

LOS COLORES, LAS FORMAS Y LAS PALABRAS SEGÚN JONATHAN MONK

Un texto de Jesús Palomino

I. INTRO

El trabajo de Jonathan Monk consiste en inventar o en intentar inventar. Experimentando con textos, dibujos, objetos, imágenes fotográficas, videos, películas de 16 mm, proyectores de diapositivas, etc. lleva a cabo un sólido proyecto estético cuyos métodos son la *apropiación*, la *reproducción* y la *textualidad* de los que se sirve para articular su obra a partir de referentes encontrados en la Historia del arte, en los recuerdos de su vida familiar y personal, en los libros que le gustan y en el ámbito social del arte. Todo este material ya existente que el artista se *apropia*, imita, duplica, reproduce repetitivamente o simplemente varía de manera idiosincrática es la base de su práctica. Una práctica caracterizada por un refinado proceso de selección y relectura, de transformación y contracción, de estiramiento simbólico y formal con el que el artista somete a sus *materiales apropiados* consiguiendo, aún con todo, que el resultado conserve un aire personal de frescura, levedad y humor.

Jonathan Monk no parece interesado en la cuestión del *original*, ni en la *autoría* o el *estilo*; su investigación parece estar más bien comprometida con un constante movimiento de *apertura* y el desplazamiento incesante del sentido que le permita desplegar una experiencia de comunicación y de encuentro a partir de la obra. Eludiendo en la medida de lo posible la rigidez formal y la aridez conceptual, Jonathan Monk busca *el toque humano* en la recepción de sus trabajos y prueba inventar algo diferente por medio de la introducción de una calculada *disonancia cognitiva* que amplíe los procesos interpretativos convencionales y provoque en el espectador la posibilidad de un pensamiento diferenciado.

Jonathan Monk concentró en su obra temprana a principios de los años 90 su interés por los referentes de la cultura popular inglesa y de la cultura de los bares tratándolos por medio de la documentación fotográfica, la *performance*, la pintura y el uso calculado de los títulos como elemento textual significativo. Partiendo de una *referencialidad* de aparente importancia menor que atendía a detalles en principio banales y de escaso *capital simbólico*, Jonathan Monk elaboró un discurso *dialécticamente irónico* que teatralizaba el encuentro entre *“alta y baja cultura”*, combinando calculadas dosis de *hooliganismo* con métodos y procedimientos propios de las prácticas del arte contemporáneo. La *performatividad* de alguna de estas obras de juventud reproducía de manera espontánea actitudes y elementos de los que el artista se servía para asaltar la práctica artística con una mirada sociológica desmitificadora por medio de la cual acceder a la *acción* y a la participación social. Estas *performances* concebidas como sencillos ejercicios de *esencialismo estratégico*

[1] sirvieron al artista para llevar a cabo su inversión: por un lado, trayendo la Historia al nivel de la vida cotidiana, y por otro, incorporando la banalidad del día a día a los discursos del arte. Estas *teatralizaciones de la socialidad* de alcance *relacional*, [2] a menudo resueltas por la vía rápida del humor, no parecían libres de cierta fricción y desajuste.

De aquella época de alto consumo de cervezas es su obra *My name written in my piss*, 1994, una serie de dos fotografías que muestran el instante en el que el artista de pie sobre la arena en un paisaje de playa inevitablemente ha de orinar aprovechando para dejar constancia y memoria de su nombre: Jonathan escrito con su orina. También la serie fotográfica de dos imágenes en blanco y negro *Yard of Ale (Get Shirty)*, 1994-1995, que documenta un ritual de bar. La primera imagen muestra el inicio de la *acción* y al artista sujetando en sus manos un recipiente que contiene una gran cantidad de cerveza; la segunda imagen muestra al artista una vez ha bebido todo el contenido del vaso. La serie que omite el transcurso de la *acción*, cuyo efecto de ebriedad acelerada imaginamos, implicaría al mismo tiempo demostración de hombría, determinación y resistencia al alcohol. O la reveladora acción documentada *Me up a tree similar to one painted by Piet Mondriaan in about 1915*, 1995, en la que el artista aparece subido a un árbol que, efectivamente, recuerda a los árboles representados en las pinturas tempranas de Mondriaan. La acción queda explicada por su título: *Yo subido a un árbol similar a uno pintado por Piet Mondriaan en 1915*. De manera similar documentó su escalada a lo alto de una escultura pública en *Climbing Sol LeWitt*, 1992; o sus *performances* en la sala de llegadas de un aeropuerto al que acudía a recibir histriónicamente con carteles en la mano a Marcel Duchamp, Woody Allen o la Reina de Inglaterra en su serie *Waiting for Famous People*, 1995-1997.

Hacia finales de los años 90 la obra de Jonathan Monk toma una nueva dirección desarrollando una pasmosa libertad para la cita, el *apropiacionismo* y la *referencialidad* al usar para su propio proyecto las obras existentes de autores legitimados. (Dicen que “*citar es resucitar*”). Inicialmente centró su interés en los métodos creativos de los artistas *postconceptuales* de la escena neoyorquina de los años 80 como Jeff Koons, Ashley Bickerton, Richard Prince o Sherrie Levine; pasando posteriormente a encontrar sus referentes en el *arte conceptual* y *minimal* de los 60 y los 70 a partir de las obras de Sol LeWitt, Carl André, Robert Barry, Joseph Kosuth, Douglas Huebler, etc. La intención detrás de estas operaciones *apropiacionistas* era acceder a nuevas posibilidades de enunciación plástica por medio de la disolución de posicionamientos cerrados, el rechazo a la toma de decisiones rígidas, la refutación de la definición clara y la crítica al confinamiento en un solo y definitivo lugar. En sus juegos de *referencialidad*, llevados a cabo con un alto grado de espontaneidad y lucidez procesual, el artista expresa conocimiento y respetuosa admiración y parece decirnos abiertamente: *Si admiro a todos estos autores profundamente por qué no habría de basar mi investigación en sus obras, sus ideas y sus métodos*.

II. KNOW – HOW

Si las obras *apropiadas* de diversas maneras a modo de cita formal o conceptual le sirven de base para su práctica, me gustaría analizar cómo ese proceso se da en la particular manera de Jonathan Monk. Pongamos por caso *Untitled (me naked in the kitchen)*, 2004, una plancha de aluminio de (100x140) cms. y 75 kilogramos de peso posada sobre el suelo. La plancha de aspecto *minimal*, que podría fácilmente traernos ecos de la obra de Donald Judd o Carl André, lleva por título: *Sin título (yo desnudo en la cocina)*, 2004. Obviamente una plancha de aluminio como esta no guarda ninguna referencia realista o mimética con el cuerpo humano que, según reza en el título, es el cuerpo del artista y permanece sin ropa en una cocina. La única referencia que podría indicarnos que la plancha guarda relación con el cuerpo del artista es su peso. El artista y la plancha pesan exactamente lo mismo: 75 kilos. El artista introduce en la obra la noción de presencia a través del juego textual e imaginativo del título pero también por medio de una dimensión, en este caso una medida de peso. Jonathan pesa 75 kilos y la plancha también. Y es esa su manera de incorporar el elemento *figural* [3] del cuerpo desnudo en esta pieza de metal de aspecto fríamente industrial. O sea, que tenemos: a) la presencia formal de la plancha de aluminio que podemos percibir tal cual es en su fisicidad material de (100x140) cms, 75 kilos de peso, y superficie pulida y fría; b) el nivel referencial que nos trae ecos históricos del *minimal* y su precisa ortodoxia; c) el desplazamiento cognitivo propiciado por el título que facilita la incorporación de lo *figural* al objeto. En definitiva, en *Untitled (me naked in the kitchen)*, 2004, la experiencia perceptiva, la referencia histórica y el juego metalingüístico del título conforman un idiosincrático dispositivo estético por medio de una mistificadora operación que combina purismo formal, imaginativo humor y la acumulación subjetiva del proceso del artista. El resultado de su multifacético proceso acaba provocando que entre forma, referencia y título aparezcan interrupciones que el espectador ha de salvar a nivel mental usando su capacidad imaginativa e interpretativa. Son estas interrupciones las responsables del humor, de manera tal que una plancha laminada de aluminio industrialmente producida acabe sugiriendo el “autorretrato” del artista desnudo.

En *Untitled (rolled up)*, 2003, encontramos otro buen ejemplo de producción a la manera Monk que el autor explica de manera sencilla como: “*Mi altura convertida en una escultura minimal circular.*” Este título cuya traducción al castellano podría ser *Sin título (enrollado)* es un aro tubular de aluminio cuya longitud de circunferencia mide exactamente la altura del artista, 177.5 cms. Esta dimensión que él identifica con su propia persona (Altura = Yo) le sirve para llevar a cabo su síntesis abstracta por medio de una *sinécdoque* [4] y elaborar una serie de esculturas siguiendo su particular método.

La serie se acabará ampliando hasta formar un grupo de obras de marcada personalidad a pesar de su delgadez formal. Utilizando el mismo material, tubo de aluminio, Jonathan Monk propone otra elegante y desnuda escultura circular. Esta vez su operación consiste en introducir su altura, 177.5 cms, en el diámetro de una circunferencia tubular titulándola *I see Through You See Through Me*, 2003. A continuación elabora una serie de esculturas cuyos contornos son un triángulo, un cuadrado y un pentágono cuyos lados miden todos 177.5 cms., la altura del artista. Estas esculturas de formalidad *minimal*, resonancia *figural* y multifacético juego textual de los títulos nos introduce en una red de lecturas y conexiones que no se agotan en la simple identificación del proceso de producción conceptual de la obra. Al tratarse de objetos producidos para ser experimentados visualmente, lo anteriormente expuesto, se entenderá mejor a partir de imágenes. [5]

Esta introducción general a la obra y los métodos de Jonathan Monk quedaría incompleta si dejara de comentar su obra *Un metro cubo d'infinito, reversed*, 2005, y la curiosa historia que la rodea. La obra transforma el referente elegido *Metro cubico d'infinito* realizada originalmente en 1966 por el artista italiano Michelangelo Pistoletto. La obra es un cubo de 1 metro cúbico construido con 6 espejos cuyas caras reflejan hacia el interior. Jonathan Monk introdujo una sencilla pero definitiva variación construyendo su propia versión *apropiacionista*, simplemente alterando la colocación de los espejos que ahora reflejaban hacia el exterior. No sé si habrá un relación de causa-efecto por la cual el artista Michelangelo Pistoletto presentó hace tan sólo unos meses en el Museo del Louvre de París una *performance* cuya acción principal consistía en destruir una versión de su obra original *Un metro cubico d'infinito*. [6] Independientemente de si Michelangelo se molestó por esta historia, la extensa y prolífica trayectoria de Jonathan Monk sería difícil de sintetizar de manera somera, al ser sus estrategias tan diversas, diferentes en cada momento y abiertas a nuevos desarrollos en el futuro, parecen, eso sí, proceder “*de el placer que cada uno puede experimentar diciendo cosas simples en su propio nombre, hablando de afectos, intensidades, experiencias y experimentaciones.*” [7] Y posiblemente sea esta versatilidad y voluntad de *apertura* expresada en una obra de formalidad ligera y leve la que otorgue a la obra de Jonathan Monk su interés conceptual y su asertividad como experiencia.

III. *PERFORMATIVIDAD HAPPY HOUR*

“El cuerpo está en el mundo social, pero el mundo social está en el cuerpo”

Lección sobre la lección. Pierre Bourdieu. [8]

En la obra temprana de Jonathan Monk un cuerpo baila delante de un Richter, un cuerpo escala a un árbol o a una escultura pública de Sol LeWitt, un cuerpo recibe a gente famosa, participa en concursos de ingesta de alcohol, orina sobre la arena

escribiendo su nombre o sobre una escultura de Richard Serra, etc. Toda esta actividad *performativa* documentada forma parte de sus propuestas primeras en la que el artista utiliza su cuerpo, su persona como vehículo *relacional* y desmitificador. Si Jonathan Monk hubiese estado disponible como artista en 1969 posiblemente habría sido incluido en la exposición *When Attitudes Become Form* [9] comisariada por Harald Szeemann en la Kunsthalle de Berna. Esta muestra otorgó el protagonismo a los gestos y comportamientos novedosos de los artistas *postconceptuales* americanos renovando en su momento las estrategias y los discursos del arte. El año pasado, casi 43 años después, se presentó *When Attitudes Became Form Become Attitudes*, una revisión de los mismos presupuestos comisariada por Jeff Hoffman en el *Wattis Institute for Contemporary Arts* de San Francisco. La obra de Jonathan Monk estaba presente en la muestra.

Me gustaría explicar con qué comportamientos se vincularon las *performances* de Jonathan Monk y por qué se ocupó de gestos, actitudes y eventos de marcado carácter social. Críticamente estas actuaciones tuvieron que ver con el uso de lo que viene dado del *campo* [10] social y artístico (*apropiaciónismo*), con la *performatividad* de una identidad social temporal (*esencialismo estratégico*) y con la aplicación de los métodos de lenguaje (*filologismo*) [11] propios de las prácticas de arte contemporáneo; finalmente todas estas operaciones fueron orientadas humorísticamente hacia una irreverente iconoclasia estetizada (*gamberrismo*). Todo esto implicó inevitablemente una mistificación de *campos* y una colisión de *capitales* diversos. Como la mejor manera de entender qué es un objeto es conocer cómo ha sido hecho, permítanme explicarles: 1994, Jonathan Monk invita a sus amigos a pasar la tarde con él en un bar cuyas mesas están cubiertas con lienzos. Se bebe, se fuma, se charla e imagino que se baila, se ríe y bromea. Bueno, eso es lo que se hace en una reunión de ese tipo. *Making Work*, 1994, es una *performance* en torno a la realidad del encuentro y la celebración. No sé si existen imágenes documentales de dicha tarde. Sí sé que los lienzos que cubrían las mesas fueron posteriormente expuestos mostrando las huellas y rastros lógicos de cerveza, comida y cenizas. Los lienzos fueron titulados: *Waiting with Cain*, *Waiting with Tuborg* y *Waiting with Guinness*. Cain, Tuborg y Guinness, todas ellas famosas y populares marcas de cerveza eran esperadas. *Waiting* en castellano es esperar y en aquella reunión, según parece, nadie esperaba a Godot. [12] Esta festiva *performance* elaborada a partir de elementos de una pragmática mundanidad (cervezas, personas festejando, huellas de la experiencia sobre el lienzo, etc.) procedentes del contexto personal del artista otorgaba autoría colectiva a las obras resultantes. Al fin y al cabo, los lienzos fueron realizados por todos y cada uno de los asistentes al evento, y como en las mesas de Daniel Spoerri, los restos del festejo constataban, al menos para los que estuvieron allí aquella noche, la posibilidad efectiva de la práctica artística como revitalizador de la vivencia del mundo. *Hagamos una fiesta mientras los cuadros se pintan, o pintemos mientras festejamos; o quizás*

mejor, hagamos las dos cosas a la vez y llamemos a la situación Making Work, hacer trabajo, parece que pensaron Jonathan y sus invitados.

Estas *performances* planteaban cierta distopía y *scratching* [13] *cognitivo* al entrar en colisión el *campo* del arte con su práctica de alto *capital escolar, simbólico y cultural* [14] y el campo de la cultura popular de la clase media y trabajadora británica con sus referentes y prácticas bien establecidas (bares, cerveza, fútbol, vacaciones en el sur de Europa, etc.) que el artista utilizó intencionalmente. Porque efectivamente el registro de estos eventos, ya fuera en modo documental o pictórico, constituían la obra del artista cuyo destino final era el espacio galerístico o museístico según fuera el caso. En el desplazamiento de *campo* y en el intercambio de *capital* que supusieron estas acciones radica su interés; una *mundanidad* de capital banal que se recapitalizó cultural, simbólica y económicamente al ser incorporada al circuito de valor de las galerías y los museos, lugares de exhibición e intercambio donde los objetos de arte despliegan su visibilidad para contar sus historias, sus afectos y sus intensidades.

IV. 4 DE FEBRERO DE 1.969

“El hecho de que el hombre es capaz de acción significa que cabe esperarse de él lo inesperado, que es capaz de realizar lo que es infinitamente improbable. Y una vez más esto es posible debido sólo a que cada hombre es único, de tal manera que con cada nacimiento algo singularmente nuevo entra en el mundo.”

La condición humana. Hannah Arendt. [15]

Es curioso que la idea de nacimiento ocupe un espacio tan importante en la obra del artista Jonathan Monk. Al igual que la idea de comienzo, *acción*, giro inesperado y diferencia. Desde luego una buena manera de conocer las motivaciones de un autor es escuchar de su viva voz cuáles son sus intereses e inclinaciones. Hay un magnífico documento en Vimeo [16] en el que Jonathan Monk habla de manera sencilla y relajada de sus trabajos. El artista está en su estudio y podemos apreciar el tipo de atmósfera y los objetos con los que convive cotidianamente. Detrás de él un pintura mural de color fucsia enmarca la conversación junto a una batería, un poster gigante de The Smiths, varias obras del autor apoyadas sobre la pared, objetos varios dispersos, una bicicleta y libros, muchos libros y catálogos. Un lugar de trabajo sin duda.

En este video Jonathan Monk habla entre otras de *Birthday Party, 2011*, [17] una obra que consiste en un sencillo neón de dos líneas de colores rosa y verde a exhibir durante el día de su cumpleaños el 4 de febrero. Así cada año, cada 4 de febrero la obra será instalada y una vez transcurridas las 24 horas de ese día, retirada. Jonathan explica que paulatinamente, año tras año, al mostrarse la obra los espectadores podrán establecer una relación con la aparición de este trabajo y su motivo, que no es otro que el cumpleaños de Jonathan y por lo tanto el aniversario de su nacimiento. Con el paso del tiempo lo que es celebración se convertirá en rutina, y así la obra

Fiesta de cumpleaños, su título traducido al castellano, opera a partir de la voluntad expresa del artista de restringir su presentación y visibilidad a una sola fecha anual, el 4 de febrero, resultando ser una obra planteada para la comprensión del largo plazo temporal.

El video muestra también el interés del artista por la ilusión del tiempo, la memoria y las *historias de vida* personales. De hecho es habitual en sus trabajos encontrar referencias de obras de arte ya existentes combinadas con imágenes fotográficas, por ejemplo, de su infancia o su adolescencia. En el video Jonathan Monk presenta su colección selecta de libros, catálogos e invitaciones, deteniéndose a explicar un par de obras que descansan sobre un mueble. Son dos pequeñas obras fotográficas, dos fotocollages: la primera presenta una imagen en blanco y negro de Dan Graham hablando con un amigo, la foto es del año 1970; debajo de esta imagen, Jonathan ha pegado una foto en color de él con apenas un año de edad y su hermana en el mismo año 1970. Parecen estar en el salón de su casa merendando. En este instante la obra despliega sus claves y su sentido apuntando a un revelador paralelismo temporal entre él, su hermana y Dan Graham. Ambas imágenes fueron tomadas en 1970 aunque en lugares diferentes. Y parecen presentar de manera muy accesible la tremenda colisión resultante de acercar memoria personal y registro histórico. Jonathan muestra otra obra de proceso similar compuesta por una invitación original del artista Bruce Nauman en cuyo texto impreso se puede leer: *The Consumate Mask of Rock*. Sobre ella el artista ha colocado una foto de sus padres y hermanos en la que aparecen con las caras maquilladas como payasos, nariz roja incluida. Todos posan en lo que parece haber sido un día de diversión familiar en el lejano año de 1977, la misma fecha que consta en la invitación de la exposición del artista americano Bruce Nauman con la que se intenta crear una conexión, obvia y secreta, aludiendo a la máscara: la máscara (*mask* en inglés) del título del show y la experiencia familiar de maquillarse todos juntos divertidamente con la máscara del payaso. Así, de esta sencilla y sofisticada manera, Jonathan Monk diseña la lectura de sus obras con la tensión del documentalista histórico y la cercanía del coleccionista de recuerdos familiares. De nuevo, la obra resultante repite el paralelismo: mismo tiempo, diferente espacio. Mismo año, 1977; lugares diferentes en razón de las circunstancias personales de los protagonistas de las imágenes: Bruce Nauman y la familia Monk. Estas dos obras representan buenos ejemplos del particular e idiosincrático abordaje de la práctica de arte por parte del artista y su elocuente manera de confrontar el tiempo de la Historia con la historia personal. De manera cálida y humana ambos niveles, Historia e individuo, quedan abiertamente interpelados en lo que podríamos llamar una doméstica interpretación del tiempo, la memoria y su representación.

Después de acceder a la esclarecedora explicación de sus obras en el video, se me ocurrió escribir 4 de febrero de 1969 en el buscador de Google. He aquí la efemérides en relación a ese mismo día: 1. Fundación de la Organización para la Liberación de

Palestina, OLP, liderada por Yasir Arafat cuyo objetivo era representar al pueblo palestino en su vía hacia la autodeterminación nacional y territorial; 2. Nacimiento del jugador canadiense de hockey Dallas James Drake que jugó para los Detroit Red Wings en la liga profesional de Canadá; 3. Nacimiento de la actriz y modelo Brandy Lee Ledford, también conocida como Jisel, que actuó en el papel de Doyle en la serie de ciencia ficción televisiva Andrómeda y fue chica del año 1992 en la edición americana de la revista Penthouse.

También es verdad que al buscar imágenes en relación a esa fecha lo primero que el buscador me ofreció fue la obra de Jonathan Monk, *A Work in Progress (to be completed when time comes) 1969-(White)*, 2005. Una obra en la que el nombre y la fecha de nacimiento del artista aparecen tallados sobre una plancha de mármol blanco. Efectivamente, todo un humorístico *statement* sobre la importancia del nacimiento y la aparición de la novedad en el mundo.

V. TEXTUALIDAD AMBIENTAL

Uno de los mayores logros del *arte conceptual* de los años 60 y 70 fue su capacidad para llevar la *textualidad plástica* a su máxima autonomía formal y significativa. Jonathan Monk se apropia de obras, retoma métodos, utiliza referentes y expande estrategias heredadas del *arte conceptual* [18] actualizando las posibilidades de la *textualidad* de manera insólita y tremendamente efectiva. Su uso de textos se ha desplegado por medio de letras, palabras y frases producidas en neón, proyecciones láser, en la función estetizada de los títulos de sus obras, en textos sobre lienzos, papel o presentados en las paredes, etc. Sería difícil sintetizar la larga lista de obras y no exageraría al decir que la exuberante variedad de sus operaciones textuales posiblemente se amplíe y transforme en el futuro.

En esta muestra que ahora se presenta en el CAC Málaga hay buenos ejemplos en *The Two O's in Jeff Koons Used as Eyes (blue)*, 2009, donde el artista procede a un tratamiento formal del apellido Koons sorprendente. De su admirado artista, Jonathan selecciona tan sólo las dos *oes* del apellido Koons. Desestima el resto. Estas dos formas redondeadas, dos *oes* juntas que fácilmente recuerdan dos ojos, son producidas en neón azul. El texto del título explica el proceso al decir: *Las dos oes en Jeff Koons usadas como ojos (azul)*. El artista muestra transparentemente su proceso, nada queda oculto, y con este objeto de sencilla formalidad *minimal* resultado de la transformación de la palabra Koons en un par de ojos, incorpora a su dispositivo estético la posibilidad de ver el mundo a través de ellos, una nueva mirada de color azul. Los ojos están también producidos en neón verde, rojo y amarillo. Hermoso, ¿no? Otro ejemplo contundente es el texto producido en letras de neón, *Do Not Pay More Than \$80,000*, 2009. Aviso para coleccionistas: *no pague más de 80.000 \$*. Aunque sería interesante conocer el precio real de la obra para poder concluir certeramente su verdadera intención, esta obra interpela a la *autoridad del texto* en el mundo, en este

caso, en el mundo del arte, provocando una larga lista de cuestiones: ¿puede el artista por medio de un texto literal poner un límite al precio de su propia obra? ¿Habla el texto en nombre del artista? Si es el propio Monk el que autoriza el texto: ¿lo hace para evitar la especulación económica de su trabajo? ¿Se ríe de los coleccionistas o es más bien una mirada irónica en torno a las prácticas galerísticas? En fin, no podemos saber a ciencia cierta qué ocurre con este mensaje, y precisamente, es de esta multifacética *polisemia* y *plurivocidad* de lo que trata esta obra que actualiza estéticamente la fricción productiva que vincula al mundo, al texto y al autor. En la obra *A Short Story Translated by My Mother & Milk (Barbecue)*, 2008, los elementos permanecen distantemente cerrados y aún con todo elocuentes visualmente; el texto en neón rojo invertido y la pintura de un vaso de leche se aglutinan como secreto esclarecidos ambigüamente por el título que cuenta cómo su madre tradujo una historia, la historia aparece acompañada de un vaso de leche pintado. ¿Barbecue & Milk? ¿Qué historia sería esa? Gran enigma. Sólo el humor y la imaginación pueden responder a la cuestión.

Es patente conforme se profundiza en el entendimiento de la obra de Jonathan Monk admitir su natural dominio de la forma en relación a la *intertextualidad* y el metalenguaje. Un ejemplo también presente en la muestra del CAC Málaga es *Disappear*, 2007, una palabra cuya traducción al castellano sería *desaparecer* realizado con bombillas de luz incandescentes al estilo de los carteles luminosos del pasado. El uso de esos elementos luminosos de tecnología ya superada carga la obra de cierto aire nostálgico, *Disappear* aparece como luminoso callejero de una espectacularidad ya pasada. Posiblemente la provocación del sentido se dispare ante una palabra luminosa cuyo mensaje habla de desaparición y ese mensaje se trasmite a través de la presencia de un signo visual producido para perdurar. Esta fricción entre ver y narrar se enreda en un interminable loop de significaciones cuyo efecto final es evidenciar la potencialidad del lenguaje y las imágenes para dar cuenta narrativamente del tiempo y de la memoria. Esta obra me hace recordar la paradójica frase de John Cage “*no tengo nada que decir y lo estoy diciendo*”.

La experimentación de la obra de Jonathan Monk con la textualidad y la luz forman parte de una premeditada y sensible técnica, *techné*, retórica para detectar los múltiples niveles, visibles e invisibles, de significación y provocar nuevas interconexiones a partir de una experiencia ambiental y visual muy envolvente, diría que en ocasiones intensamente sensual. El artista diseña sus objetos de luz, sus textos iluminados y los instala cuidadosamente en espacios con condiciones lumínicas específicas en los que muestra películas de 16 mm, instalaciones láser, neones o proyecciones de diapositivas. Estos ambientes creados intencionalmente con la idea de provocar la necesaria concentración de la atención y de la percepción poseen la capacidad para añadir silencio o acumularlo en razón de su semipenumbra, sus paredes pintadas de negro y/o sus condiciones específicas. De esta manera la

experiencia ambiental de estas instalaciones se torna intensamente efectiva para el tipo de historias que a él le interesan, historias algunas de ellas de un marcado intimismo. Una obra profundamente intensa y desafortunadamente no presente en esta muestra es *Replica Ib*, 2002, una instalación en la que dos proyectores de diapositivas proyectan 2 carruseles de 80 imágenes cada una; el artista ha elegido esta vez una fotografía en color de su madre. La imagen ha sido reproducida haciendo una copia de la copia, repitiendo esta acción de copiado hasta el total desvanecimiento de la imagen original. La duplicación reiterada acaba haciendo irreconocible la figura y el rostro familiar de la madre del artista que paulatinamente ha ido desapareciendo debido a la acumulación progresiva de manchas, desenfoque y pérdida de calidad de la imagen. Esta sencilla operación de *reproducción, repetición* y memoria presentan una analogía, un asombroso paralelismo metafórico entre la obra y la existencia biológica de los seres humanos. La desaparición de la imagen de la madre reproducida repetidamente hasta su total deterioro y desaparición nos recuerda el similar proceso de envejecimiento biológico que acontece en la vida de las personas, y esta inevitable realidad de la condición humana se nos muestra de manera neutra, distante, silenciosamente.

VI. CAC MALAGA 13 SEPTIEMBRE 2013 20.00 h.

Para el CAC Málaga Jonathan Monk ha seleccionado específicamente un grupo de obras realizadas después del año 2008. La exposición presenta una propuesta sin tema definido y de interpretación bastante abierta cuya selección de obras representa bien la extensa gama de procesos recientes y la amplitud del *estilo sin estilo* [19] de Jonathan Monk comenzando por *Deflated Sculpture no. 1*, 2009, una escultura que se apropia de los referentes escultóricos de Jeff Koons presentando una versión desinflada de aquellas esculturas de metal hiperpulido de los años 90; continuando por la desnuda y lacónica escultura tubular *Corner Piece (for Pistoletto)*, 2006, homenaje al artista italiano; y terminando por *Levitating Reclining Nude*, 2009, una escultura de bronce patinado de color verde que representa una toalla apoyada sobre varias latas de sopa, la pieza es presentada directamente sobre el suelo de la sala refiriéndose el título precisamente a lo que no está presente en la escultura, un desnudo tumbado que al parecer levita; todas estas piezas funcionan a modo de citas de formalidad contundente y humor *referencial*.

De un modo algo diferente opera la obra *The World in Stars and Stripes*, 2011, en la que Jonathan Monk parte como referencia de los tapices que Alighiero Boetti realizara en Kabul, Afganistán, en los años 70. Estos tapices realizados con telas bordadas tipo *patchwork* presentaban mapas del mundo en los que cada país, cada territorio nacional, era representado por los colores de su bandera. El resultado era un colorido y variado mapamundi. Jonathan Monk realiza su personal programa de transformación sobre la bandera de los EEUU. Ahora, y parece apuntar al *statu quo* actual, el mapa del

mundo no aparece bordado en su colorida variedad y abigarramiento; ahora cada uno de los territorios es ocupado o bien por el motivo “barra” o bien por el motivo “estrellas”. El resultado es una imagen del mundo en razón de la universalización de la bandera estadounidense y su cultura. *Around The World (compact version)*, 2010, representa un buen ejemplo de la cuidadosa atención del artista documentalista que colecciona referencias y las modifica creativamente a favor de su *narratividad plástica*. La obra genera un nuevo relato, una nueva historia recompuesta a partir de los elementos *apropiados* de la película *La vuelta al Mundo en 80 días* basada en la novela de Jules Verne en el que el juego del espejo y el referente se entrecruzan para articular una ficción dentro de otra ficción. Jonathan Monk se apropia una imagen del actor David Niven que interpretó en la versión cinematográfica a Phileas Fogg, personaje principal de la novela. La imagen fotográfica encontrada muestra a Mr. Niven caracterizado como Mr. Fogg montado en bicicleta probablemente en un descanso del rodaje, sobre su rostro se ha pegado un pequeño espejo cuadrado. El espectador al reflejarse se convertirá en el propio Phileas Fogg, tomará su identidad a través de un sencillo juego de reflejo, identificación y proyección de la fantasía cuyo fin es incluir imaginativamente al espectador en la historia contada. Esta obra está vinculada a un proyecto más amplio ausente en esta muestra titulado *Model for a Giant Mirrored Balloon and Proposal*, 2000-2008. De manera similar, provocando conexiones documentales y giros referenciales funciona *Rew-Shay Hood Project XX*, 2008-2009 que forma parte de una serie de capós de coches pintados al aerógrafo de localizaciones de Los Angeles sacadas de la obra fotográfica de Ed Ruscha o la obra *Near Death Experience (after Jack Goldstein after Chris Burden after)*, 2006, una pintura al óleo que recrea la performance de Chris Burden *Doorway to Heaven*, cuya icónica imagen apropiada por Monk fue portada de la edición americana de Artforum en el año 1973.

En otro orden operan las obras que centran su interés en los datos inmediatos de la percepción tratados a partir del proceso del artista mientras trabaja y que combinan el análisis de la memoria y los afectos por medio de la visualidad como *Trying to Imagine the Colour of my Brain Whilst Painting / Trying to Imagine the Colour of my Brain*, 2000, que con su redundante y tautológico título nos describe al artista imaginando qué color tomará su cerebro mientras usa uno u otro color en el instante de la realización de la obra, y cercanamente vinculada, *All the Possible Combinations of Five Colours*, 2002, en la que una foto del año 1977 de la familia de Monk (Jonathan Monk es el niño rubio en primer plano al lado de su padre) presenta sobre sus cabezas un juego combinatorio de todas las posibles variaciones de esos cinco colores haciendo clara referencia a las imágenes de John Baldessari; también se incluyen en este tipo de obras *Using my Daughters Coloured Pencils to Find the Colour of my Mother Lips*, 2005, en el que el título explica sencillamente un proceso de búsqueda de precisos datos de la memoria, tomando la obra final un cierto aspecto de prueba empírica y nemotécnica. *¿Cuál era el color de los labios de mi madre? ¿Habrá heredado mi hija ese mismo color*

en sus labios? – parecen ser las cuestiones de interés para Jonathan Monk en este trabajo.

Por último, la serie *Incomplete Open Paperclip I, II, IV, V*, 2006, que presenta en cuatro esculturas de color azul, rojo, blanco y amarillo realizadas con tubo de metal de construcción versiones diferentes de un sencillo y banal gesto manual. ¿Cuántas veces no habremos cogido un clip de oficina y lo habremos desplegado despreocupadamente resultando de esta simple acción una nueva forma? Nos hemos quedado unos instantes observando la nueva tridimensionalidad resultante de ese gesto a menudo inconsciente que hemos realizado mientras hablábamos por teléfono. Pues bien, esto es lo que Jonathan Monk nos presenta con esta serie de esculturas de delgada presencia física y aparente modo menor. El gesto ha sido convertido en escultura y el clip pasó de ser una pequeña herramienta a una forma tridimensional ampliada incompleta y abierta tal y como su título nos informa.

Me resulta difícil cerrar este texto tratándose de la obra de Jonathan Monk, una obra aún en desarrollo que participa de la levedad de lo gaseoso y de un proceso conceptual expansivo al que puede resultar no tan fácil dar conclusión crítica. Gilles Deleuze dijo que *“en las obras de creación hay una multiplicación de la emoción, una liberación de la emoción”*, y esto es aplicable a la obra que ahora presenta el CAC de Málaga. Aunque no sólo diría que estas obras liberan emoción, también liberan intuición, refinada educación estética, diversión y altas dosis de reflexión artística. La propuesta de Jonathan Monk aporta una mirada desmitificadora, lúdica y libre sobre la Historia, el lenguaje y la participación imaginativa; es una obra que pide ser abordada desprejuiciadamente y que tiene en el placer por el descubrimiento de la novedad su medio para provocar nuevas posibilidades e inventar nuevos enunciados. Es en definitiva una investigación que se muestra como aventura plástica, mundana y humana compuesta a partir de colores, formas y palabras, todo ello ordenado según la particular versión del mundo en los ojos de su autor, Jonathan A. Monk. Disfruten de la exposición porque efectivamente está basada en emociones, libertad y también en multiplicación de historias y resonancias que se expanden conforme su autor se desplaza en el tiempo hacia su futuro.

NOTAS

[1] El término *esencialismo estratégico* (*strategic essentialism*) fue propuesto por la pensadora Gayatri Spivak y se refiere a la estrategia que algunas nacionalidades, grupos étnicos o minorías usan para presentarse socialmente de manera más evidente y simplificada. El propósito detrás de esta solidaridad temporal es la *acción social*. Para estos grupos puede ser en ocasiones ventajoso adquirir una identidad temporal *esencializada* que ayude a transmitir ciertas reivindicaciones o posicionamientos. Fuente: Wykipedia.

[2] *Estética relacional*. Nicolas Bourriaud. Adriana Hidalgo Editora, 2006. [Pág. 22]. El autor afirma en su ensayo: “Si observamos las prácticas artísticas contemporáneas, más que las ‘formas’, deberíamos hablar de ‘formaciones’, lo opuesto a un objeto cerrado sobre sí mismo por un estilo o una firma. El arte actual demuestra que sólo hay forma en el encuentro, en la relación dinámica que mantiene una propuesta artística con otras formaciones, artísticas o no”.

[3] *Francis Bacon, Lógica de la sensación*. Gilles Deleuze. Arena Libros, 2002. [Pág. 14]. “(...) La pintura no tiene ni modelo que representar, ni historia que contar. A partir de ahí tiene dos vías posibles para escapar de lo figurativo: hacia la forma pura, por abstracción; o hacia lo puramente figural, por extracción o aislamiento. Si el pintor tiende, toma la segunda vía, será, pues, para oponer lo ‘figural’ a lo figurativo.”

[4] La sinécdoque es un tropo en el cual una parte de algo es usada para representar el todo. Traducido del griego significaría «*comprensión simultánea*». La sinécdoque es una licencia retórica mediante la cual se expresa la parte por el todo. Es una de las maneras más comunes de caracterizar un personaje ficticio. Frecuentemente, alguien es constantemente descrito por una sola parte o característica del cuerpo, como los ojos, que vienen a representar a la persona. Fuente: Wykipedia.

[5] Obras de Jonathan Monk en la Galería Yvon Lambert. Para ver las obras: [http://www.yvon-lambert.com/2012/?page_id=246]

[6] “*Distruzione del Metro Cubo d’Infinito*” performance de Michelangelo Pistoletto presentada en la muestra “*Année1 - Le Paradis sur Terre*” en el Museo del Louvre. París, abril de 2013. Para ver el video: [<http://www.youtube.com/watch?v=f4BhCrzVcs4>]

[7] *Conversaciones*. Gilles Deleuze. Pre-textos, 1995. *Carta a un crítico severo*. [Pág. 14].

[8] *Lección sobre la lección*. Pierre Bourdieu. Editorial Anagrama 2002. [Pág. 41]. Lección inaugural dictada en el Collège de France el viernes 23 de abril de 1982.

[9] La revolucionaria exposición de Harald Szeemann *When Attitudes Become Form* (*Cuando las actitudes devienen formas*) fue presentada en 1969 en la Kunsthalle de Berna. La muestra en la que participaron artistas europeos y americanos fue un hito expositivo y supuso la emergencia en la escena internacional de los artistas *postminimal* norteamericanos. La muestra trataba de comportamientos y gestos, de procesos de investigación y metodología extremadamente abiertos, libres y participativos. La muestra nació y creció de ese tipo de planteamientos y se llevó a cabo sin plan comisarial previo. [http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/26005/When_Attitudes_Become_Form_de_Harald_Szeemann]

[10] *Campo*, (*champs* en francés), concepto propuesto por el sociólogo francés Pierre Bourdieu, es el espacio en el que los agentes y sus posiciones sociales actúan. La posición de cada agente particular es el resultado de la interacción entre las específicas normas del *campo*, el *habitus* de los agentes y su *capital social, económico y cultural*. Los diversos *campos* interactúan unos con otros jerárquicamente en razón de relaciones de poder y/o clase social. Fuente: Wikipedia.

[11] *Wolfgang Max Faust*, crítico de arte alemán analizó el fenómeno de mutua interpenetración entre literatura y arte distinguiendo tres formas de interrelación: 1) la inclusión de lenguaje en la obra de arte; 2) el uso del lenguaje como medio en las artes visuales; 3) su utilización al lado de la obra. Este fenómeno es traducido al inglés como *lingualization*. Yo lo he traducido en este texto como *filologismo*.

[12] *Esperando a Godot*. *Waiting for Godot* en inglés, una tragicomedia en dos actos escrita por Samuel Beckett en 1953. La trama de la obra se centra en un par de vagabundos y en sus esfuerzos por entretenerse mientras esperan de manera errática la llegada de un personaje llamado Godot del cual sólo conocen su reputación. Para ocupar su tiempo filosofan, duermen, discuten, cantan, hacen ejercicio, se intercambian los sombreros e incluso piensan en la posibilidad del suicidio, cualquier cosa para “sobrellevar el terrible silencio reinante”. Fuente: Wikipedia.

[13] *Scratching*: efecto percusivo obtenido al manipular un disco manualmente mientras se reproduce; técnica habitual utilizada por los disc-jockeys para obtener efectos sonoros durante la reproducción de un disco; efecto sonoro característico de la música rap. El término procede del verbo inglés “arañar”.

[14] *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Pierre Bourdieu. Taurus Pensamiento. Santillana Ediciones, 2012.

[15] *The Human Condition*. Hannah Arendt. The University of Chicago Press, 1958. [Pág. 178].

[16] Video en torno a la obra de Jonathan Monk para la Fundación Kadist de París realizado por Michel Balagué. Para ver el video: [<http://vimeo.com/40547496>]

[17] Texto del contrato de la obra *Birthday Party*, 2011 con instrucciones y condiciones de exhibición: “(...) *Detalles: Un signo abstracto realizado con neones. El neón sólo puede ser instalado un día al año: el día 4 de febrero de 2012 (y los siguientes 4 de febrero) hasta una fecha futura no especificada. Un signo diseñado específicamente para ser instalado temporalmente en alguna ventana de la Fundación Kadist de París. La pieza representa una pequeña celebración no clara ni evidente para el paseante. Paulatinamente la presentación anual de la pieza se convertirá en rutina. Firmado: Jonathan Monk.*(...)”

[18] *Six years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. Edited and annotated by Lucy R. Lippard. University of California Press, 1997. [Pág. vii] “(...) *Arte conceptual, para mí, significa un tipo de trabajo en el que la idea es el aspecto más significativo y de mayor importancia y la forma material secundaria, leve, efímera, barata, no pretenciosa y/o desmaterializada.* (...)”

[19] “*El estilo es la propiedad de los que no tienen estilo.*” *El abecedario de Gilles Deleuze*. Para ver el video: [<http://www.youtube.com/watch?v=wT241uCyjok>] Film realizado por Pierre-André Boutang en 1.996 en colaboración con Claire Parnet en el que el pensador francés repasa en orden alfabético los conceptos más destacados desarrollados a lo largo de su carrera. Al llegar a la letra /S/ de su particular abecedario Gilles Deleuze se detiene a definir la palabra estilo: “(...) *En primer lugar el gran estilista hace sufrir a la lengua un tratamiento, un tratamiento increíble, vaya. Por esa razón, un gran estilista no es un conservador de la sintaxis. Es un creador de sintaxis. Y yo no voy más allá de la fórmula tan hermosa de Proust: ‘Las obras maestras siempre están escritas en una especie de lengua extranjera’.* Esto es cierto

en Céline, en Péguy. Bueno, por esto se reconoce a un estilista. Y en segundo lugar, junto al primer aspecto por medio del cual se hace sufrir a la sintaxis un tratamiento deformante, contorsionante pero necesario, y que constituye algo así como una lengua extranjera dentro de la lengua en la que uno escribe, pues bien, al mismo tiempo, el segundo aspecto es que con ello se empuja, esta vez, a todo el lenguaje hasta una especie de límite, un límite que... es el borde que le separa de la música. Se produce una especie de música. Pues bien, si logramos esas dos cosas y si hay necesidad de hacerlo... tenemos un estilo. O sea, excavar en la lengua propia una lengua extranjera y llevar todo el lenguaje a una especie de límite musical. (...)"