

Expandirse y replegarse: estructuras contingentes en la obra de Pep Montoya

*Expand and retreat: contingent structures in the
work of Pep Montoya*

OSCAR PADILLA MACHÓ*

Artículo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

*España, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universitat de Barcelona, Facultat de Belles Arts. Pau Gargallo, 4, 08028 Barcelona, España. E-mail: padillaosc@ub.edu

Resumen: Este artículo explora las relaciones creadas entre las obras de la exposición «No saber perquè però sabent per què» en el Centro de Arte Espronceda de Barcelona que realizó Pep Montoya (Barcelona, 1952) en enero de 2018. El artista, a pesar de ser un caso particular por su trayectoria, forma parte de una generación de artistas que en el contexto catalán se preocuparon por las estructuras básicas de la pintura. En su caso esta preocupación permanece presente, a pesar de haber abierto nuevas vías de exploración. Montoya ha sido un explorador de las zonas limítrofes de la pintura, incluso aquellas que tienen que ver con la representación.

Palabras clave: Pintura / arte contemporáneo / geometría / espacio.

Abstract: *This article explores the relationships created between the works of the exhibition «No saber perquè però sabent per què» at the Espronceda Art Center in Barcelona by Pep Montoya (Barcelona, 1952) in January 2018. The artist, despite being a particular case because of his career, belongs to a generation of artists in the Catalan context who were concerned with the basic structures of painting. In his case, this concern remains present, despite having opened new ways of exploration. Montoya has been an explorer of the border areas of painting, even those that have to do with representation.*

Keywords: *Painting / contemporary art / geometry / space.*

Introducción

El artista catalán ha investigado las relaciones fundamentales del espacio pictórico; es decir, aquellas estructuras básicas que, sintetizadas, han derivado en una reducción geométrica del espacio. Tal como analizó Rosalind Krauss en su famoso ensayo sobre las retículas, el espacio heredado de las abstracciones puede desplazarse de forma centrífuga o centrípeta, es decir, hacia el interior o hacia el exterior del cuadro. Para Montoya, estas relaciones espaciales suponen la articulación de unas estructuras de pensamiento que a veces permanecen contenidas dentro de los límites y que otras se desbordan expandiéndose fuera del soporte, asumiendo estas ordenaciones del espacio como la articulación de un pensamiento frágil y susceptible a la contingencia.

La posibilidad de lo accidental como una consecuencia de lo contingente es algo que ha ido cobrando fuerza en la obra del artista catalán. Buena muestra de ello es la obra que presentó en su última exposición individual. En ella, Montoya despliega geometrías que se desbordan dentro del soporte pictórico, o estructuras pictóricas convertidas en objetos que se expanden fuera de su soporte. Ambas propuestas crean tensiones entre sí, ya que parecen estar amenazadas por el frágil equilibrio que determina el límite: los desbordamientos y accidentes del interior del cuadro parecen ser posibles gracias al refugio que ofrece el límite del soporte, mientras que las obras/objeto expandidas fuera del soporte parecen replegarse entre ellas intentando crear una ordenación bajo una improvisada taxonomía. De alguna forma recuerdan a la obra de artistas como Imi Knoebel o Pedro Cabrita Reis.

1. Expandirse y replegarse

La fascinación que siente Pep Montoya por artistas como Martin Kippenberger se ve manifiesta en su obra de dos maneras distintas: una evidente, que es el gusto por una pintura de carácter expresivo y descontrolado, y otra más sutil -y por tanto menos evidente- que es la acumulación, la fragmentación y lo contradictorio.

La diferencia fundamental respecto a la obra de los artistas alemanes de su misma generación -nacidos después de la segunda guerra mundial, como el propio Kippenberger o Albert Oehlen- es la actitud descaradamente provocativa e irreverente de estos últimos. A pesar de ello, el trabajo de Montoya deja entrever cierto inconformismo y mesurada rebeldía, y no descartaría que con el paso del tiempo la obra de Pep destape aquello que se ha mantenido controlado hasta el momento.

Lo cierto es que la obra de Montoya condensa de forma extrema y contradictoria el conocimiento cotidiano de lo accidental y lo contingente de la propia

vida vivida, y el conocimiento de un estudio analítico de los lenguajes de la pintura. Parecen convivir en un mismo espacio las influencias de los mal denominados "neoexpresionistas" alemanes, con las propuestas pictóricas de carácter reductivo. Parecen convivir también, en el mismo espacio pictórico, dos ritmos temporales opuestos: la aceleración que imprimieron las actitudes más rebeldes y provocativas de los años ochenta con una pausa extremadamente medida de carácter analítico e introspectivo. Las obras de Pep, así como sus exposiciones, parecen insinuar la posibilidad de que estos dos extremos se puedan tocar en algún punto, y es en esta frágil ambivalencia donde nos sitúa como espectadores.

La idea común que puede unir la necesidad que tiene Montoya de expandirse y de repliegarse puede que sea lo contingente. Desde que Kant rompió con la tradición de la trascendencia que entendía el espacio interior como algo esencial, cerrado y distinto de lo exterior, la relación que mantenemos con aquello que nos rodea ha pasado a ser algo contingente y cambiante en función de multitud de variables, y la obra de Montoya, analizada con perspectiva, parece querer acumular lo imposible; parece querer acumular una multitud de variables producto de la contingencia. Por ello, las obras mostradas en la exposición *No saber perquè però sabent per què* (Figura 1), en lugar de hablar de espacio interior y exterior, parecen hablar de algo que se expande y se retrae dentro de un espacio determinado.

2. Estructuras contingentes en el espacio

Las obras que mostró Pep Montoya en la exposición *No saber perquè però sabent per què* responden a la idea de estructuras geométricas frágiles, en las que la imperfección y la accidentalidad de la pulsión del pincel aparecen de forma manifiesta. La constante relación entre la dispersión y la ordenación de las distintas obras crea una sensación de precaria taxonomía, muy alejada del minimalismo y de los objetos específicos de Donald Judd, y a pesar de que las diferencias son evidentes hay algo que tienen en común:

En el vocabulario de la especificidad se desplazó en cierta manera del objeto hacia la relación (specific relation): se trata aquí de la relación entre el objeto y su lugar, pero como un lugar que ampara el encuentro de objetos y sujetos, esta relación puede caracterizar igualmente una dialéctica intersubjetiva (Didi-Huberman, 2010:38).

Los retos que nos propone Donald Judd en su obra se articulan alrededor de la relación entre la simplicidad numérica básica convertida en objeto, y los objetos convertidos en complejos sistemas autorreferenciales. Es una obra que sitúa



Figura 1 · Imagen de la exposición de Pep Montoya, *No saber perquè però sabent per què*, 2018. Centro de Arte Espronceda, Barcelona. Fuente: cortesía del artista.

al espectador en el abismo entre el objeto y aquello que sabemos del objeto. Los objetos específicos de Judd parecen situarse en el origen rudimentario de los signos abstractos del lenguaje.

De alguna manera, creo que la obra de Pep Montoya también está impregnada de un carácter arqueológico, pero a diferencia de Judd, las pinturas y los objetos del artista catalán muestran unos hallazgos en los que se sitúan en el mismo nivel objetos encontrados y estructuras geométricas que conforman un frágil lenguaje; obras que parecen intuir su precariedad material y temporal.

La arqueología que nos muestra Montoya se asemeja mucho más a la acumulación y dispersión que encontramos en la obra del artista portugués Pedro Cabrita Reis, quien trabaja en muchas ocasiones con objetos y materiales artesanales y encontrados. Recicla en sus construcciones recuerdos casi anónimos de los gestos y acciones que repetimos a diario. El trabajo de Cabrita Reis, igual que el de Montoya, está basado en silencios y preguntas.

Tanto Cabrita Reis como Pep Montoya forman parte de una generación fuertemente influenciada por el arte conceptual y el minimalismo de Donald Judd, pero al mismo tiempo fue la generación que rompió con la rigidez de los objetos específicos. Esta ruptura se produjo a partir de dos ideas: la recuperación del gesto y del accidente como características de lo artesanal, y por otro lado -y dentro del contexto postmoderno de los años ochenta- a partir de la idea posthistórica de la recuperación y crítica de todo aquello acontecido en la modernidad.

Cuando Rosalind Krauss analiza la tradición geométrica y reticular dentro del arte moderno concluye, entre muchas otras cosas, que la geometría y la retícula ya son un emblema de la modernidad:

En la dimensión temporal, la retícula es un emblema de la modernidad por ser justamente esto, la forma ubicua en el arte de nuestro siglo, inexistente en arte del siglo pasado. En esta gran cadena de reacciones que durante el siglo XIX originó el arte moderno, una conmoción final produjo la ruptura de la cadena. Al descubrir la retícula, el cubismo de De Stijl, Mondrian o Malevich desembarcaron en un territorio completamente desconocido (Krauss, 1996:24).

De alguna forma, la cita de Rosalind Krauss describe muy claramente como el proyecto de la modernidad se había fundamentado a partir de la esperanza que suponía la construcción de un mundo nuevo. Pero con el fracaso de la modernidad artística, cultural y tecnológica los artistas que se formaron a finales de los setenta, pero sobre todo a partir de los ochenta, hizo que reaccionaran al proyecto anterior entendiendo todo aquello que tenía que ver con la modernidad como un emblema del pasado. Se apropiaron de imágenes, lenguajes y



Figura 2 · Pep Montoya, *Madera y pintura-reconocimiento*, 2012. Madera y moqueta 120 x 210 cm. Fuente: cortesía del artista.

movimientos artísticos para construir sobre los cimientos de algo que se había derrumbado. Creo que la obra de artistas como Cabrita Reis o Pep Montoya condensa esta situación en la que se intenta dar sentido a través de la acumulación de fragmentos de materiales, de imágenes y de frágiles geometrías (Figura 2).

Hace dos siglos, Immanuel Kant observó de paso: "La mano es la ventana de la mente." La ciencia moderna ha tratado de confirmar esta observación. Las manos son las partes de las extremidades humanas que realizan los movimientos más variados y controlables a voluntad. La ciencia ha tratado de mostrar como estos movimientos, junto con las variadas modalidades de presión de las manos y el sentido del tacto, influyen en la manera de pensar (Sennett, 2009:185).

La otra característica fundamental que se desarrolla en la obra de Pep Montoya, igual que en la de Cabrita Reis, es la recuperación de una cierta artesanabilidad. El artesano entendido como alguien que a través de soluciones técnicas busca activar una relación entre el cuerpo y el pensamiento. Esta es una posición que también desafía aquello que se promulgó desde los grandes relatos de la modernidad, en los cuales pretendían dar soluciones a todos los problemas. Por el contrario, a través de estas aproximaciones a lo artesanal se intenta desestigmatizar aquello que se considera un problema, y más que dar respuestas a los problemas se intenta buscar maneras de convivir con ellos.

Conclusión

La obra de Pep Montoya es una obra fragmentada, acumulativa y contradictoria. Estas características que inicialmente pueden parecer atributos de la incoherencia, resultan ser todo lo contrario. El complejo contexto artístico y cultural en el que se ha desarrollado la obra del artista catalán obligó a los artistas de su generación a trabajar a partir de las ruinas de algo que nunca materializó su objetivo final. De alguna manera, la obra de Montoya, al tiempo que describe unas sensibilidades y unas estructuras de pensamiento de carácter absolutamente personal, también representa un contexto que supuso el final de algo sin un horizonte determinado.

Referencias

- | | |
|---|---|
| <p>Didi-Huberman, Georges (2010) <i>Lo que vemos lo que nos mira</i>. Buenos Aires: Ediciones Manantial. ISBN: 987-500-009-4</p> <p>Krauss, Rosalind E (1996) <i>La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos</i>.</p> | <p>Madrid: Editorial Alianza. ISBN: 84-206-7135-2</p> <p>Sennett, Richard (2009) <i>El artesano</i>. Barcelona: Editorial Anagrama. ISBN: 978-84-339-6287-4</p> |
|---|---|