

Acerca de las significaciones en la pintura: Christian Sorg

*la pintura, sustancia opaca,
como obstáculo opuesto al enunciado representativo del cuadro
(del que la pintura, sustancia opaca, es sin embargo el único vehículo)*
Georges Didi-Huberman, *La pintura encarnada*, 1985

Si la pintura simplifica el enfrentamiento del pintor con el material -pugna que define toda actividad humana-, paradójicamente, tras tantas décadas de negación de la representación, aún nos queda por preguntarnos qué papel juega el modelo natural en este ejercicio en tanto que materia ajena a los medios empleados en su resolución. Dado que hasta la actualidad el modelo se ha mantenido en el arte dicho abstracto, quizás algunos piensen que sirve al pintor de estímulo necesario ya que su imitación ha quedado olvidada. Aunque sabido es, sobre todo desde los estudios de Rudolf Arnheim acerca de la psicología de la percepción aplicada a la problemática del arte, que toda representación de la realidad necesita de cierta codificación o convencionalización formal para que la pintura pueda ser “untada” sobre el soporte. Según este punto de vista, el realismo de Courbet se presentaría aún hoy como la apuesta más radical de la historia de la pintura: la negación de su textura para afirmar su textualidad.

Y es que desde sus precedentes históricos la pintura abstracta ha sido mal leída. Su extravagancia no nace en la autonomía de sus formas que le son propias, sino cuando entre ellas asoma atisbos de referencias a una realidad que le es exterior. Y ésta es la cuestión que retoma el pintor parisino Christian Sorg (1941), tal y como hemos podido apreciar en sus pinturas y papeles entre julio y septiembre de este año 2008 en el Castillo de Valderrobles y en el Museo Juan Cabré de Calaceite, ambos en la provincia de Teruel.

Christian Sorg pertenece a una generación de pintores

franceses seducidos por la recuperación de la pintura llevada a cabo por algunos de los representantes del expresionismo abstracto americano como Mark Rothko, Ad Reinhardt, Motherwell, etc., y por ciertos seguidores suyos, por ejemplo Morris Louis, Kenneth Noland, Jules Olitski o Frank Stella. Su consolidación en el panorama artístico parisino fue algo posterior (su primera individual se celebró en 1976 en la galería Rencontres de París) a las entidades BMPT, *Supports-Surface* y *Groupe 70*, es decir, a lo que Bernard Lamarche-Vadel denominó "abstracción analítica" en la década de 1970. Todos ellos descubrieron en el purismo de la abstracción americana la posibilidad de reflexionar sobre la realidad de los elementos pictóricos una vez alejados de toda función, ora mimética, ora constructiva. Apoyados en los planteamientos semióticos de Barthes, Kristeva y la revista *Tel Quel*, así como en los argumentos de Pleynet, al desplegarse todos los avances de los artistas americanos en la conformación de una pintura contemporánea autóctona, -para lo que primero tuvieron que despojarla de toda preocupación extrapictórica procedente de las vanguardias históricas-, una vez negado cualquier contenido sintieron la oportunidad de plantear un sistema pictórico con sus signos dirigidos a la construcción serial de un discurso, manejar la forma, el color y la superficie como un código que debía ser desvelado y, para ello, simplificado. Pero lo cierto es que este proceso de reducción (parejo a la desmaterialización que sufría por otro lado la vertiente objetual del arte contemporáneo, desde el *Popart* hasta el *conceptual*) nunca terminó. El sistema de la pintura jamás ha cesado de conformarse en cada artista que ha adoptado semejante reto como legado, si bien esta diatriba fue experimentada ya por los primeros pintores que se aproximaron a la abstracción entre finales del siglo XIX y comienzos del XX. Tal limitación es precisamente la solución que han encontrado algunos pintores y teóricos a la crisis del arte y, en concreto, de este tradicional género, por ejemplo Marcelin Pleynet, Didi-Huberman y en España Pere Salabert: si la pintura no puede ser, definámosla como una imposibilidad. La dialéctica que condujo a Hegel a anunciar la superación del Arte como un medio de liberación del Espíritu, ahora se detiene en la confrontación entre el ojo y la superficie para cerrarse en el círculo psicológico de Lacan. La consecuencia de esta opción fue

clara: mientras la pintura parecía resurgir de sus cenizas en forma de neo-expresionismos, Hans Belting sacudió en 1983 al mundo del arte con su artículo *¿La historia del arte ha terminado?*

Christian Sorg vive desde 1992 intensamente y a su modo (año en que la fundación Noesis puso a su disposición un taller donde trabajar en Calaceite) este redescubrimiento del oficio de la pintura, en parte motivado por sus estancias periódicas en el Bajo Aragón, lo que le ha permitido liberar sus posibilidades y asumir el pigmento en su encuentro con el soporte, tras dos décadas de meditación sobre la posibilidad de un código expresivo pictórico en base a ejercicios de reducción de los elementos representativos. En 1978 fundó, además de los pintores Norbert Cassegrain, Jean-Yves Langlois, Pierre Nivollet y Dominique Thiolat, la revista de arte y literatura *Documents sur* con quien poco antes apoyó la apuesta "Soportes-superficie", Marcelin Pleynet, lo que lo enlaza con la última gran exploración de la pintura planteada por la abstracción analítica, muy determinada por este pensador francés, máximo exponente de la idea de un sistema de la pintura en tanto que síntoma y factor histórico junto al resto de las actividades del hombre.

Esta contextualización resulta esencial a la hora de valorar la pintura de Christian Sorg, de sobrepasar su aparente abstracción tradicional y de entender los verdaderos mecanismos de sus automatismos, lejanos ya de los materismos de mediados del siglo anterior. Es verdad que Sorg participa de la recuperación de la vieja pintura, incluso del decimonónico paisaje y de su efimeridad impresionista en todos los sentidos. Pero ahora la pigmentación se entiende como una necesidad comunicativa y discursiva de primer orden, plasmando precisamente su incapacidad de configuración signica y lingüística, ni siquiera simbólica, lo que hace que la pintura sólo pueda presentarse en constante formación. Al día de hoy no podemos acogernos a una teoría universalmente válida de los colores y de las formas, los resultados no pueden participar de la arbitrariedad de las relaciones entre significantes y significados de las redes lingüísticas, porque es ahí precisamente donde el arte gana su especialidad, su naturaleza específica, esto es, su misterio, su

inaprehensibilidad, la misma que el *pleinairista* encuentra y valora en los paisajes. Tal y como afirma Didi-Huberman en base a Lacan, la superficie empleada por el pintor en su ilustrar se identifica con la cesura que implantan los órganos sensoriales entre lo sensible y lo sentido, bajo la primacía del ojo por su cobertura transparente. Los órganos comunican y separan simultáneamente; es más, enmascaran lo percibido según un mecanismo relativamente estable y que forma parte de la naturaleza humana. Es privilegio e imposibilidad y, anhelando su superación, el pintor debe entonces estudiar los códigos de percepción para poder crear nuevos espacios en su dominio. En Sorg, el aplanamiento de las imágenes percibidas y la liberación de sus trazos obedecen a esta necesidad de síntesis y simplicidad, aludida en otros terrenos por la *Gestalt* y la psicología de la percepción. Pero ya no es cuestión de isomorfismo, sino de perseguir la arbitrariedad que conduce al consenso social que ampara la validez del lenguaje, aún sabiendo de los peligros que esta empresa conlleva. Bien es verdad que si la pintura jamás puede culminar su búsqueda de un lenguaje propio, las lenguas nunca han dejado de estar vivas, de evolucionar, porque lo que distingue pintura y lenguaje son sus principios sincrónicos y diacrónicos respectivamente. Quizás por ello Sorg, justamente cuando retome cierta figuración de apariencias sugestiva en los años noventa, se acerque con algunos de sus trazos a primitivos ideogramas, a aquella fase de la evolución de la escritura en la cual aún no había logrado desgajarse del todo de la simbolización. Quizás así se entiendan sus monotipos sobre papeles y telas, modesta versión de la imprenta que permite potencialmente conservar los logros en sus repeticiones indefinidas. Pero son en estos monotipos donde encontramos más evidentemente el entendimiento por parte de Sorg de la pintura como una transcripción, la única capaz de conducir hacia una estructura o un sistema.

Claros son los accidentes integrados en estos intentos de sistematización y que pueden ser atribuidos al soporte en su variedad, al comportamiento del pigmento según sus cualidades, y al encuentro entre estos dos, pues ambos constituyen la superficie material que permite la materialización de un gesto temporal, siendo uno el negativo del otro en el momento de la impregnación: texturas,

chorreados, salpicaduras, diferencias tonales, la expansión de las sustancias, etc. Se trata de la impresión de una huella siempre que nos acojamos a los argumentos de Pleynet acerca de la abstracción del mismo Sorg, la imposibilidad contendida y concebida como la ausencia de una anterior presencia que la justifica, ámbito de mayor dificultad para el pintor y donde confluyen los medios empleados, tanto conscientes como automáticos.

Por ello volvemos a formular la pregunta con la que dábamos inicio a este artículo: Si el pintor se enfrenta directamente con la materia del pigmento y del soporte, ¿qué papel ostenta el modelo, natural y material a un mismo tiempo?, ¿se trata de una simple sugestión?, ¿cómo conjugar y hacer suceder el modelo natural, el autor, el pigmento y el soporte sobre el que se aplica? La inestabilidad temporal y atmosférica debe ser traducida a un código pictórico donde se fundan ella y el autor, en una nueva presencia que explore y estaticice la vivencia. Es este nuevo lenguaje el que sintetizará las formas y las ofrecerá legibles, para lo cual es necesario asumir los accidentes de los materiales empleados y las rugosidades de los soportes, los cuales mediante su secado en el acabado se identificarán con el modelo natural primero. Éste corresponde a una vivencia, mientras que las arbitrariedades de los materiales pertenecen a la experiencia propiamente pictórica. Si en la abstracción analítica ostentó un papel fundamental la investigación material de la dialéctica colores – soportes, Sorg parece haber encontrado en la técnica del papel *marouflé* la síntesis del proceso de transcripción de la realidad que la pintura de Soportes-superficie no trabajó: el encolado posterior de la superficie de papel sobre otra más estable, le permite monumentalizar los distintos procesos de la traducción en amplios formatos, desde las anotaciones directas del modelo hasta el acabado final, al tiempo que amplía la variedad de superficies donde untar los trazos y pigmentos (óleo, acrílicos, *gouaches*, etc.), dejándolos expresarse por sí solos para que lo fortuito participe del nuevo código, trabajando en distintas posiciones bajo este mismo fin. La libertad de lo objetivo del modelo natural es sustituida por la realidad de los materiales, dejando que las texturas determinen las manchas y viceversa, mientras que los

colores en expansión definen las formas que secuestran lo fundamental que queda tras el devenir de lo visualizado, ahora relegado a la superposición de los títulos nominales e incluso en algunos casos descriptivos: *El olivo*, *Parque rupestre de Albarracín*, *En los alrededores de Calaceite*, *Hacia las puertas del Maestrazgo*, etc., son algunos de los presentados en su actual exposición *Christian Sorg en el bajo Aragón, 1992-2008*. No nos debemos dejar engañar por ellos, dado que lo que queda en sus telas y papeles no es el paisaje, sino la realidad de la pintura, ahora reafirmada en su constante conformación.

Este interés suyo por la investigación material, entendida por muchos pintores de su generación como una necesidad de cuestionar sus capacidades para construir espacios, y de este modo el papel que ocupan en la sociedad, queda constatado en la primera gran exposición colectiva en la que participó, una muestra dedicada a *collages* de grandes dimensiones celebrada en 1972 en el Musée d'Evreux. Sin embargo, sus opciones materiales siempre están puestas a disposición de la síntesis formal, de la respuesta que el pintor debe dar a lo que Pleynet denomina "saturación formal", prolongando de esta manera la dialéctica forma-color establecida por el representante de Soportes-superficie Marc Devade. El soporte de las telas y de los diferentes papeles empleados constituyen el blanco preexistente, condición ésta que no debemos entenderla como el vacío de Devade, sino como la resistencia que estructura los espacios cromáticos aplicados, tal y como rebate Pleynet a este último (véase al respecto Marceline Pleynet, "Devade ou le paradoxe du peintre", *Opus International* nº 61-62, janvier-février 1977, pp. 28-32), dado que el vacío es lo que queda tras la pintura misma, la imposibilidad de referir a una presencia que ha dejado de estar presente o ha mutado, que ha quedado fuera de la monumentalización de su transcripción pictórica mediante la técnica del *marouflé*. Lo que vemos en los cuadros de Sorg no es una referencia a una realidad exterior, sino que quieren ser, a modo de impresión de una anterior vivencia, su misma negación. De esta forma la pintura resurge reafirmando sus fronteras, definiéndose contra la materialidad misma tal y como brotan las imágenes sobre el papel virgen, ahora sobre el vacío de las significaciones de los iconos y de los gestos pictóricos. Sólo así la pintura puede "hacerse" lenguaje,

trasladando su fin al medio en el acto de la comunicación.