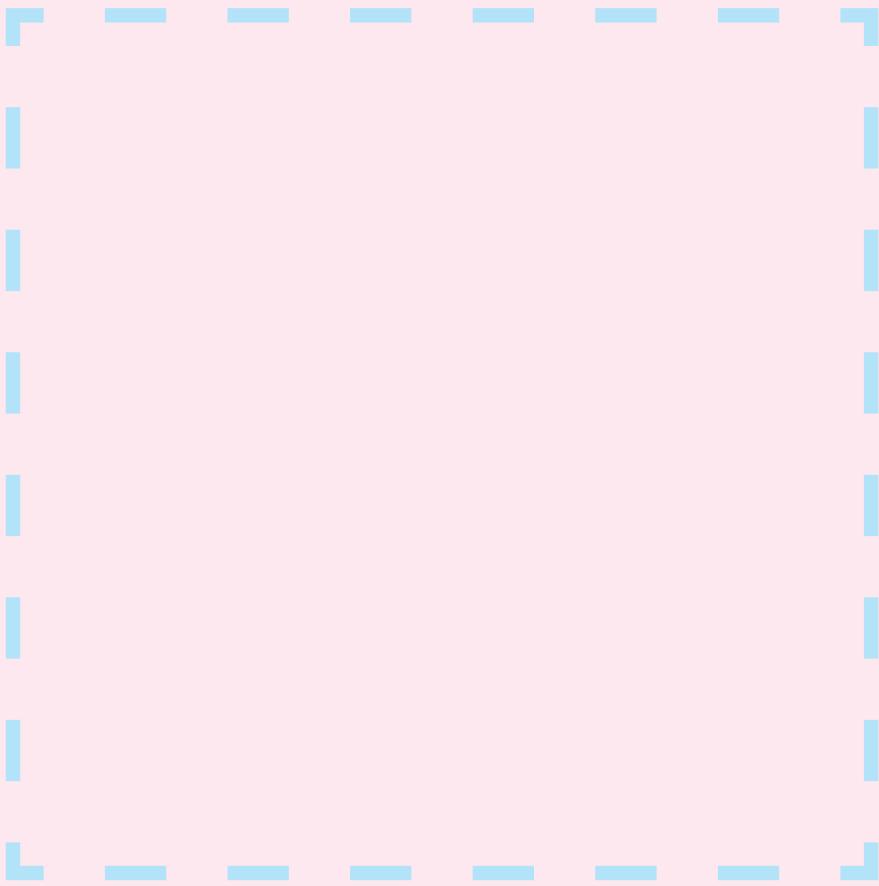


PACO
DALMAU

EVOLUTION
SERIES



21

→ 23

PACO
DALMAU

SALUDA

Quan l'any 2012 vam obrir les portes del Convent, espai d'art, reconvertint la planta baixa de l'antic convent de les Dominiques en un punt de trobada per a l'art i l'avantguarda, ho vam fer amb la il·lusió i la convicció de fer d'aquest centre cultural una referència per a l'art contemporani, així com d'afavorir la creació i la projecció del molt i bon talent que tenim a la nostra terra. També va ser l'any 2012, casualitats de la vida, quan el vila-realenc Paco Dalmau va establir la seua residència i estudi artístic a Rotterdam. Ara, amb una trajectòria artística consolidada i en ascens, amb premis i exposicions en llocs tan disperss com Nova York, València o Kyoto, Dalmau torna a casa amb una exposició que ens obri la mirada a la capacitat evocadora del color, en tota la seua plenitud.

Com a alcalde de Vila-real, és per a mi un orgull poder presentar-vos «Evolution series 21-23», la sèrie de composicions cromàtiques que ha portat Dalmau a conquerir premis, crítica i públic arreu del món. Un orgull per partida doble: per donar la benvinguda de nou a casa a un vila-realenc de carnet, però sobretot de cor, que ha triomfat a tot el món amb la seua excel·lència, talent i dedicació; i per poder gaudir a la nostra ciutat d'una mostra d'una qualitat artística excepcional com és aquesta. Una exposició que harmonitza els dos objectius per als quals va nàixer, precisament, el Convent, espai d'art: projecció del talent local; referència i avantguarda internacional.

Us recomane que gaudiu de l'exposició de manera pausada, assaborint cada pinzellada, deixant que cada llenç destil·le la seua essència en cadascuna de les nostres mirades, sempre diferents. Com aquell que paladeja els versos que ressonen en l'ànima en una poesia cromàtica.

José Benlloch Fernández

Alcalde de Vila-real

Sjoerd Westbroek

ABSTRACCIÓ AMB VEU

L'obra pictòrica de Paco Dalmau irradia una presència que afecta l'espai circumdant i la ment de l'observador de la mateixa manera. La primera obra que vaig poder veure en viu en una galeria local on exposàvem els dos presentava un blau tan intens que em va portar a escoltar dins del meu cap involuntàriament David Bowie cantar: «Blue, blue, electric blue / That's the colour of my room / Where I will live / Blue Blue». Una altra peça, en blancs de diferents matisos i unes modestes dimensions de 40 x 40, aconseguia abraçar i ocupar tota la paret en la qual penjava. Les seues pintures semblen estar fetes d'un color pur que aspira a transcendir els límits del seu suport material. Els seus acabats són suaus però mats, de manera que no hi veiem reflectits l'espai de voltant ni a nosaltres mateixos. Aquesta qualitat contribueix a crear la impressió que el color envaeix l'espai i ens sentim testimonis del naixement d'una sèrie de formes d'una espècies de sopa primigènia darrere de la superfície del quadre. La sèrie es titula «Evolution», amb l'explícita il·lusió de Dalmau a la seua noció d'emergència també. Percebem com en una pantalla la manera en què aquestes formes sorgeixen en una superfície llisa i físicament impenetrable i la travessen, com si gaudiren de vida pròpia.

Amb tot, continua sent tangible una sensació de control per part de l'artista, que compensa qualsevol il·lusió de transcendència que puga evocar l'obra. Això és, per a mi, el que defineix el virtuosisme de l'obra. La mà del pintor és omnipresent, per exemple, en les vores desiguals dels quadres, que podrien haver-se rectificat amb facilitat, però que poden interpretar-se com a senyals deliberats de la seua producció. La manera en què tenen de fluir la pintura i la resina depassant les vores asseveren l'objectualitat artesanal de les obres. És més, es produeix una sensació de fondària gràcies a la seua profunditat real feta de capes de pintura aplicades a la base i fixades amb resina epoxi, escatada posteriorment fins a crear una superfície sense reflexos. No sols pensem que veiem espai, sinó que realment allí hi ha espai. Això és com la suspensió de la incredulitat posada del revés: el que estàs disposat a acceptar com una il·lusió resulta que és real.

Les peces s'elaboren en sèries i, de fet, quan vaig visitar Dalmau en el seu estudi, em vaig trobar amb una xicoteta línia de producció en la qual les noves pintures en diferents fases de finalització estaven a l'espera del pas següent. Com caldia esperar, s'elaboren col·locades en pla horitzontal amb la superfície cara amunt de manera que les forces de la gravetat espanten la resina a fluir amb suavitat i perfecció. Algunes obres ja seques penjaven de les parets esperant que Dalmau dictaminara si requerien alguna capa addicional.

Existeix també una noció més conceptual de la serialitat arrelada en cadascuna de les obres, amb independència del nombre de peces que la componen, i cada peça implica la possibilitat d'una nova obra, concebuda dins d'ídèntics límits formals i tècnics que, no obstant això, resulta ser completament diferent. Al mateix temps, sembla que les obres no estan satisfetes amb existir com a meres idees, sinó que aspiren a convertir-se en un objecte material. Al final l'obra sembla ser no sols una possibilitat, sinó la constatació i gaudi de la diferència.

Aquesta noció de la pintura que desitja alguna cosa, del compliment i consecució d'alguna cosa que percebem com a independent del seu creador constitueix l'eix central del llibre *What Do Pictures Want?* ('Què volen els quadres') del teòric de l'art i dels mitjans de comunicació W. J. T. Mitchell. En el capítol titulat «Abstracció i intimitat» es planteja què queda de la pintura abstracta després del modernisme, després que la novetat de l'abstracció s'haja desgastat i visca més enllà de les expectatives i aspiracions dels artistes i crítics modernistes. La pintura abstracta contemporània ha passat a ser una «tradició artística vernacula», una cosa tan comuna com la pintura figurativa i accessible tant per als artistes com per al públic en general. Mitchel subratlla com això va dotar l'art abstracte d'un potencial conversacional des del moment en què l'observador mira l'obra per a deixar-la que li parle de tornada. L'abstracció contemporània brinda la possibilitat d'una conversa entre l'obra i l'observador i entre els mateixos observadors. Així, la resposta senzilla a la pregunta de què busca la pintura abstracta seria: que se'n parle.

Per tant, en l'abstracció no es tracta tant d'una cerca modernista per trobar l'essència de la pintura com a pintura, sinó que és més aviat només un aspecte d'un ampli ventall de pràctiques en el qual cadascuna articula una relació idiosincràtica amb la història de la pintura al mateix temps que roman amb fermes arrels en el present. La particularitat de la posició pictòrica, articulada en una vernacula, és el que li confereix proximitat i permet que es desplegue una conversa. Per a Mitchell, la pintura abstracta «és un terreny d'entrenament en la pràctica de la concentració visual prolongada en conjunts singulars determinats de l'imaginari visual, en l'associació discursiva i en l'objectualitat concreta». Això requereix de paciència i d'una concentració que no sempre està fàcilment disponible i que exigeix molta pràctica. En aquest sentit, associació discursiva no seria un fi en si mateixa sinó més aviat una exploració activa de com es forma el significat en la conversa i com aquest significat és alhora personal i social.

L'obra de Dalmau semblava tenir el seu lloc en l'esfera domèstica la primera vegada que la vaig conéixer. Per descomptat, això no vol dir que els quadres no pogueren exhibir-se en una galeria o en un museu, més aviat que l'entorn

domèstic simplement ajudava a facilitar entretenir-se en una situació que englobava l'obra i els seus observadors. Quan pense en Mitchell, la intimitat potser siga un altre aspecte que busque l'obra, perquè permet la manifestació de les preferències personals en la situació en la qual s'exhibeix, i convida a la contemplació no sols del que trobem interessant, sinó també de les obres amb les quals podríem conviure. No vaig poder resistir-me a la temptació de triar-ne una de favorita –la blava, com és evident, per Bowie–, i de debatre això amb els altres, que tenien les mateixes raons personals per a preferir una altra peça. En aquest sentit, la intimitat pot girar al voltant del gust, a les coses que ens agraden i estimem, d'igual importància que les consideracions formals o conceptuais.

Al mateix temps, crec que debatre aquestes qüestions de gust no hauria d'excloure una exploració profunda de les qualitats formals d'una obra de pintura, de la invitació que configura en l'espai compartit d'una exposició. Això ens porta a una qüestió interessant: fins a quin punt deixem que el gust i altres consideracions personals juguen un paper en la valoració del que pot fer una pintura? Es podria escindir aquest binomi? Donada la naturalesa conversacional de l'exposició, l'objectiu no és dilucidar aquesta qüestió per a sempre. Qualsevol conclusió és provisional i totes aquestes qüestions sobre on ens porta l'obra i què portem nosaltres de la nostra collita, sobre les relacions recíproques establides, es fusiona a través de les formes acolorides dels quadres, potser amb el propòsit principal de trobar un espai per a compartir.

Ricardo Forriols. Universitat Politècnica de València

EL FENOMEN D'UNA IMATGE PROFUNDA, NOMÉS PINTURA

«No busques res més enllà dels fenòmens: ells mateixos són la teoria.»
«Man suche nur nichts hinter den Phänomenen: sie selbst sind die Lehre.»
J. W. GOETHE

1

Anotem els fenòmens: la profunditat d'una transparència. La percepció de l'efecte. El tacte setinat de la llum i de l'espai. Una evolució natural, lliure, del color i de les formes...

Contemplem una successió d'obres amb formes orgàniques, informes, que semblen moure's en una sort d'albúmina, de magma actiu del qual cada peça és només una mostra —com si es tractara de talls laminats i preparats entre cristalls per a les proves de microscòpia científica—.

2

Just el que veiem ens trasllada a l'estudi del polidor de lents Antoni van Leeuwenhoek a la ciutat holandesa de Delft, tan a prop en l'espai i en el temps de l'estudi de Johannes Vermeer, pintor¹. Viatgem a la velocitat de la llum cap a finals del segle XVII per a assistir a un moment fabulós que se xifra en la primera observació d'una gota d'aigua a través d'una lent i la revelació d'*un altre nou món*, per invisible, microscòpic, poblat d'éssers inaudits, fantàstics i impossibles, potser informes. Llavors era qualsevol dia d'agost de 1674 a Delft i la mirada de Leeuwenhoek —el seu ull acostat a l'extrem del tub calibrat que contenia una d'aquelles primeres lents d'augment— assisteix fascinada a l'espectacle dinàmic de tota aquella vida minúscula sobre la qual ens abocàvem per primera vegada.

Fascinada la mirada... El descobriment, de *veure per primera vegada*, era una qüestió de distància. Ho va explicar molt bé Maurice Blanchot: «¿Por qué la fascinación? Ver supone la distancia, la decisión que separa, el poder de no estar en contacto y de evitar la confusión en el contacto. Ver significa que, sin embargo, esa separación se convirtió en encuentro. Pero, ¿qué ocurre cuando lo que se ve, aunque sea a distancia, parece tocarnos por un contacto asombroso, cuando la manera de ver es una especie de toque, cuando ver es un contacto a distancia, cuando lo que es visto se impone a la mirada, como si la mirada estuviese tocada, tomada, puesta en contacto con la apariencia? No un contacto activo —lo que aún hay de iniciativa y de acción en un tocar verdadero—, sino una mirada arrastrada, absorbida en un movimiento inmóvil

y en un fondo sin profundidad. Lo que nos es dado por el contacto a distancia es la imagen. Y la fascinación es la pasión por la imagen.»²

Pensem en aquest ull completament obert, la seua mirada fascinada, tot el cervell i els nervis de Leeuwenhoek captivats per la imatge i el món que acaba d'aparéixer davant d'ell a través de la lent i la llum, acostats des de l'altre extrem del tub que sembla apuntar tan lluny, sent la distància tan curta, mentre s'affona en les capes fins llavors insondables del mínim fluid d'una gota.

3

Podem mirar de la mateixa manera fascinats la distància que ens separa de cada obra de Paco Dalmau, directes al centre dels seus quadres, per a descobrir més enllà d'una imatge, el mitjà: la pintura com un mitjà absolut —entès en tota la seua esplendor—, com una substància que es torna imatge confinada en una forma, la seua forma, com una imatge que sembla contenir vida en el mateix espai que ocupa, en el perfil possible de la seua mateixa profunditat apparent.

Però, no ho oblidem: veure així aquests quadres suposa *un contacte a distància* —com escrivia Blanchot— a través de la *mirada arrosegada, absorbida cap a un possible fons sense profunditat*.

Mirar dins de les capes de pintura, en els intersticis, és mirar a l'interior de la pintura, cap al fons del quadre. Mirar d'aquesta manera, mirar allí, mirar aquests quadres de Paco Dalmau, és fixar-se en un espai intermedi, complex, d'igual manera quasi impossible, que denuncia la teatralitat dels sistemes perspectius i de representació de la naturalesa com a regles de l'engany que és la pràctica de la pintura en la tradició realista, la mimesi: el parany d'una escenografia que intenta mantenir la sensació d'una imatge versemblant però no real. A la contra, en la tradició de l'abstracte, aquesta altra profunditat fascinant que sí que s'obri en els quadres de la sèrie «Evolution» de Dalmau —encara que fina, interessantment lleugera— és real, generada pel navegar de capes de resina polida i color sobre altres capes de resina polida i color sobre altres capes de resina polida i color, etcètera.

Més que una sensació o una il·lusió, la pintura així treballada convida a un recorregut efectiu i corpori per aquesta profusió de capes que van de la superfície al fons, i al revés: de l'última capa al llenç, en una sort de profunditat *amb fons* —perquè és més que la sola imatge a la qual es referia Blanchot— dins de la qual aconseguim comprendre el poder del vel i la força de la substància que es transparenta fent-se evident en si mateixa: matèria, temps, abisme. La pintura, la seua substància, es mostra ací igual que els éssers inaudits, fantàstics vistos per Leeuwenhoek a través de la seua pròpia lent polida.³

Mirar. Practicar i mirar així la pintura fa que aquesta es convertisca en alguna cosa molt diferent de les representacions en el teatre del món. I el quadre, el quadre es transforma en una espècie d'estany contenidor.

4

Si Leeuwenhoek observava per primera vegada la vida en una gota de líquid element, Vermeer inaugura al mateix temps una nova representació que es recolza en l'ús de la cambra fosca per a ajustar les formes en l'espai d'una habitació: les figures, els seus gestos detinguts i els mobles robustos, tot molt versemblant, però sobretot per a desentranyar el secret de la llum —el que possibilitava la seuva mirada i la nostra al món— i la seuva traducció màgica en color. Mitjançant aquell mecanisme òptic, la mirada neta de Vermeer travessa la perspectiva de la distància a la imatge i, com fent tremolar aquest secret de la llum en l'aire, fa visible en els seus llenços una atmosfera profunda i fins llavors abstracta, realment natural, divina, que es correspon amb una nova textura visual per al teatre del món —Calvo Serraller va assenyalar que així era com Vermeer atomitzava «la luz que cimbrea el color.»⁴

Això succeïa més o menys alhora d'un extrem a un altre, en diagonal, en la mateixa plaça del Mercat de Delft. En el seu centre el món vibrava i l'agulla de la Nieuwe Kerk no va poder fer una altra cosa que retransmetre aquella lleugera però crucial pertorbació (elèctrica) cap al futur.

5

En el seu passeig i repàs a les obres del *Salon* parisenc de 1846, un jove Charles Baudelaire anotava, parlant del color i del caràcter simfònic de la pintura —Déu n'hi do: harmonia, melodia i contrapunt musical del color— que «La mejor manera de saber si un cuadro es melodioso es mirarlo desde lo bastante lejos para no comprender ni el tema ni las líneas»⁵.

Amb els seus ulls xicotets i seguint el mètode infal·lible de Baudelaire, calia contemplar el quadre prou lluny perquè desapareguera el fragor d'allò representat i es poguera sentir la seuva melodia.

De nou ens trobem amb la distància, com en aquest altre truc per a revisar el treball de pintura sobre un quadre que consisteix a fer un pas enrere i entretancar els ulls per a veure millor l'encaix, sense detalls, observant a través d'aquesta sort de vel en què es converteixen les nostres pestanyes un punt de llum que apareix per a organitzar tota l'escena, tota la imatge.

És el moviment avant i arrere del zoom, el mateix amb el qual Vermeer ajustaria la lent de la càmera fosca per a la captura d'aquest detall de llum brillant amb què esgrimir màgicament sobre el llenç, en un punt, potser una perla? Potser

Baudelaire pressentia així també, en la distància, el vertigen mòbil del mateix centre de l'univers per a ordenar-lo tot.

6

A Rotterdam, a 15 quilòmetres de Delft (i a uns 450 de París), Paco Dalmau ha treballat en els dos últims anys en aquesta sèrie de quadres sota el títol «Evolution». A més de la distància geogràfica i narrativa que esgrimim, de la distància que deia Blanchot envers la imatge, sembla com si hi haguera una distància mòbil dins de cadascun dels quadres de la sèrie, que evolucionen autònomament entre les capes superposades de fluid plàstic entremesclades per les transparències entre resina i color i resina i color i resina i color i així successivament, en un procés de depòsit, erosió i poliment del color que defineix un cert *envidrament* de la pintura, infranquejable, per dura. És com si manejar la matèria pictòrica fora avaluar el prisma perquè en travessar-lo la llum es dispare i descobrisca l'espectacle del color, que és una cosa autosuficient, en si una força en el món, una de les forces que *fan* el món, diríem. El color és on pateix i s'alegra la llum —una cosa semblant va dir Goethe—, és el més sagrat del que és visible —una cosa així va dir Ruskin—, és el primer o el segon que adjetiva la forma del que veiem.

Però, encara que en realitat es mostre dura, insistim, aquesta és una pintura que sembla estar en el quadre i en *el món com l'aigua en l'aigua*⁶.

7

En la riba de l'estany de la seua casa taller a Giverny —on es va recloure fins a la seua mort el 1926, al seu jardí, en l'exili interior, quasi cec, al·lucinant els colors per les cataractes als ulls— assistim a l'espectacle de veure Claude Monet pintant la profunditat amunt i avall en la superfície d'aigua. El veiem pintant assegut en la seua barca, enmig de l'estany, en el moment just abans de començar el dia, abans que la llum del sol s'alce i ho canvie tot: «Se le ocurrió que aquel perfecto equilibrio entre agua y cielo, entre el mundo real y su imagen especular, debía parecerse mucho a estar sentado en el eje central del universo, el punto inmóvil alrededor del cual todo giraba. Pero a la vez era consciente de su fragilidad: como estar dentro de una pompa de jabón color aguamarina que en cualquier instante puede desaparecer. Justo en ese momento su escrutadora mirada advirtió, en el punto en que el río convergía no con el cielo sino con el reflejo de su propia sombra, una mancha difusa azul oscura»⁷.

Subratlliem el *perfecte equilibri* on es dibuixa l'eix central de l'univers i aquesta taca fugissera, fosca, a mig camí entre reflex i ombra, que no és una altra cosa que aquell punt vibrant de detall per a Vermeer. Aquest punt, aquesta taca és la *singularitat* a la qual es refereix moltes vegades la ciència.

I aquesta mateixa singularitat és la que denuncia la complexitat de l'espai en *perfecte equilibri* sobre l'eix central de l'univers en tants quadres pintats a Giverny. Ho descrivia molt bé Eva Figes: «Los nenúfares habían comenzado a abrirse, revelando al cielo, pétalo a pétalo, la compleja variedad de sus colores. La sombra del sauce perdía en entidad a medida que el sol, su luz tamizada por el entramado de aquellos larguísimos dedos verdes, ganaba en altura. Claude divisó la primera nubecilla blanca de aquel día cruzando por encima del estanque, y volvió la mirada hacia el agua para observar cómo los nenúfares flotaban en ella y cómo sus blancos bordes se teñían levemente de malva y de azul. La gran sombra del sauce oscurecía parcialmente el conjunto y a la vez lo dotaba de perspectiva y profundidad. Era este un efecto que solo se producía en el agua calmada; uno que aún no había conseguido capturar»⁸.

Aquest efecte impossible, primer, era la llum i els colors en moviment. Un moviment de formes de colors que va enumerar Marcel Proust a la perfecció: «aquestes hores inertes de la vesprada quan el riu és blanc i blau pels núvols i el cel, i verd pels arbres i les pastures, i rosa pels rajos del sol que ja jauen sobre els troncs dels arbres, i roig per la foscor il·luminada dels matolls als jardins on creixen les grans dàlies»⁹. Són tots aquests colors i més, totes aquestes coses i reflexos (imatges) convivint en la superfície de l'estany que és la superfície del quadre que és, en definitiva, la superfície de pintura.

Però detinguem-nos un instant encara per a contemplar com sobre el pla quiet de l'aigua, que desapareix en si mateixa, convergeixen la imatge de tot el que hi ha damunt (les flors, els arbres, l'aire, els ocells, el reflex de Monet) i més amunt (els núvols, el cel blau, que només estan en els quadres com a reflexos) amb el que hi ha dins (potser uns nenúfares nacrats surant, l'aigua clara i el que l'habita) i el que hi ha profund (el fons, allà a baix).

Tot distàncies. Aquest pla d'aigua impossible, complexa, que no existeix, travessa el punt de reflex que afavoreix la foscor i es complica en gran manera quan, per transparència, entre la reflexió i la refracció de la llum, les formes a un costat i a un altre, a dalt i avall, són alhora i es confonen en la mateixa superfície. Monet acabarà aconseguint capturar l'efecte —i vaja si ho va fer en aquests «paisatges reflex», així els anomenava— complicant la superfície de la pintura en fer-la saltar per l'aire i desaparéixer.

Al final, es tracta de capturar el rar efecte especular d'una constel·lació de profunditat en la imatge, en una superfície plana vista des d'un cert angle amb fascinació i la suficient distància. I aquest efecte, potser un engany a l'ull que juga amb la perspectiva i la il·lusió òptica, adquireix llavors ressonàncies importants, còsmiques, com assenyalava Figes al final del seu acostament a un dia en la casa, els jardins i la pintura de Monet: «Las estrellas reflejadas

en el espejo del agua le dan la razón: su luz traspasa la vida, la muerte y la eternidad»¹⁰.

8

D'alguna manera, també en aquests quadres de Dalmau trobem aquell efecte de transparència que ens permet abocar-nos a través de la pintura fins al llenç, fins a la trama i l'ordit de la tela entrevista com la textura del fons; sobre aquesta, es mouen les primeres capes més lleugeres, un gest de la brotxa, la marca de l'escatat; cap a la superfície emergeix el color, s'esponent i solapen les taques...

(Reverbera en els marges i sobre els cants del quadre la pintura, que els supera, contradient la planitud i la seua superficialitat: és l'evidència tridimensional per on es vessen les gotes de resina, girant la gravetat, contra el mur, com anomenes, com a esquitxades, sent més això informe i imprecís que qüestiona les vores, els perverteix i escapa.)

...amb una completa pràctica del poliment que encapsula els colors en una espècie d'ordre d'estrats que és la memòria del procés, de la substància material, de la llum i del temps. Tot es transparenta: matisos, dimensions, angles de visió. I la pintura es compacta...

Es compacta en uns colors que són molt contemporanis, acrílics vibrants i lluminosos, molt lluminosos. Més moderns que els rosa descoberts per Baudelaire i estimats per Proust, més encara que aquests colors *fi de siècle* i ficticis —per artificials, extrets de la manipulació del quitrà d'hulla, com el nou (llavors), glamourós i depravat color malva— als quals es referia Théophile Gautier en el seu pròleg en les *Flores del mal* de Baudelaire. Per a Gautier, aquells colors a l'anilina tan compactes i opacs venien a apartar-nos de la naturalesa transparent i generaven necessitats noves, desconegudes.

Els colors que esgrimeix Paco Dalmau en cadascuna de les peces «Evolution» perseguen una gamma neta i fonen harmonies, intentant en cada obra —com va assenyalar Frank Stella— «mantener la pintura con el mismo buen aspecto que tiene en el bote»¹¹, en obrir el pot. Aquesta emoció primera en la trobada amb el color prístí és la que es trasllada a l'espectador, un rastre de plaer que ens aconsegueix a partir d'aquestes formes com blanes de cromatisme melodiós —és a dir, de Baudelaire— que van interactuant en els seus contenidors quadrats, sempre quadrats, i ens obliguen a atendre les nostres sensacions mentre recorrem la seua superfície, de cada peça, i meditem sobre la profunditat del fenomen o el fenomen de la profunditat —que no és el mateix: el seu calat en el joc amb la imatge.

I aquesta imatge —i acabe— és ací el que apareix sent la mateixa pintura en el quadre, formes de color en l'espai que pot ser que comprenguem millor si recordem l'anàlisi de Leo Steinberg a la fi dels anys seixanta sobre la reformulació del pla pictòric com una superfície plana¹² que atenia, entre altres qüestions, a esvarar clau del llenç de la posició vertical en el cavallet a una nova orientació sobre la taula o el sòl, horitzontal, el que suposa la seua conversió en una superfície plana receptora d'objectes (coses), d'informació (dades) o, com veiem en aquestes obres de Dalmau, de sols pintura sent pintura en un substrat abstracte i irreductiblement material que mou una sensació, que provoca una emoció.

No busquem més enllà dels fenòmens, si de cas, únicament per a comprendre'l's millor.



¹ Vegeu J. SNYDER, L. *El ojo del observador. Johannes Vermeer, Antoni van Leeuwenhoek y la reinvencción de la mirada*. Barcelona: Acantilado, 2017.

² BLANCHOT, M. *El espacio literario*. Barcelona: Paidós, 1992, p. 26.

³ I vam dir abans que les formes que adopta la pintura en aquests quadres de Dalmau s'evidencien com una cosa *informe*. Sobre la definició del terme va escriure Georges Bataille: «Un diccionario comienza a partir del momento en que no da ya el sentido sino las tareas de las palabras. Así informe no es sólo un adjetivo con tal significado sino un término que sirve para reducir las cosas, exigiendo generalmente que cada cosa tenga su forma. Lo que designa no tiene derechos en ningún sentido y se deja aplastar por todas partes como una araña o un gusano. En efecto, para que los académicos estén contentos sería necesario que el universo tomara forma. La filosofía entera no tiene otro objetivo: trata de dar una levita a lo que es, una levita matemática. Por el contrario, afirmar que el universo no se parece a nada y no es más que informe equivale a decir que el universo es algo como una araña o un escupitajo.» BATAILLE, G. «Informe», en «Chronique: Dictionnaire», *Documents* (núm. 7, 1929). Paris: Mercure de France, 1968, p. 382. Vegeu <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32951f/f509.double>>

⁴ CALVO SERRALLER, F. «Extravíos: Enjambre». *Babelia, El País*, 4 de novembre de 2017.

⁵ Baudelaire, C. «Salon de 1846». *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: Visor, p. 109.

⁶ «Inevitablemente, ante nuestros ojos, el animal está en el mundo como el agua en el agua.» BATAILLE, G. *Teoría de la religión*. Madrid: Taurus, 1998, p. 27.

⁷FIGES, E. *La luz y Monet en Giverny*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2014, p. 15.

⁸FIGES, E. op. cit., p. 30.

⁹En l'original en francés: «ces heures inertes de l'après-midi où la rivière est blanche et bleue des nuages et du ciel, et verte des arbres et des gazons, et rose des rayons déjà couchants sur les troncs des arbres, et dans la ténèbre éclairée de rouge des taillis de jardins où poussent les grands dahlias.» PROUST, M. «Le peintre. Ombres-Monet», en Contre Sainte-Beuve suivi de Nouveaux mélanges. Paris: Gallimard, 1971, p. 676.

¹⁰FIGES, E. op. cit., p. 107.

¹¹Declaracions de Frank Stella el 1964, citades en BATCHELOR, D. *Cromofobia*. Madrid: Síntesis, 2001, p. 119.

¹²Vegeu STEINBERG, L. «The Flatbed Picture Plane» en *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*. Nova York: Oxford University Press, 1972, p. 61-98.

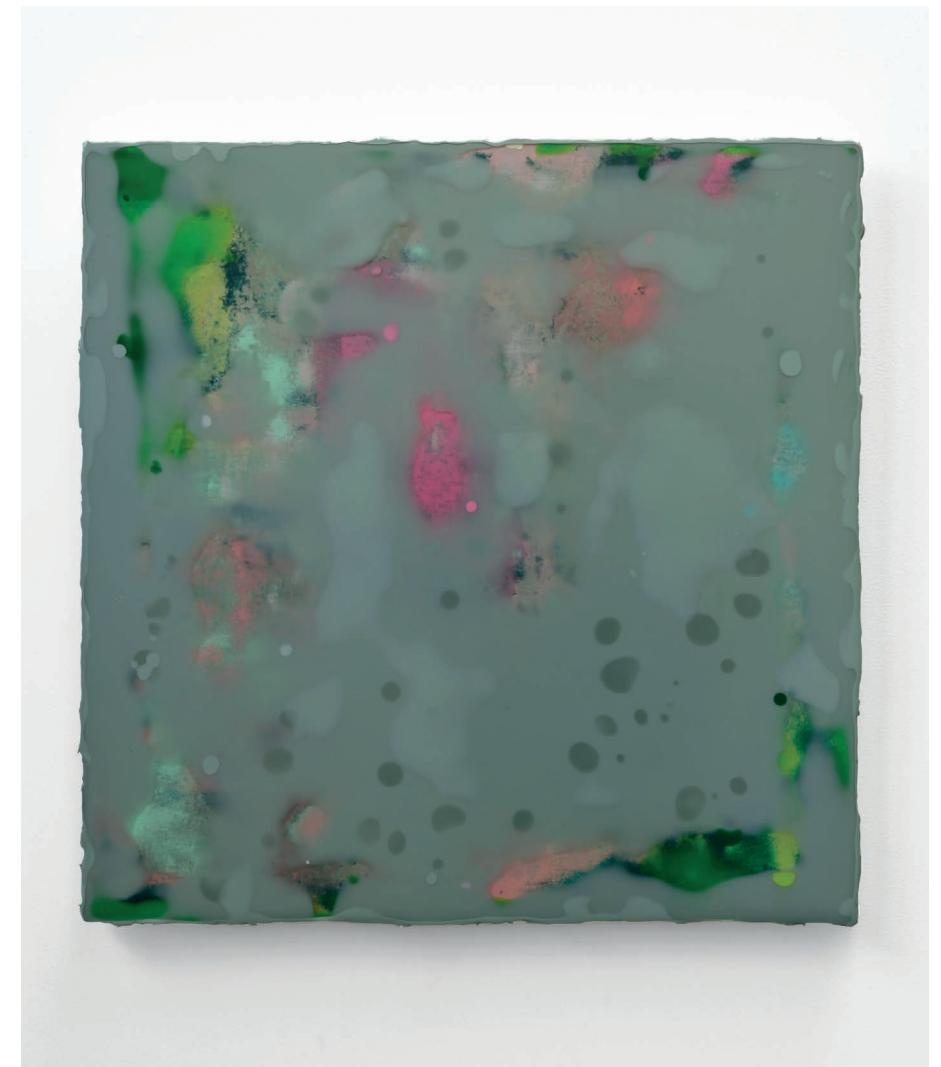
EVOLUTION SERIES



Evolution 30 XX, 2023
Acrílic i resina sobre llenç sobre tauler de fusta. 30 x 30 cm



Evolution 30 III, 2021
Acrílic i resina sobre llenç sobre tauler de fusta. 30 x 30 cm



Evolution 60 VI, 2022
Acrílic i resina sobre llenç sobre tauler de fusta. 60 x 60 cm



Evolution 30 VIII, 2022
Acrílic i resina sobre llenç sobre tauler de fusta. 30 x 30 cm



Evolution 40 XI, 2023
Acrílic i resina sobre llenç sobre tauler de fusta. 40 x 40 cm



Evolution 30 IV, 2021
Acrílic i resina sobre llenç sobre tauler de fusta. 30 x 30 cm



Evolution 30 XIX, 2023
Acrílic i resina sobre llenç sobre tauler de fusta. 30 x 30 cm

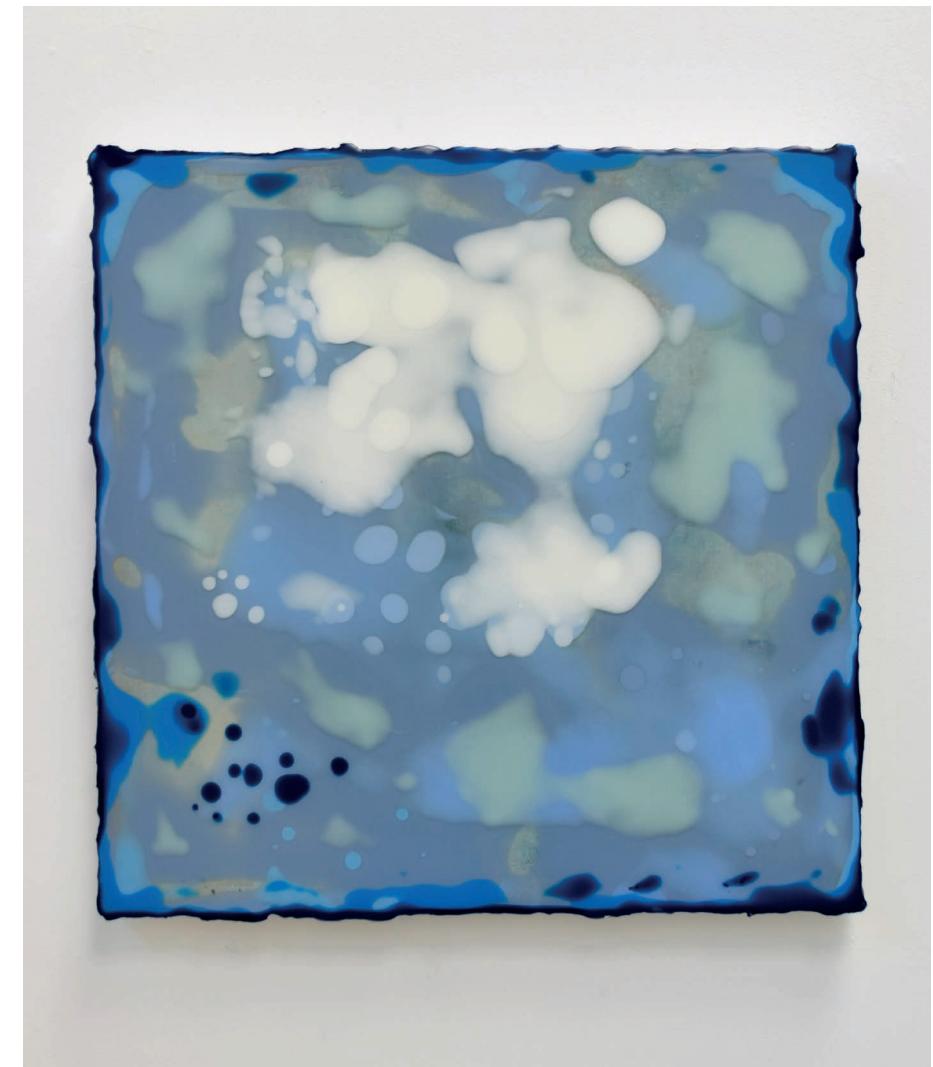


Evolution 60 IX, 2023

Acrílic i resina sobre llenç sobre tauler de fusta. 60 x 60 cm



Evolution 30 XVIII, 2022
Acrílic i resina sobre llenç sobre tauler de fusta. 30 x 30 cm



Evolution 60 VIII, 2023
Acrílic i resina sobre llenç sobre tauler de fusta. 60 x 60 cm



Evolution 30 XVII, 2023
Acrílic i resina sobre llenç sobre tauler de fusta. 30 x 30 cm



Evolution 50 I, 2022
Acrílic i resina sobre llenç sobre tauler de fusta. 30 x 30 cm



Evolution 40 V, 2022
Acrílic i resina sobre llenç sobre tauler de fusta. 40 x 40 cm



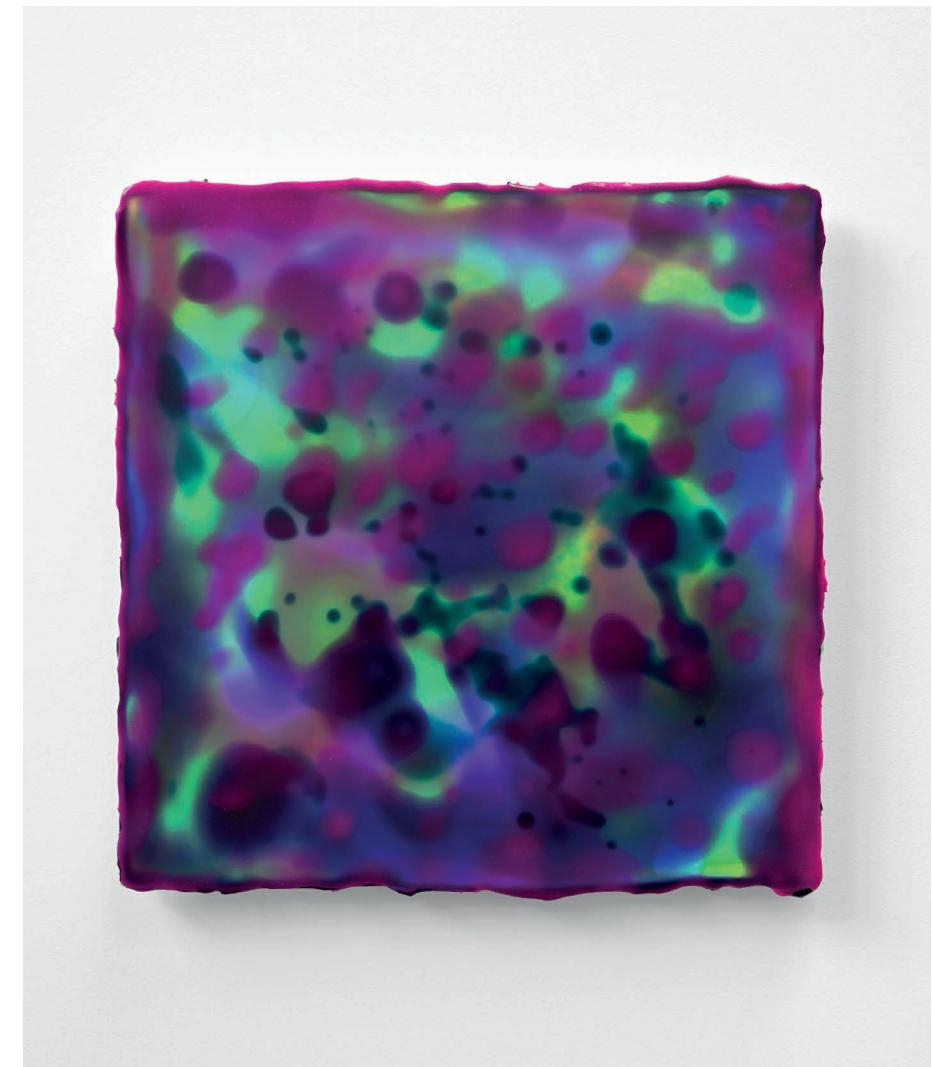
Evolution 15 II, 2021
Acrílic i resina sobre llenç sobre tauler de fusta. 15 x 15 cm



Evolution 15 VII, 2021
Acrílic i resina sobre llenç sobre tauler de fusta. 15 x 15 cm



Evolution 15 V, 2021
Acrílic i resina sobre llenç sobre tauler de fusta. 15 x 15 cm



Evolution 40 X, 2022
Acrílic i resina sobre llenç sobre tauler de fusta. 40 x 40 cm



Evolution 30 XIX, 2023
Acrílic i resina sobre llenç sobre tauler de fusta. 30 x 30 cm



Evolution 30 XII, 2022
Acrílic i resina sobre llenç sobre tauler de fusta. 30 x 30 cm



Evolution 30 V, 2021
Acrílic i resina sobre llenç sobre tauler de fusta. 30 x 30 cm



Evolution 60 V, 2022
Acrílic i resina sobre llenç sobre tauler de fusta. 60 x 60 cm



Evolution 90 I, 2023
Acrílic i resina sobre llenç sobre tauler de fusta. 90 x 90 cm

ES

Sjoerd Westbroek
ABSTRACCIÓN CON VOZ

La obra pictórica de Paco Dalmau irradiia una presencia que afecta al espacio circundante y a la mente del observador de igual manera. La primera obra que pude ver en vivo en una galería local donde exponíamos los dos presentaba un azul tan intenso que me llevó a escuchar en mi cabeza involuntariamente a David Bowie cantar: «*Blue, blue, electric blue / That's the colour of my room / Where I will live / Blue Blue*». Otra pieza, en blancos de diferentes matices y unas modestas dimensiones de 40 x 40, conseguía abrazar y abarcar toda la pared en la que colgaba. Sus pinturas parecen estar hechas de un color puro que aspira a trascender los límites de su soporte material. Sus acabados son suaves pero mates, de manera que no vemos reflejos en ellos el espacio de alrededor ni a nosotros mismos. Esta calidad contribuye a crear la impresión de que el color invade el espacio y nos sentimos testigos del nacimiento de una serie de formas de una suerte de sopa primigenia detrás de la superficie del cuadro. La serie se titula «*Evolution*», con la explícita alusión de Dalmau a su noción de emergencia también. Percibimos como en una pantalla el modo en que estas formas surgen en una superficie lisa y físicamente impenetrable y la atraviesan, como si gozaran de vida propia.

Con todo, sigue siendo tangible una sensación de control por parte del artista, que compensa cualquier ilusión de trascendencia que pueda evocar la obra. Esto es, para mí, lo que define el virtuosismo de la obra. La mano del pintor es omnipresente, por ejemplo, en los rebordes desiguales de los cuadros, que podrían haberse rectificado con facilidad, pero que pueden interpretarse como señales deliberadas de su producción. La manera en que tienen de fluir la pintura y la resina rebasando los bordes aseveran la objetualidad artesanal de las obras. Es más, se produce una sensación de hondura gracias a su profundidad real hecha de capas de pintura aplicadas a la base y fijadas con resina epoxi, lijada posteriormente hasta crear una superficie sin reflejos. No solo pensamos que vemos espacio, sino que realmente allí hay espacio. Esto es como

la suspensión de la incredulidad puesta del revés: lo que estás dispuesto a aceptar como una ilusión resulta que es real.

Las piezas se elaboran en series y, de hecho, cuando visité a Dalmau en su estudio, me encontré con una pequeña línea de producción en la que las nuevas pinturas en distintas fases de finalización estaban a la espera del siguiente paso. Como cabría esperar, se elaboran colocadas en plano horizontal con la superficie boca arriba de manera que las fuerzas de la gravedad empujan a la resina a fluir con suavidad y perfección. Algunas obras ya secas colgaban de las paredes esperando que Dalmau dictaminase si requerían alguna capa adicional. Existe también una noción más conceptual de la serialidad arraigada en cada una de las obras, con independencia del número de piezas que la componen, y cada pieza implica la posibilidad de una nueva obra, concebida dentro de idénticos límites formales y técnicos que, sin embargo, resulta ser completamente distinta. Al mismo tiempo, parece que las obras no están satisfechas con existir como meras ideas, sino que aspiran a convertirse en un objeto material. Al final la obra parece ser no solo una posibilidad, sino la constatación y disfrute de la diferencia.

Esta noción de la pintura que desea algo, del cumplimiento y consecución de algo que percibimos como independiente de su creador constituye el eje central del libro *What Do Pictures Want? (¿Qué quieren los cuadros?)* del teórico del arte y de los medios de comunicación W. J. T. Mitchell. En el capítulo titulado «Abstracción e intimidad» se plantea qué queda de la pintura abstracta tras el modernismo, después de que la novedad de la abstracción se haya desgastado y viva más allá de las expectativas y aspiraciones de los artistas y críticos modernistas. La pintura abstracta contemporánea ha pasado a ser una «tradición artística vernácula», algo tan común como la pintura figurativa y accesible tanto para los artistas como para el público en general. Mitchel subraya cómo esto dotó al arte abstracto de un potencial conversacional desde el momento en que el observador mira la obra para dejarla que le hable de vuelta. La abstracción contemporánea brinda la posibilidad de una conversación entre la obra y el observador y entre los mismos observadores. Así, la respuesta sencilla a la pregunta de qué busca la pintura abstracta sería: que se hable de ella.

Por lo tanto, en la abstracción no se trata tanto de una búsqueda modernista por hallar la esencia de la pintura como pintura, sino que es más bien solo un aspecto de un amplio abanico de prácticas en el que cada una de ellas articula una relación idiosincrática con la historia de la pintura al tiempo que permanece con firmes raíces en el presente. La particularidad de la posición pictórica, articulada en una vernácula, es lo que le confiere proximidad y permite que se despliegue una conversación. Para Mitchell, la pintura abstracta «es un terreno de entrenamiento en la práctica de la concentración visual prolongada en conjuntos singulares determinados del imaginario visual, en la asociación discursiva y en la objetualidad concreta». Esto requiere de paciencia y de una concentración que no siempre está fácilmente disponible y que exige mucha práctica. En este sentido, *asociación discursiva* no sería un fin en sí misma sino más bien una exploración activa de cómo se forma el significado en la conversación y cómo este significado es a la vez personal y social.

La obra de Dalmau parecía tener su sitio en la esfera doméstica la primera vez que la conocí. Por supuesto, esto no quiere decir que los cuadros no pudieran exhibirse en una galería o en un museo, más bien que entorno doméstico simplemente ayudaba a facilitar el entretenerte en una situación que englobaba a la obra y a sus observadores. Al pensar en Mitchell, la intimidad sea quizá otro aspecto que busque la obra, pues permite la manifestación de las preferencias personales en la situación en la que se exhibe, invitando a la contemplación no solo de lo que encontramos interesante, sino también de las obras con las que podríamos convivir. No pude resistirme a la tentación de elegir una favorita –la azul, como es evidente, por Bowie–, y de debatir esto con los demás, que tenían las mismas razones personales para preferir otra pieza. En ese sentido, la intimidad puede girar en torno al gusto, a las cosas que nos gustan y amamos, de igual importancia que las consideraciones formales o conceptuales.

Al mismo tiempo, creo que debatir estas cuestiones de gusto no debería excluir una exploración profunda de las cualidades formales de una obra de pintura, de la invitación que configura en el espacio compartido de una exposición. Esto nos lleva a una cuestión

interesante: ¿hasta qué punto dejamos que el gusto y otras consideraciones personales jueguen un papel en la valoración de lo que puede hacer una pintura? ¿Se puede si quiera escindir este binomio? Dada la naturaleza conversacional de la exposición, el objetivo no es dilucidar esta cuestión para siempre. Cualquier conclusión es provisional y todas estas cuestiones sobre dónde nos lleva la obra y qué traemos nosotros de nuestra cosecha, sobre las relaciones recíprocas establecidas, se fusiona a través de las formas coloreadas de los cuadros, quizás con el propósito principal de encontrar un espacio para compartir.

EN

Sjoerd Westbroek
TALKING ABSTRACTION

The paintings of Paco Dalmau have a radiant presence that affects the space around them and the mind of the beholder to an equal extent. The first work I saw for real, in a home gallery where we were both exhibiting, was so intensely blue that it made me involuntarily hear David Bowie sing: «*Blue, blue, electric blue / That's the colour of my room / Where I will live / Blue Blue*». Another one, in various shades of white, measuring a modest 40 by 40 centimetres, embraced the entire white wall it was hanging on. It is as if his pictures are made of pure colour that wants to escape the limits of its material support. Their finish is smooth but matt, so you don't see yourself or the surrounding space reflected in their surface. This contributes to the impression of colour taking up space. It's as if you witness a process of shapes being born out of some primordial soup behind the surface of the picture. The series is titled «*Evolution*», so Dalmau explicitly hints at this notion of emergence too. There is something screen-like in how these shapes are made to appear in and through a smooth and physically impenetrable surface, as if they have a life of their own.

Yet, a sense of control exercised by the artist remains tangible and counterbalances any illusion of transcendence the work might evoke. For me, this defines the virtuosity of the work. The hand of the painter is omnipresent. For instance, the

uneven edges of the pictures, which could have been straightened quite easily, can be read as deliberately cultivated traces of their production. The way paint and resin are allowed to flow over the edge affirms the hand-made objecthood of the works. Furthermore, the sensation of depth is produced by an actual depth, by layers of paint that are applied to the base and fixed using an epoxy resin, which is sanded to create the non-reflective surface. I am not just thinking I am looking at space, there actually is space. It's like a suspension of disbelief turned inside out: what you're willing to accept as an illusion turns out to be real.

The works are made in series. When I visited Dalmau in his studio, I encountered a small production line, where new paintings in various stages of completion awaited next steps. As you would expect, they are made lying horizontally, with the surface facing up so that gravity forces the resin to flow out perfectly smoothly. Several dried works were hanging on the wall, so Dalmau could decide whether they needed another layer. There is also a more conceptual notion of seriality ingrained in each of the individual works, independent of the number of works that is actually made. Each work implies the possibility of another work, made within the same formal and technical constraints, that is nevertheless completely different. At the same time, it feels like the works are not satisfied with an existence merely as an idea. They want to be made, as a material object. In the end the work seems to be not just about the possibility, but also the realisation and an enjoyment of difference.

This notion of a picture desiring something, the fulfilment of something that we see as independent of its maker, is the central concern in the book *What Do Pictures Want?* by art and media theorist W. J. T. Mitchell. In the chapter «Abstraction and Intimacy» he asks himself what has remained of abstract painting after modernism – after the novelty of abstraction has worn off and lives on beyond the expectations and ambitions of modernist artists and critics. Contemporary abstract painting has become a «vernacular artistic tradition», something as common as figurative painting and accessible for artists and their public alike. Mitchell emphasises how this gave abstract art a conversational potential, the beholder is looking at the work to let

the work speak back. Contemporary abstraction holds the possibility of a conversation between work and beholder and amongst beholders. So, the simple answer to the question «what does abstract painting want?» would be: to be talked about.

Thus, abstraction is not anymore about the modernist quest to find the essence of painting qua painting, but rather just an aspect of a wide variety of practices, each articulating an idiosyncratic relationship to the history of painting, whilst remaining firmly rooted in the present. The particularity of a painterly position, articulated in a vernacular, is what makes it relatable, allowing a conversation to unfold. Mitchell sees abstract painting «as a training ground in the practice of prolonged visual concentration on singular, determinate complexes of visual imagery, discursive association, and concrete objecthood». Patience is needed, a concentration that is not always readily available and that requires practice. I'd say in that sense *discursive association* is not an end in itself, but rather the active exploration of how meaning forms in conversation, how meaning is always both personal and social.

The work of Dalmau seemed at place in the domestic setting where I first encountered it. This is, of course, not to say that the paintings couldn't be shown in a gallery or a museum. The domestic setting just helped in facilitating some sort of lingering in a situation that enveloped the work and its beholders. Thinking of Mitchell, intimacy is perhaps another thing the work wants. Intimacy allows personal preferences to be played out in the situation where the work is shown. It invites contemplation, not only about what you find interesting, but also what work you could live with. I couldn't resist the temptation to pick a favourite – obviously the blue one, because of Bowie – and discuss this with others, who held equally personal reasons for preferring one over the other. In that sense intimacy can be about taste, the things you like and love, as something that can hold equal importance as formal or conceptual considerations.

At the same time, I believe discussing these matters of taste should not exclude a thorough exploration of how the formal qualities of a painting work, the invitation it sets up in the

shared space of an exhibition. This leads to an interesting question: to what extent do you allow taste and other personal considerations to play a role in the evaluation of what pictures can do? Can the two even be separated? Because of the conversational nature of an exhibition, the aim is not to settle this once and for all. Any conclusion is a provisional one. All these questions around where the work takes you and what you bring to work, the reciprocal relations that are established, merge through the coloured shapes of the pictures – perhaps with the main purpose of finding a space to share.

NL

Sjoerd Westbroek
ABSTRACTIE SPREEKT

De schilderijen van Paco Dalmau hebben een stralende aanwezigheid die de ruimte eromheen en de geest van de toeschouwer in gelijke mate beïnvloedt. Het eerste werk dat ik in het echt zag, in een huisgalerie waar wij beiden exposeerden, was zo intens blauw dat ik onwillekeurig David Bowie hoorde zingen: «Blue, blue, electric blue / That's the colour of my room / Where I will live / Blue Blue». Een andere, in verschillende tinten wit, van een bescheiden 40 bij 40 centimeter, omarmde de hele witte muur waaraan het hing. Het is alsof zijn schilderijen bestaan uit pure kleur die wil ontsappen aan de grenzen van zijn materiële drager. Hun afwerking is glad maar mat, zodat je jezelf of de omringende ruimte niet weerspiegeld ziet in hun oppervlak. Dit draagt bij aan de indruk dat de kleur ruimte inneemt. Het is alsof je getuige bent van een proces van vormen die geboren worden uit een of andere oersoep achter het beeldoppervlak. De serie is getiteld «Evolution», dus Dalmau zinspeelt ook explicet op deze notie van ontstaan. Er is iets schermachtigs hoe deze vormen in en door een glad en fysiek ondoordringbaar oppervlak verschijnen, alsof ze een eigen leven leiden.

Toch blijft een gevoel van controle door de kunstenaar voelbaar en vormt het een tegenwicht voor elke illusie van transcendentie die het werk zou kunnen oproepen. Voor mij is dit wat het

werk virtuoos maakt. De hand van de schilder is alomtegenwoordig. Zo zijn de oneffenheden aan de randen van de schilderijen, die gemakkelijk rechtgezet hadden kunnen worden, te lezen als bewust gecultiveerde sporen van hun productie. De manier waarop verf en kunsthars over de rand vloeien, bevestigt het handgemaakte karakter van de werken. Bovendien wordt de sensatie van diepte tot stand gebracht door een werkelijke diepte, door lagen verf die op drager zijn aangebracht en bevestigd met een epoxyhars, die wordt geschuurd om het niet-reflecterende oppervlak te creëren. Ik denk niet alleen dat ik naar ruimte kijk, er is ook echt ruimte. Het is als een binnenste buiten gekeerde suspension of disbelief: wat je bereid bent te accepteren als een illusie blijkt echt te zijn.

De werken worden in series gemaakt. Toen ik Dalmau in zijn atelier bezocht, trof ik een kleine productielijn aan, waar nieuwe schilderijen in verschillende stadia van voltooiing wachten op de volgende stappen. Zoals je zou verwachten, worden ze liggend gemaakt, met het oppervlak naar boven gericht, zodat de zwaartekracht de hars perfect glad laat uitzloeien. Verschillende gedroogde werken hingen aan de muur, zodat Dalmau kon beslissen of ze nog een laag nodig hadden. Er is ook een meer conceptuele notie van serialiteit ingebakken in elk van de afzonderlijke werken, onafhankelijk van het aantal werken dat daadwerkelijk is gemaakt. Elk werk impliceert de mogelijkheid van een ander werk, gemaakt binnen dezelfde formele en technische beperkingen, dat toch totaal anders is. Tegelijkertijd voelt het alsof de werken niet tevreden zijn met een bestaan louter als idee. Ze willen gemaakt worden, als een materieel object. Uiteindelijk lijkt het werk niet alleen te gaan over de mogelijkheid, maar ook over het creëren en het genieten van verschil.

Deze notie van een beeld dat naar iets verlangt, de vervulling van iets dat we los van de maker zien, staat centraal in het boek «*What Do Pictures Want?*» door kunst- en mediatheoreticus W. J. T. Mitchell. In het hoofdstuk «Abstractie en intimiteit» vraagt hij zich af wat er van de abstracte schilderkunst is overgebleven na het modernisme – nadat de nieuwigheid van de abstractie is uitgewerkt en doorleeft, voorbij de verwachtingen en ambities van modernistische kunstenaars en critici. Hedendaagse abstracte schilderkunst is een «vernacular artistic

tradition» geworden, iets wat net zo gewoon is als figuratieve schilderkunst en toegankelijk is voor kunstenaars en hun publiek. Mitchell benadrukt hoe dit de abstracte kunst een conversatiepotentieel heeft gegeven, de toeschouwer kijkt naar het werk om het werk terug te laten spreken. Hedendaagse abstractie houdt de mogelijkheid in van een gesprek tussen werk en toeschouwer en tussen toeschouwers onderling. Het eenvoudige antwoord op de vraag «wat wil abstracte schilderkunst?» zou dus zijn: erover gesproken worden.

Abstractie gaat dus niet meer over de modernistische zoektocht naar de essentie van de schilderkunst als schilderkunst, maar is slechts een aspect van een grote verscheidenheid aan praktijken, die elk een eigenzinnige relatie tot de geschiedenis van de schilderkunst verwoorden en tegelijkertijd stevig geworteld blijven in het heden. De bijzonderheid van een schilderkunstige positie, verwoord in een volkstaal, is wat haar relateerbaar maakt en een gesprek mogelijk maakt. Mitchell ziet abstracte schilderkunst «als een training in de praktijk van langdurige visuele concentratie op unieke, vaststaande complexen van visuele beelden, discursive associatie en concrete objectiviteit». Er is geduld voor nodig, een concentratie die niet altijd gemakkelijk beschikbaar is en oefening vereist. In die zin zou ik zeggen dat *discursive associatie* geen doel op zich is, maar eerder een actief onderzoek naar hoe betekenis zich vormt in een gesprek, hoe betekenis altijd zowel persoonlijk als sociaal is.

Het werk van Dalmau leek op zijn plaats in de huiselijke omgeving waar ik het voor het eerst tegenkwam. Dat wil natuurlijk niet zeggen dat de schilderijen niet in een galerie of een museum kunnen worden getoond. De huiselijke omgeving droeg er wel toe bij dat het werk en zijn toeschouwers langere tijd samen verkeerden. Terugdenkend aan Mitchell: misschien wil het werk wel intimiteit. Intimitateit maakt het mogelijk persoonlijke voorkeuren uit te spelen in de situatie waarin het werk wordt getoond. Het nodigt uit tot nadenken, niet alleen over wat je interessant vindt, maar ook met welk werk je zou kunnen leven. Ik kon de verleiding niet weerstaan om een favoriet te kiezen - uiteraard de blauwe, vanwege Bowie - en daarover te discussiëren met anderen, die even persoonlijke redenen hadden om het ene werk boven het andere te verkiezen. In die zin kan

intimitate gaan over smaak, de dingen die je leuk en mooi vindt, als iets dat even belangrijk kan zijn als formele of conceptuele overwegingen.

Tegelijkertijd geloof ik dat het bespreken van deze smaakkwesties een grondig onderzoek naar de werking van de formele kwaliteiten van een schilderij, de uitnodiging die het vormt in de gemeenschappelijke ruimte van een tentoonstelling, niet mag uitsluiten. Dit leidt tot een interessante vraag: in hoeverre spelen smaak en andere persoonlijke overwegingen een rol bij de beoordeling van wat schilderijen kunnen doen? Kunnen die twee wel gescheiden worden? Vanwege het conversationele karakter van een tentoonstelling is het niet de bedoeling dit voor eens en altijd op te lossen. Elke conclusie is een voorlopige. Al deze vragen rond waar het werk je brengt en wat je meebrengt, de wederkerige relaties die tot stand komen, smelten samen door de gekleurde vormen van de schilderijen - misschien met als voornaamste doel een ruimte te vinden om te delen.

ES

Ricardo Forriols
Universitat Politècnica de València

EL FENÓMENO DE UNA IMAGEN PROFUNDA,
SOLO PINTURA

No busques nada más allá de los fenómenos: ellos mismos son la teoría. (Man suche nur nichts hinter den Phänomenen: sie selbst sind die Lehre.)
J. W. GOETHE

1
Anotamos los fenómenos: La profundidad de una transparencia. La percepción del efecto. El tacto satinado de la luz y del espacio. Una evolución natural, libre, del color y de las formas...

Contemplamos una sucesión de obras con formas orgánicas, informes, que parecen moverse en una suerte de albúmina, de magma activo del cual cada pieza es sólo una muestra —como si se tratara de cortes laminados y preparados

entre cristales para las pruebas de microscopía científica.

2
Justo lo que vemos nos traslada al estudio del pulidor de lentes Antoni van Leeuwenhoek en la ciudad holandesa de Delft, tan cerca en el espacio y en el tiempo del estudio de Johannes Vermeer, pintor¹. Viajamos a la velocidad de la luz hacia finales del siglo XVII para asistir a un momento fabuloso que se cifra en la primera observación de una gota de agua a través de una lente y la revelación de otro “nuevo mundo”, por invisible, microscópico, poblado de seres inauditos, fantásticos e imposibles, quizás informes. Entonces era cualquier día de agosto de 1674 en Delft y la mirada de Leeuwenhoek —su ojo acercado al extremo del tubo calibrado que contenía una de aquellas primeras lentes de aumento— asiste fascinada al espectáculo dinámico de toda esa vida minúscula sobre la que nos abocábamos por primera vez.

Fascinada la mirada... El descubrimiento, *de ver por primera vez*, era una cuestión de distancia. Lo explicó muy bien Maurice Blanchot: «¿Por qué la fascinación? Ver supone la distancia, la decisión que separa, el poder de no estar en contacto y de evitar la confusión en el contacto. Ver significa que, sin embargo, esa separación se convirtió en encuentro. Pero, ¿qué ocurre cuando lo que se ve, aunque sea a distancia, parece tocarnos por un contacto asombroso, cuando la manera de ver es una especie de toque, cuando ver es un contacto a distancia, cuando lo que es visto se impone a la mirada, como si la mirada estuviese tocada, tomada, puesta en contacto con la apariencia? No un contacto activo —lo que aún hay de iniciativa y de acción en un tocar verdadero—, sino una mirada arrastrada, absorbida en un movimiento inmóvil y en un fondo sin profundidad. Lo que nos es dado por el contacto a distancia es la imagen. Y la fascinación es la pasión por la imagen.»²

Pensemos en ese ojo completamente abierto, su mirada fascinada, todo el cerebro y los nervios de Leeuwenhoek hechizados por la imagen y el mundo que acaba de aparecer ante él a través de la lente y la luz, acercados desde el otro extremo del tubo que parece apuntar tan lejos, siendo la distancia tan corta, mientras se hunde en las capas hasta entonces insondables del mínimo fluido de una gota.

3
Podemos mirar del mismo modo fascinados la distancia que nos separa de cada obra de Paco Dalmau, directos al centro de sus cuadros, para descubrir más allá de una imagen, el medio: la pintura como un medio absoluto —entendido en todo su esplendor—, como una sustancia que se torna imagen confinada en una forma, su forma, como una imagen que parece contener *vida* en el espacio mismo que ocupa, en el perfil posible de su misma profundidad aparente.

Pero, no lo olvidemos: ver así estos cuadros supone *un contacto a distancia* —como escribió Blanchot— a través de la *mirada arrastrada, absorbida* hacia un posible *fondo sin profundidad*.

Mirar dentro de las capas de pintura, en los intersticios, es mirar al interior de la pintura, hacia el fondo del cuadro. Mirar de esa manera, mirar allí, mirar estos cuadros de Paco Dalmau, es fijarse en un espacio intermedio, complejo, de igual modo casi imposible, que viene a denunciar la teatralidad de los sistemas perspectivos y de representación de la naturaleza como reglas del engaño que es la práctica de la pintura en la tradición realista, la mimesis: la trampa de una escenografía que intenta mantener la sensación de una imagen verosímil pero no real. A la contra, en la tradición de lo abstracto, esta otra profundidad fascinante que sí se abre en los cuadros de la serie «Evolution» de Dalmau —aunque fina, interesantemente ligera— es real, generada por el navegar de capas de resina pulida y color sobre otras capas de resina pulida y color sobre otras capas de resina pulida y color, etcétera.

Más que una sensación o una ilusión, la pintura así trabajada invita a un recorrido efectivo y corpóreo por esa profusión de capas que van de la superficie al fondo, y a la inversa: de la última capa al lienzo, en una suerte de profundidad *con fondo* —pues es más que la sola imagen a la que se refería Blanchot— dentro de la que alcanzamos a comprender el poder del velo y la fuerza de la sustancia que se transparenta haciéndose evidente en sí misma: materia, tiempo, abismo. La pintura, su sustancia, se muestra aquí igual que los seres inauditos, fantásticos vistos por Leeuwenhoek a través de su propia lente pulida³. Mirar. Practicar y mirar así la pintura hace que ésta se convierta en algo muy diferente a las

representaciones en el teatro del mundo. Y el cuadro, el cuadro se transforma en una suerte de estanque contenedor.

4

Si Leeuwenhoek observaba por primera vez la vida en una gota de líquido elemento, Vermeer inaugura al mismo tiempo una nueva representación que se apoya en el empleo de la cámara oscura para ajustar las formas en el espacio de una habitación: las figuras, sus gestos detenidos y los robustos muebles, todo muy verosímil, pero sobre todo para desentrañar el secreto de la luz —lo que posibilitaba su mirada y la nuestra al mundo— y su traducción mágica en color. Mediante aquel mecanismo óptico, la mirada limpia de Vermeer atraviesa la perspectiva de la distancia a la imagen y, como haciendo temblar ese secreto de la luz en el aire, hace visible en sus lienzos una atmósfera profunda y hasta entonces abstracta, realmente natural, divina, que se corresponde con una nueva textura visual para el teatro del mundo —Calvo Serraller señaló que así era como Vermeer atomizaba «la luz que cimbra el color».⁴

Esto sucedía más o menos a la vez de un extremo a otro, en diagonal, en la misma plaza del Mercado de Delft. En su centro el mundo vibraba y la aguja de la Nieuwe Kerk no pudo hacer otra cosa que retransmitir aquella ligera pero crucial perturbación (eléctrica) hacia el futuro.

5

En su paseo y repaso a las obras del *Salon* parisino de 1846, un joven Charles Baudelaire anotaba, hablando del color y del carácter sinfónico de la pintura —ahí es nada: armonía, melodía y contrapunto musical del color— que «La mejor manera de saber si un cuadro es melodioso es mirarlo desde lo bastante lejos para no comprender ni el tema ni las líneas»⁵.

Con sus ojos pequeños y siguiendo el método infalible de Baudelaire, había que contemplar al cuadro lo suficientemente lejos para que desapareciera el fragor de lo representado y se pudiera sentir su melodía.

De nuevo nos encontramos con la distancia, como en ese otro truco para revisar el trabajo de pintura sobre un cuadro que consiste en dar un paso atrás y entrecerrar los ojos para ver mejor el encaje, sin

detalles, observando a través de esa suerte de velo en que se convierten nuestras pestañas un punto de luz que aparece para organizar toda la escena, toda la imagen.

Es el movimiento adelante y atrás del *zoom*, el mismo con el que Vermeer ajustaría la lente de la cámara oscura para la captura de ese detalle de luz brillante que esgrimir mágicamente sobre el lienzo, en un punto, ¿quizás una perla? Quizás Baudelaire presentía así también, en la distancia, el vértigo móvil del mismo centro del universo ordenándolo todo.

6

En Róterdam, a 15 kilómetros de Delft (y a unos 450 de París), Paco Dalmau viene trabajando en los dos últimos años esta serie de cuadros bajo el título de «Evolution». Además de la distancia geográfica y narrativa que esgrimimos, de la distancia que decía Blanchot para con la imagen, parece como si hubiera una distancia móvil dentro de cada uno de los cuadros de la serie, que evolucionan autónomamente entre las capas superpuestas de fluido plástico entreveradas por las transparencias entre resina y color y resina y color y resina y color y así sucesivamente, en un proceso de depósito, erosión y pulido del color que define un cierto *acristalamiento* de la pintura, infranqueable, por dura. Es como si manejar la materia pictórica fuera un aquilar el prisma para que al atravesarlo la luz se dispare y descubra el espectáculo del color, que es algo autosuficiente, en sí una fuerza en el mundo, una de las fuerzas que *hacen* el mundo, diríamos. El color es donde sufre y se alegra la luz —algo así dijo Goethe—, es lo más sagrado de lo visible —algo así dijo Ruskin—, es lo primero o lo segundo que adjetiva la forma de lo que vemos.

Pero, aunque en realidad se muestre dura, insistimos, esta es una pintura que parece estar en el cuadro y *en el mundo como el agua en el agua*.⁶

7

En la orilla del estanque de su casa-taller en Giverny —donde se recluyó hasta su muerte en 1926, en su jardín, en el exilio interior, casi ciego, alucinando los colores por las cataratas en los ojos— asistimos al espectáculo de ver a Claude Monet pintando la profundidad arriba y debajo en la superficie de agua. Lo vemos pintando sentado

en su barca, él en medio del estanque, en el momento justo antes del amanecer, antes de que la luz del sol se levante y lo cambie todo: «Se le ocurrió que aquel perfecto equilibrio entre agua y cielo, entre el mundo real y su imagen especular, debía parecerse mucho a estar sentado en el eje central del universo, el punto inmóvil alrededor del cual todo giraba. Pero a la vez era consciente de su fragilidad: como estar dentro de una pompa de jabón color aguamarina que en cualquier instante puede desaparecer. Justo en ese momento su escrutadora mirada advirtió, en el punto en que el río convergía no con el cielo sino con el reflejo de su propia sombra, una mancha difusa azul oscura»⁷.

Subrayamos el *perfecto equilibrio* donde se dibuja el *eje central del universo* y esa mancha huidiza, oscura, a medio camino entre reflejo y sombra, que no es otra cosa que aquel punto vibrante de detalle para Vermeer. Ese punto, esa mancha es la *singularidad* a la que se refiere muchas veces la ciencia.

Y esa misma singularidad es la que denuncia la complejidad del espacio en *perfecto equilibrio sobre el eje central del universo* en tantos cuadros pintados en Giverny. Lo describía muy bien Eva Figes: «Los nenúfares habían comenzado a abrirse, revelando al cielo, pétalo a pétalo, la compleja variedad de sus colores. La sombra del sauce perdía en entidad a medida que el sol, su luz tamizada por el entramado de aquellos larguísimos dedos verdes, ganaba en altura. Claude divisó la primera nubecilla blanca de aquel día cruzando por encima del estanque, y volvió la mirada hacia el agua para observar cómo los nenúfares flotaban en ella y cómo sus blancos bordes se teñían levemente de malva y de azul. La gran sombra del sauce oscurecía parcialmente el conjunto y a la vez lo dotaba de perspectiva y profundidad. Era este un efecto que solo se producía en el agua calmada; uno que aún no había conseguido capturar»⁸.

Ese efecto imposible, primero, era la luz y los colores en movimiento. Un movimiento de formas de colores que enumeró Marcel Proust a la perfección: «esas horas inertes de la tarde cuando el río es blanco y azul por las nubes y el cielo, y verde por los árboles y los pastos, y rosa por los rayos del sol que ya yacen sobre los troncos de los árboles, y rojo por la oscuridad iluminada

de los matorrales en los jardines donde crecen las grandes dalias»⁹. Son todos esos colores y más, todas esas cosas y reflejos (imágenes) conviviendo en la superficie del estanque que es la superficie del cuadro que es, en definitiva, la superficie de pintura.

Pero detengámonos un instante aún para contemplar cómo sobre el plano quieto del agua, que desaparece en sí misma, convergen la imagen de lo de arriba (las flores, los árboles, el aire, los pájaros, el reflejo de Monet) y más arriba (las nubes, el cielo azul, que sólo están en los cuadros como reflejos) con lo de dentro (quizás unos nenúfares nacarados flotando, el agua espejada y lo que la habita) y lo profundo (el fondo, allá abajo).

Todo distancias. Ese plano de agua imposible, compleja, que no existe, atraviesa el punto de reflejo que favorece la oscuridad y se complica sobremanera cuando, por transparencia, entre la reflexión y la refracción de la luz, las formas a un lado y a otro, arriba y debajo, son a la vez y se confunden en la misma superficie. Monet acabará consiguiendo capturar el efecto —y vaya si lo hizo en estos «paisajes reflejo», así los llamaba— complicando la superficie de la pintura al hacerla saltar por los aires y desaparecer.

Al final, se trata de capturar el raro efecto especular de una constelación de profundidad en la imagen, en una superficie plana vista desde cierto ángulo con fascinación y la suficiente distancia. Y ese efecto, quizás un engaño al ojo que juega con la perspectiva y la ilusión óptica, adquiere entonces resonancias importantes, cósmicas, como señalaba Figes al final de su acercamiento a un día en la casa, los jardines y la pintura de Monet: «Las estrellas reflejadas en el espejo del agua le dan la razón: su luz traspasa la vida, la muerte y la eternidad»¹⁰.

8

De algún modo, también en estos cuadros de Dalmau encontramos ese efecto de transparencia que nos permite asomarnos a través de la pintura hasta el lienzo, hasta la trama y la urdimbre de la tela entrevista como la textura del fondo; sobre ella, se mueven las primeras capas más ligeras, un gesto de la brocha, la marca del lijado; hacia la superficie va emergiendo el color, se van empujando y solapando las manchas...

(Reverbera en los márgenes y sobre los cantos del cuadro la pintura, que los supera, contradiciendo la planitud y su superficialidad: es la evidencia tridimensional por donde se derraman las gotas de resina, girando la gravedad, contra el muro, como llamas, como salpicaduras, siendo más eso informe e impreciso que cuestiona los bordes, los perversos y escapa.)

...con una completa práctica del pulimento que encapsula los colores en una especie de orden de estratos que es la memoria del proceso, de la sustancia material, de la luz y del tiempo. Todo se transparenta: matices, dimensiones, ángulos de visión. Y la pintura se compacta.

Se compacta en unos colores que son muy contemporáneos, acrílicos vibrantes y luminosos, muy luminosos. Más modernos que los rosas descubiertos por Baudelaire y amados por Proust, más todavía que esos colores *fi de siècle* y ficticios —por artificiales, extraídos de la manipulación del alquitrán de hulla, como el nuevo (entonces), glamuroso y depravado color malva— a los que se refería Théophile Gautier en su prólogo a *Las Flores del mal* de Baudelaire. Para Gautier, aquellos colores a la anilina tan compactos y opacos venían a apartarnos de la naturaleza transparente y generaban necesidades nuevas, desconocidas.

Los colores que esgrime Paco Dalmau en cada una de las piezas de «*Evolution*» persiguen una gama limpia y fundan armonías, intentando en cada obra —como señaló Frank Stella— «mantener la pintura con el mismo buen aspecto que tiene en el bote»¹, al abrir el bote. Esa emoción primera en el encuentro con el color pristino es la que se traslada al espectador, un rastro de placer que nos alcanza a partir de estas formas como blandas de cromatismo melodioso —al decir de Baudelaire— que van interactuando en sus contenedores cuadrados, siempre cuadrados, y nos obligan a atender nuestras sensaciones mientras recorremos su superficie, de cada pieza, y meditamos sobre la profundidad del fenómeno o el fenómeno de la profundidad —que no es lo mismo: su calado en el juego con la imagen.

Y esta imagen —y termino— es aquí lo que aparece siendo la propia pintura en el cuadro, formas de color en el espacio que puede que

comprendamos mejor si recordamos el análisis de Leo Steinberg a finales de los años sesenta sobre la reformulación del plano pictórico como una superficie plana¹² que atendía, entre otras cuestiones, al resbalar clave del lienzo de la posición vertical en el caballete a una nueva orientación sobre la mesa o el suelo, horizontal, lo que supone su conversión en una superficie plana receptora de objetos (cosas), de información (datos) o, como vemos en estas obras de Dalmau, de sólo pintura siendo pintura en un sustrato abstracto e irreductiblemente material que mueve una sensación, que provoca una emoción.

No busquemos más allá de los fenómenos, si acaso sólo para comprenderlos mejor.

¹ Ver Laura J. Snyder, *El ojo del observador. Johannes Vermeer, Antoni van Leeuwenhoek y la reinvencción de la mirada*. Barcelona: Acantilado, 2017.

² Maurice Blanchot, *El espacio literario*. Barcelona: Paidós, 1992, p. 26.

³ Y dijimos antes que las formas que adopta la pintura en estos cuadros de Dalmau se evidencian como algo *informe*. Sobre la definición del término escribió Georges Bataille: «Un diccionario comienza a partir del momento en que no da ya el sentido sino las tareas de las palabras. Así *informe* no es sólo un adjetivo con tal significado sino un término que sirve para reducir las cosas, exigiendo generalmente que cada cosa tenga su forma. Lo que designa no tiene derechos en ningún sentido y se deja aplastar por todas partes como una araña o un gusano. En efecto, para que los académicos estén contentos sería necesario que el universo tomara forma. La filosofía entera no tiene otro objetivo: trata de dar una levita a lo que es, una levita matemática. Por el contrario, afirmar que el universo no se parece a nada y no es más que *informe* equivale a decir que el universo es algo como una araña o un escupitajo.» Georges Bataille, voz “*Informe*”, en “*Chronique: Dictionnaire*”, *Documents* (no. 7, Décembre 1929). Paris: Mercure de France, 1968, p. 382. Ver <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32951f/f509.double>

⁴ Francisco Calvo Serraller, “*Extravíos: Enjambre*”, en *Babelia, El País*, 4 de noviembre de 2017.

⁵ Charles Baudelaire, “*Salon de 1846*”, en *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: Visor, p. 109.

⁶ «Inevitablemente, ante nuestros ojos, el animal está en el mundo como el agua en el agua.» Georges Bataille, *Teoría de la religión*. Madrid: Taurus, 1998, p. 27.

⁷ Eva Figes, *La luz y Monet en Giverny*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2014, p. 15.

⁸ Eva Figes, *op. cit.*, p. 30.

⁹ En el original en francés: «ces heures inertes de l'après-midi où la rivière est blanche et bleue des nuages et du ciel, et verte des arbres et des gazons, et rose des rayons déjà couchants sur les troncs des arbres, et dans la ténèbre éclairée de rouge des taillis de jardins où poussent les grands dahlias.» Marcel Proust, “Le peintre. Ombres — Monet”, en *Contre Sainte-Beuve suivi de Nouveaux mélanges*. Paris: Gallimard, 1971, p. 676.

¹⁰ Eva Figes, *op. cit.*, p. 107.

¹¹ Declaraciones de Frank Stella en 1964, citadas en David Batchelor. *Cromofobia*. Madrid: Síntesis, 2001, p. 119.

¹² Véase Steinberg, L. “The Flatbed Picture Plane” en *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*. Nueva York: Oxford University Press, 1972, p. 61-98.

EN

Ricardo Forriols
Universitat Politècnica de València

THE PHENOMENON OF A PROFOUND IMAGE,
MERE PAINTING

Do not search beyond phenomena, for theory lies in fact within them. (Man sucht nur nichts hinter den Phänomenen: sie selbst sind die Lehre.)
J. W. GOETHE

1
Note the phenomena: the depth of a transparency, the perception of an effect, the silky touch of light and space, a natural and free evolution of colors and shapes...

We behold a succession of artworks showing

organic, shapeless contours that seem to move in a sort of albumin or active magma, where each piece is only a sample –like laminated and prepared cuttings sandwiched in glass slides for scientific microscopic testing.

2
Precisely what we see takes us to the workshop of the lens polisher Antoni van Leeuwenhoek in the Dutch city of Delft, so close in space and time to the studio of painter Johannes Vermeer¹. Travelling in the speed of light to the end of the 17th century, we witness an amazing time when a drop of water was first ever observed through a lens, revealing an invisible, microscopic “new world” full of unheard-of living creatures, equally fantastic and impossible, perhaps shapeless. On just an ordinary day in August 1674 in Delft, Leeuwenhoek’s gaze was fascinated by the vibrant activity of all this minuscule life encountered for the first time –his eyes zooming into the calibrated tube containing one of the first magnifying lenses.

A fascinated gaze... This discovery of *seeing for the first time* was just a question of distance. As Maurice Blanchot so well explained it: “Why such fascination? Seeing implies distance, the separating decision, the power to prevent contact and avoid confusion derived from contact. Nevertheless, to see means that such separation has become an encounter. And still, what happens when what we see, even at a distance, seems to touch us by an astonishing contact? When the way to see is a kind of tap? And when what you see imposes over your glance, as if it were touched, taken, and put in contact with the appearance? Not as an active contact –whatever initiative and action remains in a genuine touch– but rather as a drawn gaze, absorbed by a motionless movement against a background lacking any depth. Image is what we get from having contact at a distance. And fascination is a passion for images.”²

Think of that wide-eyed stare, Leeuwenhoek’s fascinated gaze, his whole brain and nerves mesmerized by the image and the world opening right in front of him through lens and light reaching from the other end of the tube, seeming to point so far away despite being at

such short distance, and drowning in the so far unfathomable layers of the minuscule amount of fluid contained in a drop.

3

In the same way, we can mesmerizingly look at the distance between Paco Dalmau's artwork and us. We can glance directly at the core of his paintings to discover the medium way beyond the mere image: the painting as an absolute medium (perceived in all its splendor), as a substance turning into an image confined within a shape, its own shape, as an image seemingly containing life in the same space occupied by it, in the possible profile of its own apparent depth.

Nonetheless, one should not forget that looking at the paintings in such a way presupposes *having contact at a distance* –as Blanchot would say— through a *drawn look, absorbed* towards a possible *background lacking depth*.

To look into the different layers of paint and into its interspaces is like looking inside the painting, towards its core. Looking in such a manner, glancing there, observing Paco Dalmau's paintings is like focusing on an intervening, complex and at the same time almost impossible space, an area that exposes the sense of drama in the perspective systems and in the representation of nature as being the rules of deception, like in the paintings of realist tradition, i.e. mimesis: the delusion of a scenography trying to maintain a sense of believable yet unreal images. On the contrary, in the tradition of abstract art, this other fascinating profoundness indeed opening up in the paintings of Dalmau's «Evolution» series –though thin, interestingly light– is real and generated by the navigation of layers of polished resin and color over layers of polished resin and color over layers of polished resin and color, and so forth.

Rather than a sensation or an illusion, paintings worked in such way offer an effective and corporeal journey through that profusion of layers going from the surface to the core, and vice versa: from the upper layer all the way to the canvas, in a sort of depth with *background* –for it is more than the mere image Blanchot referred to. We come to understand the power of the veil and the strength of the substance becoming evident in itself: matter, time, abyss. The painting, its substance,

is shown here just like the unheard-of, fantastic beings discovered by Leeuwenhoek through his own polished lens³.

Looking. Practicing and looking at paintings in this way makes them become something very different from the representations in the theater of the world. And the painting becomes a kind of container pond.

4

While Leeuwenhoek observed life for the very first time in a drop of liquid, Vermeer inaugurated around the same time a new representation that relied on the use of the camera obscura to adjust forms in the space of a room. These figures, their frozen gestures and the robust furniture are all very plausible, but above all they unravel the secret of light –making possible his gaze and ours to the world– and its magical translation into color. By means of that optical mechanism, Vermeer's clean gaze crosses the perspective of the distance to the image and, as if making that secret of light tremble in the air, he makes visible in his canvases a profound and hitherto abstract atmosphere, truly natural, divine, in line with a new visual texture for the theater of the world. As Calvo Serraller noted, this is how Vermeer atomized "the light that crests the color."⁴

This was happening more or less simultaneously from one end to the other, diagonally, on the Delft Market Square itself. Right at its center, the world was vibrating and the spire of the Nieuwe Kerk could do nothing but relay that slight but crucial (electrical) disturbance into the future.

5

During his walks and when reviewing the works of the Parisian *Salon* of 1846, a young Charles Baudelaire noted, when speaking of color and the symphonic character of painting –being nothing there: harmony, melody and musical counterpoint of color–, that "the best way to know whether a painting is melodious is to look at it from far enough away so as to neither understand the subject nor the lines"⁵.

With small eyes and following Baudelaire's infallible method, it was necessary to contemplate the painting at enough distance until the din of what was represented disappeared and its melody could be felt.

Once again, we encounter the distance, as in that other trick to review the artwork on a painting, consisting of taking a step back with squinting eyes to better see the lace, without details, observing through that sort of veil formed by our eyelashes, a point of light that appears to organize the whole scene, the whole image.

This to and fro movement of the zoom is the same Vermeer used to adjust the camera obscura lens to capture in detail the brilliant light magically wielding on the canvas, in a point, perhaps a pearl? Possibly Baudelaire also sensed in this way, in the distance, the moving vertigo of the very center of the universe giving order to everything.

6

In Rotterdam, 15 kilometers from Delft (and about 450 from Paris), Paco Dalmau has been working for the last two years on this series of paintings titled «Evolution». In addition to the geographical and narrative distance, and to the distance that Blanchot mentioned for the image, it seems as if there were a mobile distance within each painting in the series. And each painting evolves autonomously between the overlayed layers of plastic fluid interwoven by the transparencies between resin and color, resin and color, and resin and color, and so forth, in a process of deposition, erosion and polishing of color that defines a certain "glazing" of the painting, impassable, hard. It is as if handling the pictorial matter was sharpening the prism so that when the light passes through, it shoots out and discovers the spectacle of color, which is something self-sufficient, in itself a force in the world, one of the forces that *make* the world, as we would say. Color is where light suffers and rejoices –as Goethe said–, it is the most sacred of the visible –as Ruskin said–; and it is the first or the second thing that adjectivizes the form of what we see.

But, despite appearing to be hard, we insist, this is a painting that seems to be in the painting and in the world *like water in water*.⁶

7

On the shore of the pond of his house-workshop in Giverny –where he confined himself until his death in 1926, in his garden, in an inner exile, almost blind, with color hallucinations due to the cataracts in his eyes– we witness the scene of Claude Monet painting the profoundness above

and below the surface of the water. We see him painting seated in his boat, in the middle of the pond right before dawn, before the sunlight rises and changes everything: "It occurred to him that the perfect balance between water and sky, between the real world and its mirror image, must be very much like sitting on the central axis of the universe, at the static point around which everything revolves. Yet at the same time he was aware of its fragility. Like being inside an aquamarine soap bubble that could disintegrate anytime. Just at that moment, his scrutinizing gaze noticed, at the point where the river converged not with the sky but with the reflection of its own shadow, a diffuse dark blue stain".⁷

Let us point out the *perfect balance* where the *central axis of the universe* emerges and that elusive, dark spot, halfway between reflection and shadow, which is nothing other than that vibrant point of detail for Vermeer. That spot, that dot is actually the *singularity* to which science often refers.

And that same *singularity* is the one that denounces the complexity of space *in perfect balance on the central axis of the universe* in so many pictures painted in Giverny. Eva Figes described it very well: "The water lilies had begun to open, revealing to the sky, petal by petal, the complex variety of their colors. The shadow of the willow lost in entity as the sun gained in height, its light sifted by the web of those very long green fingers. Claude saw the first white cloud of the day crossing over the pond and he turned his gaze to the water to watch the water lilies floating in it, their white edges tinged slightly with mauve and blue. The large shadow of the willow partially obscured the setting and at the same time endowed it with perspective and depth. This was an effect that only occurred in still waters; one that had not yet been captured".⁸

That impossible and original effect was the light and the colors in movement. A movement of colored forms that Marcel Proust finely detailed: "Those inert hours of the afternoon when the river is white and blue from the clouds and the sky, and green from the trees and the grasses, and pink from the sun's rays already lying on the trunks of the trees, and red from the illuminated darkness of the bushes in the gardens where the great dahlias grow". All these colors and more, all

these things and reflections (images) coexisting on the surface of the pond, which is the surface of the painting, are, in essence, the surface of the painting.

But let us pause for a moment to contemplate how, on the still plane of the water, disappearing into the water, images from above (flowers, trees, air, birds, Monet's own reflection) and further above (clouds, blue sky, only appearing in the painting as a reflection) merge with elements from within (perhaps some floating pearlescent looking water lilies, clear waters and the creatures living in them) and from the depths (of the water, all the way to the bottom).

It's all about distances. This impossible, complex, irreal plane of the water runs through the point of reflection and enhances its darkness. It becomes increasingly complicated when, due to the transparency between reflection and light refraction, the shapes on either side, above and underneath, occur simultaneously and overlap on the same surface. Monet finally mastered such effect —surely becoming a master in his “landscapes of reflection”, as he liked to call them— by overdoing the painting's surface when blowing it up and making it disappear.

In the end, it is a matter of capturing the rare specular effect of a constellation in the image's profoundness, in a flat surface perceived with a certain degree of fascination and sufficient distance. Possibly, such eye-deceiving effect that plays with perspective and optical illusion acquires then significant, cosmic echoes, as Figes pointed out, at the end of his approach one day to the house, gardens, and paintings of Monet: “The stars reflecting in the mirror of water upholds it: its light goes beyond life, death, and eternity”¹⁰.

8

In Dalmau's artwork we also find somehow this transparency effect that allows us to delve into the painting all the way to the canvas, to the warp and woof of the fabric envisaged as the background texture. And it is on this texture that the lightest layers move: a paintbrush motion, a sanding mark; color coming to light while stains push each other and overlap... (It reverberates in the margins and over the corners of the painting, that supersedes them, contradicting flatness and superficiality. It is

the tridimensional evidence where pouring resin drops upset gravity, against the wall, like flames and splatters, rather as a formless and undefined element defying any edges, perverting them and escaping.)

... with a complete exercise of polishing that encapsulates all colors in a sort of strata documenting the process, the material substance, light and time. Everything becomes transparent: nuances, dimensions, view angles. And the painting keeps compacting.

It compresses into some very contemporary colors, into vibrant and utterly luminous acrylic colors. These are more modern than the palette of pinks discovered by Baudelaire and loved by Proust, and even more than those *end-of-the-century* and fictitious colors —artificially manufactured, extracted from manipulating coal tar, such as the innovative (at the time), glamorous and depraved mauve— referred to by Théophile Gautier in his prologue to Baudelaire's *Flowers of Evil*. In Gautier's view, those aniline-based colors, ever more compact and opaquer, pushed us away from transparent nature and generated new and unknown needs.

The colors wielded by Paco Dalmau in every piece in the «Evolution» series seek a clean variety and create harmonies. In each painting —as described by Frank Stella— “he tries to maintain the same fine appearance as shown in the paint bucket” when unsealing and opening it. The emotion of first laying eyes on the pristine color is conveyed to the viewer. This trace of pleasure reaches us from the soft forms of a melodious color scheme —in words of Baudelaire— that keep interacting in its square, ever square container, and forcing us to deal with our own sensations while exploring the surface of each piece. We meditate on the profoundness of such phenomenon or on the phenomenon of profoundness —which is not the same: how it permeates in the play with the image.

And this image —and I end on this— is what appears to be the paint itself in the painting, the color shapes in a space that possibly we can better understand recalling Leo Steinberg's analysis in the late seventies on reformulation of the pictorial plane, as a flat surface defined by, among other issues, the essential slipping

of the canvas from a vertical position on the easel to a new orientation on the table or on the ground, horizontally. This entails a conversion from a flat surface receiving objects (things), information (data) or, as we witness in Dalmau's artwork, of mere paint as paint, into an abstract and indomitably sensation-stirring and emotion-sparking material substratum.

Let us not search beyond phenomena, if anything, only to better grasp them.



¹Laura J. Snyder, “El ojo del observador. Johannes Vermeer, Antoni van Leeuwenhoek y la reinvencción de la mirada”, Barcelona, Acantilado, 2017.

²Maurice Blanchot, “El espacio literario”, Barcelona, Paidós, 1992, p. 26.

³As we mentioned earlier, the shapes adopted by the paint in Dalmau's works of art reveal themselves as shapeless. Regarding the definition of this term, Georges Bataille wrote: “A dictionary is born from the moment it does not only convey the meaning, but also the tasks and duties of words. Thus, shapeless is not only an adjective with that meaning, but rather a term used to reduce things, demanding that everything have a shape. It designates something lacking any rights in any way and crushed all over like a spider or a worm. In fact, to keep academicians content, the universe should have some sort of shape. Philosophy has no other aim but to endow with a frock coat something that is, in fact, a mathematical frock coat. By contrast, to state that the universe does not resemble anything and is nothing but shapeless is like saying that the universe is like some sort of spider o spit.” Georges Bataille, “Shapeless” voice, in “Chronique: Dictionnaire”, Documents (no. 7, December 1929). Paris: Mercure de France, 1968, p. 382. See <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32951f/f509.double>

⁴Francisco Calvo Serraller, “Extravíos: Enjambre”, *Babelia, El País*, 4 November 2017.

⁵Charles Baudelaire, “Salón of 1846”, in “Salones y otros escritos sobre arte”, Madrid, Visor, p. 109.

⁶“Inevitably, in front of our eyes, the animal exists in the world as water in the water”. Georges Bataille, *Teoría de la religión*, Madrid: Taurus, 1998, p. 27.

⁷Eva Figes, “La luz y Monet en Giverny”, Madrid,

Antonio Machado Libros, 2014, p. 15.

⁸Eva Figes, op. cit., p. 30.

⁹Quoting the original text in French: «ces heures inertes de l'après-midi où la rivière est blanche et bleue des nuages et du ciel, et verte des arbres et des gazons, et rose des rayons déjà couchants sur les troncs des arbres, et dans la ténèbre éclairée de rouge des taillis de jardins où poussent les grands dahlias.» Marcel Proust, “Le peintre. Ombres — Monet”, in *Contre Sainte-Beuve suivi de Nouveaux mélanges*. Paris: Gallimard, 1971, p. 676.

¹⁰Eva Figes, op. cit., p. 107.

¹¹Declarations by Frank Stella in 1964, quoted by David Batchelor, *Cromofobia*. Madrid: Síntesis, 2001, p. 119.

¹²Refer to Leo Steinberg, “The Flatbed Picture Plane”, in *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*. New York: Oxford University Press, 1972, p. 61-98.

NL

Ricardo Forriols
Universitat Politècnica de València
HET FENOMEEN VAN EEN DIEP BEELD,
ENKEL VERF

Zoek niets buiten de verschijnselen: zij zijn zelf de theorie. (Man suche nur nichts hinter den Phänomenen: sie selbst sind die Lehre.)
J. W. GOETHE

1
We schrijven de verschijnselen op: De diepte van een transparantie. De perceptie van het effect. De satijnachtige aanraking van licht en ruimte. Een natuurlijke, vrije evolutie van kleur en vorm... We beschouwen een opeenvolging van werken met organische, vormeloze vormen die lijken te bewegen in een soort albumine, actief magma waarvan elk stuk slechts een voorbeeld is - alsof het een gelamineerd en voorbereide secties tussen kristallen voor wetenschappelijke microscopietests.

2

Precies wat we zien brengt ons naar het atelier van de lenzenpoetser Antoni van Leeuwenhoek in de Nederlandse stad Delft, zo dicht in ruimte en tijd bij het atelier van schilder Johannes Vermeer(1). We reizen met de snelheid van het licht tegen het einde van de 17e eeuw om een fantastisch moment bij te wonen dat is gecodeerd in de eerste waarneming van een waterdruppel door een lens en de onthulling van een andere "nieuwe wereld", onzichtbaar, microscopisch, bevolkt met ongehoorde, fantastische en onmogelijke wezens, misschien wel vormen. Toen, op een willekeurige dag in augustus 1674, werd de blik van Delft en Leeuwenhoek - zijn oog dichter bij het uiteinde van de gekalibreerde buis met een van die eerste vergrotende lenzen gebracht - gefascineerd door het dynamische schouwspel van al dat kleine leven waarop we gefocust waren. per eerste keer.

Gefascineerd door de blik... De ontdekking, om voor het eerst te zien, was een kwestie van afstand. Maurice Blanchot legde het heel goed uit: «Waarom die fascinatie? Zien veronderstelt afstand, de beslissing die scheidt, de kracht om geen contact te hebben en verwarring in contact te vermijden. Zien betekent echter dat die scheiding een ontmoeting werd. Maar wat gebeurt er wanneer wat gezien wordt, zelfs op afstand, ons lijkt te raken door een verbazingwekkend contact, wanneer de manier van kijken een soort aanraking is, wanneer zien een contact op afstand is, wanneer wat gezien wordt zich aan ons opdringt de blik, alsof de blik werd aangeraakt, genomen, in contact gebracht met uiterlijk? Geen actief contact -wat er nog van initiatief en actie is in een echte aanraking-, maar een gesleepte blik, opgegaan in een onbeweglijke beweging en in een diepteloze achtergrond. Wat ons door contact op afstand wordt gegeven, is het beeld. En de fascinatie is de passie voor het beeld.»(2)

Laten we denken aan dat wijdopen oog, zijn gefascineerde blik, het hele brein en de zenuwen van Leeuwenhoek betoverd door het beeld en de wereld die zojuist door de lens voor hem is verschenen en licht, benaderd vanaf het andere uiteinde van de buis die zo ver lijkt te wijzen, de afstand is zo kort, terwijl het wegzinkt in de tot nu toe ondoorgrendelijke lagen van de minimale vloeistof van een druppel.

3

We kunnen op dezelfde manier, gefascineerd, kijken naar de afstand die ons scheidt van elk werk van Paco Dalmau, rechtstreeks naar het centrum van zijn schilderijen, om voorbij een beeld het medium te ontdekken: schilderkunst als een absoluut medium - begrepen in al zijn pracht -, als een substantie die een beeld wordt, opgesloten in een vorm, zijn vorm, als een beeld dat leven lijkt te bevatten in de ruimte die het inneemt, in het mogelijke profiel van zijn zeer schijnbare diepte. Maar laten we niet vergeten: het op deze manier zien van deze schilderijen veronderstelt een contact op afstand -zoals Blanchot schreef- door een neergeslagen blik, geabsorbeerd naar een mogelijke bodem zonder diepte.

Kijken in de verflagen, in de tussenruimten, is kijken in het schilderij, in de diepte van het schilderij. Op deze manier kijken, daar kijken, naar deze schilderijen van Paco Dalmau kijken, is focussen op een tussenliggende, complexe ruimte, bijna onmogelijk op dezelfde manier, die de theatraliteit van perspectiefsystemen en de weergave van de natuur als regels aan de kaak stelt van misleiding, de praktijk van schilderen in de realistische traditie, mimesis: de valkuil van een decorontwerp dat probeert de sensatie van een plausibel maar niet echt beeld te behouden. Integendeel, in de traditie van het abstracte is deze andere fascinerende diepte die zich wel opent in de schilderijen van Dalmau's Evolution-serie - hoewel dun, interessant licht - echt, gegenereerd door het navigeren door lagen gepolijst hars en kleur over andere lagen gepolijst hars en kleur op andere lagen gepolijste hars en kleur, enzovoort.

Meer dan een sensatie of een illusie, nodigt het aldus bewerkte schilderij uit tot een effectieve en lichamelijke reis door die overvloed aan lagen die van het oppervlak naar de bodem gaan, en vice versa: van de laatste laag naar het canvas, in een soort diepte met een achtergrond - omdat het meer is dan alleen het beeld waar Blanchot naar verwees - waarbinnen we de kracht van de sluier kunnen begrijpen en de kracht van de substantie die transparant is en zich manifesteert: materie, tijd, afgrond.

Het schilderij, zijn substantie, wordt hier op dezelfde manier getoond als de ongehoorde, fantastische wezens die Leeuwenhoek door zijn

eigen gepolijste lens ziet(3) . Kijk. Door op deze manier te oefenen en naar schilderkunst te kijken, wordt het iets heel anders dan voorstellingen in het theater van de wereld. En het schilderij, het schilderij wordt een soort containervijver.

4

Als Leeuwenhoek voor het eerst het leven in een druppel vloeibaar element observeerde, huldigt Vermeer tegelijkertijd een nieuwe voorstelling in die gebaseerd is op het gebruik van de camera obscura om de vormen in de ruimte van een kamer aan te passen: de figuren, hun gestopte gebaren en het robuuste meubilair, allemaal heel geloofwaardig, maar vooral om het geheim van het licht te ontrafelen - waardoor zijn blik en die van ons de wereld konden zien - en de magische vertaling ervan in kleur. Door dat optische mechanisme doorkruist Vermeers zuivere blik het perspectief van de afstand tot het beeld en, alsof hij het geheim van het licht in de lucht doet trillen, maakt hij op zijn doeken een diepe en tot dan toe abstracte sfeer zichtbaar, echt natuurlijk, goddelijk., wat overeenkomt met een nieuwe visuele textuur voor het theater van de wereld -Calvo Serraller wees erop dat dit de manier was waarop Vermeer 'het licht dat de kleur doet trillen' atomiseerde.(4)

Dit gebeurde min of meer tegelijkertijd van het ene uiteinde naar het andere, schuin, op hetzelfde marktplein in Delft. In het centrum trilde de wereld en kon de naald van de Nieuwe Kerk niets anders doen dan die kleine maar cruciale (elektrische) storing doorgeven aan de toekomst.

5

In zijn wandeling en besprekking van de werken van de Parijse Salon van 1846 merkte een jonge Charles Baudelaire op, sprekend over kleur en het symfonische karakter van de schilderkunst - daar is niets: harmonie, melodie en muzikaal contrapunt van kleur - dat «De beste manier of Om te weten of een schilderij melodyus is, moet je er van ver genoeg naar kijken om het thema of de lijnen niet te begrijpen»(5).

Met zijn kleine ogen en volgens de onfeilbare methode van Baudelaire moest je ver genoeg naar het schilderij kijken, zodat het gebrul van het afgebeelde verdween en je de melodie ervan kon voelen.

Opnieuw bevinden we ons op een afstand, zoals in die andere truc om het schilderwerk van een schilderij te controleren, die erin bestaat een stap achteruit te doen en met de ogen te knipperen om het kantwerk beter te zien, zonder details, en door een soort sluier die onze wimpers worden, een lichtpuntje te observeren dat het hele taferel, het hele beeld, lijkt te organiseren.

Het is de voor- en achterwaartse beweging van de zoom, dezelfde waarmee Vermeer de lens van de camera obscura zou bijstellen om dat detail van schitterend licht te vangen dat hij op magische wijze op het doek zou toveren, in een punt, misschien een parel? Misschien voelde Baudelaire op die manier in de verte ook de bewegende duizeling van het centrum van het universum dat alles ordent.

6

In Rotterdam, 15 kilometer van Delft (en ongeveer 450 van Parijs), werkt Paco Dalmau de afgelopen twee jaar aan deze serie schilderijen onder de titel «Evolution». Naast de geografische en narratieve afstand die we hanteren, de afstand die Blanchot zei tegen het beeld, lijkt het alsof er een mobiele afstand is binnen elk van de schilderijen in de serie, die autonoom evolueert tussen de verstengelde lagen plastic vloeistof door de transparantie tussen hars en kleur en hars en kleur en hars en kleur enzovoort, in een proces van afzetting, erosie en polijsten van de kleur dat een zekere "glazing" van de verf definieert, onverkennbaar, omdat het lang meegaat. Het is alsof de omgang met de picturale materie het prisma verfijnt, zodat het, wanneer het licht er doorheen gaat, omhoog schiet en het kleurenspektakel ontdekt, iets dat op zichzelf staat, zelf een kracht in de wereld is, een van de krachten die de wereld maken, zouden we zeggen. Kleur is waar licht lijdt en zich verheugt - zo iets zei Goethe -, het is het meest heilige van het zichtbare - zo iets zei Ruskin -, het is het eerste of het tweede dat de vorm bepaalt van wat we zien.

Maar hoewel het in werkelijkheid moeilijk lijkt, houden we vol dat dit een schilderij is dat in het schilderij en in de wereld lijkt te zijn als water in water(6).

7

Aan de oever van de vijver van zijn huis-atelier in Giverny - waar hij zich tot zijn dood in 1926

afzonderde, in zijn tuin, in interne ballingschap, bijna blinde, hallucinerende kleuren vanwege de staar in zijn ogen - zijn we getuige van het schouwspel van Claude Monet de diepte boven en onder het wateroppervlak zien schilderen. We zien hem schilderen terwijl hij in zijn boot zit, hij midden op de vijver, net voor zonsopgang, voordat het licht van de zon opkomt en alles verandert: «Het kwam bij hem op dat die perfecte balans tussen water en lucht, tussen de echte wereld en zijn spiegelbeeld, het moet zoets zijn geweest als zitten op de centrale as van het universum, het stille punt waar alles om draaide. Maar tegelijkertijd was hij zich bewust van zijn kwetsbaarheid: alsof hij zich in een zeepbel van aquamarijn bevond die elk moment kon verdwijnen. Precies op dat moment zag zijn onderzoekende blik, op het punt waar de rivier niet samenkwam met de lucht maar met de weerspiegeling van zijn eigen schaduw, een diffuse donkerblauwe vlek»(7).

We onderstrepen het perfecte evenwicht waar de centrale as van het universum is getekend en die ongrijpbare, donkere vlek, halverwege reflectie en schaduw, die voor Vermeer niets anders is dan dat levendige punt van detail. Dat punt, die vlek, is de singulariteit waarnaar de wetenschap vaak verwijst.

En het is diezelfde singulariteit die de complexiteit van de ruimte in perfect evenwicht op de centrale as van het universum in zoveel van de in Giverny geschilderde schilderijen aan de kaak steltEva Figes beschreef het heel goed: "De waterlelies begonnen zich te openen en onthulden aan de hemel, bloemblaadje voor bloemblaadje, de complexe verscheidenheid van hun kleuren. De schaduw van de wilg verloor aan entiteit terwijl de zon, haar licht gezeefd door het web van die zeer lange groene vingers, aan hoogte won. Claude zag het eerste witte wolkje van de dag over de vijver trekken, en keek terug naar het water om de waterlelies erin te zien drijven, hun witte randen lichtjes getint met mauve en blauw. De grote schaduw van de wilg verduisterde het geheel gedeeltelijk en gaf het tegelijkertijd perspectief en diepte. Dit was een effect dat alleen optrad in kalm water; een effect dat ik nog niet had weten vast te leggen"(8).

Dat onmogelijke effect was ten eerste het licht en de bewegende kleuren. Een beweging van

gekleurde vormen die Marcel Proust perfect opsomde: "die inerte uren van de middag wanneer de rivier wit en blauw is vanwege de wolken en de lucht, en groen vanwege de bomen en grassen, en roze vanwege de stralen van de zon." zon die al op de stammen van de bomen ligt, en rood door de verlichte duisternis van de struiken in de tuinen waar de grote dahlia's groeien»(9). Het zijn al die kleuren en meer, al die dingen en reflecties (beelden) die naast elkaar bestaan op het oppervlak van de vijver, het oppervlak van het schilderij, dat uiteindelijk het schilderijoppervlak is.

Maar laten we even stilstaan bij de vraag hoe op het stille vlak van het water, dat in zichzelf verdwijnt, het beeld van wat boven is (de bloemen, de bomen, de lucht, de vogels, de weerspiegeling van Monet) en boven (de wolken, de blauwe lucht, die alleen als weerspiegeling in de schilderijen voorkomen) samenkomt met wat binnen is (misschien enkele parelmoerachtige waterlelies die drijven, het gespiegelde water en wat het bewoont) en wat diep is (de bodem, daar beneden).

Alle afstanden. Dit onmogelijke, complexe watervlak, dat niet bestaat, overschrijdt het punt van reflectie dat de duisternis begunstigt en wordt uiterst gecompliceerd wanneer, door de transparantie, tussen de weerkaatsing en de breking van het licht, de vormen aan de ene en de andere kant, boven en onder, tegelijkertijd zijn en verward raken op hetzelfde oppervlak. Monet slaagde er uiteindelijk in het effect te vangen - en dat deed hij ook in deze "spiegelende landschappen", zoals hij ze noemde - door het oppervlak van het schilderij te complicerend door het op te blazen en te laten verdwijnen.

Uiteindelijk gaat het erom het zeldzame spiegeleffect van een diepe constellatie in het beeld vast te leggen, op een plat oppervlak vanuit een bepaalde hoek bekijken met fascinatie en net genoeg afstand. En dat effect, misschien een truc voor het oog dat speelt met perspectief en optische illusie, krijgt dan belangrijke, kosmische resonanties, zoals Figes opmerkte aan het einde van zijn nadering van een dag in het huis, de tuinen en het schilderij van Monet: « De sterren weerspiegelden in de spiegel van het water geeft hem gelijk: hun licht doorboort leven, dood en eeuwigheid»(10).

8

Op de een of andere manier vinden we in deze schilderijen van Dalmau ook dat effect van transparantie waardoor we door de verf naar het canvas kunnen kijken, naar de inslag en schering van het canvas gezien als de textuur van de achtergrond; daarop bewegen de eerder lichtere lagen, een gebaar van de borstel, het teken van schuren; de kleur komt naar het oppervlak, de vlekken duwen en overlappen...

(Het schilderij weergaamt in de marges en aan de randen van het schilderij, dat ze overstijgt, in tegenspraak met de vlakheid en zijn oppervlakkigheid: het is het driedimensionale bewijs waardoor de druppels hars worden gemorst, de zwaartekracht draaiend, tegen de muur, zoals vlammen, zoals spatten, die meer zo vormloos en onnauwkeurig zijn dat ze de randen in twijfel trekken, vervormen en ontsnappen.)

... met een complete praktijk van polisten die de kleuren omhult in een soort gelaagde volgorde die de herinnering is aan het proces, aan de materiële substantie, aan licht en aan tijd. Alles is transparant: nuances, afmetingen, kijkhoeken. En de verf wordt compacter.

Het is samengeperst in kleuren die heel eigentijds zijn, levendige en heldere acrylverf, heel helder. Moderner dan het roze ontdekt door Baudelaire en geliefd bij Proust, zelfs meer dan die *fi de siècle* en fictieve kleuren - voor kunstmatige, gewonnen uit de manipulatie van koolteer, zoals de nieuwe (toen), glamouruze en verdorven mauve kleur - voor die waarnaar Théophile Gautier verwijst in zijn proloog van Baudelaire's *Flowers of Evil*. Voor Gautier scheidden die compacte en dekkende anilinekleuren ons van de transparante natuur en genereerden ze nieuwe, onbekende behoeften.

De kleuren die Paco Dalmau in elk van de stukken in «Evolution» hanteert, streven een zuiver bereik na en creëren harmonieën, waarbij hij in elk werk probeert - zoals Frank Stella opmerkte - «om de verf er net zo goed uit te laten zien als in de pot»(11) bij het openen van de pot. Die eerste emotie in de ontmoeting met de ongerepte kleur is wat wordt overgebracht op de kijker, een spoor van plezier dat ons bereikt van deze vormen zo zacht met melodieuze chromatiek - volgens Baudelaire - die op elkaar inwerken in hun vierkante containers, altijd vierkanten, en

ze dwingen ons aandacht te schenken aan onze gewaarwordingen terwijl we door het oppervlak gaan, van elk stuk, en mediteren over de diepte van het fenomeen of het fenomeen van diepte - wat niet hetzelfde is: de diepte ervan in het spel met het beeld.

En dit beeld - en ik zal eindigen - is hier wat lijkt op het schilderij zelf in het schilderij, kleurvormen in de ruimte die we beter kunnen begrijpen als we ons de analyse van Leo Steinberg aan het eind van de jaren zestig herinneren over de herformulering van de picturaal vlak als een plat oppervlak(12) dat onder andere betrekking had op het verschuiven van het canvas van zijn verticale positie op de ezel naar een nieuwe oriëntatie op de tafel of de vloer, horizontaal, wat veronderstelt dat het wordt omgezet in een plat oppervlak dat ontvangt objecten (dingen), van informatie (data) of, zoals we zien in deze werken van Dalmau, van gewoon schilderen schilderen op een abstract en onherleidbaar materieel substraat dat een sensatie ontoert, dat een emotie oproept.

Laten we niet verder kijken dan de verschijnselen, al was het maar om ze beter te begrijpen.



1 Zie Laura J. Snyder, *The Eye of the Beholder*. Johannes Vermeer, Antoni van Leeuwenhoek en de heruitvinding van de blik. Barcelona: Acantilado, 2017.

2 Maurice Blanchot, *De literaire ruimte*. Barcelona: Paidos, 1992, p. 26

3 En we zeiden al eerder dat de vormen die de schilderkunst aanneemt in deze schilderijen van Dalmau evident zijn als iets vormloos. Over de definitie van de term schrijft Georges Bataille: «En woordenboek begint vanaf het moment dat het niet langer de betekenis maar de taken van de woorden weergeeft. Vorm is dus niet alleen een bijvoeglijk naamwoord met zo'n betekenis, maar een term die dient om dingen te verminderen, waarbij in het algemeen wordt vereist dat elk ding zijn eigen vorm heeft. Wat het aanduidt heeft geen enkel recht en laat zich overal verpletteren als een spin of een worm. Om academici gelukkig te laten zijn, zou het inderdaad nodig zijn dat het universum vorm krijgt. De hele filosofie heeft geen ander doel: ze probeert eenjas te geven aan wat is, een wiskundigejas. Omgekeerd, zeggen dat het universum als niets is

en alleen vormloos is, staat gelijk aan zeggen dat het universum zoets is als een spin of een spit." Georges Bataille, "Informe", in "Chronique: Dictionary", Documenten (nr. 7, december 1929). Parijs: Mercure de France, 1968, p. 382. Zie <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32951f/f509.double>

4 Francisco Calvo Serraller, "Extravíos: Enjambre", in Babelia, El País, 4 november 2017.

5 Charles Baudelaire, "Salon van 1846", in Salons en andere geschriften over kunst. Madrid: kijker, p. 109.

6 «Het is onvermijdelijk dat het dier voor onze ogen in de wereld is als water in water. » Georges Bataille, Theorie van religie. Madrid: Thaurus, 1998, p. 27.

7 Eva Figes, La luz y Monet en Giverny. Madrid: Antonio Machado Libros, 2014, p. 15.

8 Eva Figes, op. cit., p. 30.

9 In het oorspronkelijke Frans: «ces heures inertes de l'après-midi où la rivière est blanche et bleue des nuages et du ciel, et verte des arbres et des gazons, et rose des rayons déjà couchants sur les troncs des arbres, et dans la ténèbre éclairée de rouge des taillis de jardins où poussent les grands dahlias.» Marcel Proust, "Le peintre. Ombres - Monet", in Contre Sainte-Beuve gevolgd door Nouveaux mélanges. Parijs: Gallimard, 1971, p. 676

10 Eva Figes, op. cit., p. 107

11 Uitspraken van Frank Stella in 1964, geciteerd in David Batchelor, Cromophobia. Madrid: Síntesis, 2001, p. 119.

12 Zie Leo Steinberg, "The Flatbed Picture Plane", en Other Criteria: Confrontaties met de kunst van de twintigste eeuw. New York: Oxford University Press, 1972, p. 61-98.

CRÈDITS

«Paco Dalmau. Evolution series 21-23»
El Convent, espai d'art

Exposició del 31 d'agost
al 27 de d'octubre de 2023

Organitza:
Ajuntament de Vila-real.
Regidoria de Cultura i Tradicions.
Departament de Museus

Coordinació tècnica:
Departament de Museus. Vila-real

Edita:
Ajuntament de Vila-real

Correcció lingüística:
Regidoria de Normalització Lingüística

Textos:
Sjoerd Westbroek
Ricardo Forriols

Traduccions:
TEC Idiomes

Disseny i maquetació:
Plom! Gràfic

Fotografies:
Eddy Wenting

Impressió:
Canós Impressors

ISBN: 978-84-18108-44-0
Dipòsit legal: CS 644-2023

© D'aquesta edició:
Ajuntament de Vila-real.
Regidoria de Cultura i Tradicions.
Departament de Museus

Paco Dalmau vol agrair el suport
de les institucions següents i la
seua confiança en el projecte
«Evolution series»:

CBK R'DAM

droom en daad



