



Rainer Splitt
Chromotopia

Sala Verónicas
Murcia

Rainer Splitt

Chromotopia

M^a Ángeles Sánchez Rigal

Comisaria

Sala Verónicas. Murcia

2020/ 21

**Comunidad Autónoma
de la Región de Murcia**

Fernando López Miras
Presidente

María Esperanza Moreno Reventós
Consejera de Educación y Cultura

Juana Mulero Cánovas
Secretaria General de la Consejería

Juan Antonio Lorca Sánchez
Secretaría Autonómica para la Cultura
*Director General del Instituto de las Industrias
Culturales y las Artes*

Exposición

Mª Ángeles Sánchez Rigal
Comisaria

Rosa Miñano
Responsable Sala Verónicas

Maravillas Pérez
Mari Carmen Ros
Coordinación

Expomed S.L.
Juan Pérez
Montaje

AXA Art
Seguros

Crisóstomo Fine Art Services S.L.
Transporte

Catálogo

Óscar Alonso Molina
Javier Sánchez Martínez
Mª Ángeles Sánchez Rigal
Textos

José Filemón. Estudio creativo
Fotografías sala y obras

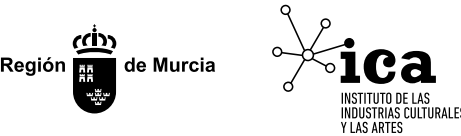
Charles Davis
Traducción

Atosío.com
Diseño

Tipografía San Francisco
Impresión

ISBN: 978-84-15556-84-8
Depósito Legal: MU 752-2020

© de los textos: los autores
© de las fotografías: los autores y/o propietarios
© de la presente edición: Instituto de las
Industrias Culturales y las Artes



**VERÓNICAS
MURCIA**



Chromotopia

Sala Verónicas

María Esperanza Moreno Reventós

Consejera de Educación y Cultura

Esta nueva temporada expositiva de la Sala Verónicas de Murcia arranca con la intervención del artista berlinés Ranier Splitt. Su trabajo tiene un fuerte compromiso con el color; es difícil clasificar sus obras en la categoría de pinturas o esculturas, aunque podríamos hablar de esculturas pintadas, piezas que pese a su indecisión formal, exhiben la claridad que siempre ha caracterizado al artista desde sus inicios a mediados de los 80.

El flujo de la pintura, su forma específica y las características de formación del espacio son el núcleo de su investigación artística. Su forma de trabajar ha evolucionado gradualmente desde que en 1988 comenzara con objetos tridimensionales hasta sus primeras pinturas vertidas en 1990; manchas de color, mezcla de pintura y emulsiones sintéticas que derramadas sobre una superficie emergen como intensas formas de una gran luminosidad. Desde entonces su trabajo se ha encaminado a profundizar en el lado de la observación, la experimentación y el poder emocional del color. En el acto del vertido, Rainer estudia las cualidades del líquido, su potencial para extenderse y el gradual proceso de secado, un proceso que parece casual, y que es una forma de formularse preguntas, cuestionándose la relación con el espacio y con la materia, la línea, el color, su disposición...

La imponente arquitectura de la Sala Verónicas conforma el marco ideal para esta intervención. La sala reflejada y circundante pasa a formar parte de la obra en sí; el reflejo ligeramente distorsionado de la barandilla o las ventanas de la linterna de esa gran cúpula que flota sobre su sorprendente masa reflejadas en el vertido negro, nos dan una idea de que el espectador no es solo una parte de la imagen; la imagen se convierte en un nivel de reflexión de la propia percepción.

Para el Gobierno regional la Sala Verónicas es el espacio más representativo de las políticas culturales que se desarrollan en nuestro contexto y sirve como modelo para fortalecer el vínculo entre los jóvenes artistas murcianos con figuras del máximo nivel en el ámbito nacional e internacional. Un lugar de intercambio de experiencias, de producción de conocimiento y de contacto intergeneracional, líneas de trabajo fundamentales para hacer más rico el tejido cultural de la Región de Murcia.



Color, materia y espejo

M^a Ángeles Sánchez Rigal

El cuerpo de trabajo que despliega el artista Rainer Splitt (Celle, 1963), para el proyecto específico *Colour-matter and mirror*, cristaliza las inquietudes que han ido vertebrando su dilatada producción, desde las cuestiones de carácter formal a las ideas que subyacen a su práctica, funcionando esta muestra como una máquina sintética de sus intereses. El enigma, la representación, el cuerpo en relación a las cosas, el misterio de la imagen especular, la importancia de la materia y la gravedad o el cuestionamiento de los límites de la pintura son reflexiones que quedan atrapadas en las obras que aquí presenta.

La Sala Verónicas constituye un marco suntuoso que el artista gestiona e integra como el elemento central de su propuesta. Grandes vertidos de color negro colonizan la planta de la iglesia, que queda reflejada en la superficie de la pintura, duplicada a modo de espejo, como una caja de resonancia que amplifica su carácter simbólico. La ambigüedad de estas grandes superficies brillantes alude a un origen indeterminado, no podemos saber de dónde brotan, parece que manaran desde un lugar temporal, más que físico, desde un futuro apocalíptico a camino entre lo orgánico y lo artificial. Al igual que en las piezas donde la pintura desborda los límites del soporte, el espacio actúa como una arquitectura para la pintura, un contenedor que es un lugar histórico, connotado, que queda alterado definitivamente.

La cuestión del desbordamiento es central en su obra y se puede observar con nitidez en las series *Gussboxen o Paperpools*. El soporte formalista, el objeto minimalista y los supuestos que son herederos de las premisas de *Greenberg* están irónicamente cuestionados por la fuerza de una pintura que es cuerpo y multiplicidad de significados en sí misma, una pintura que alberga gravedad, que tiene peso, que parece estática pero deviene en un movimiento propio. Una perturbación del espacio neutro, ortodoxo, por una pintura que se vuelve autónoma y siniestra, un juego que reta a la sacralidad del espacio a la vez que lo proyecta en un juego barroco de repeticiones.

El sujeto que visita la muestra queda atrapado por la ambigüedad de la representación. La imagen que le devuelven las piezas sobre el muro, que son vertidos sobre espejos, no concreta una imagen de sí mismo, sino que la fragmenta, hace que su imagen no quede fijada, sino confundida con la piel sensual de brillantes colores que, en una estrategia de seducción, funden la profundidad del reflejo y la planitud de la superficie pictórica. Esta experiencia que se asienta en la superficie de la pintura y que el ojo acaricia, se refiere a una cualidad que, como

Mario Perniola describe en *El sex appeal de lo inorgánico*¹, habla de la afectividad que se encuentra en las cosas a partir de su materialidad, su textura, de la piel que conforman los objetos.

Rainer Splitt invoca una forma de la seducción, un juego de las apariencias teatral, ambivalente y sutil. Porque como apunta Baudrillard “la seducción es lo que sustrae al discurso su sentido y lo aparta de su verdad (...) en la seducción es de alguna manera lo manifiesto, el discurso en lo que tiene de más ‘superficial’, lo que se vuelve contra el imperativo profundo (consciente o inconsciente) para anularlo y sustituirlo por el encanto y la trampa de las apariencias”².

En este sentido, Splitt no argumenta acerca de verdades ontológicas, de sujetos estables, definidos, de una limitación del sentido, sino de la ampliación de los horizontes de la comprensión y de un sujeto que tiene que completar y enriquecer la obra con su propia experiencia.

Un elemento a tener en cuenta es la propia estructura de la sala, dividida en dos espacios diferenciados, que condiciona el hilo argumental de la exposición. En la clausura, el visitante experimenta una sensación de intimidad, donde la escala humana de la estancia provoca el contraste de sí mismo con la obra. Un “estar entre las cosas” o “hacerse cosa” a la manera fenomenológica. Asimismo, también le sobreviene la contradicción de estar en un espacio íntimo y familiar pero a la vez ajeno, una experiencia freudiana de “lo siniestro”, esa sensación paradójica que afecta a las cosas conocidas que de repente se tornan extrañas³.

Sin embargo, el espacio abierto del templo lo enfrenta a una percepción de lo sublime kantiano, una sensación que supera al que contempla, debido a la majestuosidad de la escala, causándole una sensación contradictoria de placer y de congoja.

La pintura de Rainer Splitt, desde su intencionada apertura, se enmarca en lo que Zigmunt Bauman definió como una abstracción postrepresentativa, que “ya no se ocupa de la ‘representación’; ya no da por sentado que la verdad que necesita ser captada por la obra de arte esté escondida ‘por ahí’ –en la realidad no artística y preartística-, esperando a que la encuentren y le den expresión artística. Habiendo sido ‘liberada’ de la autoridad de la ‘realidad’ como juez genuino o supuesto, pero siempre supremo, del valor verdad, la imagen artística reclama (¡y disfruta!), en el continuado afán por crear significado, de la misma categoría que el resto del mundo humano. En lugar de reflejar la vida, el arte contemporáneo le añade contenidos”⁴.

Y esta suma de contenidos, la riqueza semántica que el artista manifiesta en este trabajo, junto con la lucidez del uso de la forma y del color, hace que cada espectador encuentre referentes de un mundo ambiguo, mezcla de naturaleza y cultura, un mundo viscoso, esplendente y misterioso que, como la pintura, se desliza inefable, incomprensible a veces pero que nos habla del secreto poderoso de la piel y de la superficie.

1. Perniola, M, *El sex appeal de lo inorgánico*, Madrid: Trotta, 1994.

2. Baudrillard, J. *De la seducción*, Madrid: Cátedra, 1998, p.67.

3. Freud, S. “Lo siniestro”, en *Obras Completas*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1996, pp. 2483-2505.

4. Bauman. *La posmodernidad y sus descontentos*. Madrid: Akal, 2001, p. 134.





Rainer Splitt y la pintura del color

Óscar Alonso Molina

*Introducción · Greenberg, Monet y una historia de la pintura moderna ·
Las pinceladas de pintura se hacen con el cuadro · Pintura autónoma y abstracción ·
Morris Louis y la Colour Field Painting · El plano de apoyo y una anécdota ·
Pintura en el ambiente · La pintura como concepto · El milagro de la iglesia · Telón ·*

En este ensayo vamos a abordar la pintura de Rainer Splitt (Celle, 1963), empezando por encajarla dentro de un cuadro genealógico de la modernidad artística: desglosando algunos de los jalones señeros de la historia de la disciplina durante el periodo moderno que nos parecen esenciales para entender el alcance de la particular poética sobre el color y la fisicidad de la materia pictórica del artista alemán. Creemos que bajo semejante ángulo será como el lector aprecie mejor su profundo interés sobre la experiencia cromática y la percepción de la forma que se encuentran forzosamente asociados en el plano pictórico. Así, vamos a arrancar nuestra hermenéutica con un somero repaso sobre algunos puntos nucleares de la tradición formalista norteamericana de la segunda mitad del siglo pasado que afectan directamente a este trabajo para, a continuación, concentrarnos en otro marco referencial ineludible más concreto, dentro del cual parece necesario inscribir el proyecto de Splitt: ese deslumbrante momento del arte tardomoderno como es la *Colour Field Painting*, en cuyo seno se enunciaron las premisas fundamentales de una manera específica para abordar el color y la pintura que afectan, influyen y ocupan todavía en el presente a un buen número de artistas, entre los cuales podemos incluir a nuestro protagonista, y cuyos elementos comunes son, entre otros, la literalidad de los procedimientos, la preeminencia de la liquidez en la acción pictórica y la tensión entre intangibilidad - fisicidad del orden cromático.

Pero, ¿por qué semejante enfoque, tan eminentemente ligado a la historia del arte, como punto de partida? Pues porque, como ya señaló en su momento Konrad Bitterli sobre el artista: “su obra parece estar firmemente situada dentro de las manifestaciones artísticas de las décadas de los 60 y 70. Lo que es crucial, sin embargo, es que su trabajo no permite en sí mismo ser reducido a estas tradiciones y, de hecho, las renueva y reinterpreta de una forma extraordinariamente precisa y brillante.” Por ello, en el siguiente tramo de nuestra tesis abordaremos la interpretación de todos estos jalones al hilo de una nueva estirpe estética, en esta ocasión de índole más conceptual y procesual, a la que sin duda también pertenece el pintor alemán, configurando la simbiosis de todos ellos un modelo sumamente complejo de estímulos y referencias, de puntos de fuga tanto en la tarea de la interpretación de la obra como en el disfrute de la misma.

Finalmente, como último estrato, consideraremos otros atributos no menos fundamentales en la obra de Splitt, como la elegancia de los resultados, su despojada pulcritud, así como una sutil y ambivalente apertura hacia otros ámbitos trascendentales, digamos más líricos y “espirituales”, dimanados de la ligereza y lo etéreo de la propia ejecución plástica, a los cuales la crítica no puede dejar de atender, por inasibles que resulten en principio. Esperamos mantener la atención del lector en nuestra tarea hasta el final.

Para empezar, pues, conviene reconstruir la historia de cómo gran parte de la pintura de la modernidad tardía se empeñó en poner delante de nuestros ojos aquello que era manifestamente apariencia: su propia naturaleza, sus cualidades físicas y materiales: el “cuerpo cierto” de la disciplina. El crítico norteamericano Clement Greenberg, máximo exponente al cabo de la teorización de este formalismo que se convertiría en el vector teórico del arte occidental avanzado durante el tercer cuarto del pasado siglo, al organizar el relato de cómo la nueva pintura de su país y su propia época -la generación del Expresionismo Abstracto-, había cogido el testigo de la vanguardia europea para llevarla a su *conclusión* lógica, recurría a cierta figura inesperada como referencia, nada más y nada menos que un pintor como Monet. El referente no podía resultar más sorpresivo en principio, pues el francés representaba entonces el epítome de lo retiniano, del exceso sensorial en clave óptica, y de clara aquiescencia con esos jueguecillos y estímulos de lo inmanente —“cosquillas” para las sensaciones- que se identificaban como complacientes y vanos esparcimientos por los nuevos pintores americanos de la generación de Pollock o Rothko, tan graves y trascendentes, con quienes se le ponía ahora en relación.

De creer al crítico, delante de, pongamos por caso, las sucesivas versiones de la Catedral de Rouen que pintara Monet, tendríamos que reconocer que los protagonistas absolutos no serían, a pesar de toda la literatura vertida sobre la cuestión, los fantásticos cambios atmosféricos, con sus variaciones luminosas o tonales que en ellas reflejaba, ni la evolución de la luz y las sombras a lo largo del día sobre la masa de piedra gótica que se nos han propuesto históricamente como auténticos temas o preocupaciones del pintor. No, porque la célebre “pincelada desecha” que el impresionismo puso en marcha a la búsqueda de captar la descomposición del espectro cromático, herramienta inestimable para capturar, traducir todas esas vibraciones, refracciones y dispersiones que el ojo habría de volver a reunir, unificándolas directamente el cerebro, esa célebre manera de

aplicar la pintura, decimos, se iba a encargar ya de que no acontecieran propiamente *en* el espacio de representación ficticio que la tela proporcionaba, tal como mandaba la tradición, con su viejo repertorio de fundidos, preeminencia del contorno, valoración tonal y demás trucos encaminados al trampantojo visual y el engaño perspectívico; incluso, si nos apuran, sería también ella quien pondría en solfa toda la teatralidad y narrativa asociadas a la mayoría de semejantes artificios, aspectos estos especialmente desdeñados por los formalistas, con Michael Fried a la cabeza. Porque esa pincelada deshilachada, vibrátil y como desligada de los motivos, a partir de entonces sería por el contrario la responsable principal de una nueva sintaxis, inédita *apertura* abstracta en la imagen -¿su descomposición analítica no “en”, sino “sobre” la tela!-, la cual nos permitiría despreciar el paso supuestamente inevitable hacia el consabido reconocimiento ficcional espontáneo, *natural* a la tradición pictórica occidental, que impone al ojo de quien mira el cuadro espacios, cuerpos y la consecuente literatura, allí donde sólo hay, antes que nada, “una superficie plana cubierta de colores combinados en determinado orden”, según la celeberrima definición de Maurice Denis.

Así, en los momentos más radicales del artista francés, el desprecio por la forma, la silueta o contornos de los objetos -en general, de los elementos sobre los cuales recae el peso de organizar perceptivamente la apariencia figural, o lo que más propiamente deberíamos llamar “el orden de la representación”-, quedaría desplazado en aras de la propia expresión de la pincelada, la cual se destaca del conjunto por sus atributos naturales: el grosor, la densidad y la carga; su longitud y sinuosidad; fluidez o toques superpuestos; las estrías de las cerdas del pincel o la brocha sobre el grumo; su consistencia, más líquida o más espesa, etcétera. En este punto, incluso la trama de la tela y la textura de la imprimación estarían jugando ya un papel determinante para que el soporte se manifestara no como un espacio sobre el cual iba a abrirse un espacio que el ojo penetrara, sino como un plano opaco, eminentemente bidimensional y presente en todo momento, cuyo color, rugosidad y grano retendrían sobre su propia extensión la atención de ese ojo que antaño querría traspasarla para llegar a cualquier otra escena ilusoria más allá de la superficie.

En este punto, cabe señalar el empleo por parte de Rainer Splitt en la serie *Gussboxen*, de amplios cajones de metal, colgados del muro a modo de marcos vacíos, sobre los que se *mantiene* la pintura tras, aparentemente, haberse desbordado de su interior, mientras vemos cómo quedan restos de gotas suspendidas, a medio caer, pero ya secas, de sus bordes inferiores. Más allá de la posible cita irónica y cargada de humor al minimalismo, o a obras concretas de sus autores señeros de dicha poética, como Donald Judd y sus afásicas cajas alineadas rítmicamente sobre el muro, el hecho de concentrar sobre los elementos estructurales perimetrales la atención, convirtiéndolos en el soporte final de la pintura, supone un giro inesperado que lanza un paso más allá la tendencia de pintores como Sam Francis, Frankenthaler o Noland, y muy especialmente Morris Louis, por empujar la atención visual hacia los bordes del lienzo, como veremos más adelante. Es algo que Splitt desarrolla asimismo en sus *Paperpools*, esas cajas de papel desplegadas, *abiertas*, devueltas a su -imperfecto- plano original tras haber servido como depósitos sucesivos de pigmento líquido, y cuyo resultado muestra una serie de pliegues en combinación con capas de pintura plana, neutra (a menudo las titula con referencias a marcas au-

tomovilísticas en relación con los colores que emplea la industria en sus modelos y logotipos), opaca y densa, que ciegan el campo visual profundo. Independientemente de las metáforas sobre la ventana albertiana y el *parangone* acerca de los límites entre escultura-pintura que propician ambas vías de investigación, cabe aventurarse a interpretarlas ambas sobre todo como la inteligente paráfrasis que nos propone Splitt del “grado cero de enunciación”, refinada respuesta a la radical postura conceptualista de clausurar todo ámbito de representación visual.

El soporte de la pintura, pues, deviene pieza clave en todo este asunto. De tal manera que para la generación abstracta de los 50 y 60 la imagen representada en muchas ocasiones parecía quedar oculta por su propia forma de plasmación sobre el plano del cuadro. El resultado es que la pintura, en cuanto materia física presente para el espectador, o sustancia tangible pegada a la superficie del lienzo, se manifiesta con una potencia inusual, en ocasiones con al menos tanta como la propia escena representada allí y su consiguiente capacidad ilusoria; pero claro, entonces en ostentosa competencia con ella. Tan es así que a la luz de esa perspectiva tenemos que reconocer que los atardeceres, las catedrales, los reflejos en el agua, los paisajes, etcétera de Monet, “están” y “no están” delante de nosotros como espectadores, alternativamente, dependiendo de que nuestra percepción tome o no en consideración la presencia de la pincelada, la mancha, el grumo, el goteo o la salpicadura que, bajo determinado ángulo de enfoque o lectura, los enuncian.

Terrible y novedosa estroboscopia de la imagen; efecto de sugestión intermitente con la materialidad de los medios en que ella misma se encarna para nuestra mirada: una se enciende, otra se apaga, inevitable e indefinidamente. Como en el caso de los dos perfiles enfrentados que delimitan una copa, ambas “estructuras figurales en competencia” -la psicología de la percepción así las ha clasificado- no se pueden mirar al mismo tiempo; o como ante el número del prestidigitador, de quien si conocemos el mecanismo interno (el “truco”) del número que practica y seguimos sus pasos, nos resultará imposible vernos sorprendidos para disfrutar del efecto... Pues bien, asimismo para Greenberg las imágenes y la pintura, tal como las combina Monet, alternan su presencia, estando y no estando ahí al mismo tiempo, como luego ocurriría con los papeles y recortes en los *collages* cubistas, o tantos otros casos a lo largo del desarrollo de la pintura en su estadio moderno, según su célebre teoría.

En este sentido, el ciclo tardío monetiano de les *nymphéas* nos proporciona con seguridad el ejemplo más conseguido respecto a todas estas cuestiones, al incorporar entre sus logros, como factor determinante para la sugestión de que la escena representada se encuentra y al mismo tiempo no se encuentra delante de nuestros ojos, presta al reconocimiento de quien mira, un notable aumento de tamaño en el soporte, el cual tenderá a ocupar el espacio visual del espectador casi por completo, dando la sensación de envolverlo como si de un diorama o una escena panorámica se tratara.

Pintura envolvente y autónoma del motivo, que mostrará ya sus armas al desnudo, dejando fuera todo aquello que está más allá de su propia naturaleza física, material, y en donde inevitablemente se incorporará cada vez con menos inhibiciones el gusto por la autorreferencialidad, el metalenguaje y la tautología. La pintura moderna bajo este impulso dejará de pintar el mar, el paisaje o la luz... y cada vez pintará más como el mar pinta, como el paisaje inunda el espacio visual,

o como la luz ilumina las estancias, los ambientes. Pintura donde el orden de la representación es ya irremediablemente el de la pura y dura *presentación* de la pintura, pues ella misma será no sólo su propio tema, sino sobre todo la responsable última, ¡y única!, de crear el espacio en que se inscribe su contemplación. Al desplegarse ambiciosamente el tamaño del cuadro, sus bordes y cuanto ocurre en ellos cobrarán una importancia determinante, pues es allí donde la deriva de la mirada encontrará las pautas que interrumpan el flujo de lo siempre igual de la superficie pictórica (*all over*).

Morris Louis será el artista de la época que quizá llevara más lejos las consecuencias de la inmersión del espectador en un *continuum* visual dominado por el color y la mancha autónomos. Giulio Carlo Argan lo explica con toda claridad cuando expone sobre los cuadros de este artista que “si un cuadro no es una pantalla de la representación, sino un «lugar» en el que tiene visualmente lugar un evento existencial, surge el problema de su realidad objetual: ¿qué es, en realidad, ese rectángulo de tela colocado sobre un bastidor en el cual se producen hechos, a veces cargados de tensión dramática, consistentes en informes manchas de color? Ciertamente, Louis parte del expresionismo abstracto, pero buscando la identidad del cuadro en cuanto superficie rectangular con una cierta altura y anchura, unos márgenes que lo separan del espacio de la vida y una estructura que le confiere una sustancia plástica (*hard edge*). Ante todo, la superficie de la tela es una superficie en la que se producen fenómenos de color capaces de ocupar por completo nuestra facultad perceptiva. Por tanto, se identifica con el campo visual a una distancia adecuada, no se ve nada más allá de sus bordes.” Esto es algo que también Rainer Splitt ha desarrollado de manera original en sus últimas *pinturas* de mayor formato, donde densos vertidos con forma de grandes gotas sobre aluminio concentran toda nuestra atención en el color y sus cualidades, al tiempo que se despliegan como una instalación transitable para nosotros dentro de la sala de exposiciones. En otras ocasiones, Splitt deja como suspendido el “motivo” pictórico (con forma de gigantesca gota o espeso derrame) sobre la superficie metálica; cuando en algunas de estas ocasiones dicho plano de apoyo para la pintura aparece pulido hasta reflejar como un espejo, el espectador y el espacio que ocupa la pieza se cuelan allí, incluyéndose como partes fragmentarias de la imagen contemplada, un poco siguiendo las experiencias de Pistoletto en los 60, sólo que reconducidas aquí de nuevo al interés por el color de nuestro protagonista; quien, por cierto, a la hora de abordar este proyecto en la Sala Verónicas, se hacía al respecto un puñado de preguntas fundamentales sobre estos asuntos que quizá al lector le interese conocer: “¿Qué entendemos por espacio? ¿Un reflejo, a nosotros mismos? ¿Qué es una imagen? ¿Un reflejo, la diferencia de nosotros mismos? El objetivo del proyecto es poner el foco en cómo el color puede revelar estas cuestiones.”

En torno a la densidad de la imagen pictórica que tanto parece preocupar a Splitt, y volviendo de nuevo a nuestra historia que habíamos dejado en las experiencias sobre el color y el soporte de Morris Louis, hay una anécdota inverosímil pero divertidísima, narrada con bastante gracia por la incisiva pluma de Tom Wolf, cuando, en plena apoteosis del modelo formalista greenbergiano, toda una generación de artistas y críticos se mostraban encaminados hacia la consecución de una pintura cada vez más abstracta, cada vez más autorreferencial, cada vez más autónoma y a cada paso más plana, como fórmulas ineludibles para conquistar su autonomía,

su modernidad radical o, dicho de otro modo: la legitimidad de pertinencia a su propio tiempo. Wolf se imagina una decisiva visita del sacrosanto crítico al estudio de Louis, y cómo éste parece sorprenderlo y satisfacerlo ante el acierto, en apariencia no tan revolucionario, de que en sus grandes lienzos de finales de los 50 (por ejemplo, su celebrada serie de *Veils*), hubiera dejado atrás la idea de que la pintura estuviera “sobre” la tela, por la novedad de que estuviera “en” la tela. En efecto, el pintor desarrollaría una técnica propia mediante un médium acrílico muy diluido -el mítico “*magma*”- que le permitiría trabajar directamente con vertidos líquidos muy acuosos directamente sobre la superficie del algodón estirado en el bastidor para tinarlo, sin necesidad de llevar a cabo antes la tradicional imprimación de la tela y sin que en el proceso pictórico mediara la mano del artista sujetando la brocha o el pincel para mezclar ni extender los colores. Se trataba de dotar de plena autonomía a la pintura, siendo la mancha quien pintara sola, al tiempo que todos esos condicionantes que ya se habían señalado en los frenéticos ritmos de Pollock (derivados de los ángulos y los movimientos de la muñeca, codo, hombro, y en su caso incluso del “baile” de la cadera) se sustituyeran por el movimiento natural de la materia extendiéndose por sí misma, escurriendo y empapando el tejido. El resultado, ya lo saben ustedes, conquistó unos efectos deslumbrantes de “*pure opticality*” -como se diría en la época-, de radical unificación entre figura y fondo, de ligereza, transparencia y luminosidad, que sólo se pueden poner en relación con las atmósferas vaporosas de la obra de Rothko de unos años antes, siendo ambas a todas luces referentes para Splitt.

Pues bien, en ese momento mágico, donde la historia de la pintura parece haberse tensado una vez más hasta sus límites, no resultando fácil imaginar un nuevo paradigma que supere sus ansias anti-teatrales, netamente abstractas, y donde la pintura-color se exprese con mayor autonomía y planitud, el genio de Wolf se imagina al implacable crítico poniéndose de rodillas, bajando los ojos a la altura del lienzo que reposa sobre el suelo del taller del bueno de Morris, examinando minuciosamente la superficie del algodón al ras, y quedando extasiado ante lo que parecía ya insuperable exclamar: ¡no hay relieve! La pintura se ha librado por fin de todo resto de volumen. Verdaderamente, ahora sí que sí, ¡ya no se puede hacer más plana! ...para descubrir casi de inmediato, ¡oh, dioses!, unas insobornables bolitas de algodón que dan con todo al traste.

Bromas aparte, lo cierto es que el ideario formalista encontraría en este punto un límite teórico que limitaría su capacidad de adaptación a las novedades artísticas que habrían de llegar en poco tiempo. Si Rothko pintaba el color como vahos intangibles emanados sobre la imprimación, despojándose de todo referente figurativo o literario, sustituyendo la representación del volumen y la sombra por espacios atmosféricos abstractos penetrables, Louis conseguiría deshacerse del grosor de esa misma imprimación, soporte de la pintura, por primera vez en la historia, para aguar con mayor libertad y literalidad las fibras de la trama y la urdimbre que cruzan el lienzo, hasta conseguir lo que se describió como “capas etéreas de color luminiscente que caen en cascada por el lienzo.” En cualquier caso, y esto parece tenerlo Splitt muy en cuenta, la experiencia de ver la pintura en todo caso se concentra en los elementos puramente visuales.

Pero por ir terminando la historia, casi acto seguido los minimalistas, conceptuales, *Supports-Surfaces*, o incluso nuestros Trama, propondrían nuevos límites durante las décadas sucesi-

vas extremando tal lógica argumental, asumiendo por ejemplo el tintado industrial o los estampados de fábrica como paso consecuente en la senda del despojamiento, a lo que el viejo crítico respondería con una negación rotunda, en cuanto que consideraba ilegítimo semejante desplazamiento hacia lo no artístico [sic] del neodadaísmo, que implicaba entender ya la pintura como *ready made*, separada irremediabilmente así de la mano del pintor, de la artisticidad o los valores creativos.

Como hemos ido señalando puntualmente, el proyecto de Splitt recoge muchas de todas estas investigaciones, dilemas conceptuales y límites físicos en torno a la pintura y lo pictórico en el desarrollo de la segunda mitad del pasado siglo. De hecho, insistimos, su propio proyecto podemos entenderlo como reacción a todas estas líneas argumentales que, sin citarlas literalmente, ni siquiera parafrasearlas, él nos presenta bajo nuevos ángulos, sutil, perversamente esquinados. Es como si su hacer se instalara en las fisuras del relato moderno para incidir, quizá punzante y lúcidamente, sobre muchas de sus contradicciones internas, de sus callejones sin salida, así como de su retórica e imaginaria.

Así, cuando el artista sumerge un billete de dólar en un bote de pintura, literalmente *blanqueando* el dinero; cuando trabaja con cola adhesiva y pegamentos; o cuando hace soportar a los asistentes de alguna de sus exposiciones el peso de planchas metálicas, pintadas de color, que tienen la forma y apariencia de una carpeta de artista, incorpora sin dudarle vías experimentales en la órbita del conceptualismo y la *performance*, que él pone al servicio de su interés acerca de cuáles serían en el presente las posibilidades de pervivencia para la vieja disciplina pictórica. Bajo los epígrafes “*Working on the liquid*”, “*Filling the void*”, y “*Replacing image by painting*” [trabajando en el líquido; llenando el vacío; sustituyendo la imagen por pintura], le hemos visto catalogar algunos de sus trabajos tempranos, fechados en la década de los noventa, de los que sobreviven registros fotográficos, objetos y maquetas. Se trata de experimentos variados y de diverso alcance, bajo cuya luz sus actuales instalaciones en espacios muy significados, como la que nos ocupa en estas páginas para Murcia, adquieren un sesgo más complejo y lleno de matices.

De toda esa colección de ensayos y experimentos, los vertidos de brillante pintura de color en forma de charcos, que han ido ganando en tamaño, presencia y protagonismo durante los últimos años en su trabajo, hasta alcanzar las dimensiones de la inundación o la fuga de líquido, quizá sean la forma más depurada de acción que el artista ha encontrado para dar su réplica original en el denso diálogo disciplinar que ha vertebrado nuestro análisis. Por lo demás, lo que resta es quizá lo más difícil. Pero no lo enredemos de manera innecesaria. Se trata de dejar señalado si quiera cómo toda esta vieja historia de la pintura moderna no ha servido sino para que artistas del perfil de Splitt se doten de unos límites estimulantes que franquear; unas reglas, a veces inauditas, otras muy exigentes, cuando no puramente dogmáticas, que les ofrezcan retos para su incesante maquinari, para nuevas formulaciones en los elementos químicos puros del arte. Pruebe de este modo el lector a repasar todo cuanto aquí se le ha recordado mientras pasea por la Sala Verónicas, contemplando las piezas expuestas y el efecto conseguido con el conjunto; con sus piezas sobre aluminio y el conjunto de *paperpools*, y sobre todo ante el vertido negro, reflejando las ventanas de la linterna de esa cúpula que flota sobre su sorprendente masa... Ante la imponente presencia física,

corporal de su tratamiento del color, la pintura y la luz, las disquisiciones teóricas entre los límites disciplinares o la abundancia referencial se desvanecen, ¿no les parece? Toda teoría se vuelve en ese momento un tanto ilusoria, innecesaria, para desgracia del crítico. Lo que queda es el cuerpo concentrado en su dimensión puramente escópica, atravesando un campo de fuerzas sutilmente organizado por el artista, donde la acción de los elementos es más fácil de intuir que de describir.

Si me permiten dirigirme a ustedes en primera persona antes de retirarme, ¿sabéis qué me trae de manera insistente a la cabeza lo que ha conseguido Rainer Splitt en este proyecto suyo que aquí nos ha reunido, supongo que por tratarse de un espacio antaño dedicado al culto? Pues aquello que afirmaba Baudrillard sobre lo *milagroso* de la seducción y sus rituales, en oposición al deseo, siempre circunscrito al ámbito de economías de producción del sentido -así la crítica-, y cómo de este modo una simple mirada al azar puede llegar a ser, sin auténtica intención, la responsable única y directa de cambiar el destino de la persona con quien se cruza: que “es la única prueba que tenemos de la existencia de Dios: una causa ínfima, un efecto extraordinario...” Que así sea.

(Naz de Abaixo, Lugo, durante las semanas de confinamiento en la primavera de 2020)





Color y *ready-made* en la obra de Rainer Splitt

Javier Sánchez Martínez

En el año 2008 Rainer Splitt realiza una serie de *Gussboxen*, un término inventado por el artista y que podríamos traducir como «cajas bañadas» o también «cajas de vaciados», en las que por primera vez introduce pintura de automoción de una manera sistemática. Hasta entonces había utilizado diferentes tipos de esmaltes de laca sintéticos de acabados brillantes, siendo las pinturas reforzadas con resina de poliuretano las más habituales. La elección de este tipo de materiales de alta durabilidad utilizados habitualmente para cubrir superficies que se encuentran expuestas a factores ambientales agresivos se debe a su afinidad con el procedimiento de vertido que Splitt ha desarrollado a lo largo de las últimas tres décadas. Se trata de un procedimiento aparentemente muy sencillo pero que Splitt ha conseguido llevar a un alto nivel de sofisticación. En el caso de las cajas rígidas, el procedimiento consiste en verter pintura en estado líquido directamente en una caja abierta por uno de sus lados, una vez que el fondo de la caja se halla cubierto de color; se procede entonces a vaciar el contenido de la caja por alguno de sus lados; generando una marca en la zona que ha entrado en contacto con la pintura. El refinamiento técnico que ha logrado Splitt está relacionado con la manera de retirar la pintura, lo que le permite producir una gran multitud de formas. Como todo proceso artístico, los vertidos se mantienen en el límite del control, introduciendo una alta dosis de azar. El título que el artista les ha dado arroja luz acerca del propio proceso de producción. El término alemán «*Guss*» es un sustantivo relacionado tanto con los procesos de fundición de metales como con los fenómenos meteorológicos. Es una palabra que se utiliza también para los procedimientos de construcción o incluso para la repostería. En todos los casos el término se refiere a cómo un líquido adquiere al solidificarse la forma del contenedor en el que se ha vertido previamente. Aunque el procedimiento de Splitt tiene en su centro la pintura como material, sin embargo su resultado tiene más que ver con la escultura. En cierto sentido, las cajas actúan como moldes para vaciados de pintura, aunque paradójicamente estos cuerpos pictóricos carecen de todo volumen. Se trata en todo caso de un proceso indéxico en tanto que la pintura registra la huella de un acontecimiento. El estatuto paradójico de estas obras, a medio camino entre los diferentes medios artísticos, viene dado a su vez por la disposición de las cajas en la pared a la altura de la mirada y abiertas en dirección al espectador. Se trata de un tipo de obras que

evocan los «objetos específicos» de Donald Judd. La novedad de las cajas bañadas con pintura de automoción dentro de la obra de Splitt radica, en primer lugar, en su alusión directa al mundo de la producción industrial y las mercancías. Una alusión que se hace evidente tanto en los colores brillantes y llamativos como en las superficies reflectantes y carentes de profundidad. Las obras adoptan el cromatismo de las cosas. A la vez, esta gama de color introduce connotaciones derivadas del ámbito de la automoción como la velocidad o el deseo. Por otro lado, si en las cajas realizadas hasta esa fecha Splitt había introducido en el título el nombre genérico del color, en el caso de aquellas cubiertas por esmalte de coche el artista especifica no tanto el color como la marca del vehículo: *Gussbox* (Porsche), *Gussbox* (Daimler), *Gussbox* (VW), *Gussbox* (Citroën), *Gussbox* (Opel) o *Gussbox* (Renault). En este grupo de obras se pone de manifiesto una manera de aproximarse al color como *ready-made* que resulta característica de Splitt. Este ensayo tiene como propósito situar su obra dentro de una genealogía de prácticas que comprenden el color a partir del paradigma del *ready-made*. Se trata de una historia que marca no solo el nacimiento del arte moderno, sino que resulta determinante para la fundación de lo que denominamos arte contemporáneo. La genealogía del color como *ready-made* es además inseparable de una serie de tropos modernos recuperados por la neovanguardia que resultan esenciales para comprender la práctica de Splitt, como son el esquema monocromático, la distribución reticular, la mecanización del gesto o los procesos indécicos. Esta historia comienza con la crisis del color que tiene lugar en los albores de la modernidad. Hasta entonces el color había formado parte de un régimen estético estable cuya función era regular tanto los procesos de producción como sus usos, valores y sentidos. La producción del color para las artes tenía lugar en los talleres de los artistas y artesanos y formaba parte de un sistema de transmisión basado en la relación entre maestro y discípulo. Los colores se fabricaban utilizando pigmentos y aglutinantes extraídos de diferentes fuentes naturales siguiendo recetas relativamente invariables que habían sido codificadas por los tratados de la época. Por otro lado, la función y el valor del color en las artes respondían a los cánones de la época y, a pesar de la inevitable disidencia, sin embargo, se trataba de un modelo cuya continuidad no se había visto interrumpida durante siglos. Sin embargo, en el siglo diecinueve tiene lugar una crisis que afectará de manera radical a todos los ámbitos de la vida y que transformará de manera definitiva el sistema de las artes. Uno de los nombres que le damos a esta crisis es industrialización. El precursor en los análisis acerca del impacto de la industrialización en las artes es Walter Benjamin. Sus tesis acerca de la reproducibilidad técnica demuestran que tanto la fotografía como la producción en serie obligaron a los artistas a encontrar un nuevo dominio específico para las artes. En el caso del color, la invención del tubo de óleo y la introducción de nuevos tipos de pintura basados en los recientes descubrimientos químicos, unidos al surgimiento de un nuevo modelo de artista y de público alteraron de manera definitiva tanto su uso como su función. Si bien la pintura al óleo comienza a comercializarse a comienzos del siglo dieciocho por parte de los llamados coloristas en las llamadas «vejigas» —un tipo de bolsa pequeña hecha de tripa de carnero o de cerdo—, no es hasta finales del siglo dieciocho que en Inglaterra comienza a experimentarse con el almacenaje y preservación de acuarelas en tubos de cobre y estaño. Tras varias décadas de prueba y error, en 1840 aparecen los pri-

meros tubos de óleo producidos en serie. En su monografía sobre Duchamp titulada *Pictorial Nominalism* (1991), Thierry de Duve ha demostrado cómo la popularización del tubo de pintura fue, junto a la influencia de la fotografía, una de las formas cruciales a través de las cuales los procesos industriales se introdujeron en la pintura y, por extensión, en las artes¹. De hecho, el comienzo de la pintura moderna suele datarse precisamente en ese momento. Con el fin de resistir la influencia de la fotografía los pintores de paisaje abandonan el taller para pintar en la naturaleza. El motivo para este cambio de escenario no es la imitación de la naturaleza, sino que, más bien al contrario, al centrarse en la descripción de los efectos lumínicos que tienen lugar en el paisaje lo que en realidad hacen es imitar el funcionamiento del dispositivo fotográfico: el ojo, la mano y el lienzo se comportan como una máquina de registrar la luz. Al mismo tiempo, la decisión de los pintores impresionistas de limitar su paleta a los colores primarios y secundarios que podían obtener directamente en tubos de óleo conduce a la transformación de la práctica pictórica en una cuestión de elecciones dentro una lógica estandarizada o industrial de colores. La racionalización de la pintura que Georges Seurat lleva a cabo mediante la invención de la técnica divisionista o puntillista conduce esta doctrina estética hasta sus últimas consecuencias. De este modo, frente a la amenaza de la fotografía el divisionismo actúa internalizando sus procesos, frente a la amenaza de la industria de los pigmentos actuará mimetizándose con ella. Las consecuencias de esta estrategia, ha señalado de Duve, no son únicamente técnicas, sino que repercuten en la manera de concebir tanto la producción de la obra de arte como la experiencia estética. Si en la estética clásica la función autor tenía su origen en la capacidad para establecer una identidad entre forma y contenido a través de la destreza técnica, ahora, debido a la industrialización de la pintura, el autor (de la obra de arte) se separa del productor (de pigmentos). Al tiempo que separa al autor del productor, el divisionismo estrecha los vínculos entre el autor y el espectador. A partir de ahora el espectador ya no tendrá un papel meramente pasivo como sucedía en la estética clásica, sino que se convertirá en partícipe de la obra. De hecho, la pintura de Seurat necesita que el espectador reconstruya la imagen para poder considerarse finalizada. En el origen de las ideas de Seurat y los neoimpresionistas acerca del color se encuentran tanto los nuevos desarrollos tecnológicos como las teorías del color de la época. Para estos artistas las tesis del químico Michel Eugène Chevreul, entre las que destacan las leyes del contraste simultáneo, permitieron establecer una línea de investigación que se oponía a las teorías simbolistas y subjetivistas del color. Según de Duve, en el siglo diecinueve era posible identificar dos teorías del color opuestas aunque no mutuamente excluyentes. «La primera, que predominaba en Europa central, proviene de la *Teoría de los colores* de Goethe y tiene su ideología simbolista, psicologizante y subjetivista. Las consecuencias estilísticas de esta teoría florecieron en el arte expresionista que va de Munch a Franz Marc. La segunda, que es esencialmente francesa, proviene de los estudios de Chevreul y tiene una ideología positivista, tecnologizante y objetivista. Las consecuencias estilísticas de esta última emergieron en dos momentos entre los cuales Cézanne y el cubismo representan una suerte de eclipse y que son el divisionismo de Seurat y Signac y el simultaneismo de Delaunay»². Al identificar la percepción del color con la ciencia óptica y las teorías basadas en una relación dinámica entre el ojo y la mano, la técnica divisionista se caracte-

riza no solo por una separación entre ambas, sino por una absoluta subordinación de la mano al ojo. «El productor (la mano) permanecía pasivo en tanto que únicamente obedecía, “estúpida” y automáticamente, las órdenes del ojo que, a su vez, se encontraban codificadas por los *ready-made* proporcionados por las cartas de color de los fabricantes»³. Marcel Duchamp será el primero en extraer las conclusiones lógicas que se siguen de esta situación. De hecho, a partir de los sesenta cuando se le pida definir el *ready-made* Duchamp se referirá al ejemplo del tubo de pintura. En una entrevista con Francis Roberts en octubre de 1963 Duchamp define el *ready-made* de la siguiente manera: «un *ready-made* es una obra de arte sin un artista que la lleve a cabo, si se me permite simplificar la definición. El tubo de pintura que un artista utiliza para pintura no ha sido realizado por él, sino que ha sido hecho por el fabricante de pinturas. En este sentido, cuando un pintor pinta con un objeto manufacturado [como un tubo de pintura] lo que está haciendo es un *ready-made*»⁴. La definición de Duchamp pone de relieve que a partir de la invención del tubo de óleo desaparece por completo la posibilidad de que la pintura vuelva a ser una práctica autónoma. Desde el momento en que el quehacer del artista queda reducido a un mero proceso de selección entre unos materiales u otros, elegir entre tubos de pintura y objetos producidos en serie no se diferencia en nada. El ejemplo del tubo de pintura era además la respuesta irónica de Duchamp a la cuestión central de la pintura abstracta que había surgido en torno a 1912, esto es la cuestión utópica del «color puro», es decir el color liberado de cualquier forma de imitación y dispuesto en figuras elementales, como base para la construcción de un lenguaje universal capaz de expresar analogías espirituales, musicales y metafísicas. Por el contrario, para Duchamp el color es siempre *ready-made*. En 1918 Marcel Duchamp realiza en Nueva York por encargo de la artista y mecenas Katherine Dreier la que sería su última pintura al óleo, *Tu m'*. Se trata de un cuadro concebido expresamente para coronar la biblioteca que Dreier tenía en su espacioso apartamento de Central Park West, de ahí su formato inusualmente apaisado. En aquel momento Duchamp se encontraba trabajando en el finalmente inacabado *Gran vidrio* (1915–23) y varios de sus *ready-made* campaban por su estudio, algunos atornillados al suelo, otros suspendidos de las esquinas y el techo. *Tu m'* tiene su origen precisamente en el encuentro entre estos dos cuerpos de obra. Uno de los aspectos menos destacados en las lecturas de *Tu m'* ha sido la función y el sentido del color en la secuencia de estructuras modulares en perspectiva situadas a ambos lados del cuadro. En un texto de la *Caja blanca* (1966), coetáneo a las notas sobre el *Gran vidrio* y, por lo tanto, cercano en el tiempo a la realización de *Tu m'*, Duchamp se conmina a encontrar una forma de organizar el color a partir de un código similar a aquellos que se emplean en los mapas de geografía o los diagramas de arquitectura. Se trata de un tipo de código que, al igual que los signos lingüísticos, se caracteriza por mantener una relación arbitraria o convencional con el referente, así como por establecer su identidad mediante una relación de oposición o diferencia con el resto de los elementos que componen el sistema. En su edición canónica de las obras completas de Duchamp el historiador italiano Arturo Schwarz ha señalado que el orden de las secuencias de los planos de color en *Tu m'* está inspirado en una carta de color de pintura de óleo de la época. De acuerdo con la hipótesis de Schwarz, Duchamp habría encontrado en la carta de color un código que, enraizado en el mundo

de las mercancías y la cultura popular y organizado a medio camino entre lo arbitrario y lo dado, le habría permitido introducir de la lógica del *ready-made* en el ámbito del color. Si en la historia del color como *ready-made* Duchamp tiene un papel de precursor, la pintura monocromática juega un papel igualmente importante. El monocromo era, junto a la cuadrícula y el azar una de las estrategias no composicionales paradigmáticas de la abstracción moderna. Según Benjamin H.D. Buchloh lo que caracteriza el monocromo es «la reducción del complejo sistema de relaciones tonales y cromáticas que denominamos pintura a una paradoja: bien a un esquema cromático de modulación tonal extremadamente diferenciado, bien a un esquema de un único color o tono extremadamente simplificado»⁵. «La formulación del paradigma del monocromo en 1913», continúa el historiador alemán, «señaló el momento en que, en primer lugar, las experiencias surgidas de las convenciones representacionales del color se volvieron tan problemáticas como las procedentes de las concordancias de las relaciones cromáticas»⁶. El monocromo hacía imposible la persistencia de cualquiera de los dos modelos dominantes de la pintura desde el Renacimiento: la ventana y el espejo. El origen del monocromo se encuentra en los efectos ambientales de la pintura romántica que, poco a poco, hacen desaparecer la figura e hipostatizan el fondo. A partir de esta raíz común, el paradigma del monocromo evoluciona según una doble genealogía. La primera, que podríamos denominar idealista o mística, concibe la pintura como un mapa de un orden trascendental que permite acceder al mundo del espíritu y está representada, entre otros, por Kazimir Malévich y su búsqueda del absoluto como el punto cero del arte; la segunda, que podríamos denominar materialista o antiestética, concibe la pintura como una superficie coloreada que solamente es capaz de revelar su empírica facticidad y que se identifica con las estructuras deductivas de Aleksander Rodchenko. Esta segunda genealogía materialista entronca con los postulados de Chevreul y Seurat. Según Buchloh, las primeras pinturas monocromáticas operaban según tres premisas fundamentalmente: «la obsolescencia del color local, el valor cromático inherente a los materiales y las relaciones de color»⁷. En el monocromo las oposiciones entre la línea y el color, la figura y el fondo y el motivo y el marco son sustituidas por una superficie coloreada no relacional cuya percepción ha quedado despojada de cualquier otro significado al margen de su pura facticidad, de ahí la importancia que adquiere el espacio circundante. «En el tríptico de Rodchenko *Colores puros: rojo, amarillo, azul* (1921) —tres paneles que cabría describir como relieves monocromáticos— la figura y el fondo son totalmente congruentes y la definición lineal (el «dibujo» de la pintura) coincide material y perceptivamente con la transición real de planos (la transición desde la superficie plana de la pintura/relieve a la superficie de la pared que sirve de soporte arquitectónico) (...) En la medida en que se destierran de la pintura las relaciones internas, las condiciones externas salen a la luz: la pintura/relieve/objeto se convierte cabalmente en «figura» sobre el «fondo» arquitectónico de la superficie que le sirve de soporte (el espacio perceptivo real del receptor»⁸. La estructura deductiva del monocromo de Rodchenko contiene además un subtexto utópico en tanto que el artista atribuía al arte la capacidad de avanzar hacia una cultura colectiva dentro de una sociedad nueva. Olvidado durante décadas, el monocromo emerge de nuevo en 1945. Sin embargo, su reaparición no constituye una mera repetición, sino que introduce una nueva serie de cuestiones

entre las que destaca su relación con el ready-made. A comienzos del siglo veinte, el monocromo y el *ready-made* eran considerados no solo paradigmas antagónicos sino mutuamente incompatibles. Sin embargo, en torno a 1945 los artistas de la vanguardia de posguerra italiana llevarán a cabo una síntesis inédita entre ambos tropos que anticipará en casi un década la recuperación norteamericana de Duchamp a finales de los cincuenta. La posibilidad de una síntesis está relacionada con la comprensión de que, en realidad, el *ready-made* no es un fenómeno históricamente localizado, sino que desde el momento en que la producción en serie se extiende a toda la sociedad, la reproducción técnica se convierte en la condición estructural de toda la producción artística. De este modo, el ready-made se transforma en la matriz donde colapsan todos los medios tradicionales. Ante el asalto del *ready-made* el monocromo responde internalizando su fuerza y renegociando la lógica de la mercancía desde su propio interior. Los aspectos que permiten esta hibridación están relacionados con su propósito común de atacar la subjetividad, el simbolismo y la representación mediante la mecanización y la automatización. El papel del color en esta mutua incorporación resulta fundamental. Desde el punto de vista del color, la síntesis entre el *ready-made* y el monocromo operará según un doble eje: por un lado, el monocromo adoptará el color de los materiales sin transformarlos; por el otro, los artistas se volverán hacia las cartas de color y la nueva industria de pinturas. En *Chromophobia* (2001) el pintor y ensayista David Batchelor ha señalado la centralidad de la carta de color en tanto matriz estructural para el arte a partir de los sesenta. De ahí que pueda apreciarse un salto sin transición entre la aproximación al color de los artistas que alcanzan su madurez en torno a los años cuarenta y aquellos que lo hacen en los sesenta. Esta ruptura reside no tanto en cuestiones estilísticas y temas como en cuestiones metodológicas y marcos epistémicos. Siguiendo esta línea de pensamiento acerca del color como *ready-made*, Ann Temkin comisarió en el MoMA de Nueva York una exposición titulada *Color Chart: Reinventing Color, 1950 to Today* (2008). En las tesis de ambos autores la carta de color se convierte en la formulación más acabada de un pensamiento plástico que abandona las aspiraciones modernas de hacer del color bien un espacio de expresión para la subjetividad individual o colectiva, bien un ámbito objetivo y sistemáticamente definido. Al abordar el color desde la perspectiva de la carta de color los artistas ponen el acento más bien en la dimensión cultural e históricamente específica del color. Los orígenes de las cartas de color se remontan siglos atrás, pero las primeras que se han conservado datan de entre finales del siglo diecisiete y principios del dieciocho. En aquellos años comienza a tomar forma, a partir de la colaboración entre filósofos, científicos y artesanos el impulso de crear un único sistema de color de naturaleza visual que explicara tanto la naturaleza del color como el número de colores existentes. A finales del siglo diecisiete empieza a explorarse la posibilidad de utilizar un sistema gráfico que, utilizando el modelo matemático de las coordenadas cartesianas, permitiera además acceder a la información más relevante de un solo vistazo. La invención de un sistema de clasificación como este no solo permitiría una mejor comprensión y estudio del color, sino que también ayudaría a aumentar la exactitud de la información compartida entre las naciones, ya fuera en el ámbito de las ciencias naturales, puesto que las tablas se utilizaban para identificar las especies, o en el del comercio, pues permitiría que los comerciantes pudieran dotar

de mayor exactitud a sus productos. Las cartas de color de pintura manufacturada tal y como las conocemos hoy en día comienzan a utilizarse a finales del siglo diecinueve. La nueva industria de la pintura, ya sea para usos artísticos o domésticos, había comenzado a desarrollarse unos años antes como parte de un proceso que, al tiempo que democratizaba el acceso a cierto tipo de materiales y procesos, desprofesionalizaba algunos oficios y estandarizaba los productos. A diferencia de las tablas de color del siglo dieciocho, basadas en modelos matemáticos, y de los círculos cromáticos, cuya función era mostrar las leyes que regían la teoría del color y que habían sido utilizadas por los artistas en sus paletas durante siglos, la carta de color de los fabricantes de pinturas tiene un carácter meramente instrumental y formulaico. Según Batchelor, «la carta de color es a los colores comerciales lo que el círculo de color es a los colores de los artistas. Los colores de los artistas están conectados a la paleta; la paleta está conectada a la mezcla de color; la mezcla de color está conectada a la teoría del color; la teoría del color está conectada al círculo cromático. El círculo cromático ha sido la manera principal de entender y utilizar el color en el arte. Basado tanto en la triangulación geométrica como en una gramática de la complementariedad, el círculo cromático establece relaciones entre los colores al tiempo que introduce una jerarquía casi feudal entre ellos —primarios, secundarios y terciarios, los más puros y los menos puros»⁹. La carta de color se presenta como una alternativa radicalmente opuesta a esta concepción del color. A diferencia de la organización sistemática de la teoría y los círculos cromáticos, la carta de color es un simple listado organizado en retícula, es decir, un conjunto agramatical y no jerárquico de unidades de color en el que cada una es, al mismo tiempo, independiente y equivalente a cualquier otra, y cuya cantidad y disposición viene determinada por el fabricante. Lo que está en juego en esta aproximación, según Briony Fer, «no es el color puro como tal sino el color como pura diferencia expandida al infinito. Esto podría haber llevado en dirección a lo sublime, propiciando al tiempo que resistiendo la tentación de la inmaterialidad, pero en su lugar la carta de color sitúa el color en el ámbito del intercambio, vinculándolo irremisiblemente con el comercio, el taller, el concesionario y la ferretería. El gesto en dirección al arte pop es una manera de reconocer la matriz industrial del color»¹⁰. En la carta de color tiene lugar además el encuentro entre el monocromo y el *ready-made* bajo la máscara del diseño. «Cada tira de papel es una perfecta pintura abstracta en miniatura, un ejemplo compacto de color o incluso una página de un voluminoso *catalogue raisonné* de monocromos»¹¹. A lo largo de las últimas décadas, las estrategias a la hora de actualizar el color como *ready-made* a partir del paradigma de la carta de color han sido múltiples, desde las composiciones aleatorias con colores encontrados por parte de Ellsworth Kelly, hasta la recepción de las muestras de color duchampianas por parte de Rauschenberg, pasando por el catálogo de pinturas monocromáticas *ready-mades* realizado por Yves Klein. En 1966 Gerhard Richter realiza una serie de dieciocho pinturas basadas en cartas de colores. En años posteriores el artista alemán volverá sobre la idea de la carta de color esta vez con fines cartográficos, para lo que utilizará un procedimiento matemático para producir todas las tonalidades posibles a partir de un número reducido de pigmentos. Resulta llamativo que el único elemento que se mantiene estable a lo largo de todas estas series sea el material empleado para realizarlas. En toda esta serie de trabajos Richter emplea

esmalte brillante sobre una imprimación mate, lo que le permite imitar el brillo de los colores tal y como aparece en las cartas de color. La pintura en esmalte tiene un papel destacado en la historia del color como *ready-made* debido a su uso habitual para cubrir muebles y otro tipo de objetos con los que interactuamos en la vida cotidiana. En cierto sentido, los colores de la pintura en esmalte son los colores de las cosas mismas, al menos de aquellas producidas industrialmente. Como escribe Batchelor, los colores de las cartas de color de las pinturas industriales describen «más los colores de las cosas que de las atmósferas. Se trata de colores urbanos más que de colores naturales. Colores artificiales, colores de la ciudad, colores industriales. Colores consistentes con las imágenes, materiales y formas de un arte urbano e industrial»¹². Aunque las primeras pinturas en esmalte sintético comienzan a fabricarse a finales del siglo diecinueve, no es hasta comienzos del siglo siguiente que artistas como Picasso, Braque, Picabia o Duchamp las introducen en sus cuadros. Sin embargo, su uso no se popularizará hasta mediados del siglo veinte cuando una nueva gama de esmaltes llegue al mercado. Jackson Pollock será uno de los pioneros en utilizar la pintura en esmalte de forma consciente. En las pinturas centrales de Pollock de los años cuarenta llama la atención su uso del esmalte de color aluminio por su referencia al ámbito de la máquina y lo mecánico, tan ajeno al artista. Sin embargo, en la obra de Pollock el aluminio todavía aparece matizado e integrado en un mundo natural de gestos y atmósferas. A mediados de los cincuenta Frank Stella producirá una serie de pinturas monocromáticas en esmalte de aluminio que esta vez sí tendrá como referencia última el ámbito de la industria. Debido a la capacidad del aluminio para reflejar la luz, la pinturas de Stella resultan ópticamente impenetrables. En estos trabajos, la ausencia total de profundidad que provoca el esmalte enfatiza su presencia objetual, imposibilitando que el espectador se retire a un espacio imaginario. «La reflectancia,» señala Jeffrey Weiss, «cuyo origen se halla en la relación entre las propiedades materiales del pigmento y la luz, sitúa el espacio perceptivo de la pintura entre la superficie y el espectador, en lugar de detrás del plano del cuadro»¹³. El interés de Stella por este tipo de superficies se encontraba precisamente en su capacidad para repeler al ojo y mantener al espectador fuera de la obra. En su libro Batchelor ha llamado también la atención sobre el brillo de las nuevas pinturas sintéticas. «Una superficie brillante», dice Batchelor, «refleja no tanto un mundo interno imaginario sino más bien un espacio fáctico, externo, refleja las contingencias del entorno de la obra, es decir, el espacio del espectador»¹⁴. La introducción a finales de los cincuenta de las pinturas desarrolladas por la industria de la automoción supone un salto cualitativo dentro de esta historia. En 1957 John Chamberlain comienza a utilizar carrocerías de coche, así como trozos de metal pintado que encontraba en diferentes desguaces para realizar sus esculturas. Posteriormente Chamberlain trabajará directamente con pintura de automoción en algunas de sus obras. La singularidad de este tipo de esmalte radica tanto en su gama de colores como en los matices culturales e históricos que se introduce en la obra. «*El color de América se refleja en sus automóviles*¹⁵.», escribe Chamberlain. Al emplear este tipo de pintura se movilizan además connotaciones derivadas del mundo del automóvil. En este sentido, cada marca posee su propia línea histórica de vehículos, cada uno de los cuales se encuentra orientado a sedu-

cir a un tipo de consumidor en particular. Dentro de cada modelo, el color es un elemento esencial a la hora de vender una personalidad y un modo de vida. En 1967 Alighiero Boetti producirá una serie de monocromos en hierro colado pintados con esmalte de automoción, cada uno de los cuales lleva inscrito en relieve el nombre del color y su código de referencia. «Las pinturas [de Boetti]», escribe Temkin, «saludaban la poesía de los nombres de los colores inventados por compañías como Max Meyer y Lechles, las cuales suministraban pintura a Fiat, Maserati, Alfa Romeo y otras casas. Entre los temas que emergen en la nomenclatura destacan las carreras (Oro Longchamp, Argento Auteuil, Verde Ascot, Bianco Saratoga) y los nombres que invocan el poder de seducción de los lugares remotos (Beige Sahara, Blue Cannes)»¹⁶. Los nombres de las pinturas reflejan las aspiraciones de la sociedad italiana de posguerra. En este sentido, los monocromos de Boetti resultan ejemplares a la hora de mostrar cómo el color en el mundo contemporáneo está siempre mediado por las mercancías que nos rodean, incluso en su nomenclatura. Como hemos visto al inicio de este ensayo, las *Gussboxen* de Splitt también establecen un vínculo entre el color y su producción industrial. En este caso no se trata del fabricante de la pintura sino de la marca de la empresa de automoción que lo comercializa en sus productos. La historia de las diferentes empresas automovilísticas está relacionada con los procesos de modernización de los estados, de tal manera que cada marca de coche está asociada a un país. Sin embargo, la internacionalización de las casas comerciales en las últimas décadas ha hecho que esta especificidad cultural desaparezca. De este modo, la marca comercial ya no es nada más que un índice de la circulación de mercancías a escala global que define nuestra era. En este sentido, cuando Splitt agrupa las *Gussboxen* bañadas en pintura de automoción de manera paratáctica, como en el caso de la instalación que realizó en Múnich y que agrupa cuatro obras de la serie —Citroën, Renault, Opel, VW—, la secuencia de colores no permite distinguir ninguna diferencia entre las marcas, sino que más bien parece que se tratara de la carta de color de un mismo fabricante. En este sentido, el color como *ready-made* tal y como se expresa en la carta de color es precisamente una forma de enfatizar su condición global. En el mundo contemporáneo el color circula como una mercancía más en un mercado internacional. No obstante, la estandarización del color mediante la carta de color no elimina su potencial subversivo. La experiencia del color, incluso del color como *ready-made* o como carta de color, es siempre una experiencia del cuerpo, de ahí que el lenguaje se encuentre en dificultades a la hora de ponerle palabras. «Hay algo en el efecto casi palpable del color que siempre escapará a los nombres genéricos, ya sea el nombre del color comercial o el color fabricado por el propio artista. Las especificaciones nunca pueden ser lo suficientemente específicas como para adecuarse a la experiencia, y, de hecho, cuanto más estándar y *ready-made* es el color más impresionante es el abismo que separa esa cualidad de objeto producido en serie de los múltiples y contradictorios efectos que provoca la experiencia del color»¹⁷. La dificultad para describir la experiencia del color estriba en su relación con el inconsciente. Según Julia Kristeva, el color forma parte de un estado anterior a la formación del lenguaje e incluso anterior a la diferenciación entre el yo y el mundo. De ahí que la experiencia del color implique siempre una disrupción del orden simbólico creado por el lenguaje verbal y sus instituciones. El color es una «amenaza para la estabilidad del yo»,

pero también le permite «escapar de la alienación» de los códigos sociales¹⁸. No se trata de que el sentido esté ausente en el color, sino que, más bien al contrario, el color posee demasiado sentido. Sin embargo, se trata de un sentido que excede la suma de los sentidos culturalmente establecidos. Cuando Rainer Splitt define su trabajo como un intento de «reemplazar la imagen por pintura», lo que hace es precisamente destacar esa capacidad del color de permitirnos acceder a un ámbito más allá del lenguaje donde el yo se reencuentra consigo mismo.

1. De Duve, Thierry, *Pictorial Nominalism: On Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Readymade* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005).

2. De Duve, *Pictorial Nominalism*, 147.

3. Thierry de Duve, *Kant after Duchamp*, October Books (Cambridge, MA: MIT Press, 1996), 178.

4. Citado en de Duve, *Kant after Duchamp*, 163.

5. Buchloh, Benjamin, H.D., *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX* (Madrid: Akal, 2004), 224.

6. Buchloh.

7. Buchloh, 225.

8. Buchloh, 226.

9. Batchelor, David, *Chromophobia* (London: Reaktion Books, 2000), 105.

10. Fer, Briony, «Color Manual», en *Color Chart: Reinventing Color, 1950 to Today*, ed. Ann.

11. Batchelor, 104–05.

12. Batchelor, 106.

13. Jeffrey Weiss, “Blunt in Bright Repose”, in Dan Flavin: New Light, ed. Jeffrey Weiss (New Haven: Yale University Press, 2006), 64.

14. Batchelor, David, *Chromofobia*, 107.

15. Citado en Ann Temkin, “John Chamberlain”, en *Color Chart: Reinventing Color, 1950 to Today*, 82.

16. Ann Temkin, “Alighiero Boetti”, en *Color Chart: Reinventing Color, 1950 to Today*, 108.

17. Briony Fer, “Color Manual”, en *Color Chart: Reinventing Color, 1950 to Today*, 36.

18. Julia Kristeva, *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art* (New York: Columbia University Press, 1980), 220–21.



Colour: Matter and Mirror

M^a Ángeles Sánchez Rigal

The body of work deployed by the artist Rainer Splitt (born in Celle, Germany, in 1963) for the specific project *Colour: Matter and Mirror* crystallises the concerns that have underpinned his extensive output, from questions of a formal nature to the ideas underlying his practice, so that this exhibition functions as a device with which to synthesise his interests. Enigma, representation, the body in relation to things, the mystery of mirror images, the importance of matter and gravity, and a questioning of the limits of painting are reflections captured in the works presented here.

Sala Verónicas is a magnificent setting, and Splitt manages and incorporates it as a central element of his project. Large black pourings colonise the floor of the church, which is reflected in the surface of the paint, duplicated as in a mirror, like a sounding board amplifying its symbolic character. The ambiguity of these large shiny surfaces alludes to an indeterminate origin; we cannot tell where they spring from; it is as if they emanated from a place that is temporal, rather than physical: an apocalyptic future half way between the organic and the artificial. As in the pieces where the paint overflows the boundaries of the support, the space acts as architecture for the painting, a container that is a historical, connoted place, and that is permanently changed.

The question of overflowing is central in his work and can be clearly observed in the *Gussboxen and Paperpools* series. The formalist support, the minimalist object and the assumptions inherited from Greenberg's premises are ironically called into question by the strength of painting that constitutes a body and a multiplicity of meanings in itself, painting that embodies gravity, that has weight, that

seems static but becomes a movement of its own. A perturbation of the neutral, orthodox space by painting that turns into something autonomous and sinister, uncanny, a game that challenges the sacredness of the space while projecting it in a Baroque play of repetitions.

Those who visit the show are caught up in the ambiguity of the representation. What is reflected back at them by the pieces on the wall, which are pourings on mirrors, does not form a definite image of itself, but rather fragments it, so that its image is not fixed but merges with the sensual skin of brilliant colours which meld the depth of the reflection with the flatness of the painting surface, in a strategy of seduction. This experience, implanted in the surface of the painting and caressed by the eye, refers to a quality that speaks, as described by Mario Perniola in *Sex Appeal of the Inorganic*¹, of the affectivity present in things through their materiality, their texture, the skin formed by objects.

Rainer Splitt invokes a kind of seduction, a theatrical play of appearances, ambivalent and subtle. For as Baudrillard notes: “Seduction takes from discourse its sense and turns it from its truth. [...] In seduction, [...] it is the manifest discourse — discourse at its most superficial — that turns back on the deeper order (whether conscious or unconscious) in order to invalidate it, substituting the charm and illusion of appearances².”

In this sense, Splitt is not arguing about ontological truths, stable, defined subjects, limitation of meaning, but about an expansion of the horizons of understanding and subjects who have to complete and enrich the work with their own experience.

An element that needs to be taken into account is the actual structure of the room, divided into two distinct spaces, which decisively affects the way in which the exhibition unfolds. In the cloistered area, visitors experience a sense of intimacy, where the human scale of the space produces a contrast with the work: a “being among things” or “becoming a thing”, in a phenomenological sense. We are also struck by the contradiction of being in a space that is intimate and familiar but at the same time alien, a Freudian experience of the “uncanny”, thadoxicafeeling of things we know suddenly becoming strange³.

However, the open space of the church confronts us with a perception of the Kantian sublime, a feeling that overwhelms the viewer by the majestic scale, arousing a contradictory sensation of pleasure and anguish.

In its deliberate openness, Rainer Splitt’s painting falls within what Zygmunt Bauman defined as post-representative abstraction, which “is no longer concerned with ‘representing’; it assumes no more that the truth which needs to be captured by the work of art lies in hiding ‘out there’ — in the non-artistic and pre-artistic reality — waiting to be found and given artistic expression. Having been thus ‘liberated’ from the authority of ‘reality’ as the genuine or putative, but always supreme, judge of truth-value, the artistic image claims (and enjoys!), in the ongoing bustle of meaning-making, the same status as the rest of the human world. Instead of reflecting life, contemporary art adds to its contents⁴.”

And this sum of contents, the semantic richness that Splitt displays in his work, together with his lucid use of form and colour, leads each viewer to find references from an ambiguous world, a mixture of nature and culture, a viscous, dazzling, mysterious world, which flows, like paint, ineffably and sometimes incomprehensibly, but speaks to us of the powerful secret of skin and surface.

1. Mario Perniola, *Sex Appeal of the Inorganic: Philosophies of Desire in the Modern World*, trans. Massimo Verdicchio (New York: Continuum, 2004).

2. Jean Baudrillard, *Seduction*, trans. Brian Singer, CultureTexts (Montreal: New World Perspectives, 1990), 53.

3. Sigmund Freud, “The Uncanny”, trans. Alix Strachey, in *Collected Papers*, vol. IV (London: The Hogarth Press and The Institute of Psycho-Analysis, 1953), 368–407.

4. Zygmunt Bauman, *Postmodernity and its Discontents* (Cambridge: Polity Press, 1997), 105.

Rainer Splitt and colour painting

Óscar Alonso Molina

Introduction · Greenberg, Monet and a history of modern painting · Brushstrokes in painting are created with the picture · Autonomous and abstract painting · Morris Louis and Colour Field Painting · The support plane and an anecdote Painting in the environment · Painting as a concept · The miracle of the church · Curtain ·

This essay will address the painting of Rainer Splitt (born 1963 in Celle, Germany), firstly by fitting it into a family tree of artistic modernity: distinguishing some of the salient milestones in the history of the discipline during the modern period that seem to me essential in order to understand the scope of this artist’s personal poetics of colour and the physicality of painting matter. This perspective, I believe, will enable the reader to better appreciate his profound interest in the experience of colour and perception of form that are necessarily associated on the painting plane. I am therefore going to begin my interpretation with a brief summary of some core features of the American formalist tradition in the second half of the last century that directly affect this work, and then concentrate on another more specific and inescapable referential framework, within which it seems that Splitt’s project needs to be classified: that dazzling moment in late modern art known as *Colour Field Painting*, which articulated the basic principles of a specific approach to colour and painting that still affect, influence and occupy a good many artists, among whom we can include Rainer Splitt himself, and whose common elements, among others, are the literality of the procedures, the preeminence of liquidity in painterly action and the tension between intangibility and physicality in the colour dimension.

But why adopt an approach so conspicuously linked to art history as a starting point? Because, as Konrad Bitterli pointed out some time ago in relation to this artist: “His work seems to be firmly located within the artistic practices of the 1960s and 1970s. What is crucial, however, is that it does not allow itself to be reduced to those traditions, and indeed it renews and reinterprets them in an extraordinarily precise and brilliant way.” Accordingly, the following section of my argument will address the interpretation of these milestones in the development of a new aesthetic lineage, in this case of a more conceptual and process-centred kind, to which Splitt undoubtedly belongs, all of which, in symbiosis, shape a highly complex model of stimuli and references, points of convergence both in the task of interpreting the work and in enjoying it.

Lastly, as a final stratum, we will consider other no less essential attributes in Splitt’s work, such as the elegance of the results, his unadorned precision, as well as a subtle and ambivalent openness to other realms of transcendence, more lyrical and “spiritual”, as one might say, emanating from the very lightness and ethereality of the visual execution, which a critic cannot fail to address, however elusive they may be in principle. I hope to keep the reader’s attention focused on our task right to the end.

We should begin, then, by reconstructing the history of how a large proportion of late modern painting took great pains to place before our eyes something that was manifestly appearance: its actual nature, its physical and material qualities, the irreducible individuality of the discipline. When the American critic Clement Greenberg, who was, after all, the greatest theorist of this formalism that became the theoretical vector of advanced Western art during the third quarter of the last century, came to organise his narrative of how the new painting of his country and his own period—the Abstract Expressionist generation—had taken up the baton of the European avant-garde and carried it to its logical conclusion, he used an unexpected figure as a reference: none other than Monet. The choice of example could not be more surprising, in principle, since at that time Monet represented the epitome of retinal art, sensory excess in optical terms, and clear acquiescence in the little games and stimuli of immanence—“tickling” the senses—identified as empty, self-indulgent amusements by

the new American painters of the generation of Pollock and Rothko, so serious and visionary, to whom he was now being related.

If we are to believe Greenberg, when we stand, let us say, before the successive versions of Rouen Cathedral that Monet painted, we have to recognise that despite everything that has been written on the subject, the element that has absolute primacy is not the fantastic atmospheric changes and the variations of luminosity and tone reflected in them, nor the evolution of light and shade over the course of the day, which have historically been proposed to us as the painter's real subjects or concerns. No, because the famous "broken brushstroke" which Impressionism introduced in its quest to capture the disintegration of the colour spectrum, an invaluable tool for apprehending and transposing all those vibrations, refractions and scatterings that would be reassembled by the eye and directly unified by the brain, that celebrated way of applying paint, as I say, now ensured that they did not actually occur *in* the fictional space of representation provided by the canvas, as dictated by tradition, with its old repertoire of gradations, preeminence of outline, tonal values and other tricks aimed at visual illusion and perspectivist deception; I would even say, if pressed, that it called into question all the theatricality and narrative associated with most of those artifices, elements particularly despised by the formalists, headed by Michael Fried. Because those ragged, resonant strokes, somehow disengaged from the subject, would from now on be mainly responsible, on the contrary, for a new syntax, an unprecedented abstract *openness* in the image—its analytical decomposition not *in* but *on* the canvas—enabling us to reject the supposedly inevitable progression towards the familiar spontaneous fictional recognition, *natural* to the tradition of Western painting, imposing spaces, bodies and the associated literature on the eyes of those who view the picture, where there is only, and above all, "a flat surface covered with colours combined in a set order", according to the famous definition by Maurice Denis.

Thus, at Monet's most radical moments, a disdain for the shape, profile or outlines of objects—and, in general, for the elements that bear the weight of perceptually organising the figurative appearance, or what we should

more properly call "the order of representation"—were displaced in favour of the expression of the brushstroke itself, which stands out from the whole by its natural attributes: thickness, density and load; length and sinuosity; fluidity or superimposed touches; the striations of the bristles on the lump of paint; its consistency, thicker or more liquid, and so on. At such times, even the warp and weft of the canvas and the texture of the primer play a decisive role in making the support reveal itself not as a space that opens up for the eye to penetrate but as an opaque plane, eminently two-dimensional and constantly present, whose colour, roughness and grain hold the attention of that eye over its whole expanse, whereas in times gone by the eye would have wanted to break through it to reach some other illusory scene beyond the surface.

At this point it is worth drawing attention to Rainer Splitt's use, in the *Gussboxen* series, of large metal crates, hanging on the wall like empty frames, on which the paint *persists* after apparently having overflowed from inside, while we see remains of drops, falling but already dry, hanging from their lower edges. Beyond the possible ironic and humorous allusion to minimalism, or to specific works by outstanding exponents of that aesthetic, such as Donald Judd and his mute boxes rhythmically aligned on the wall, the fact that attention is focused on the peripheral structural elements, turning them into the ultimate support of the painting, represents an unexpected twist which takes the tendency of painters like Sam Francis, Helen Frankenthaler and Kenneth Noland, and most especially Morris Louis, to drive visual attention towards the edges of the canvas and carries it a step further, as we will see later on. It is something that Splitt likewise develops in his *Paperpools*, those unfolded, open paper boxes, restored to their—imperfect—original plane after serving successively as containers for liquid pigment, resulting in a series of folds combined with layers of flat, neutral paint (he often gives them titles referring to makes of cars, related to the colours used by the industry in its models and logos), dense and opaque, which block out the deep visual field. Irrespective of metaphors of the Albertian window and the *parangone* on the boundaries between sculpture and painting stimulated by both lines of investigation, one may venture to interpret them both, abo-

ve all, as the intelligent paraphrase that Splitt offers us of the "zero degree of utterance", a refined response to the radical conceptualist posture of closing off every sphere of visual representation.

The painting's support therefore becomes a key element in this whole issue, so that for the abstract generation of the 1950s and 1960s the image represented seemed, in many cases, to remain hidden by the very way in which it was embodied on the picture plane. The result is that the painting, as physical matter present to the viewer, or tangible substance stuck to the surface of the canvas, presents itself with unusual power, sometimes at least as powerfully as the actual scene represented there and its consequent illusory capacity, but now, of course, in open competition with it. So much so that in the light of that perspective we have to recognise that Monet's sunsets, cathedrals, reflections in water, landscapes, and so on, are alternatively both there and not there before us as viewers, depending on whether or not our perception takes into consideration the presence of the brushstrokes, patches, lumps, drips or splashes that enunciate them, when seen from a certain angle of approach or reading.

A new and alarming stroboscopic fluctuation of the image; an intermittent effect of suggestion through the materiality of the media in which it is embodied for our gaze: one switched on, the other off, inevitably and indefinitely. As with Rubin's goblet, outlined by two face-to-face profiles, the two "competing figurative structures"—as perceptual psychology has defined them—cannot both be looked at simultaneously; or like watching a magician performing an act, where if we know the internal mechanism (the "trick") of the performance and follow the steps it will be impossible for us to be surprised and enjoy the effect. Well, similarly, for Greenberg, images and painting, as Monet combines them, are alternately present, there and not there at the same time, as later occurred with paper cutouts in Cubist collages, or many other cases throughout the development of painting in its modern phase, according to his celebrated theory.

In this respect, Monet's late cycle *Les Nymphéas* [Water Lilies] surely provides us with the most successful example with regard to all these questions, by including

among its accomplishments, as a decisive factor in suggesting that the scene represented is and at the same time is not present before our eyes, ready to be recognised by those observing it, a notable increase in the size of the support, which will tend to occupy the viewer's visual space almost completely, giving us the feeling of surrounding us like a diorama or panoramic scene.

All-enveloping painting, independent of subject-matter, openly displaying its means, excluding everything beyond its own physical, material nature, and inevitably incorporating an increasingly uninhibited taste for self-referentiality, metalanguage and tautology. Driven by this impulse, modern painting stops painting the sea, the landscape or the light, and increasingly paints the way the sea paints, the landscape floods the visual space, or the light illuminates rooms and settings. Painting where the order of representation is now irremediably that of pure and simple *presentation* of painting, since painting itself is not only its own subject, but is above all ultimately—and solely—responsible for creating the space in which it inscribes its contemplation. Now that the size of the picture is so ambitiously deployed, its edges and everything that happens on them acquire a decisive importance, for it is there that the wandering gaze finds the patterns that interrupt the flow of the constant overall uniformity of the painting surface.

Morris Louis was the artist of the period who perhaps took the consequences of immersing the viewer in a visual continuum dominated by autonomous colours and patches to the furthest extreme. Giulio Carlo Argan explains it quite clearly when he comments on this artist's pictures, arguing that "if a painting is not a screen of representation but a 'place' in which an existential event takes place visually, the problem of its reality as an object arises: what, in reality, is that rectangle of canvas placed on a stretcher on which events take place, sometimes charged with dramatic tension, consisting of shapeless patches of colour? Louis certainly starts from abstract expressionism, but seeks the identity of the picture as a rectangular surface of a certain height and width, margins that separate it from the space of life and a structure that endows it with a visual substance (*hard edge*). Above all, the surface of the canvas is a surface on which color phenomena occur that are capable of comple-

tely occupying our perceptive faculty. It is therefore identified with the visual field at an appropriate distance; nothing is seen beyond its border.” This is something that Rainer Splitt has also developed in his latest large-scale “paintings”, where dense pourings in the form of large drops on aluminium focus all our attention on colour and its qualities, while they unfold as an installation that we can walk through in the exhibition room. At other times, Splitt leaves the “subject” of the painting suspended, as it were (in the form of a gigantic drop or a thick effusion) on the metal surface; when this support plane for the painting appears polished to the point of reflecting like a mirror, as it does in some of these cases, the viewer and the space that the piece occupies infiltrate themselves and are included as fragmentary parts of the image being viewed, following somewhat in the footsteps of Pistoletto’s experiments in the 1960s, but redirected here, once again, to Splitt’s interest in colour. By the way, when he came to address this project in Sala Verónicas, he asked himself a series of basic questions on these issues that readers may be interested to know: “What do we understand by space? A reflection, ourselves? What is an image? A reflection, the difference from ourselves? The aim of the project is to focus on how colour can reveal these questions.”

Concerning the density of the painted image with which Splitt seems to be so preoccupied, and turning again to our historical account, which we left with Morris Louis’s experiments on colour and support, there is an implausible but highly entertaining anecdote, very amusingly narrated by the incisive pen of Tom Wolfe, when, at the very apotheosis of the Greenbergian formalist model, a whole generation of artists and critics seemed determined to achieve an ever more abstract, ever more self-referential, ever more autonomous and progressively flatter kind of painting, as inescapable formulas to win their independence, their radical modernity or, to put it another way, the legitimate right to belong to their own time. Wolfe imagines a decisive visit of the hallowed critic to Louis’s studio, in which the latter seems to surprise and gratify him by the clever device—not all that revolutionary, on the face of it—whereby in his large pictures of the late 1950s (his famous *Veils* series, for example) he had left behind the notion of the painting being *on* the canvas and adopted the novel idea

of it being in the canvas. Louis did indeed develop a technique of his own, using a very dilute acrylic medium—the legendary magma—which enabled him to work with very watery liquids, pouring them directly onto the surface of the taut cotton mounted on the stretcher so as to tint it without needing to prime the canvas in the traditional way and without the artist intervening in the painting process, brush in hand, to mix or spread the colours. The idea was to make the painting fully autonomous, so that it was the patch of colour that painted on its own, while all those conditioning factors that had already been highlighted in Pollock’s frenetic rhythms (resulting from the angles and movements of the wrist, elbow, shoulder, and in his case even the “dance” of the hip) were replaced by the natural movement of the paint spreading of its own accord, dripping and soaking the fabric. The result, as you know, achieved dazzling effects of “pure opticality” (as it was called then), radical unification of figure and background, lightness, transparency and luminosity, which can only be related to the work of Rothko a few years before, both of them clearly being models for Splitt.

Well now, at that magical moment, when the history of painting seemed once again to have been stretched to breaking point, and it was not easy to imagine a new paradigm that could outdo its anti-theatrical, purely abstract aspirations and enable colour-painting to express itself with greater autonomy and planitude, Wolfe brilliantly pictures the implacable critic kneeling, lowering his eyes to the level of the canvas resting on the floor of the good old Morris’s studio, minutely examining the flush surface of the cotton, and exclaiming, enraptured by what now seemed unsurpassable: no more relief! Painting has finally liberated itself from any vestige of volume. Now it really is true: it cannot be made any flatter!... only to discover almost at once, ye gods!, some irrepressible wisps of cotton that spoiled it all.

Joking apart, the fact is that at this point formalist ideology reached a theoretical limit which would restrict its ability to adapt to the new artistic developments that were shortly to emerge. While Rothko painted colour as intangible vaporous emanations on the primer, stripped of every figurative or literary reference, replacing the representation

of volume and shadow with penetrable abstract atmospheric spaces, Louis managed, for the first time in history, to rid himself of the thickness of that primer itself, the painting support, so as to dilute the fibres of the web and weave of the canvas more freely and literally, to the point of achieving what were described as “ethereal layers of luminescent colour cascading down the canvas”. In any case—and this is something that Splitt seems to have very much in mind—the experience of seeing the painting is concentrated in the purely visual elements.

But to finish off the story, almost at once the minimalists, conceptualists, Supports/Surfaces, or even our own Trama group propounded new limits during the following decades, pursuing the logic of such an argument to its ultimate extreme, adopting industrial dyeing or factory prints as rational steps on the path to stripping everything away. The old critics responded by categorically rejecting what they considered an illegitimate shift into the non-art [sic] of neo-dada, which implied seeing a painting as a readymade, irremediably estranged from the *hand* of the painter, from artistry or creative values.

As I have been noting here and there, Splitt’s project draws on many of these investigations, conceptual dilemmas and physical limits concerning the development of painting and the painting process in the second half of the last century. Indeed, I repeat, we can see his own project as a reaction to all these lines of argument, which he presents to us, without literally quoting or even paraphrasing them, from new angles, subtly and perversely askew. It is as if his practice lodged itself in the cracks of the modern narrative so as to dwell, incisively and lucidly perhaps, on many of its internal contradictions, its blind alleys, as well as its rhetoric and imagery.

So when Splitt immerses a dollar bill in a pot of paint, literally “whitening” (laundrying) money, when he works with glue and adhesives, or when he makes visitors at one of his exhibitions bear the weight of metal sheets, painted in colour, with the shape and appearance of an artist’s portfolio, he is unhesitatingly introducing experimental procedures into the realm of conceptual and performance art, to pursue his interest in discovering what chance the old discipline of painting has of surviving in the present. We

have seen him catalogue some of his early works from the 1990s, of which photographic records, objects and maquettes survive, under the headings “Working on the Liquid”, “Filling the Void”, and “Replacing Image by Painting”. They are varied experiments of differing scope, in the light of which his current installations in important spaces, such as the one we are concerned with here in Murcia, acquire a more complex and nuanced slant.

Of all this collection of trials and experiments, those that involve pouring pools of brightly coloured paint, which have grown in size, presence and prominence in his work in recent years, reaching the scale of a flood or gush of liquid, are perhaps the purest form of action that Splitt has found with which to contribute his original riposte in the dense disciplinary dialogue that has structured our analysis. Otherwise, what is left is perhaps the most difficult part. But let us not complicate it unnecessarily. It is a matter of pointing out that all this old history of modern painting has served merely to provide artists of Splitt’s kind with stimulating boundaries to cross; a set of rules, sometimes unheard-of, at other times demanding, if not purely dogmatic, offering them challenges in their ceaseless machinations to find new formulations of the pure chemical elements of art. I invite the reader on this basis to try going back over everything that has been recalled here while walking round Sala Verónicas, looking at the pieces on display and the effect achieved by the show as a whole; by his pieces on aluminium and the set of *Paperpools*, and above all the black pouring, reflecting the windows in the lantern of that dome that hovers above its startling mass. Faced with the imposing physical, corporeal presence of his treatment of colour, paint and light, theoretical disquisitions on disciplinary boundaries or referential abundance melt away, wouldn’t you say? At that point, all theory becomes somewhat illusory and unnecessary, unfortunately for the critic. What is left is the body concentrated in its purely scopic dimension, running across a field of forces subtly organised by the artist, where the action of the elements is easier to sense than to describe.

If you will allow me to address you in the first person before I close, do you know what is insistently brought to my mind when I see what Rainer Splitt has achieved in this project that has brought us together here, presumably

because it is a space once dedicated to worship? It is what Baudrillard said about the “miraculous” nature of seduction and its rituals, as opposed to desire, always limited to the economies of production of meaning—as is the case with criticism—and how in this way a mere chance look, without any real intention, can come to be solely and directly responsible for changing the destiny of the person with whom it is exchanged: which “is the only proof we have of God’s existence: a tiny cause, an extraordinary effect...” Let it be so.

[Naz de Abaixo, Lugo, during the weeks of lockdown in the spring of 2020]

Colour and Readymade in the Work of Rainer Splitt

Javier Sánchez Martínez

In 2008, Rainer Splitt produced a series of *Gussboxen*, literally “pouring boxes” (a term coined by the artist), in which he systematically introduced car paint for the first time. Up until then he had used various kinds of synthetic gloss lacquer enamel paints, most often those reinforced with polyurethane resin. The choice of this type of highly durable material, normally used for covering surfaces exposed to aggressive environmental factors, is due to its affinity with the pouring procedure that Splitt has developed over the past three decades. It is an apparently very simple process, but one that Splitt has succeeded in carrying to a high level of sophistication. In the case of his *Gussboxen*, the procedure involves pouring liquid paint directly into a rigid box open on one side; once the bottom of the box is covered with paint, its contents are then emptied out of the box through one of its sides, creating a mark in the area that has come into contact with the paint.

The technical refinement that Splitt has achieved is related to the way in which the paint is emptied from the box, which enables him to produce a very large range of shapes. Pouring, like any artistic process, is always at the limit of control and introduces a considerable element of chance. The title he has given these works throws further light on the production process itself. The German term *Guss*, as well as being applied colloquially to the weather (a downpour), is often associated with casting and moulding, in various contexts, including construction. It can refer to how a liquid, when it solidifies, acquires the shape of the container into which it has previously been poured. Although Splitt’s procedure centres on paint as a material, the result is closer to sculpture. In a sense, the boxes act as moulds for the paint, so that the title *Gussboxen* could also be interpreted as “moulding boxes”, although paradoxically these bodies of paint have no volume. It is even possible that Splitt is implicitly invoking yet another meaning of *Guss*, a coat or layer of icing in confectionery, so that his *Gussboxen* would also be “coating boxes”. It is, in

any case, an indexical process, in which the paint records the trace of an event. The paradoxical status of these works, midway between different artistic media, arises, in turn, from mounting the boxes on the wall at eye level, open towards the viewer. It is a type of work that recalls Donald Judd’s “specific objects”. The novelty, within Splitt’s work, of the boxes coated with car paint lies, firstly, in directly alluding to the world of industrial production and merchandise, an allusion that is evident both in the bold, bright colours and in the reflective surfaces with no depth. The works take on the colouring of objects. At the same time, this colour range introduces connotations derived from the world of cars, such as speed and desire. Moreover, while Splitt had included the generic name of the colour in the titles of the boxes produced up to that date, in the case of those coated with car paint he specifies not the colour but the make of vehicle: *Gussbox* (Porsche), *Gussbox* (Daimler), *Gussbox* (VW), *Gussbox* (Citroën), *Gussbox* (Opel) or *Gussbox* (Renault). In this group of works he displays a way of approaching colour as a readymade, which is characteristic of Splitt.

The purpose of this essay is to situate Splitt’s work within a family tree of practices whose concept of colour is based on the readymade paradigm. It is a story that not only marks the birth of modern art but also played a decisive part in establishing what we call contemporary art. The genealogy of colour as a readymade is also inseparable from a series of modern tropes, revived by the neo-avant-garde, that are essential to an understanding of Splitt’s practice, such as monochromatic schemes, reticulation, mechanisation of gesture and indexical processes. This story begins with the colour crisis that occurred at the dawn of modernity. Until then, colour had been part of a stable aesthetic regime whose function was to regulate both the processes of production and their uses, values and meanings. The production of colour for art took place in artists’ and artists’ workshops and was part of a system of transmission based on the master-pupil relationship. Colours were made using pigments and binders extracted from various natural sources following relatively invariable recipes that had been codified by the treatises of the time. Moreover, the function and value of colour in art conformed to the canons of the period and despite inevitable dissent it was nevertheless a model whose continuity had remained uninterrupted for centuries. In the nineteenth century, however, a crisis took place that was to have a radical effect on every area of life and permanently transform the art system. One of the names we give this crisis is industrialization.

The great pioneer of analyses of the impact of industrialization on art is Walter Benjamin. His theories of technological reproducibility show that both photography and mass production forced artists to find a new specific domain for art. In the case of colour, the invention of tubes of oil paint and the introduction of new types of paint based on recent chemical discoveries, combined with the emergence of a new model of artist and audience, permanently changed both its use and its function. Although oil paint had begun to be marketed in the early eighteenth century by colourmen, as they were called, in “bladders”—a kind of small bag made of sheep or pig gut—it was not until the late eighteenth century, in England, that people began to experiment with storing and preserving watercolours in copper and tin tubes. After several decades of trial and error, the first mass-produced tubes of oil paint appeared in the 1840s. In his study of Duchamp entitled *Pictorial Nominalism* (1991), Thierry de Duve has shown that the popularization of the paint tube, along with photography, was one of the crucial ways in which industrial processes were introduced into painting and, by extension, into art in general¹. Indeed, the beginning of modern painting is usually dated precisely to that moment. In order to resist the influence of photography, landscape painters abandoned the studio and painted outdoors. The reason for this change of setting was not to imitate nature; it was rather, on the contrary, that by focusing on describing the light effects taking place in the landscape, what they were really doing was imitating the operation of a photographic device: the eye, the hand and the canvas behaved like a machine for recording light. At the same time, the decision of impressionist painters to limit their palette to the primary and secondary colours that could be obtained directly in tubes of oil paint led to the transformation of painting practice into a matter of choices within a standardised or industrial system of colours. The rationalisation of painting that Georges Seurat brought about by inventing the pointillist or divisionist technique carried this aesthetic doctrine to its logical conclusion. Thus, divisionism reacted to the threat of photography by internalising its processes, and to the threat of the pigment industry by mimicking it.

The consequences of this strategy, as de Duve has pointed out, are not only technical; they affect the way in which both the production of artworks and the aesthetic experience are conceived. Whereas the author-function in classical aesthetics originated in the ability to establish an identity between form and content through technical skill, now, due to the industrialization of paint, the author (of the artwork) was separated from

the producer (of pigments). At the same time, while separating author from maker, divisionism also strengthened the bond between author and viewer. From now on, the viewer no longer played a merely passive role, as had been the case in classical aesthetics, but became a participant in the work. Indeed, Seurat’s painting requires the viewer to reconstruct the image in order for it to be considered finished. At the origin of the ideas of Seurat and the neo-impressionists on colour lie both the new technological developments and the colour theories of the period. For these artists, the arguments of the chemist Michel Eugène Chevreul, which prominently included the laws of simultaneous contrast, made it possible to establish a line of investigation opposed to symbolist and subjectivist theories of colour.

In the nineteenth century, according to de Duve, it was possible to identify two opposing, though not mutually exclusive, theories of colour: “The first, which predominated in central Europe, had its origin in Goethe’s *Color Theory*: its ideology was symbolist, psychologizing, and subjectivist; and its stylistic consequences bloomed in Expressionism from Munch to Franz Marc. The second tradition, which is essentially French, has its origin in Chevreul’s study: its ideology is positivist, technologizing, and objectivist; and its stylistic consequences burst onto the scene in two moments between which Cézanne and Cubism will represent a sort of eclipse—Seurat’s and Signac’s Divisionism and Delaunay’s Simultaneism.”² In identifying the perception of colour with optical science and theories based on a dynamic relationship between the eye and the hand, the divisionist technique is characterised not only by a separation between the two, but also by absolute subordination of the hand to the eye: “The maker (the hand) remained passive inasmuch as it simply obeyed, “clumsily” and automatically, the commands of the eye already encoded in the ready-made discriminations provided by the paint manufacturers’ color charts³.” Marcel Duchamp was the first to draw the logical conclusions that follow from this situation. Indeed, from the 1960s, when he was asked to define the readymade, Duchamp referred to the example of the tube of paint. In an interview with Francis Roberts in October 1963, Duchamp defined the readymade as follows: “A readymade is a work of art without an artist to make it, if I may simplify the definition. A tube of paint that an artist uses is not made by the artist; it is made by the manufacturer that makes paints. So the painter really is making a readymade when he paints with a manufactured object that is called paints⁴.” Duchamp’s definition highlights the fact that the invention of the tube of paint completely put an end to the possibility that painting could ever

again be an autonomous practice. Once the artist’s task had been reduced to a mere process of selecting one set of materials or another, there was no difference between choosing among tubes of paint and mass-produced objects. The example of the tube of paint was also Duchamp’s ironic answer to the central question in abstract painting that had arisen around 1912, namely the utopian question of “pure colour”, that is, colour liberated from any kind of imitation and arranged in fundamental figures, as a basis for constructing a universal language capable of expressing spiritual, musical and metaphysical analogies. For Duchamp, on the contrary, colour is always readymade.

In New York in 1918, by commission of the artist and patron Katherine Dreier, Marcel Duchamp produced what was to be his last oil painting, *Tu m’*. It was a picture conceived expressly to be hung over Dreier’s library in her spacious Central Park West apartment; hence its unusually elongated landscape format. Duchamp was working at that time on the finally unfinished *The Large Glass* (1915–23) and several of his readymades were installed around his studio, some screwed to the floor, others hanging from the corners and the ceiling. The origin of *Tu m’* lies precisely in the meeting between these two bodies of work. One of the issues that has least often been emphasised in readings of *Tu m’* is the function and meaning of colour in the sequences of modular structures in perspective on both sides of the picture. In a text in *The White Box* (1966), contemporaneous with the notes on *The Large Glass* and therefore close in time to the execution of *Tu m’*, Duchamp challenges himself to find a way of organising colour according to a code similar to those used in geographic maps or architectural diagrams. It is a type of code that is characterised, like linguistic signs, by standing in an arbitrary or conventional relationship to the referent, and also by establishing its identity through a relationship of opposition or difference with respect to the other components of the system. In his canonical edition of Duchamp’s complete works the Italian historian Arturo Schwarz points out that the order of the sequences of color planes in *Tu m’* is inspired by an oil paint colour chart of the period. In this colour chart, according to Schwartz’s hypothesis, Duchamp found a code, rooted in merchandise and popular culture and organised on a basis midway between the arbitrary and the given, which enabled him to introduce the logic of the readymade into the domain of colour.

While Duchamp was involved as a precursor in the history of colour as readymade, monochromatic painting played an equally important role. Together with grids and randomness, monochrome was one of the paradigmatic non-compositional

strategies of modern abstract art. According to Benjamin H. D. Buchloh, what characterises monochrome painting is “the reduction of the complex system of tonal and chromatic relationships that we call painting to a paradox: either an extremely differentiated color scheme of tonal modulation or an extremely simplified scheme of a single color or tone”⁵. Buchloh continues: “The formulation of the monochrome paradigm in 1913 marked the moment when the experiences arising from representational conventions of color first became as problematic as those resulting from the concordances of color relationships”⁶. Monochrome made it impossible for either of the two dominant models of painting since the Renaissance, the window and the mirror, to continue. The origin of monochrome lies in the effects of the setting in Romantic painting, which gradually eliminated the figure and hypostatized the background. From that common root, the monochromatic paradigm evolved through a dual line of descent. The first branch, which we could call idealist or mystical, conceived painting as a map of a transcendental order that made it possible to enter the world of the spirit and is represented by, among others, Kazimir Malevich and his search for the absolute as the zero point of art; the second, which we could call materialist or anti-aesthetic, saw painting as a coloured surface only capable of revealing its own empirical facticity and is identified with the deductive structures of Aleksandr Rodchenko. This second, materialist lineage stems from the propositions of Chevreul and Seurat. According to Buchloh, the first monochromatic paintings operated essentially on three premises: “the obsolescence of local color, the chromatic value inherent in materials, and color relationships”⁷. In monochrome painting, the oppositions between line and colour, figure and ground, and subject and frame are replaced by a non-relational coloured surface, the perception of which has been stripped of any meaning other than its pure facticity; hence the importance that the surrounding space acquires. “In Rodchenko’s triptych *Pure Colors: Red, Yellow, Blue* (1921)—three panels that could be described as monochromatic reliefs—figure and ground are totally congruent and the linear definition (the “drawing” of the painting) coincides materially and perceptually with the real transition of planes (the transition from the flat surface of the painting/relief to the surface of the wall that serves as an architectural support) [...]. Insofar as internal relationships are banished from painting, external conditions come to light: the painting/relief/object is transformed in its entirety into a ‘figure’ on the architectural ‘ground’ of the surface that serves as its support (the real perceptual space of the receiver”⁸.) The deductive structure of

Rodchenko's monochromatic painting also contains a utopian subtext, in that the artist credited art with the ability to progress towards a collective culture within a new society.

Forgotten for decades, monochrome painting re-emerged in 1945. Its reappearance, however, was not a matter of mere repetition, but rather introduced a new series of questions, which prominently included its relationship with the readymade. In the early twentieth century, monochrome and the readymade were considered not as just antithetical paradigms but as mutually incompatible. Around 1945, however, Italian postwar avant-garde artists carried out an unprecedented synthesis between the two tropes that anticipated the American revival of Duchamp in the late fifties by more than a decade. The possibility of a synthesis is related to understanding that the readymade is actually not a historically localised phenomenon, but rather that once mass production had spread to the whole of society, technological reproduction became the structural condition of all artistic production. The readymade thus became the matrix into which all traditional media were collapsed. Faced with the onslaught of the readymade, monochrome responded by internalising its strength and renegotiating the logic of merchandise from within itself. The factors that made this hybridisation possible are related to their common purpose of attacking subjectivity, symbolism and representation through mechanisation and automation.

The role of colour in this mutual incorporation was crucial. From the point of view of colour, the synthesis between the readymade and monochrome painting operated on a dual axis: on the one hand, monochrome adopted the colours of materials without changing them; on the other, artists turned to colour charts and the new paint industry. In *Chromophobia* (2000) the painter and essayist David Batchelor draws attention to the centrality of the colour chart as a structural matrix for art from the 1960s onwards. This radical new departure made itself felt not so much in stylistic issues and themes as in methodological questions and epistemic frameworks. Following this line of thinking on colour as readymade, Ann Temkin curated an exhibition at MoMA in New York entitled *Color Chart: Reinventing Color, 1950 to Today* (2008). In the arguments of both authors the colour chart becomes the consummate formulation of a form of visual thought that abandons modern aspirations to make colour either a space of expression for individual or collective subjectivity or an objectively and systematically defined domain.

In approaching colour from the perspective of the

colour chart, artists were placing greater emphasis on the culturally and historically specific dimension of colour. The origins of colour charts go back centuries, but the earliest that survive date from between the late seventeenth and early eighteenth centuries. During those years the impulse began to take shape to create a single colour system of a visual kind that would explain both the nature of colour and the number of existing colours. In the late seventeenth century, people started to explore the possibility of devising a graphic system, which would also make it possible, by using the mathematical model of Cartesian coordinates, to obtain the most important information at a glance. The invention of a classification system of this kind would not only make it possible to better understand and study colour, but would also help to enhance the accuracy of the information shared between nations, whether in the realm of the natural sciences, since tables were used to identify species, or in commerce, as it would enable traders to identify their products more accurately.

Colour charts of manufactured paint, as we know them today, began to be used at the end of the nineteenth century. The new paint industry, whether for artistic or domestic use, had begun to develop a few years before as part of a process which, while democratising access to certain types of materials and products, deprofessionalised some trades and standardised their products. Unlike eighteenth-century colour tables, based on mathematical models, and colour circles, whose function was to show the laws that governed colour theory and that had been used by artists on their palettes for centuries, paint manufacturers' colour charts are of a purely instrumental and formulaic nature. According to Batchelor: "The colour chart is to commercial colours what the colour circle is to artists' colours. Artists' colours are connected to the palette; the palette is connected to colour mixture; colour mixture is connected to colour theory; colour theory is connected to the colour circle. The colour circle has dominated the understanding and use of colour in art. Based on a geometry of triangulation and a grammar of complementarity, the colour circle establishes relationships between colours and also implies an almost feudal hierarchy among colours – primaries, secondaries and tertiaries, the pure and the less pure⁹." The colour chart is presented as an alternative radically opposed to this idea of colour. Unlike the systematic organisation of colour theory and colour circles, the colour chart is a mere list organised as a grid, that is, an agrammatical, non-hierarchical set of colour units in which each is at once independent and equivalent to any other, and the number and arrangement

are determined by the manufacturer. What is at work in this approach, according to Briony Fer, "is not pure color as such but color as pure difference, stretched out to infinity. This could have so easily gone in the direction of the sublime, risking yet resisting the leap into immateriality, but instead the color chart locates color in commerce, links it irrevocably to trade, to the workshop, to the car salesroom, to the hardware store. The nod in the direction of Pop is simply a recognition of the mass matrix of color¹⁰". The meeting between the monochrome and the readymade also takes place in the colour chart behind the mask of design. "Each strip of paper is a perfect abstract painting in miniature, or a compact example of colour serialism or one page of a vast *catalogue raisonné* of monochromes¹¹."

Many strategies have been employed over the last few decades to update colour as a readymade based on the paradigm of the colour chart, from Ellsworth Kelly's random compositions with found colours to Rauschenberg's reception of Duchampian colour samples, and including Yves Klein's catalogue of readymade monochrome samples. In 1966 Gerhard Richter produced a series of eighteen paintings based on colour charts. In later years Richter returned to the idea of the colour chart, this time for cartographic purposes, for which he used a mathematical procedure to produce every possible shade from a small number of pigments. It is striking that the only element that remains constant throughout all these series is the material used to produce them. In every case Richter uses gloss enamel paint on a matt primer, enabling him to imitate the shine of the colours just as it appears on colour charts. Enamel paint has played a leading role in the history of colour as readymade due to the fact that it is commonly used to paint furniture and other kinds of objects with which we interact in everyday life. In a sense, the colours of enamel paint are the colours of the things themselves, at least the things that are produced industrially. As Batchelor writes, the colours on industrial paint colour charts are "more the colours of things than atmospheres. More urban colours than the colours of nature. Artificial colours, city colours, industrial colours. Colours that are consistent with the images, materials and forms of an urban, industrial art¹²".

Although the first synthetic enamel paints began to be manufactured at the end of the nineteenth century, it was not until the beginning of the twentieth that artists such as Picasso, Braque, Picabia and Duchamp introduced them into their paintings. They did not become popular, however, until the mid-twentieth century, when a new range of enamel paints

came onto the market. Jackson Pollock was one of the pioneers in the use of enamel paint. In Pollock's central paintings of the 1940s his use of aluminium-coloured enamel is striking for its reference to the world of machines and mechanical processes, so alien to the artist. However, in Pollock's work the aluminium is still nuanced and integrated into a natural world of gestures and atmospheres. In the mid-fifties, Frank Stella produced a series of monochromatic paintings in aluminium enamel, and this time they did ultimately refer to the industrial sphere. Because of aluminium's ability to reflect light, Stella's paintings are optically impenetrable. In these works, the total absence of depth caused by the enamel emphasises its objectual presence, making it impossible for the viewer to withdraw to an imaginary space. As Jeffrey Weiss notes: "Reflectivity, which is derived from the pigment's material relation to actual light, locates the perceptual space of the painting between the surface and the beholder rather than behind the picture plane¹³." Stella's interest in this type of surface lay precisely in its ability to repel the eye and keep the viewer outside the work. Batchelor also draws attention in his book to the shininess of the new synthetic paints: "A shiny surface reflects not an imaginary inner world but an actual external space, the contingencies of the environment in which the work is situated: the viewer's space¹⁴."

The introduction of paints developed by the car industry in the late 1950s represents a qualitative leap in this story. In 1957, John Chamberlain began to use car body parts and lumps of painted metal that he found in various scrapyards to make his sculptures. Chamberlain later worked directly with car paint in some of his pieces. The distinctive feature of this type of enamel lies both in its range of colours and in the cultural and historical undertones that it brings to the work. "The color of America is reflected in their automobiles", said Chamberlain¹⁵. Using this type of paint also activates connotations derived from the world of cars. In this regard, each make has its own historical line of vehicles, each of which is aimed at enticing a particular type of consumer. Within each model, colour is an essential element when it comes to selling a personality and a lifestyle. In 1967, Alighiero Boetti produced a series of monochromes in car enamel paint on grey cast iron, each of which is inscribed in relief with the name of the colour and its reference code. Boetti's paintings, in Temkin's words, "saluted the poetry of color names invented by companies such as Max Meyer and Lechles, which supplied the paint for Fiat, Maserati, Alfa Romeo, and others. Certain themes emerged, in the nomenclature, such as race-

tracks (Oro Longchamp, Argento Auteuil, Verde Ascot, Bianco Saratoga) and names than invoke the allure of faraway places (Beige Sahara, Blue Cannes¹⁶)”. The names of the paints reflect the aspirations of postwar Italian society. In this sense, Boetti’s monochromes are exemplary illustrations of how colour in the contemporary world is always mediated, even in its nomenclature, by the merchandise around us.

As we saw at the beginning of this essay, Splitt’s *Gussboxen* also establish a link between colour and industrial production. In this case the link is not with the paint manufacturer but with the make of car that markets it on its products. The history of the various car companies is related to the modernisation processes of states, so that each make is associated with a country. However, the internationalisation of trading companies in the last few decades has led to the disappearance of this cultural specificity. Thus, the commercial brand is now no more than an index of the global circulation of products that defines our era. So when Splitt groups his car-paint-coated *Gussboxen* paratactically, as he did in his installation in Munich, which included four works from the series (Citroën, Renault, Opel, VW), the sequence of colours does not allow us to distinguish any difference between the brands; it seems rather as if it were a colour chart from the same manufacturer. In this sense, colour as a readymade, just as it is expressed on the colour chart, is precisely a way of emphasising its global nature. In the contemporary world, colour circulates like any other kind of merchandise in an international market. Nevertheless, standardisation of colour through the colour chart does not eliminate its subversive potential. The experience of colour, even colour as a readymade or as a colour chart, is always a bodily experience; that is why language has trouble putting it into words. “There is something in the palpable effect of the color that will also always escape the generic name, whether it is the name of a commercial color or a hand-mixed artist’s color. Specifications can never be specific enough to be adequate to experience, and the more readymade and standard the color, the more impressive the gulf between that readymadeness and the anything-but-readymadeness of experience’s multiple and contradictory effects¹⁷.” The difficulty of describing the experience of colour lies in its relationship to the unconscious. According to Julia Kristeva, colour is part of a state prior to the formation of language and even prior to the differentiation between the self and the world. That is why the experience of colour always involves a disruption of the symbolic order created by verbal language and its institutions. Colour

is a “menace to the self”, but also enables the subject to “escape its alienation” within social codes¹⁸. It is not that meaning is absent in colour, but rather, on the contrary, that colour has too much meaning. However, it is a meaning that exceeds the sum of culturally established meanings. When Rainer Splitt defines his work as an attempt to “replace the image with paint”, what he is doing is precisely highlighting that ability of colour to take us into a sphere beyond language where the self finds itself again.

1. Thierry de Duve, *Pictorial Nominalism: On Marcel Duchamp’s Passage from Painting to the Readymade*, trans. Dana Polan with the author, *Theory and History of Literature*, 51 (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991). Originally published as *Nominalisme pictural: Marcel Duchamp, la peinture et la modernité* (Paris: Éditions de Minuit, 1984).
2. De Duve, *Pictorial Nominalism*, 147.
3. Thierry de Duve, *Kant after Duchamp*, October Books (Cambridge, MA: MIT Press, 1996), 178.
4. Quoted in de Duve, *Kant after Duchamp*, 163.
5. Benjamin H. D. Buchloh, *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX* (Madrid: Akal, 2004), 224.
6. Buchloh.
7. Buchloh, 225.
8. Buchloh, 226.
9. David Batchelor, *Chromophobia* (London: Reaktion Books, 2000), 105.
10. Briony Fer, “Color Manual”, in *Color Chart: Reinventing Color, 1950 to Today*, ed. Ann Temkin (New York: The Museum of Modern Art, 2008), 32–33.
11. Batchelor, 104–05.
12. Batchelor, 106.
13. Jeffrey Weiss, “Blunt in Bright Repose”, in *Dan Flavin: New Light*, ed. Jeffrey Weiss (New Haven: Yale University Press, 2006), 64.
14. Batchelor, 107.
15. Quoted in Ann Temkin, “John Chamberlain”, in *Color Chart: Reinventing Color, 1950 to Today*, 82.
16. Ann Temkin, “Alighiero Boetti”, in *Color Chart: Reinventing Color, 1950 to Today*, 108.
17. Briony Fer, “Color Manual”, in *Color Chart: Reinventing Color, 1950 to Today*, 36.
18. Julia Kristeva, *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art* (New York: Columbia University Press, 1980), 220–21.







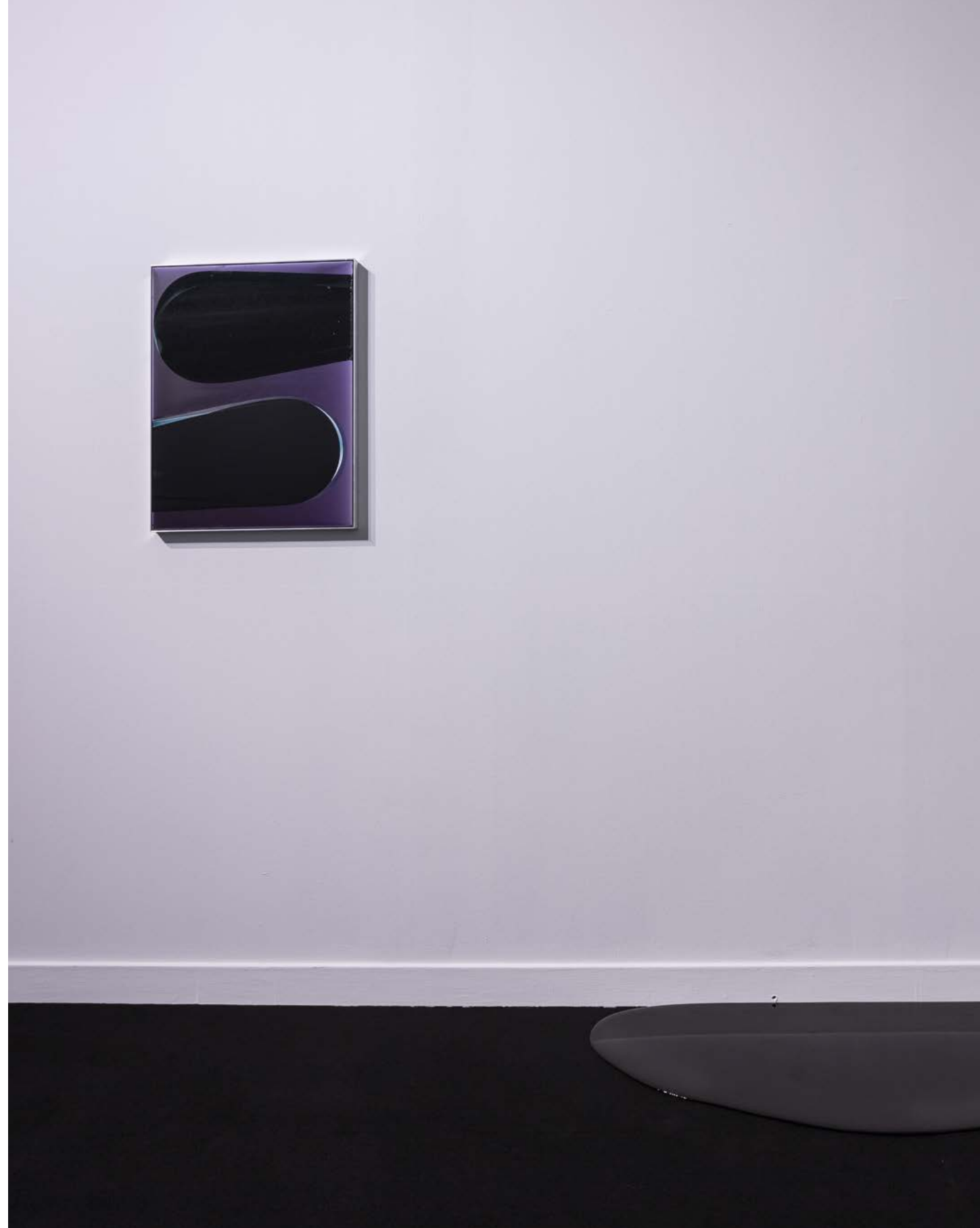














Rainer Splitt

Chromotopia

Obra

Pouring (Spanish black), 2020.
Pigment, 270 kg Polyurethane.



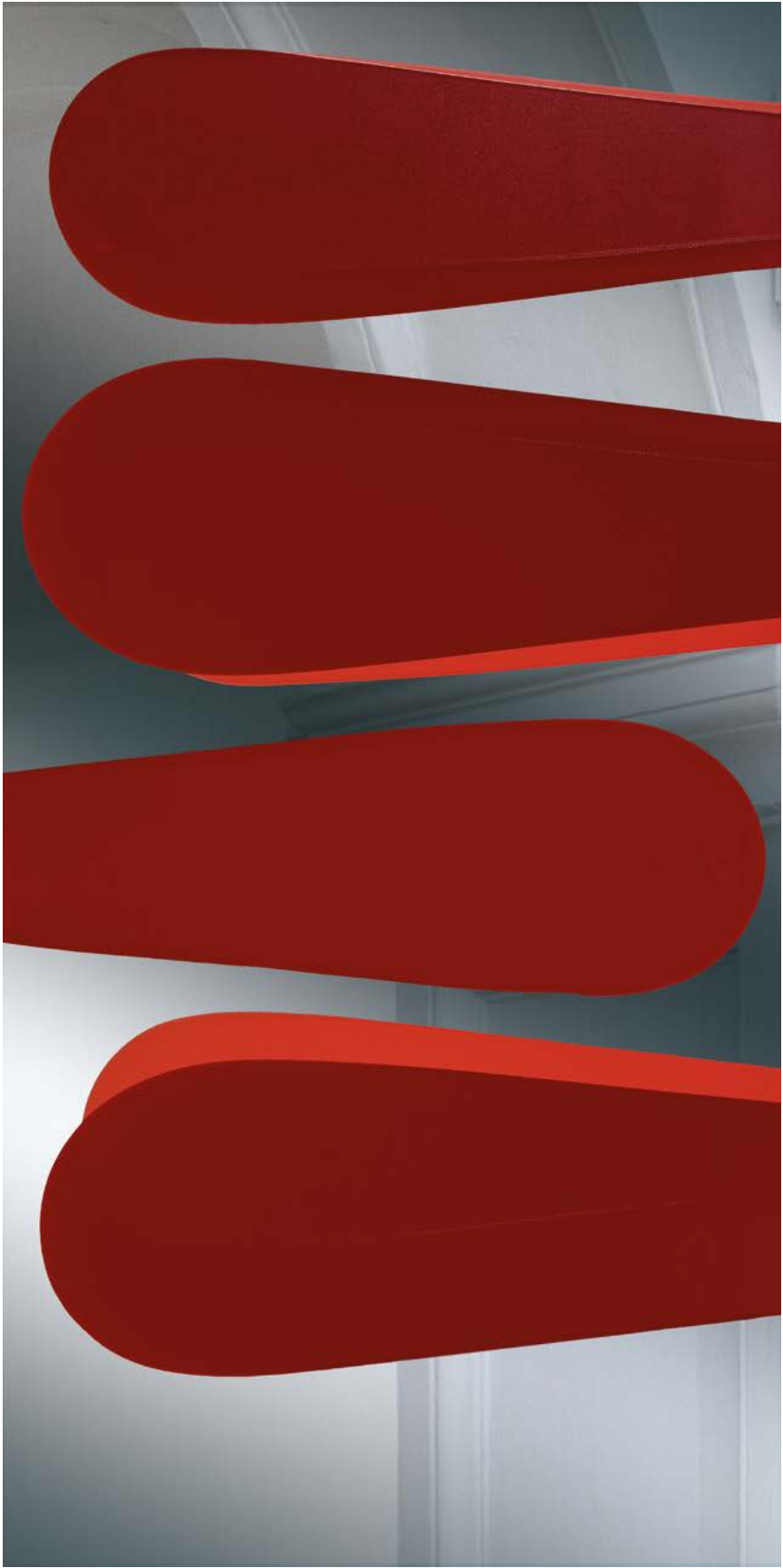
Pouring box (OPEL), 2008.
MDF, yellow automobile paint, white enamel.
170 x 160 cm.



Pouring box(VW), 2008.
MDF, orange automobile paint, white enamel.
170 x 160 cm.



Pouring on stainless steel mirror board (red), 2019.
200 x 100 cm.

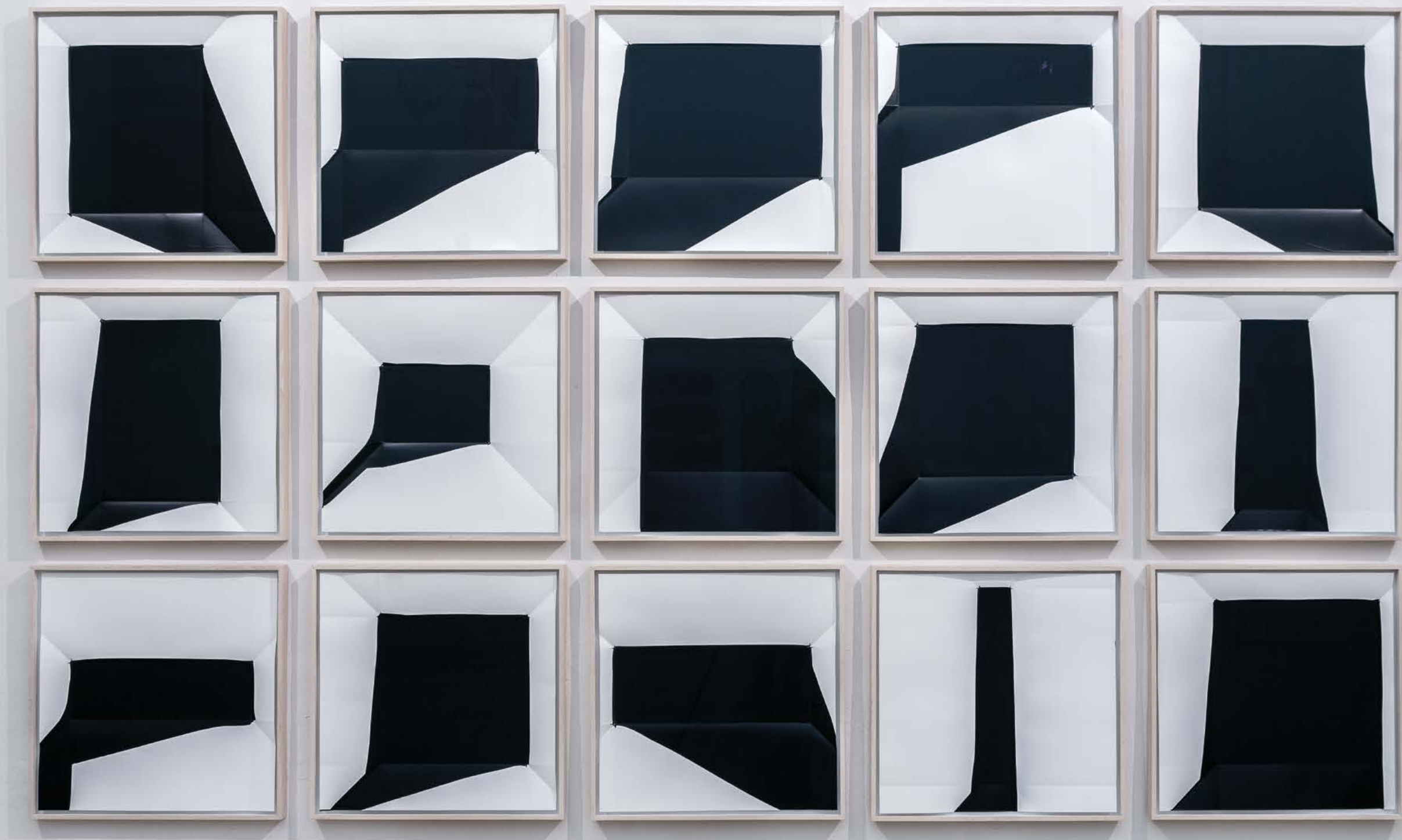


Pouring on stainless steel, mirror board (green), 2019.
200 x 100 cm.



Pouring on stainless steel, mirror board (blue), 2019.
200 x 100 cm.





Paperpool (green-black)

#1, #2, #3, #4, #5, #6, #7, #8, #9, #10,
#11, #12, #13, #14, #15, 2020.

Enamel on phoenixmotion.

Papersize 63 x 63 cm.

Framesize 68 x 68 cm.



Pouringbox aluminium, 2010.
Polished aluminum, red enamel.
80 x 80 x 20 cm.



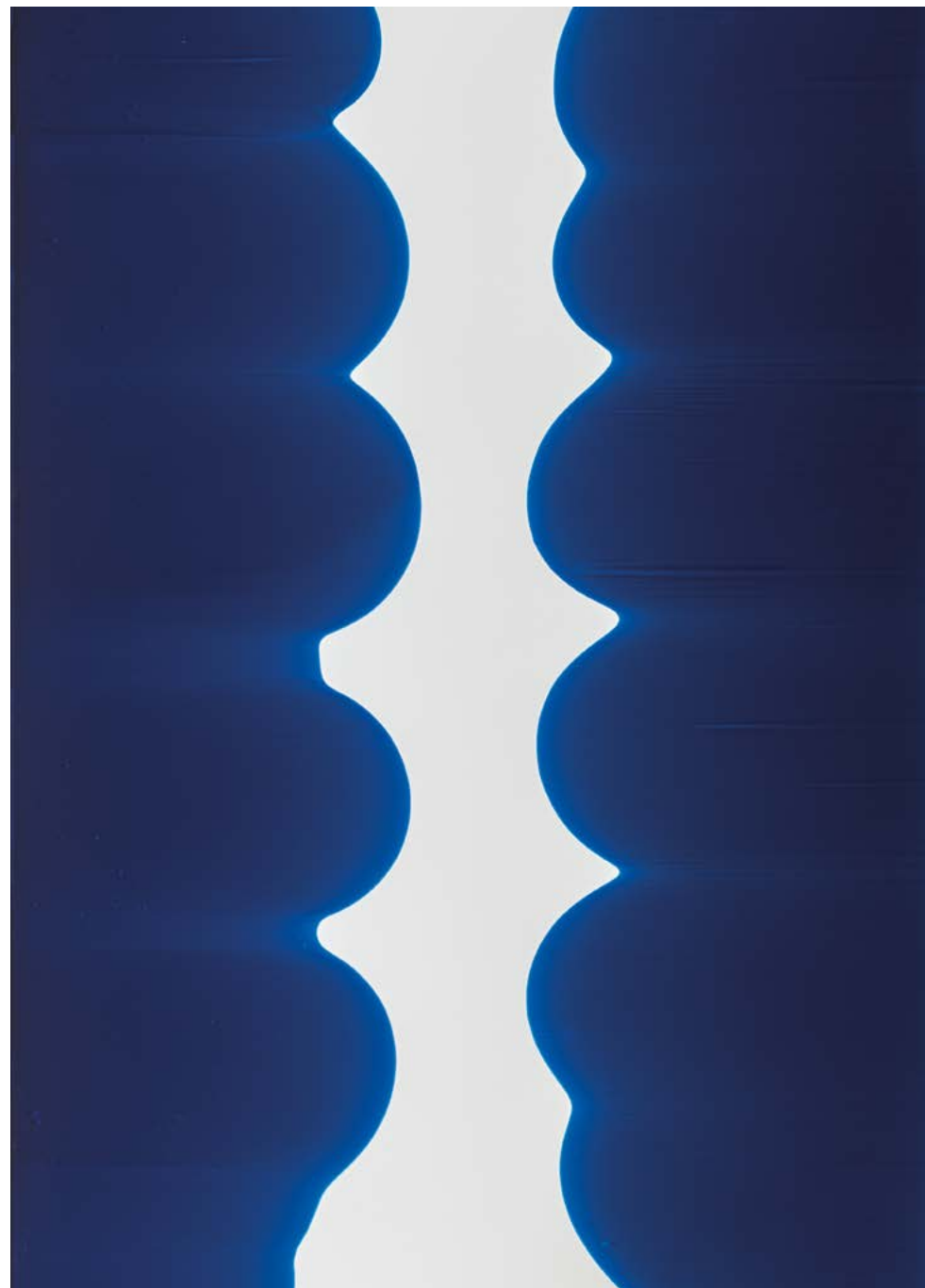


Pouringbox aluminium, 2010.
Polished aluminum, red enamel.
20 x 120 x 20 cm.

Pouring on board, 2019.
Anodized aluminium, enamel.
220 x 150 cm.



Pouring on board, 2019.
Anodized aluminium, enamel.
220 x 150 cm.



Pouring on board, 2018.
Anodized aluminium, enamel.
150 x 220 cm.



Pouring on board, 2020.
Anodized aluminium, enamel.
65 x 50 cm.



Black pouring, 2015.
Pigment, Polyurethane.
Aprox. 147 x 49 cm.



Pouring on board, 2017.
MDF, enamel.
40,2 x 25,5 cm.





Pouring on board, 2017.
MDF, enamel.
40,2 x 25,5 cm.



Pouring on board, 2017.
MDF, enamel.
40,2 x 25,5 cm.



Pouring on board, 2017.
MDF, enamel.
40,2 x 25,5 cm.



Pouring on board, 2017.
MDF, enamel.
40,2 x 25,5 cm.



C.V. Rainer Splitt

1990/ 91 School of Visual Arts, New York (MFA).
1988 Ecole des Beaux Arts, Nîmes, France.
1984/ 90 Braunschweig School of Art (HBK).
1963 Born in Celle, Germany.

Rewards

2002 Full Year stipend for New York, (International Studio and Curatorial Program).
1999 Stipend of Barkenhoff-Foundation, Worpswede.
1997 Villa Massimo, Rome-Prize (Fellowship in 2003).
1994 Grant for Visual Arts of Lower Saxony.
1992 Workstipend, Kunstfonds, Bonn.
1990 DAAD-Full Year Grant for New York (German Academic Exchange Service).
1988 Grant for Nîmes, Office Franco-Allemand pour la jeunesse.

Solo shows

2020 Chromotopia. Sala Verónicas, Murcia.
2020 Color in Flux. Galería Artnueve, Murcia.
2019 MPV-Gallery, ´ Hertogenbosch. Städtische Galerie, Esslingen.
2017 Rizzuto Gallery, Palermo.
2016 Galería Pilar Serra, Madrid. GPL-Contemporary, Vienna. Galerie Floss&Schultz, Cologne (with C.Desgranges).

2015 Eastman Gallery, Hasselt (with D. Donné).
Galerie Peter Borchardt, Hamburg.
2014 AJG - Contemporary, Sevilla. Galería Artnueve, Murcia. Museum Gegenstandsfreier Kunst, Otterndorf. Max Weber/Six Friedrich Gallery, Munich. Semjon Contemporary, Berlin (with D.Rathke).
2013 Galería Pilar Serra, Madrid. Max Weber/Six Friedrich Gallery, Munich. Kunstverein Mönchengladbach (with R.Kaiser). Kunstverein Buchholz. Allgemeiner Konsumverein, Braunschweig.
2010 Max Weber/Six Friedrich Gallery, Munich.
2009 Museum für konkrete Kunst, Ingolstadt. Batagianni Gallery, Athens. Goethe-Institute, Vilnius. Gesellschaft für Kunst und Gestaltung, Bonn (with D.Krüger).
2008 Six Friedrich/Lisa Ungar Gallery, Munich.
2007 Kunstverein Aichach.
2005 Fath-Contemporary, Mannheim.
2004 Kunstverein Ruhr, Essen.
2003 Kunstmuseum Celle.
2002 Kunstverein Arnsberg.
2000 Brandstetter & Wyss Gallery, Zürich. Grita Insam Gallery, Vienna.

Selected group shows

2019	Redefine Relief, (Reinbothe/ Splitt/ Zoderer), Kunstverein Schwerin. Wandlungen, Kunstraum Werkstattgalerie, Berlin.		Wir können auch anders- Museum Gegenstandsfreier Kunst, Otterndorf. Reset - abstract painting in a digital world, Clemens Sels-Museum, Neuss.		La nature morte n'est pas morte, Museum Villa Langmat, Baden. Magie der Farbe, Kunsthalle Osnabrück.	2002	Don, Chinnati Foundation, Marfa. Der Auftrag der Farbe, Nassauischer Kunstverein Wiesbaden.
2018	Wunderkammer - liquid form, Esbjerg Art-Museum. Constructor, Gallery-NZ, Arendonk. Hin und weg! Martijn Schuppers, Rainer Splitt, Beat Zoderer, MPV- Gallery, Knokke. Crónicas del mundo actual, Fundación Valentín de Madariaga, Sevilla. Das Museum für Konkrete Kunst Ingolstadt, Ketterer, Berlin. Farbe/ Licht/ Raum, Künstlerhaus Dortmund. Westfarbe, Stadtmuseum Siegburg. Obraz-Obiekt, Muzeum Ziemi Chelmskiej, Chelm.	2014	Makrocismi, Adiacence, Bologna. Rainer Splitt, Alain Biltereyst, Jan Marten Voskuil, Ruth Leuchter Gallery, Düsseldorf. Reset - abstract painting in a digital world, Kunsthalle Recklinghausen. Einknicken oder Kante zeigen, Museum für konkrete Kunst Ingolstadt. Farbe-Raum-Farbe, Georg Kolbe Museum, Berlin. Reset - abstract painting in a digital world, Kunstmuseum Celle.	2008	Take what you like, Silkeborg Art Museum, Silkeborg.	2001	Künstlerräume - Sammlerräume, Kunstmuseum Sankt Gallen. Neuerwerbungen, Staatliches Museum Schwerin.
				2007	0118 New York (Giradet, Melhus, Splitt, Kater, Ganzenmüller), Kunsthalle Lingen abstract (Dahlhausen, Kekarainen, Splitt, Zoderer) Robert Drees Gallery, Hannover. Sabotage of reality (Benhelima, Koganezawa, Splitt, Tzamouranis), Batagianni Gallery, Athens. Was wäre ich ohne dich...40 Jahre Deutsche Kunst, Galerie hlavniho města Prahy, Prague. Floating forms, Wilhelm Hack Museum, Ludwigshafen. Sculpture@city-nord, Hamburg. Minimal Illusions, Villa Merkel, Esslingen.	2000	Eberstadt/ Splitt/ Tagwerker, Palais Thurn & Taxis, Bregenz. Expo 2000, Hannover. Frank Gerritz, Daniel Huntziker, Rainer Splitt, Brandstetter & Wyss Gallery, Zürich.
						1999	Reto Boller/ Urs Fischer/ Rainer Splitt; Raum für aktuelle Kunst, Luzern.
						1998	Baroff, Gerritz, Sander, Splitt, Zoderer; Kunstraum Neue Kunst, Hannover.
						1997	Fishing for shapes, Künstlerhaus Bethanien, Berlin.
2017	Sublime conversations, IICD-Center, Abuja. Quantum leap, Rizzuto Gallery, Palermo. Vertigo, Galleria Fernando Pradilla, Madrid.	2012	Martijn Schuppers, Rainer Splitt, Jan van der Ploeg, Ruth Leuchter Gallery, Düsseldorf. Formal?, Max Weber Six Friedrich Gallery, Munich.				
		2011	Farbe im Fluss - color in flux, Neues Museum Weserburg, Bremen. Die niederländische Savanne, Staatliches Museum, Schwerin.	2005	Passion des Sammelns, Stiftung Federkiel, Leipzig.		
2016	Sosta, Rizzuto Gallery, Palermo. WestFarbe, paint vs. color, Raum 2810, Bonn.		Rainer Splitt/ Andreas Schulze, The Solo Project, Basel.	2004	Neues in den Sammlungen Lafrenz/ Reinking, Neues Museum Weserburg, Bremen. Color Based paintigs, Bergner+Job Gallery, Mainz.		
2015	On insiste-3ième Biennale internationale de l'art non-objectif, Pont de Claix. Civil Signs- Museum Schloss Salder, Salzgitter. Einknicken oder Kante zeigen, Kunstraum Alexander Bürkle, Freiburg Inside-outside, Quadrart, Dornbirn.	2010	Ein Latt i trzy Przestrzenie dla Chelma, (Rathke, Schreiber, Splitt) Muzeum Ziemi Chelmskiej, Chelm.	2003	Boden, Demand, Hoch, Hoffmann, Kempter, Schatz, Splitt, Villa Massimo, Rome.		
		2009	Kienzer/ Splitt/ Tandon/ Tagwerker, Galerie Lisi Hämmerle, Bregenz.				



**VERÓNICAS
MURCIA**