *pieles* de Mont destacan particularmente las *tramas* de que hablábamos, concebidas a partir de una modulación que origina un ritmo e imprime un entrecruzamiento de relieves en la superficie final. Generalmente es una cuadrícula que está levemente desplazada respecto a las coordenadas del eje cartesiano. Esta cuadrícula, que define el motivo, se afirma en algunos casos por la huella o marca de sus líneas verticales y horizontales o, en otros, se percibe por los pequeños agujeros –de escasa profundidad– hechos a intervalos regulares (en la intersección virtual de sus líneas).

Las *pieles* determinan una forma de pintura que altera los protocolos entre soporte y acción, entre el rectángulo o el muro sobre el que actúa y los materiales que allí se depositan. Así como las obras *emparedadas* entraban en el plano escultórico, las *pinturas-pieles*, son como fragmentos de instalaciones implícitas al adherirse a las paredes tanto de un departamento parisino, de una estación de tren abandonada o de una galería de arte<sup>14</sup>. En todo caso se involucran con el espacio arquitectónico.

Para situar –desde el punto de vista del funcionamiento específico de la pintura– las propuestas de Mont, podríamos establecer una relación con obras de otros dos artistas que también acuden al tema del monocromo, pero que representan posiciones diferentes. Nos estamos refiriendo, en concreto, a las pinturas negras de Ad Reinhart y el cristal recubierto de blanco de Ben Vautier. Desde cierta perspectiva, la producción de Mont, es decir, las series que venimos comentando, bien pueden encajar en un camino intermedio (lindante por los extremos con estos autores) entre sus universos imaginarios y conceptuales.

Referido al primer autor con el que se establece la conexión, Reinhart, se observa, desde 1960 a 1967 (año de su muerte) una repetición obsesiva del mismo cuadro: aplica la misma estructura, utiliza el mismo color negro y casi siempre el mismo soporte. Es la conocida serie de *pinturas negras*, de formato cuadrado, dividido en nueve partes iguales que sólo cambian ligeramente de tonalidades –ver il. 11–. Ante la «action painting», donde se expresaba el sentimiento en cada momento creativo, Reinhart, dentro del minimalismo, contrapone la reducción formal, en la que no hay nada que identificar dentro de la obra, sino sólo pura pintura.

En su escrito *Doce reglas para una nueva academia*, rechaza la textura, la pintura figurativa, la caligrafía, el dibujo, el tema, el sujeto, el movimiento y el color. El *arte como arte* era la filosofía de este artista, quien declaraba: «Cuanto más tema contiene la obra de arte, más se anima y se convierte en peor». Aunque sea una postura dogmática, no se puede hablar en su caso, como se ha hecho, de nihilismo, como si fuera una posición negativa hacia la pintura. Muy al contrario, el reduccionismo radical al que nos enfrenta este artista quiere ser una exaltación de la pintura, de su condición. Una propuesta que obligue a mirar con atención, que fuerce al ojo a percibir las ligeras matizaciones monocromáticas.

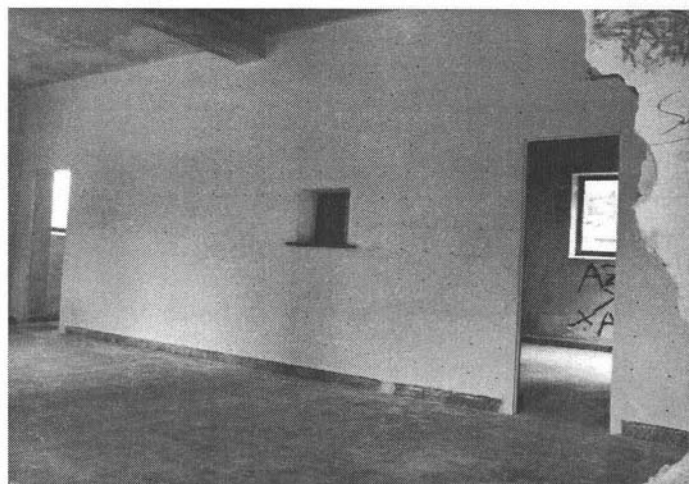
Aunque Miquel Mont haya podido estar, en una u otra manera, influenciado por el minimalismo y sus prácticas artísticas, nunca se tratará de un remedo literal ni de un seguimiento fiel. Bien es verdad que utiliza la modulación como una malla extensible en sus *pieles*, es también partidario de que el arte depende de nuestra *visión* del entorno y, finalmente, busca una máxima objetivación de la práctica de la pintura. Pero es mucho más cierto que sus monocromos y sus series son el resultado de sus *proposiciones* específicas, surgidas de su propia reflexión y prácticas individuales, de su análisis de la materialidad de la pintura y la imbricación de ésta con lo real. Por todo ello, más que la mera abstracción cromática llevada a ningún tipo de límite, su proceso creador es el que genera –desde su interioridad motriz– la estructura artística resultante.

<sup>14</sup> Miquel Mont ha intervenido a través de sus *pieles* en *paredes* concretas, como en un departamento parisino abierto al público por una inmobiliaria (1998), en la antigua estación de tren de Benifallet, Tarragona, dentro de un proyecto colectivo de artistas europeos durante las fiestas patronales (1999), igualmente, en la galería Dels Àngels, como parte de su exposición (1999).

Con respecto al segundo autor del que podríamos establecer alguna filiación, Ben Vautier, la obra que mejor puede concordar para el caso es *Vitre recouverte de blanc d'Espagne*, 1980 –ver il. 12–, en donde este artista ha tapado con grandes y espontáneos brochazos de «blanco de España» el cristal del escaparate de una pescadería. A la manera de los cristales de una obra arquitectónica en construcción, pintados como señal de su existencia y para prevenir un accidente por la transparencia. Lo interesante de esta intervención es su condición ambigua entre lo que sería un *ready made* replanteado y la idea de un límite visual de la pintura. Esta pared de vidrio –como el concepto de *pintura-ventana* que propusiera Alberti en el Renacimiento– a través de la que se construía una mirada poderosa e ilimitada del mundo, ha sido cancelada con las propias armas de la pintura, su presencia física sobre el soporte y su condición opaca. La realidad no sólo transcurre fuera de ese cristal, sino que lo mundos que se construyen en la misma pintura son también reales. Ya nos anticipaba Guy Debord que «allí donde el mundo real se transforma en imágenes, las simples imágenes se convierten en seres reales»<sup>15</sup>. En Vautier, el trabajo se orienta hacia el extremo literal de la pintura como «apología del recubrimiento», paralela a esa «uniformización del color» que realizó Klein impregnándolo todo con su azul patentado.

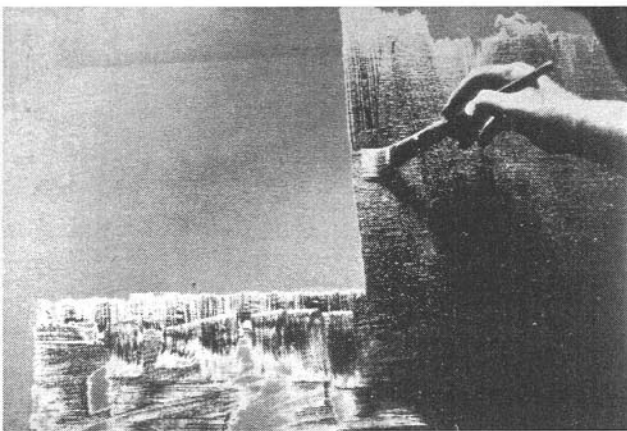


La posición que ocupa Mont respecto a Vautier es, desde luego, de coincidencia en ciertos aspectos. En concreto a la concepción de que la *pintura-objeto* no es sólo una mediación entre dos ámbitos y ella permite la contemplación de uno hacia otro sino que, por ella misma, en tanto presencia y materialidad es perfectamente reivindicable como algo dado, desde el momento en que la acción de pintarla la convierte en cuerpo artístico que alcanza autonomía propia. No por ello Mont pretende –en el caso de sus *pieles*– una simple utilización de la pintura como recubrimiento sino que más bien le interesa la quiebra que se efectúa entre marco y pintura, borde y contenido para llevar la creación a un desdibujamiento de límites convencionales que acaben siendo antes una integración total en el espacio que una disolución del mismo.



10. Miquel Mont. «Primera Estación», 1999. Intervención «Pell mural» en la antigua estación de tren de Benifallet (Tarragona)

<sup>15</sup> Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, Bs. As., De la flor, 1974.



11.

Ad Reinhart realizando una pintura negra, 1966.



12.

Ben Vautier. «Cristal cubierto con blanco de España», 1980.

En consecuencia, y tras todo lo dicho, podríamos extraer una conclusión que abarcará las tres propuestas de Miquel Mont y la singularidad de las mismas frente y junto a otros autores y tendencias anteriores. Se trata, curiosamente, de algo muy sencillo. La ruptura de la referencia entendida en su práctica convencional. Una quiebra que, no por ello, destroza la noción de obra y la posibilidad de implicarla con el mundo. Dicho de otra manera: Mont construye sus propias realidades y, por lo mismo, su propia concepción de lo que sea real y de como intervenir en ello. Búsqueda de lo objetivo y absoluto, en una denodada defensa de la pintura desde lo pictórico como tal. Postergación del recuerdo, la representación y la expresión. Materia y color como tales, espesa *capa pictórica* que se reclama desde ella misma. Todas sus obras *hablan* (porque no deja de haber diálogo) del *lugar* de la pintura, salvo que articulado en tres planos: reinterpretación de la correspondencia con la realidad, de la imagen de ésta y de su interacción con el espectador -en el mismo espacio real-. Tanto las *pieles*, como las obras *apiladas* y las *emparedadas* guardan una determinada equivalencia: convocan la *presencia* imposible del mundo y *hablan* (volvamos a decirlo) de su ausencia *inevitable*.

Alban Martínez Gueyraud, Arquitecto y Critico de Arte, es alumno de Doctorado del Departament de Composició Arquitectònica, ETSAB-UPC.