

La extensión del espacio en la pintura de Alexis Marguerite Teplin

The space span in Alexis Marguerite Teplin paintings

JUAN CARLOS MEANA*

Artigo completo submetido a 04 janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Espanha, artista visual e professor universitário.

AFILIAÇÃO: Universidad de Vigo (UVIGO), Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, Departamento de Escultura. Maestranza, nº2, 36002, Pontevedra, España. E-mail: jcmeana@uvigo.es

Resumen: La artista Alexis M. Teplin parte de imágenes pictóricas fragmentadas para extender, articular e incorporar el espacio real de la sala expositiva. Utiliza, para ello, el soporte de la pintura, los objetos escultóricos, el cuerpo de los performes y la palabra dicha por los mismos, basada en escritos de la artista y sus colaboradores. Realizamos un análisis formal de parte de su obra en la que incorpora y articula esta ampliación del espacio desde la estrategia creativa de la fragmentación.

Palabras clave: Espacio pictórico fragmentado / Alexis M. Teplin / performance / despojo de la pintura.

Abstract: Artist Alexis M. Teplin starts from fragmented pictorial images in order to expand, articulate and incorporate the actual space of the exhibition room. To that end, she makes use of supports such as paint, sculptural objects, performers' bodies and words based on writings by the artist herself and her collaborators. We carried out a formal analysis of some of her work in which she incorporates and articulates this space expansion by means of the creative strategy of fragmentation.

Keywords: Fragmented pictorial space / Alexis M. Teplin / performance / scraps of paint.

Introducción

La artista Alexis Marguerite Teplin (California 1976), graduada en arte por la Universidad de California, Los Ángeles (UCLA) en 1998 y Máster en Bellas Artes por el Art Center Collage of Design en Pasadena (2001), obtuvo en el curso 2002/3 una beca de la Starr Foundation Scholarship en la Royal Academy Schools. Actualmente trabaja en Londres e imparte docencia en la Faculty of Fine Art de Kingston (UK). Entre sus recientes muestras está su participación en la 20ª Bienal de Sidney (2016), la galería Mary Mary, Glasgow (2015) o el Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de San Marino (2014). Teplin ha escrito y producido colaborativamente performances en Tramway, Glasgow (2010), el programa Serpentine Gallery Park Nights (2009), o la Bienal de Sidney (2016); y su trabajo ha formado parte de exposiciones colectivas como *Costume: Written Clothing*, Tramway, Glasgow (2013) y *Painting Show*, Eastside Projects, Birmingham (2011).

El presente estudio pretende hacer un recorrido por la práctica artística de Alexis Teplin en el que partiendo de la articulación del espacio en las imágenes se extiende por el espacio real de la sala expositiva, poniendo en relación ambos. En su trabajo, desde de la práctica pictórica, realiza una extensión de sus intereses plásticos a través de la escultura, la performance y la palabra.

1. Fragmentación

Inicialmente su trabajo procede de una tradición pictórica ligada a la abstracción americana, donde sus lienzos, lejos de configurar un espacio de totalidad intensificadora de la experiencia estética, son más bien añadidos, suma de fragmentos en los que la experiencia del absoluto, no apunta a espacios de transcendencia, como ocurría en la abstracción americana. Su pintura nos remite a la realidad circundante donde el espacio expositivo, la inclusión del cuerpo, de la palabra o de objetos y esculturas, crean una apertura espacial que enriquecen y complejizan sus propuestas artísticas.

A medida que los fragmentos de telas se unen configuran un campo que se extienden para formar un telón de fondo de lo que se presenta o acontece delante de ellas. Un telón de fondo que bien cobra, en su función, la tradición en la relación figura fondo, quedando los personajes, en el caso de las performances, en relación formal con los campos fragmentados del fondo. “...Fragmentar implica establecer una relación...La naturaleza del pensamiento ya no se centra en cosas, sino en relaciones. Esto fue así en el comienzo de la pintura y continúa en común con la era digital” (Matos, 2016: 462). (Figura 1)



Figura 1 · Alexis Teplin. *P and C*, 2014, video still, Migros Museum, Zurich.

Figura 2 · Alexis Teplin, *Drag, Push, HOOT*. Instalación, Mary Mary Glasgow © — Photo: Max Slaven. Cortesía de la artista y Mary Mary, Glasgow.

2. Estrategias creativas.

La concepción fragmentaria de su pintura y su extensión por el espacio expositivo nos lleva a pensar el trabajo de Teplin como una obra total donde la pintura se extiende en esa relación, que tanto preocupó en las vanguardias, de aunar los binomios arte-vida. Su acercamiento a la idea de un arte total y completo donde se aúnan pintura, performance, texto, esculturas y vestuario nos hacen pensar en ello. Sin duda, este objetivo parte de la decisión primera de salir del soporte convencional, donde la tela queda exenta de la estructura del bastidor. Tradicionalmente el marco hacía posible la distinción entre imagen y mundo, sirviendo para organizar y delimitar las imágenes de acuerdo a la concepción espacial de la perspectiva, a través del cuadro ventana. En el caso que estudiamos vemos cómo esta artista aborda la práctica de la pintura desde la negación del marco como límite. “Transgredir los límites del soporte que tradicionalmente acoge la representación pictórica, no implica la negación de la pintura sino el descubrimiento de nuevas relaciones espaciales inexploradas por la misma” (Fernández Fariña, 2010:176).

Su formalización es partícipe de algunas de las claves de la composición barroca: amalgama de pliegues y formatos; el espacio de la pintura quiere invadir el espacio real; la incorporación de ventanas y orificios que relacionan el espacio principal de la escena con otras adyacentes; la importancia de la luz o la complicidad con el espectador. El espacio se extiende y se pliega sobre sí mismo en un juego que nos envuelve, perdiendo cualquier punto posible que nos aporte centralidad en la mirada. Las alusiones al Rococó son expuestas en algunos de las reseñas escritas sobre su obra y explícitamente en alguno de los títulos de su obra, en concreto su alusión a Fragonard, pero además formalmente en su pérdida de la relación figura fondo, lo que hace posible que el espacio se vuelva sobre sí en una confusión de planos. La incorporación del espacio físico en la obra, “lleva en cuenta una determinada dimensión de la superficie, mayor o menor, que investiga en términos de organización y composición formal (espacial), luz y los procesos de su apropiación, como ocurre con el campo de visión del espectador” (Matos, 2016:345). (Figura 3)

La pintura de Teplin recurre también al despojo, siendo una de las particularidades que le da personalidad a su trabajo haciendo que su pintura pierda centralidad y gane en extensión. El cuerpo como despojo de algo que ha sucedido o está sucediendo en sus performances. Los fragmentos de tela a modo, como decimos, de despojo, se acumulan como si fueran los restos de otra acción que no está presente. Se muestra lo que queda de haber ejercido la pintura y otros la retoman para sus acciones y sus textos. En varias obras (Figura 2) sus te-



Figura 3 · Alexis Teplin, *Wall Drawing*, 2014, Bethnal Green Studio.

Figura 4 · Alexis Teplin, *Arch (The Politics of Fragmentation)*, 2016, óleo y pigmento en tela de lino y performance.

Cortesía de la artista; Mary Mary, Glasgow; y Gavlak, Los Angeles y Palm Beach. Creado para la 20th Biennale of Sydney Document Photography.

las se extienden sobre soportes metálicos a modo de vestidos sin bastidores, de manera que sin quedar cubiertos en su totalidad, muestran unos espacios vacíos intercalados que hacen más precaria la totalidad espacial. Sin embargo, los huecos o vacíos, intensifican una idea de espacio como podía ocurrir en la escultura de autores como Moore u otros.

Así, junto a los vacíos espaciales, la luz juega un papel fundamental en la articulación del espacio porque es a base de la superposición de fragmentos y vacíos como se deja que la luz de fondo actúe e impregne de luminosidad un espacio que se muestra continuo en una mirada de adelante a atrás o viceversa. La luminosidad, al igual que la fragmentación, se prolonga hasta los personajes de las acciones donde la organicidad de los cuerpos se intercala entre los planos geométricos y gestuales de la pintura. En este sentido cabe aludir a la concepción del espacio que planteaba Rothko diferenciando la pintura táctil de la ilusoria “El espacio táctil, que para simplificar llamaremos aire y está presente entre los objetos y formas en el cuadro, aparece pintado de tal manera que da la sensación de un cuerpo sólido. Es decir, el aire en una pintura táctil aparece representado como una sustancia más que como un vacío” (Rothko, 2004:91).

Pensar en la fragmentación, en relación a la luz, es pensar también en la unidad mínima capaz de albergar información. El pixel es una fragmentación de la totalidad en base a un ordenamiento informático. Es la unidad mínima que en la suma de fragmentos nos aporta la idea de totalidad (Matos, 2016:389). Y es en ese doble juego de fragmentación y transparencia donde el espacio de Teplin adquiere extensión y protagonismo.

En la idea de crear lugares con la pintura, entronca con el trabajo de Blinky Palermo que definió su obra para lugares concretos, con la salvedad de que Teplin crea en si mismo lugares para la acción. Lugares donde la pintura hace participar a los espacios de silencio que quedan intercalados (Figura 3), como si el blanco del muro fuera el punto de unión de colores vivos, rojos fuertes y amarillos luminosos.

De igual modo la articulación de espacios escénicos donde los performes han de circular y elaborar sus acciones, nos recuerda al artista alemán Oskar Schlemmer quien “descubrió en el escenario un espacio de juego universal” (Karin von Maur, 1997:26). (Figura 4).

3. Entre el tejido y el texto.

Tomando como eje conductor el espacio y su extensión desde la práctica de la pintura, la artista amplía su concepción del espacio pictórico haciendo participar el lugar circundante como espacio de escena en sus performances, donde

viste y envuelve a los performes que actúan, circulan y hablan entre sus telas. Las escenas son diálogos en torno a reflexiones que la autora y estrechos colaboradores articulan entre las pinturas. La palabra se torna así en un texto dialogado donde aspectos como lo ornamental, la imitación del arte o su relación con la naturaleza, cobran protagonismo haciéndonos pensar no solo en lo que oímos sino en lo que vemos. Aquí la palabra tiene la función de plantearnos, al menos, la duda sobre lo que estamos viendo. Son textos previamente elaborados a partir de referencias y reflexiones de artistas de la Historia del arte. Citemos, como ejemplo, la edición realizada con el comisario Pablo Lafuente, *The Party*, edición publicada con ocasión de su exposición *Yes Parisol, My Marisol, Hotel, London*, 2008, donde se advierte al final de la edición del origen de las ideas allí expuestas, Paul Cézanne, Anton Chekhov, Sonia Delaunay, Jean Dubuffet, Jeremy Gilbert-Rolfe, Adolf Loos, Franz Marc, Henri Matisse, Maurice Merleau-Ponty, Elsa Schiaparelli y Friedrich Schlegel.

Lo mismo ocurre en la presentación de su trabajo *The Party (15 Figures)* en la Serpentine Gallery, el 25 de septiembre de 2009. El texto de la performance se recoge en la publicación *The Party* y fue fruto de la colaboración con Michael Ned Holte, Pablo Lafuente y Rachel Kushner. El primer acto está basado en unos textos de personalidades de envergadura de la historia del arte: Clement Greenberg, "The Crisis of the Easel Picture" (1948); Allan Kaprow, "The Legacy of Jackson Pollock" (1958), y Luis Buñuel, "The Exterminating Angel" (1962). La referencia a la cultura cinematográfica es otra constante en su obra.

Conclusiones

Podemos concluir diciendo que el espacio es motivo y eje central de un trabajo que iniciándose en el plano de la pintura, acabará extendiéndose para tomar diferentes matices. Un espacio que dispersándose en motivos y componentes otros como textos, actores, objetos o despojos,

son espacios con un sentido concentrado, albergan una intensidad que viene dada por el dejar actuar a las fuerzas de relación que entre los elementos y las partes misma de la obra se dan. Es entonces cuando reconocemos que el espacio mismo se hace más denso, más espeso pero no más pesado. Es un espacio vacío que toma sentido porque se le deja actuar, es el espacio que define la propia obra. La intensidad de estos espacios tiene que ver con la que experimentamos cuando configuramos la obra: son parte de la materia misma, parte de los objetos y los materiales con los que trabajamos (Meana, 2001:45).

La experiencia del espacio estará ligada a la experiencia del tiempo, ambos ejes de una relación identitaria con la imagen. Un tiempo, el nuestro, inexorablemente inconexo, lleno de fragmentos, donde en relación al espacio hacen estallar el aquí y el ahora, donde el espacio ha perdido su aura y su aroma (Han, 2015:93).

Referencias

- Fernández Fariña, Almudena (2010) *Lo que la pintura no es. La lógica de la negación como afirmación del campo expandido en la pintura*. Col. Arte y Estética. Pontevedra: Diputación de Pontevedra.
- Han, Byung-Chul (2015) *El aroma del tiempo. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*. Barcelona :: Herder.
- Matos, Damiao Mario (2016) *Estratégias de rutura da unidade compositiva na pintura*. Tesis de doutoramento. Facultade de Belas Artes. Universidade de Vigo.
- Meana, Juan Carlos (2001) *El espacio entre las cosas*, Arte y Estética, Diputación de Pontevedra. Pontevedra.
- Rothko, Mark (2004) *La realidad del artista*. Madrid: Síntesis.
- Teplin, Alexis M. (s/d) <http://alexisteplin.com/written-page/> [consultado el 24/12/2017].
- Teplin, Alexia y Lafuente Pablo (2008) *The Party*, London: Hotel.
- Teplin, Alexis, Pablo Lafuente, Michael Ned Holte and Rachel Kushner (2009) *The Party*, Park Nights, London: Serpentine Gallery, SANAA Pavilion.
- Teplin, Alexis (2012) *CHORus*; London: Hotel.
- Von Maur, Karin (1997) Oskar Schlemmer y su lucha por la "precisión de la idea".