



«Organ of Cause and Effect III» (Órgano de causa y efecto III), 1986.

ARTSCHWAGER, RICHARD

10 de febrero - 2 de abril, 1989

PALACIO DE VELÁZQUEZ

PARQUE DEL RETIRO, MADRID TEL. 273 62 45

ABIERTA AL PÚBLICO DE 10 A 18 H. TODOS LOS DÍAS EXCEPTO LOS LUNES

MINISTERIO DE CULTURA

Durante los últimos treinta años, el artista neoyorkino Richard Arschwager (nacido en 1923) ha producido una obra influyente que se ha aplicado de forma consistente y significativa a investigar como se construye el sentido en una obra de arte. Desafiando los convencionalismos en pintura y escultura, y fuera de toda clasificación estilística, la producción artística de Artschwager la componen fundamentalmente muebles-escultura fabricados en madera y formica imitando madera; cuadros pintados sobre un material industrial llamado «celotex», y formas escultóricas pintadas o revestidas de goma que él denomina «blps».

Llegado desde diversos campos al mundo del arte, (incluida una licenciatura en Ciencias Físicas), Artschwager estudió pintura en 1949 con el artista francés emigrado Amadée Ozenfant quien había formulado una estética «purista» de precisión y racionalidad de inspiración «cubista». Artschwager abandona la actividad artística a principios de los años cincuenta y se gana la vida como fotógrafo de niños, tornero, carpintero y diseñador volviendo al arte a principios de los sesenta. Artschwager abandonó dichas técnicas y experiencias para explorar y definir nuevos estilos y métodos de trabajo en el campo artístico así como para investigar las interrelaciones entre los objetos y el espacio en el cual el objeto es presentado.

A comienzos de los sesenta, todavía dedicado en parte a la carpintería para subsistir, la iglesia católica le encargó la realización de altares para barcos, proyecto que le entusiasma por brindarle la oportunidad de crear objetos más importantes que las sillas y mesas utilitarias que venía haciendo. Los trabajos escultóricos de Artschwager empezaron a cuestionar los convencionalismos en el arte: sus materiales, temas y presencia física. Artefactos como los creados por Artschwager para la iglesia reaparecen en su trabajo posterior, tal como «Tower III (Confessional)» 1980, que no tiene un fin religioso sino que se sitúa en el contexto artístico. En efecto, hacer objetos a escala que no sean funcionales, ha sido la constante que ha caracterizado toda su carrera.

Sirviéndose de su experiencia como ebanista, Artschwager comienza a incorporar a la vez madera y formica en su trabajo en un momento de los sesenta cuando la audacia,



«Door/Door II» (*Puerta/Puerta II*) 1984-85.

golpes emocionales y «drip painting» del expresionismo abstracto estaban perdiendo su preponderancia, y las formas económicas, no metafóricas del minimalismo, así como las imágenes cotidianas del arte pop empezaban a afianzarse. Sin encajar demasiado en los movimientos minimalistas o el arte pop de este período, Artschwager se interesa por las obras de artistas como Marc di Suvero que utilizaba el material industrial de *acero corten*, Claes Oldenburg, cuyas instalaciones consistían en objetos cotidianos realizados en *papier maché* y el pintor británico Malcom Morley que incorporaba a sus pinturas imágenes tomadas de fotografías encontradas.

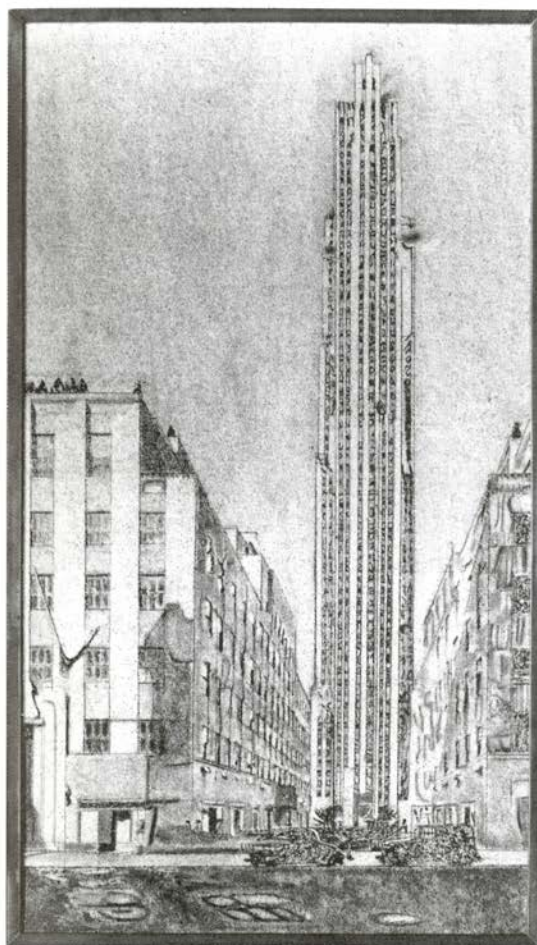
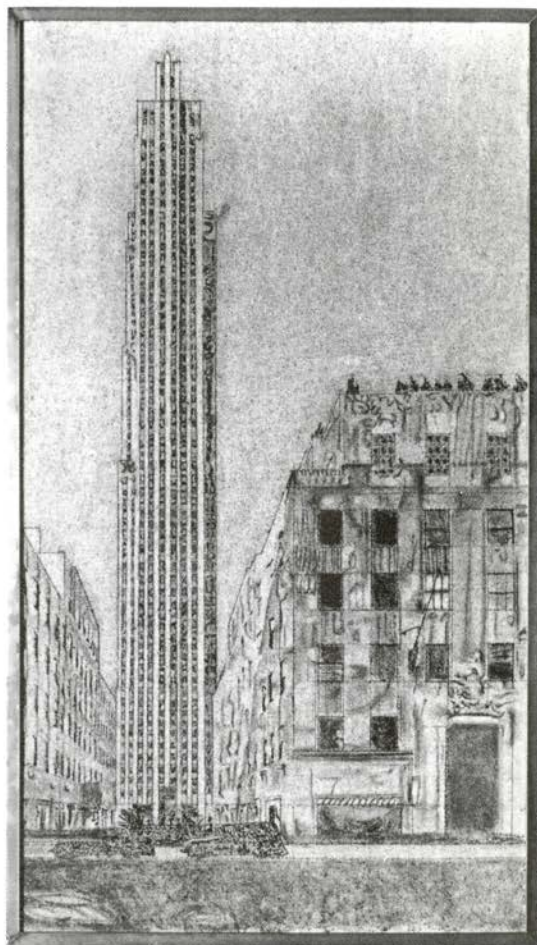
La formica, material duro, reluciente y sintético continuó siendo un elemento importante en la obra de Artschwager. Lo describe como el «gran» material, «el horror de la época», y le fascinan sus cualidades de representación. La formica es un material que le serviría para traspasar las fronteras de la funcionalidad y el arte. Él mismo decía: «Es como un cuadro de la propia madera. Si se coge y se hace algo con él entonces es un objeto. Pero es un cuadro de algo y a la vez es un objeto».

La formica no es un material tradicional en escultura, ni las imágenes cotidianas que representa Artschwager son temas típicos de las bellas artes. En «Table with Pink Tablecloth» (Mesa con mantel rosa) (1964), por

ejemplo, una caja cuadrada hecha de formica crea la ilusión de un mantel rosa cubriendo una mesa blanca. El mantel no es del mismo material «suelto» que podría ser en la vida real, sino de una formica coloreada que crea la ilusión pictórica de una tela. Al mismo tiempo que nuestra percepción mental y visual considera al objeto como mesa, nos encontramos frente a un objeto duro y compacto. No podemos sentarnos a la mesa ni poner nuestras piernas debajo. La caja representa una imagen de una mesa. En el caso de «Piano» (1965) una imagen extendida a tres dimensiones de un plano. Como muchas

de las obras de Artschwager, estas no son ni muebles funcionales ni esculturas tradicionales.

En «Mirror/Mirror-Table/Table» (Espejo/Espejo-Mesa/Mesa) (1964) de la colección permanente del MOCA (Museo de Arte Contemporáneo de Los Angeles) Artschwager diseña y coloca dos pares de mesas y espejos de formica color caoba. Los espejos que en el mundo real deben reflejar imágenes de luz y movimiento, en este caso no lo hacen correctamente. Al estar hechos de formica no pueden reflejar la imagen del



«Double RCA Tower» (Doble torre de la RCA), 1972.



«Janus II», 1981.

espectador que los mira. Estos espejos ocupan un espacio aplanado y limitado, similar al que podría ocupar una pintura colgada. La percepción confusa del espejo como imagen de un espejo, y la mesa como un cuadrado sólido de formica compromete al espectador a un diálogo con la obra de arte en sí misma.

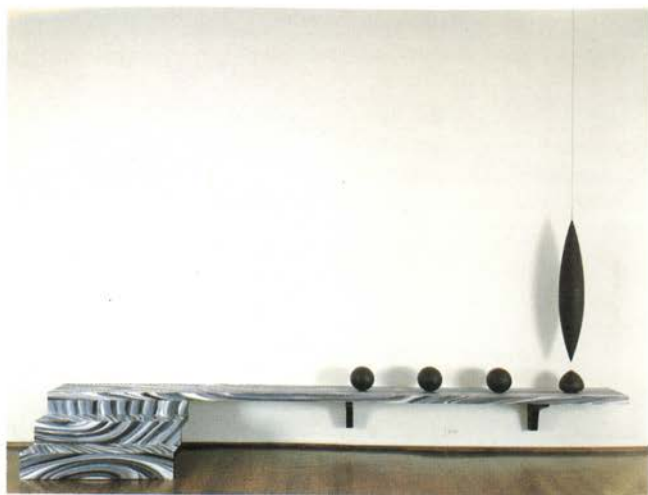
«Handle» (Tirador) (1962) está también relacionado con las cualidades perceptivas de un objeto corriente; siguiendo con la confusión de líneas entre pintura y escultura, entre función y arte, «Handle» es un rectángulo de esquinas redondeadas realizado con listones de roble prefabricado, colgado a la altura de la cintura y separado algunos centímetros de la pared. La obra invita a usarla como tirador pero en realidad no sirve para nada, solo enmarca el vacío. Sin embargo logra el propósito de Artschwager de dotar al espacio vacío de una presencia

tan tangible como la de la propia escultura. Mientras la obra deja de considerar el tirador como un objeto funcional y lo sitúa en un nuevo contexto. Quizás también cuestiona la razón por la cual un «arte supremo» como la pintura se suele encuadrar tradicionalmente en un marco.

Tratando de infundir a sus pinturas ciertas calidades escultóricas, en 1962 Artschwager comienza a pintar sobre «celotex», un vinilo que imita la trama de un tejido, usado comercialmente como revestimiento de techos y paredes.

Influido por un cuadro de Franz Kline un celotex que vio ese mismo año, en el que los grandes y gestuales brochazos de pintura blanca y negra quedan exagerados debido a la trama artificial del material, Artschwager descubrió que el barato y fibroso celotex podía utilizarse en pintura para simular, incluso acentuar, el grano de la textura de las fotos en blanco y negro. Adoptando el sistema de ampliación fragmentando la superficie y dibujándolas sobre el celotex, utilizó pintura blanca y negra y carboncillo para pintar imágenes basadas en fotografías encontradas de anuncios y periódicos, incluyendo retratos, arquitecturas e interiores domésticos. En sus primeras obras como «High Rise Apartment» (Rascacielos) (1964), por ejemplo, Artschwager se apropió de la imagen arquitectónica tomada directamente de la sección inmobiliaria del New York Times. El proceso de transformación de las fotografías se traduce en imágenes borrosas que incluso se hacen más ambiguas debido a la desigual superficie del celotex. Además el celotex fracciona la pintura creando un efecto de «grisaille». Como sus esculturas, estos grandes cuadros continuamente hacen que nuestra percepción de las obras oscile entre la ambigüedad bi y tridimensionales.

Ancladas en el tiempo, muchas de estas imágenes de celotex representan cuadros genéricos de la vida norteamericana: típicos interiores domésticos con habitaciones llenas de espejos, sillas, sofás y mesas sin gente. La perfección doméstica de estos interiores queda alterada por la superficie granulosa de la pintura. Los resultados finales son formas inestables y variables que no pueden reconocerse tan literalmente como suponíamos en un primer momento.



«Up and Across» (*Arriba y a través*), 1984-85.

Estos experimentos con la percepción y el espacio van aún más allá en las instalaciones «blps» de Artschwager, líneas negras pintadas que evolucionan hacia formas ovales alargadas. Los «blps» de Artschwager son utilizados como referencias lingüísticas que activan el ambiente que les rodea como si fueran signos de puntuación espaciales. Asemejándose a los blips de una pantalla de radar, Artschwager llama «blps» a sus imágenes densas y oscuras porque «si quitas la vocal i el sonido de la palabra se endurece automáticamente». Las formas abstractas son a menudo pintadas sobre las paredes de la galería con *stencil* y pintura en *spray*, o hechas de madera o pelo engomado y dispuestas alrededor de la habitación. Artschwager utiliza los «blps» para hacernos sentir la presencia física e intromisión de la forma en el espacio que la rodea y de esta forma expandir el propio espacio. La colocación aleatoria de las formas permite establecer una sensación de repetición y de constantes variantes entre espacio positivo y negativo, interior y exterior.

En «Up and Across» (1984-85) el «blp» evolucionó hacia un verdadero signo de puntuación —la elipse y el punto de exclamación—. En este caso tres escalones pintados conducen a una plataforma baja que soporta tres bolas negras y un signo de exclamación colgando, también



«Dinner (two)» (Comida-dos), 1986.

negro. La puntuación lleva nuestra atención hacia el objeto y el espacio que lo contiene.

La exposición del Palacio de Velázquez incluye una instalación ambiental: «Janus III» que simula un ascensor en el que se puede entrar. Un picaporte discreto abre una puerta que conduce a un oscuro recinto con paneles de formica e iluminación tipo fluorescente. Dos botones para bajar y subir, proporcionan al espectador la ilusión de la experiencia diaria de montar en un ascensor.

Cuando se aprietan los botones, un coro de sonidos sube y baja para indicar la dirección esperada. Una vez más, la obra de Artschwager sitúa al espectador/participante ante una amalgama de medios en los que la experiencia perceptiva incluye no sólo la escultura sino también el espacio circundante y la interacción con el espectador.



«Portrait I (Retrato I), 1962.

*Con la colaboración del Whitney Museum of American Art,
Nueva York.*