

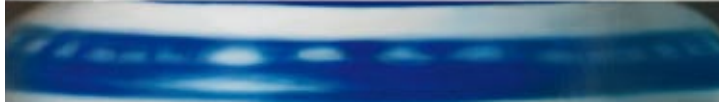


EL MUNDO ESTABA EN OTRO LUGAR

I. SOBRE CUADROS, PINTURA E IMÁGENES

Víctor Pimstein afirma que un cuadro es, ante todo, un objeto que trata infructuosamente de convocar a una realidad y que ha de conformarse con su simple evocación. Por ello sus cuadros, antes de ser considerados soportes de una imagen, deben ser vistos como soportes materiales para la pintura.

La materialidad del proceso de pintar es un hecho crucial y paradójico de la obra de Pimstein, pues concentra gran parte de su trabajo en hacer desaparecer la mimísima materialidad que la produce. Un poco como sucede en el arte minimalista, hay aquí una materialidad invisible y precisa. Su pintura empieza en el soporte, en la preparación que hace que una tabla se transforme en una superficie más parecida a la porcelana que a la madera, y prosigue en la elección de medios y barnices, en el control de los tiempos de secado y la relación entre pigmentos transparentes y opacos, en el esmero por no dejar evidencias de los gestos ni de los pigmentos. Es por esta estricta atención a la materialidad de la pintura por lo que, más allá de lo representado, la pintura de Pimstein deja en la retina y el recuerdo una huella parecida a la que dejan los instrumentos musicales antiguos y otros objetos delicados y perfectos.



2

Los cuadros de Pimstein son, antes de que cualquier imagen emerja en ellos, soportes impecables sobre los que la pintura es aplicada con destreza y sensibilidad, y ello es algo que debe ser asumido como esencial si deseamos descubrir el sentido de su obra. Sólo si sabemos contemplar la naturaleza objetual de sus cuadros tendrá sentido que entremos en sus representaciones, en sus juegos de referencias y en el placer de su interpretación. De lo contrario, inaceptablemente, corremos el riesgo de quedar atrapados en la epidermis de la pintura, allí donde todo es una imagen, un engaño, una ilusión.

II. LA RE-CITACIÓN DE LA PINTURA

Pimstein afirma que pinta porque hay algo en el proceso material de pintar que no puede experimentar de ningún otro modo; tal vez por ello dice que se le ocurren mil motivos por los que merece la pena seguir pintando hoy, y muy pocos por los que mirar pinturas. Sin embargo, sus cuadros no se encierran en la retórica de la pintura como proceso ni en la estéril autorreferencialidad de cierta pintura abstracta.

En los cuadros de Pimstein se insinúan imágenes que han triunfado sobre su referente, imágenes que no reflejan cosas sino otras imágenes, en un juego especular que parece perderse en la memoria colectiva. Por supuesto, esta cualidad re-citativa no es nueva ni exclusiva de la pintura de Pimstein, pues la crítica del arte la reconoce desde que Baudelaire afirmara en su célebre Salón de 1846 que toda obra que aspirara a la grandeza debía evocar el recuerdo de sus precedentes mayores. Aunque a Baudelaire nunca se le ocurrió que la pintura pudiese jamás llegar a referenciar a la fotografía —un medio “no artístico” que el poeta detestaba—, lo cierto es que el siglo XX ha visto cumplida la profecía de Walter Benjamin y la fotografía y el cine se han transformado en los grandes configuradores del imaginario colectivo, y en consecuencia, en fuentes privilegiadas para la re-citación de la pintura.

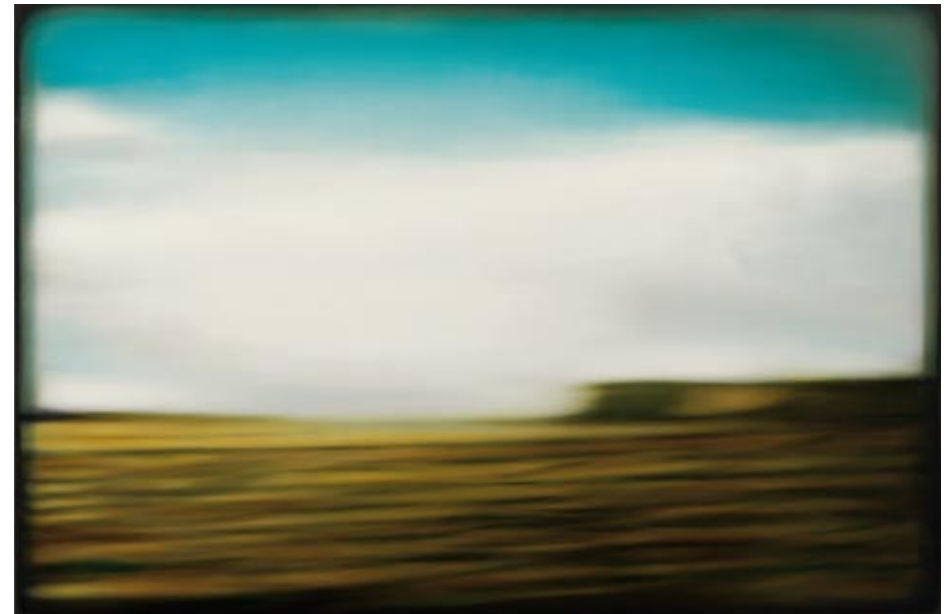
III. CLICHÉS

En el taller de Pimstein hay miles de imágenes recogidas durante años y ordenadas en ficheros por categorías basadas en el motivo y en cómo éste se muestra. Por ejemplo, existe un fichero etiquetado como *Playas* que contiene cientos de postales de playas de todo el mundo, clasificadas en apartados como *Playas con el horizonte bajo*, *Playas con el horizonte alto*, *Vistas aéreas de playas*, etc. De manera similar se ordenan incontables reproducciones y fotografías cuya característica común es la pertenencia al vasto universo de las imágenes anónimas, infravaloradas, *kitsch*: fotografías de monumentos y edificios, postales con puestas de sol, vistas de ciudades, reproducciones de papeles pintados, tejidos estampados y piezas cerámicas, etc. Aunque es de esta colección de fotografías y reproducciones de donde Pimstein obtiene los motivos para sus pinturas, su trabajo no está emparentado ni con el ilusio-

nismo fotorealista ni con la pintura de los artistas que dicen emplear fotografías para poder “pintar sin pensar”. En realidad, el trabajo de Pimstein se inicia en el proceso mismo de clasificación de las imágenes en tipologías, en la exploración del universo de dichas imágenes y en la búsqueda de puntos de contacto entre el álbum mental de sus recuerdos y el archivo general de *clichés* que conforma el imaginario colectivo.

IV. DESIERTOS Y PARAÍSO

Este deseo de exploración, de entender la relación entre la memoria colectiva y su memoria personal se muestra de manera inequívoca en la serie de pinturas que tiene como protagonista al paisaje semidesértico que se extiende a ambos lados de la frontera entre los Estados Unidos y México: es el escenario natural del *western* clásico, cuyos vastos horizontes e insólitas formaciones rocosas fijaron en nuestra imaginación las películas de John Ford, pero es también el paisaje recorrido y luego abandonado en el que transcurrieron los años de infancia y juventud de Pimstein. De este modo, el paisaje de la serie de los *western* se transforma en símbolo de una identidad frustrada, en un lugar que necesita ser revisitado desde la distancia física y emocional, desde la seguridad de un lugar que se deja intuir a través de los marcos oscuros que encuadran los paisajes —¿una ventanilla? ¿los límites de la pantalla de cine? No importa, el paisaje deseado y temido queda afuera, a lo lejos.





4

Otra serie ligada simultáneamente al recuerdo personal y al *cliché* es la que tiene como motivo las vistas de playas perfectas. Por un lado, son imágenes estandarizadas en forma y significado que cuyo limitado abanico compositivo y cromático ha sido dictado tácitamente por los postaleros de medio mundo, dando forma al *cliché* del paraíso en la tierra, donde intercambiables playas ideales encarnan un

mismo sueño. Sin embargo, aunque el motivo de estas imágenes es indiscutiblemente inconcreto, para Pimstein evoca lugares precisos casi olvidados en un pasado en el que “la playa” significaba un paréntesis gozoso en un tiempo y un espacio marcados por la huella del fiero paisaje evocado en el punto anterior. Las imágenes de las playas desvelan un rincón concreto de su memoria, un Edén privado evocado y a la vez zofocado por miles de imágenes equivalentes de paraísos indistintos —Acapulco para Pimstein, cualquier otro lugar para cada uno de nosotros.

V. EL MUNDO ESTABA EN OTRO LUGAR

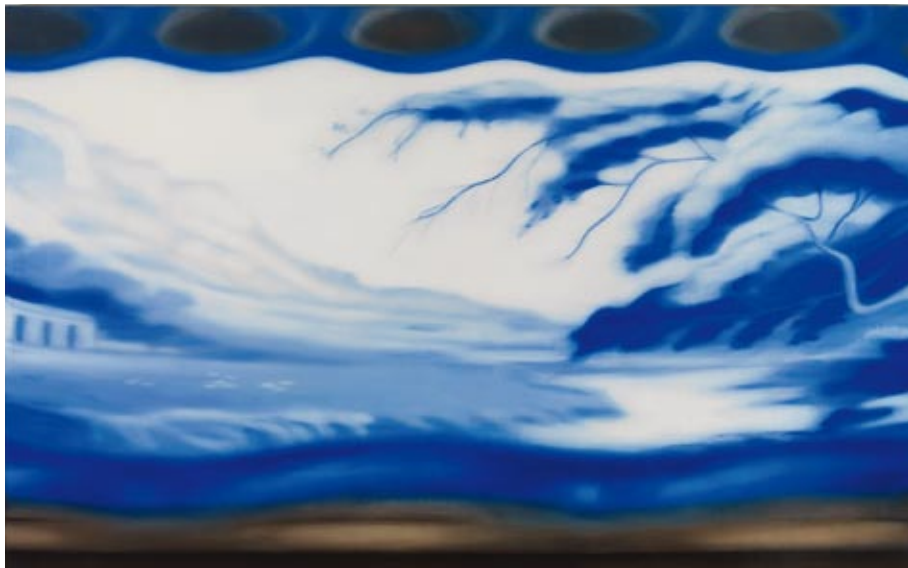
“Cualquier definición de identidad se centra en las ideas de continuidad temporal (memoria, permanencia, repetición, constancia) y continuidad espacial (país, religión, comunidad, etc.) Pero cuando, como en mi caso, uno se ha trasladado de un lugar a otro, de una lengua a otra y de una cultura a la siguiente durante generaciones, la continuidad natural entre identidad social y personal se halla definitivamente rota. El entorno físico y cultural ya no se muestra como una extensión natural del propio yo.” (V. Pimstein en *Commonplaces*, The Blue Gallery, London 2003.) Para Pimstein la continuidad entre identidad y paisaje, entre memoria y espacio no son más que una vana ilusión que se nutre de dos fuentes vitales. Una es el constante de la pintura, que le ha acompañado desde su México natal como única actividad ininterrumpida en el tiempo y a través del espacio; la otra es el recuerdo de una infancia vivida en la que todavía entonces era “periferia”, y desde la cual parecía que todo lo que importaba y valía la pena venía de otro lugar, de un mundo que, irremediadamente, estaba en otra parte.

Esa parte sería el centro de la cultura occidental, quizá Europa, donde se han formado las bases de nuestro imaginario colectivo. George Steiner, en *La idea de Europa*, afirmó que un elemento fundamental en la configuración de “lo europeo” es la escala asequible de sus paisajes, pues “la cartografía europea tiene su origen en las capacidades de los pies humanos, en lo que se considera son sus horizontes”. Si los comparamos con las vastas planicies americanas, africanas o australianas, dice Steiner, se diría que los paisajes de Europa han ido a la manicura y que hasta las nubes europeas parecen domesticadas “por antiguos dioses con vestiduras de Tiepolo”. Este perfecto paisaje europeo no tiene mejor expresión concreta que en el llamado “paisaje clásico”, definido a principios del siglo XVII por Claude Lorrain.

La serie de pinturas que Pimstein dedica al “paisaje clásico” es, tal vez, la más compleja y más interesante de todas sus series, y parte una vez más de la exploración de un *cliché* visual tremendamente influyente en la historia de la representación moderna, cuyo largo recorrido finaliza en apariencia el siglo XIX y que sin embargo deja intuir su alargada sombra todavía hoy, como decorado persistente en el que a menudo los medios enmarcan a las encarnaciones del “poder”.

Según acuerdan los historiadores del arte, el “paisaje clásico” surgió como consecuencia del deseo de sus artífices de construir un símbolo visual que representara el anhelo moderno de una civilización equilibrada como la naturaleza misma, a imagen y semejanza de la idealizada civilización grecorromana. Aunque ya entonces resultaba evidente que eran visiones idealizadas de ninguna parte, lo cierto es que los paisajes clásicos acabaron constituyéndose como imagen referencial de lo que debía ser el paisaje “civilizado”, el amable y civilizado paisaje europeo de Steiner, transitable y “modelado, humanizado por pies y manos”. La serie de los paisajes clásicos de Pimstein tiene que ver con esa añoranza occidental de un hogar equilibrado y armonioso como un Claude Lorrain, un lugar poblado de dioses y pastores que nunca existió salvo en la pintura, dentro de esa misma pintura que fue y sigue siendo el único hilo sobre el que avanza la migratoria vida de Pimstein.





6

VI. OBJETOS DE LA NOSTALGIA

Las series dedicadas a la cerámica inglesa, de Delft o de Sèvres, y la centrada en las *Toiles de Jouy* tienen su origen, una vez más, en la investigación de los *clichés*, pero también en una reflexión sobre cierto tic propio de la cultura industrial tardomoderna: la apropiación de la idea del paisaje y su transformación en ornamento para la producción industrial y el consumo de masas. El motivo de estas dos series es ambiguo: son naturalezas muertas y a la vez son paisajes, pues en los objetos aparecen ornamentos cuyo motivo son pequeños puentes sobre riachuelos, marismas, vados, bosques, etc. fruto de la invención de los artesanos y dibujantes que suministraban modelos a las industrias cerámica y textil, y que partían tanto de los dulcificados paisajes rococó —herederos del solemne paisaje clásico del siglo anterior—, como de las imágenes de la literatura pastoril.

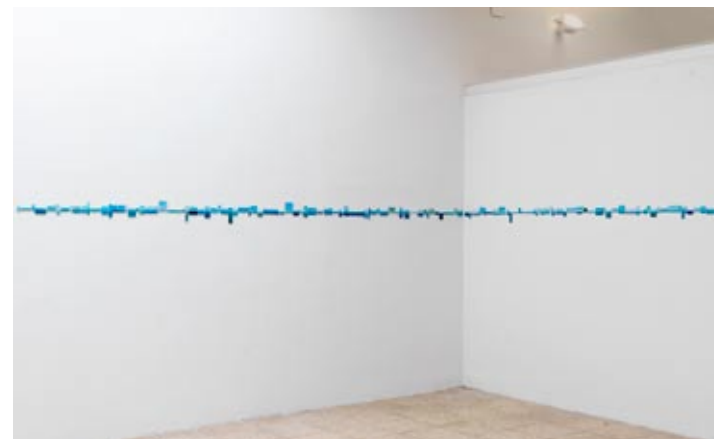
El valor de estas series es, de nuevo, doble. Por un lado, son una mirada a la evidente presencia de un rastro del paisaje ideal en la cultura protoindustrial europea, a la vez que son una interesante reflexión sobre la confusión de dos géneros tradicionales en un único motivo que se oculta al espectador, obligado a saltar de un registro perceptivo a otro para ver el objeto y el paisaje sin poder llegar a ver nunca simultáneamente a ambos. Pero por otro lado, estas imágenes remiten a la desaparición de un estilo de vida doméstica ligado a la burguesía urbana, a un cliché convertido en objeto que se hace eco de cierta nostalgia contemporánea, muy similar a la padecida por la cultura de aquel tiempo en que el paisaje se vació de contenido y se transformó en un mero ornamento para la industria.

VII. HORIZONTES

La serie más reciente de Pimstein proviene de un *work in progress* consistente en centenares de pequeños recortes de postales en las que aparecen playas, puertos, faros, etc., a partir de los cuales trata de componer una suerte de “horizonte universal”. Tomando como modelo estos recortes, Pimstein empezó a pintar pequeñas tablas primero y grandes telas después, con la intención de comprobar qué sucedía al desplazar aquellas imágenes del medio fotográfico al pictórico y al modificar sustancialmente su escala. El resultado fue sorprendente: por un lado, el cambio de escala conllevó una aproximación de la experiencia perceptiva del cuadro a la experiencia perceptiva que provoca el referente “real” de las fotografías —es decir, el horizonte—; por otra parte, el desplazamiento de un medio a otro hizo que las imágenes perdiesen toda referencialidad y que la pintura se viera como un espacio de color *casi* abstracto.

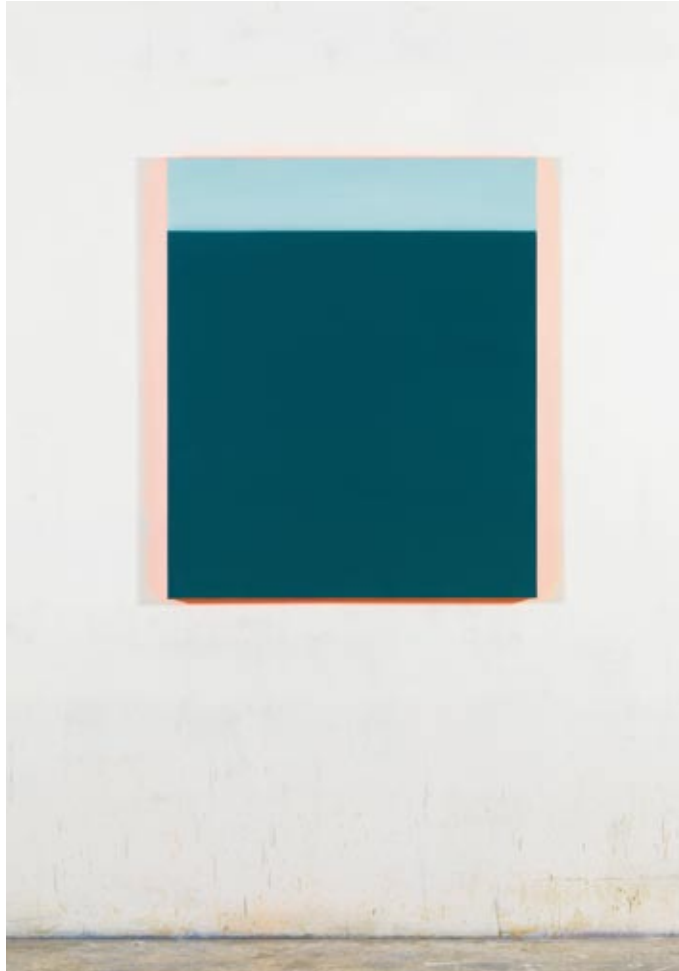
Los cuadros de horizontes suponen una investigación relacionada con los patrones perceptivos contemporáneos. En la adaptación de nuestros esquemas perceptivos al entorno, el contexto cultural juega un papel fundamental. En el nuestro hemos sido educados para “mirar adecuadamente” tanto cuadros como fotografías. Lo que los horizontes de Pimstein logran hacer es alterar la relación que tenemos entre escala y esquemas perceptivos de manera que una pintura “abstracta” nos provoque una fuerte impresión “real”; lo que entendemos más tarde es que la diferencia entre una imagen abstracta y una que no lo es está en nuestro modo de mirar y así podemos ir y venir en estos cuadros alternando percepciones para alcanzar de nuevo el origen del proceso: es el momento en que vemos el cuadro como un objeto en sí mismo.

Las referencias de Pimstein en esta serie incluyen los panoramas del siglo XIX, aquellas celebradas pinturas de grandes dimensiones que representaban vistas



7

de ciudades o paisajes de manera ilusionista en espacios acondicionados para tal fin y que están en el origen de la cultura de masas y su confusión entre arte y espectáculo. Con la popularización de la fotografía primero y la aparición de la pintura abstracta de gran formato más tarde, las pinturas panorámicas quedaron despojadas de su capacidad ilusionista: nuestro patrón perceptivo había aprendido a ver “realidad” sólo en las fotografías y “abstracción” en las pinturas de gran formato y composición sencilla: por ello, hoy ya no podemos ver los panoramas



8

como eran vistos en el siglo XIX y éstos ya no nos “ilusionan”. Y sin embargo, extrañamente, las grandes telas de Pimstein nos provocan una fuerte impresión de realidad y casi podemos decir que estamos viéndolas como horizontes “de verdad” a pesar de que los azules y turquesas de las franjas horizontales no son en absoluto los tonos del cielo y el mar “reales” sino los colores saturados de las postales de playas, los cuales hemos acabado recordando más vivamente a través de nuestra memoria colectiva que los verdaderos colores del cielo y el mar.

Aparentemente alejada del resto de su trabajo debido a un explícito flirteo con la abstracción, esta serie de pinturas recupera un motivo de preocupación en todas las anteriores: el horizonte mismo. Si olvidamos dónde se manifiesta cada uno de sus horizontes —en un desierto de Arizona, entre la vegetación de un paisaje clásico o en el fondo de un plato de cerámica de Delft—, resulta evidente que todo paisaje, ya sea clásico o romántico, se pierde en un horizonte. Que Pimstein haya despojado a sus paisajes de cualquier otro elemento que no sea esa línea imaginaria en la que el cielo y la tierra parecen tocarse, podría indicar que el ciclo de los paisajes de Pimstein ha llegado a un punto culminante en el que ya nada queda por decir. Sin embargo, todo horizonte fue siempre símbolo de promesa y esperanza, ya fuese en la mirada abrasada del colono de las vastas llanuras norteamericanas, en los cansados ojos del marino errante o en el fondo de la mirada de un viajero ante un mar de niebla.

Alex Bauzà

I. DE QUADRES, PINTURA I IMATGES

Víctor Pimstein afirma que un quadre és, abans de res, un objecte que intenta infructuosament convocar una realitat i que s'ha de conformar amb la seva mera evocació. És per això que els seus quadres, abans de ser considerats com a suport d'una imatge, han de vistos com a suport material per a la pintura.

La materialitat del procés de pintar és un fet decisiu i paradoxal de l'obra de Pimstein, perquè concentra gran part de la seva feina a fer desaparèixer la mateixa materialitat que la produeix. En certa manera, talment com succeeix en l'art minimalista, hi ha una materialitat invisible i precisa. La seva pintura comença en el suport, en la preparació que fa que una taula es transformi en una superfície que s'assembla més a la porcellana que no pas a la fusta, i segueix en l'elecció de mitjans i vernissos, en el control dels temps d'assecatge i la relació entre pigments transparents i opacs, en la cura per no deixar-hi evidències dels gests ni dels pigments. Aquesta estricta atenció a la materialitat de la pintura, més enllà d'allò representat, fa que la pintura de Pimstein deixi en la retina i el record una empremta semblant a la dels instruments musicals antics i d'altres objectes delicats i perfectes.

Els quadres de Pimstein són, abans que tota imatge n'emergeixi, suports impecables sobre els quals la pintura és aplicada amb habilitat i sensibilitat, i aquest fet ha de ser assumit com a essencial si desitgem descobrir el sentit de la seva obra. Únicament si sabem contemplar la natura objectual dels seus quadres tindrà sentit que ens endisem en les seves representacions, en els seus jocs de referències i en el plaer de la seva interpretació. En cas contrari, inacceptablement, correm el risc de restar atrapats en l'epidermis de la pintura, allà on tot és una imatge, un engany, una il·lusió.

II. LA RE-CITACIÓ DE LA PINTURA

Pimstein ens diu que pinta perquè hi ha quelcom en el procés material de pintar que no pot experimentar de cap altra manera; tal vegada és per això que diu que se li acudeixen mil motius pels quals paga la pena seguir pintant avui, i molt pocs pels quals mirar pintures. Tanmateix, els seus quadres no es tanquen en la retòrica de la pintura com a procés ni en l'estèril autoreferencialitat de certa pintura abstracta.

S'hi insinuen, als quadres de Pimstein, imatges que han triomfat sobre el seu referent, imatges que no reflecteixen coses sinó unes altres imatges, en un joc especular que sembla perdre's en la memòria col·lectiva. Aquesta qualitat re-citativa no és nova ni exclusiva de la pintura de Pimstein, certament, ja que la crítica la reconeix des que Baudelaire va afirmar al cèlebre Saló del 1846 que tota obra que aspiri a la grandesa havia d'evocar el record dels seus precedents majors. Tot i que a Baudelaire mai no se li va acudir que la pintura podria arribar a referenciar la fotografia —un mitjà “no artístic” que el poeta detestava—, el cert és que el segle XX ha vist complida la profecia de Walter Benjamin i la fotografia i el cinema han esdevingut els grans configuradors de l'imaginari col·lectiu i, conseqüentment, les fonts privilegiades per a la re-citació de la pintura.



9

quals és la pertinença al vast univers de les imatges anònimes, infravalorades, *kitsch*: fotografies de monuments i edificis, postals amb postes de sol, vistes de ciutats, reproduccions de papers pintats, teixits estampats i peces de ceràmica, etc. Tot i que és d'aquesta col·lecció de fotografies i reproduccions que Pimstein n'obté els motius per a les seves pintures, la seva tasca no té vincles ni amb l'il·lusionisme fotorealista ni amb la pintura d'aquells artistes que afirmen fer servir fotografies a fi de poder “pintar sense pensar”. En realitat, el treball de Pimstein s'inicia en el procés mateix de classificació de les imatges en tipologies, en l'exploració de l'univers d'aquestes imatges i en la recerca de punts de contacte entre l'àlbum mental dels seus records i l'arxiu general de *clixés* que conforma l'imaginari col·lectiu.

IV. DESERTS I PARADISOS

Aquest desig de recerca, d'entendre la relació entre la memòria col·lectiva i la seva memòria personal es mostra de manera inequívoca en la sèrie de pintures la qual té

III. CLIXÉS

Al taller de Pimstein hi ha milers d'imatges aplegades en el decurs dels anys i ordenades en fitxers per categories basades en el motiu i de quina manera hi apareix aquest. Per exemple, n'hi ha un d'etiquetat com a *Platges* el qual conté centenars de postals de platges de tot arreu, classificades en apartats com ara *Platges amb l'horitzó baix*, *Platges amb l'horitzó alt*, *Vistes aèries de platges*, etc. De manera similar s'ordenen innumbrables reproduccions i fotografies la característica comuna de les

com a protagonista el paisatge desèrtic que ressegueix per ambdós costats la frontera entre els Estats Units i Mèxic: és l'escenari natural del *western* clàssic, els grans horitzons i les insòlites formacions rocoses del qual van forjar en la nostra imaginació les pel·lícules de John Ford; i és també, tanmateix, el paisatge recorregut i després abandonat en què van transcórrer els anys d'infantesa i joventut de Pimstein. El paisatge de la sèrie dels *western* es transforma, així, en símbol d'una identitat frustrada, en un lloc que necessita ser revisitat des de la distància física i emocional, des de la seguretat d'un espai que es deixa intuir a través dels marcs foscos que enquaden els paisatges —una finestra? Els límits de la pantalla del cinema? Importa poc, el paisatge desitjat i temut queda enfora, lluny.

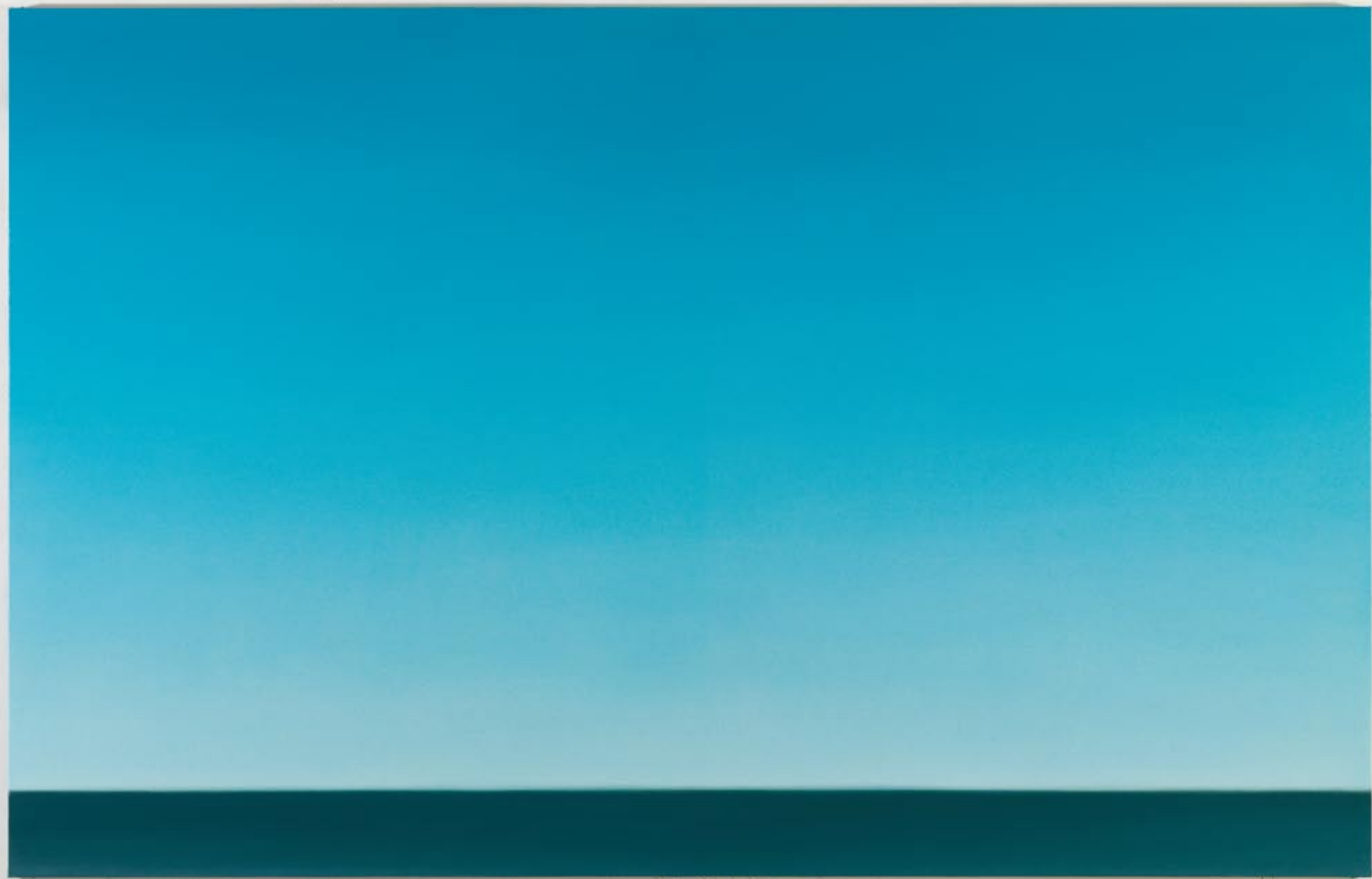
Les vistes de platges perfectes donen peu a una altra sèrie de pintures vinculades al record personal i al *clixé*. D'una banda, són imatges estandaritzades en forma i significat el limitat ventall compositiu i cromàtic de les quals ha estat dictat tàcitament pels postals de mig món, i que ha donat forma al *clixé* del paradís a la terra, on intercanviables platges ideals encarnen un mateix somni. No obstant això, tot i que el motiu d'aquestes imatges és indiscutiblement concret, per a Pimstein evoca llocs precisos gairebé oblidats en un passat en què “la platja” significava un parèntesi de joia en un temps i un espai marcats per l'empremta del paisatge salvatge invocat en el punt anterior. Les imatges de les platges desvelen un racó concret de la seva memòria, un Edèn privat evocat i alhora sufocat per milers d'imatges equivalents de paradisos indistints— Acapulco per a Pimstein, qualsevol altre lloc per a cadascú de nosaltres.



10

V. EL MÓN S'ESTAVA EN UN ALTRE LLOC

“Qualsevol definició d'identitat se centra en les idees de continuïtat temporal (memòria permanença, repetició, constància) i continuïtat espacial (país, religió, comunitat, etc.). Però quan, com és el meu cas, un s'ha traslladat d'un lloc a un altre, d'una llengua a una altra, i d'una cultura a la següent durant generacions, la continuïtat natural entre identitat social i personal es troba definitivament trencada. L'entorn físic i cultural ja no es mostra com una extensió natural del jo.” (Víctor Pimstein a *Commonplaces*. The Blue Gallery, Londres, 2003.) La continuïtat entre identitat i paisatge, entre memòria i espai no són per a Pimstein res més que una vana il·lusió que es nodreix de dues fonts vitals. La pintura nés una, la qual l'ha acompanyat des del seu Mèxic natal com a única activitat ininterrompuda en el temps i a través de l'espai; l'altra és el record d'una infantesa viscuda en la qual encara en aquell moment era “perifèria” i des de la qual semblava que tot allò que era important i que pagava la pena venia d'un altre lloc, d'un món que, irremediablement, era en un altra part.





12

Aquesta “altra part” seria el centre de la cultura occidental, Europa potser, on s’han format les bases del nostre imaginari col·lectiu. George Steiner, a *La idea d’Europa*, va afirmar que un element fonamental de la configuració “d’allò europeu” és l’escala assequible dels seus paisatges, ja que “la cartografia europea té els seus orígens en les capacitats dels peus humans, en allò que es considera que són els seus horitzons”. Si els comparem amb les extenses planes americanes, africanes o australianes, diu Steiner, hom diria que els paisatges d’Europa han anat a la manicura i que fins i tot els núvols europeus semblen domesticats “per antics déus amb vestits de Tiepolo”. Aquest perfecte paisatge europeu no té una millor expressió concreta que l’anomenat “paisatge clàssic”, definit a començament segle XVII per Claude Lorrain.

La sèrie de pintures que Pimstein dedica al “paisatge clàssic” és, tal vegada, la més complexa i la més interessant de totes les seves sèries. Aquesta parteix un cop més de l’exploració d’un *clixé* visual de força influència en la història de la representació moderna, el llarg decurs de la qual finalitza aparentment al segle XIX però que tanmateix deixa albirar la seva allargada ombra encara avui, com un decorat persistent en què sovint els mitjans emmarquen les encarnacions del “poder”.

Segons que acorden els historiadors de l’art, el “paisatge clàssic” va sorgir com a conseqüència del diseg dels seus artífexs de construir un símbol visual que representés l’afany modern d’un civilització equilibrada com la natura mateixa, a imatge i semblança de la idealitzada civilització grecoromana. Tot i que ja aleshores era evident que aquelles eren visions idealitzades d’enlloc, el cert és que els paisatges clàssics van acabar per esdevenir imatge referencial d’allò que havia de ser el paisatge “civilitzat”, l’amable i civilitzat paisatge europeu d’Steiner, transitable i “modelat, humanitzat per peus i mans”. La sèrie del paisatges clàssics de Pimstein té a veure amb aquella enyorança occidental d’una llar equilibrada i harmoniosa com un Clau-

de Lorrain, un lloc habitat per déus i pastors que mai no va existir excepte en la pintura, dins d’aquella mateixa pintura que va ser i que segueix essent l’únic fil sobre el qual avança la migratòria vida de Pimstein.

VI. OBJECTES DE LA NOSTÀLGIA

Les sèries dedicades a la ceràmica anglesa, de Delft o de Sèvres, i aquella centrada en les *Toiles de Jouy* tenen el seu origen, un cop més, en la indagació dels *clixés*, si bé també en una reflexió sobre un cert tic propi de la cultura industrial tardomoderna: l’apropiació de la idea del paisatge i la seva transformació en ornament per a la producció industrial i el consum de masses. El motiu d’aquestes dues sèries és ambigu: són natures mortes i alhora són paisatges, perquè en els objectes apareixen ornaments el motiu dels quals són petits ponts sobre rierols, maresmes, guals, boscos, etc., fruit de la invenció dels artesans i dibuixants que subministraven models a les indústries ceràmica i tèxtil, i els quals partien tant dels endolcits paisatges rococó —hereus del solemne paisatge clàssic del segle anterior—, com de les imatges de la literatura pastoril.

El valor d’aquestes sèries és, novament, doble. D’una banda, són una mirada a l’evident presència d’un rastre del paisatge ideal de la cultura protoindustrial europea, alhora que són una interessant reflexió sobre la confusió de dos gèneres tradicionals en un únic motiu que s’amaga de l’espectador, el qual es veu abocat a saltar d’un registre perceptiu a un altre per poder veure l’objecte i el paisatge sense poder arribar mai a veure’ls simultàniament. D’altra banda, però, aquestes imatges remetent a la desaparició d’un estil de vida domèstica vinculat a la burgesia urbana, a un *clixé* esdevingut objecte que es fa ressó d’una certa nostàlgia contemporània, força similar a la que va patir la cultura d’aquell temps en què el paisatge es va buidar de contingut i es va transformar en un mer ornament per a la indústria.

VII. HORITZONS

La sèrie més recent de Pimstein prové d’un *work in progress* que consisteix en centenars de petits retalls de postals en què apareixen platges, ports, fars, etc., a partir dels quals mira de compondre un mena d’horitzó universal”. Amb aquells retalls com a model, Pimstein va començar a pintar petites taules primerament i posteriorment grans teles, amb la intenció de comprovar quina cosa succeïa quan desplaçava aquelles imatges del mitjà fotogràfic al pictòric i en modificava substancialment l’escala. El resultat va ser sorprenent: d’una banda, el canvi d’escala va comportar una aproximació de l’experiència perceptiva del quadre a l’experiència perceptiva que provoca el referent “real” de les fotografies —és a dir, l’horitzó—; de l’altra, el desplaçament d’un mitjà a un altre va fer que les imatges perdessin tota referencialitat i que la pintura es veiés com un espai de color *quasi* abstracte.

Els quadres d’horitzons suposen una investigació relacionada amb els patrons perceptius contemporanis. En l’adaptació dels nostres esquemes perceptius a l’entorn, el context cultural hi juga un paper fonamental. En el nostre context hem estat educats per “mirar adequadament” tant quadres com fotografies. Allò que els horitzons de Pimstein aconsegueixen de fer és alterar la relació que tenim entre escala i esquemes perceptius de manera que una pintura “abstracta” ens provoqui una forta impressió

“real”; allò que entenem posteriorment és que la diferència entre una imatge abstracta i una altra que no l'és rau en la nostra manera de mirar i d'així doncs podem anar i venir en aquests quadres i alternar percepcions per tal d'assolir novament l'origen del procés: és el moment en què veiem el quadre com un objecte en ell mateix.

Les referències de Pimstein en aquestes sèrie inclouen els panorames del segle XIX, aquelles celebrades pintures de grans dimensions que representaven vistes de ciutats o paisatges de manera il·lusionista en espais condicionats a tal fi i que són a l'origen de la cultura de masses i la seva confusió entre art i espectacle. Amb la popularització de la fotografia primerament i l'aparició de la pintura abstracta de gran formes més tard, les pintures panoràmiques es van veure desposseïdes de la seva capacitat il·lusionista: el nostre patró perceptiu havia après a veure “realitat” únicament a les fotografies i “abstracció” a les pintures de gran format i composició senzilla, per la qual cosa avui ja no podem veure els panorames talment com eren vistos al segle XIX i aquests ja no ens “il·lusionen”. I no obstant això, curiosament, les grans teles de Pimstein ens provoquen una forta impressió de realitat i *gairebé* podem dir que les estem veient com a horitzons “de debó” tot i que els blaus i turqueses de les franges horitzontals no són de cap manera els tons del cel i el mar “reals”, sinó els colors saturats de les postals de platges, els quals hem acabat per recordar d'una manera més viva a través de la nostra memòria col·lectiva que no pas els colors reals del cel i el mar.



13

Allunyada aparentment de la resta de la seva obra degut a un explícit festeig amb l'abstracció, aquesta sèrie de pintures reprèn un motiu de preocupació a totes les anteriors: l'horitzó mateix. Si oblidem on es manifesta cadascun dels seus horitzons —en un desert d'Arizona, entre la vegetació d'un paisatge clàssic o al fons d'un plat de ceràmica de Delft—, resulta evident que tot paisatge, ja sigui clàssic o romàntic, es perd en un horitzó. El fet que Pimstein hagi desposseït els seus paisatges de tot element que no sigui aquella línia imaginària en què el cel i la terra sembla que es toquen, podria indicar que el cicle dels paisatges de Pimstein ha arribat a un punt culminant en el qual ja no hi ha res més a dir. Tanmateix, tot horitzó va ser sempre símbol de promesa i d'esperança, ja fos en l'esguard abrasit del colon de les vastes planúries nord-americanes, en els cansats ulls del mariner errant o en el fons de la mirada d'un viatger davant d'un mar de boira.

I. ON PAINTINGS, PAINT AND IMAGES

Victor Pimstein states that a painting is, above all, an object that fruitlessly attempts to summon a certain reality and must instead settle for a simple evocation of it. For that alone, his paintings before being seen as the support for an image, must be seen as material foundations for paint.

The materiality of the painting process is a crucial and paradoxical element in Pimstein's work as it focuses a great deal of its effort in effacing the very materiality that produces it. His painting begins with the support (the panels and stretchers) and in the preparations which transform a panel into a surface more akin to that of porcelain than to that of wood, and the same logic follows in the choices of media and varnishes, the relationship between transparent and opaque pigments and in the care taken not to leave any traces of gesture or paint. It is because of this strict attention to the materiality of paint that, beyond that which is represented, Pimstein's paintings leave an imprint on our retina and memory comparable to that left by ancient musical instruments and other delicate and perfect objects.

Pimstein's paintings are, before any image emerges from them, impeccable supports on which paint is applied with skill and sensitivity and this must be understood as an essential fact if we intend to discover the meaning of his work. Only if we know how to see the object-like nature of his paintings will it make sense to engage with its representations, its play of references and the pleasure of interpretation. Otherwise, and unacceptably so, we run the risk of staying trapped within the

paint surface, there where everything is just an image, a trick, an illusion.



14

II. THE RE-CITATION OF PAINTING

Pimstein states that he paints because there is something in the material process of painting which cannot be experienced in any

other manner; perhaps that is why he says there are a thousand reasons why it is worthwhile to keep painting pictures nowadays, yet very few reasons why it would be worthwhile to look at them. Despite this, his paintings are not caught within the rhetoric of painting-as-process or the sterile self-referentiality of certain forms of abstract painting. In Pimstein's paintings, images are suggested which have triumphed over their referent, images that do not reflect anything other than further images, within a game of mirrors which seems to disappear within the realm of collective memory. Naturally this re-citative quality is neither new nor exclusive to Pimstein's work, and art criticism acknowledges it as far back as Baudelaire's famous 1846 Salon statement to the effect that every work which aspired to greatness had the duty of evoking the memory of its great precedents. Even though Baudelaire never imagined that painting could end up quoting photography—a non-artistic medium which the poet detested—the truth is that the 20th century has seen the realization of Walter Benjamin's prophecy and both photography and cinema have become the great shapers of collective imagery, and thus the privileged sources for re-citation within paintings.

III. CLICHÉS

Pimstein's studio contains thousands of images which have been gathered over the years and which are ordered in filing cabinets according to a motive and its display. There is, for example, a cabinet labeled *Beaches* that contains hundreds of postcards of beaches from around the world classified under labels such as *Beaches with low horizon*, *Beaches with high horizon*, *Aerial views of beaches*, etc. Similar cabinets contain countless reproductions and photographs whose common characteristic is their affiliation to the vast universe of anonymous images, underappreciated, kitsch: photographs of monuments and buildings, postcards of sunsets, city views, reproductions of wallpaper, printed textiles and ceramics, etc. Even though Pimstein obtains the motifs for his paintings from this collection of photographs and reproductions, his work is related to neither photorealist illusionism nor the paintings of artists who claim to use photographs so as to "paint without thinking." In truth, Pimstein's work begins in the very process of classifying the images into typologies, in the exploration of the universe of the aforementioned images and in the search for a meeting point between the mental album of his memories and the general archive of *clichés* that constitute the body of our collective imagery.



15

horizons and extraordinary rock formations were fixed in our imaginations by John Ford's movies. But it is also the traversed and then abandoned landscape in which Pimstein's childhood and youth take place. Thus, the landscapes in this series of *Westerns* come to symbolize a frustrated identity, in a place that needs to be revisited from an emotional and physical distance, from the safety of a place which suggests itself through the dark frames that set-off the landscapes. A car window? The limits of the screen? No matter, the desired and feared landscape remains outside, in the distance.

Another series that is linked to both personal memories and to the *cliché* is that whose subjects are the views of perfect beaches. On the one hand they are standardized images, both in terms of form and meaning, whose limited compositional and chromatic range has been implicitly set by postcard racks around the world, giving rise to the *cliché* of a paradise on earth, in which interchangeable ideal beaches all embody the same dream. Yet even though the motif in these images is undoubtedly indefinite, for Pimstein they evoke specific places, almost lost in a distant past in which "the beach" stood for a joyful parenthesis within a time and



16

space bearing the heavy imprint of the harsh landscape mentioned above. The images of beaches reveal a specific corner of his memory, a private Eden which is often evoked and almost choked by thousands of images of equivalent and indifferent paradises—Acapulco for Pimstein, any other place for each of us.

V. THE WORLD WAS ELSEWHERE

"Every definition of identity centers on ideas of temporal continuity (memory, permanence, repetition, constancy) and of spatial continuity (country, religion, community, etc.). But when one has moved from place to place, from language to language, from culture to culture, for generations on end, the natural flow between social and personal identity is definitively fractured. The physical and cultural environment no longer appears as a natural, extension of the self." (V. Pimstein in *Commonplaces*, The Blue Gallery, London 2003). For Pimstein, the continuity between identity and landscape, between memory and space is nothing but a vain illusion nourished by two vital sources. One of these sources is the constant presence of painting, which has accompanied him from his native Mexico on as his only uninterrupted activity in time and through space. The other source is the memory of a childhood lived in what was still then "the periphery" and to which it seemed as if everything that mattered, everything that was worthwhile, came from some other place, from a world which was, hopelessly, elsewhere.

And that place would be the center of *Western* culture, perhaps Europe, where the basis of our collective imagery has been shaped. George Steiner, in “The Idea of Europe,” stated that an essential element in the formation of “European-ness” is the attainable scale of its landscapes because, “European cartography originates in the natural capacity of human feet, of what might be considered to be their horizons.” If we compared them to the vast plains of America, Africa or Australia, says Steiner, one could say that European landscapes have been to the manicurist and that even European clouds seem to have been tamed “by ancient gods clothed by Tiepolo.” This perfect European landscape has no better concrete expression than the so-called “classical landscape,” as defined at the beginning of the 17th century by Claude Lorrain.

The series of paintings that Pimstein devotes to “the classical landscape” is, perhaps, the most complex and appealing of them all, and has as its departure point, yet again, the exploration of a visual *cliché* which has proven tremendously influential in the history of modern representation. Its long trajectory appeared to have ended in the 19th century yet still casts its long shadow, to this day, as the frequent backdrop against which the media frames its personifications of “power.”

Art historians concur that the birth of the classical landscape emerged from the desire of its makers to construct a visual symbol that could represent the “modern” desire for civilization, a civilization that would be as well balanced as nature itself, the image and likeness of the idealized Greco-Roman world. Even though from the very outset it was obvious that these were idealized visions, present nowhere, the truth is that the classical landscapes eventually became the referent image of what “civilized” landscape should be like, the gentle and civilized European landscape that Steiner refers to, “traversable and modeled and humanized by feet and hands.” Pimstein’s series of classical landscape paintings has something to do with that *Western* yearning for a home as balanced and harmonious as a Claude Lorrain, a place peopled by gods and shepherds who never existed except in paint, within the paint which was and continues to be the only thread on which Pimstein’s migrant life advances.

VI. OBJECTS OF NOSTALGIA

The series dedicated to English, Delft or Sèvres ceramics and the one centered on the *Toiles de Jouy* originate once again in an investigation of *clichés*, but also in a meditation on a particularity of late-modern industrial culture: the appropriation of the idea of landscape and its transformation into a form of industrially produced ornament intended for mass consumption. The themes in these two series are ambiguous: they are simultaneously both still-lives and landscapes, for the objects they represent show decorations based on bridges over streams, marshes, woodland, etc., all fruit of the inventiveness of the artisans and draftsmen who supplied models for the pottery and textile industries, and whose starting points were both the rococo landscapes, solemn heirs to the classical landscape tradition of the previous century, as well as images drawn from pastoral literature.

The value of these series is twofold. On the one hand they are an observation of the traces that idealized landscapes have left in European pre-industrial culture. They also constitute an interesting reflection on the confusion of two traditional

genres as they merge into a singular image, which evades the spectator, who is thus forced to jump from one perceptual domain to another: he sees the landscape or the objects without quite being able to see both simultaneously.

On the other hand, these images point to the disappearance of a certain domestic lifestyle linked to the urban bourgeoisie: a *cliché* transformed into an object which echoes certain contemporary forms of nostalgia, kindred to that felt by the culture of that period in which the landscape was drained of meaning and became a mere ornamental motif in the hands of industry.

VII. HORIZONS

Pimstein’s most recent series originates in a “work in progress” consisting of hundreds of cutouts from postcards of beaches, lighthouses, ports, etc. from which a new kind of “universal horizon” is composed. Taking these cutouts as a model, Pimstein initially painted small panels and then moved onto a large canvas format in an attempt to understand what happened to those images when they were displaced from the photographic medium to the pictorial one, as well as from the radical modification of their scale. The result was surprising: on the one hand, the change in scale implied an approximation of the perceptual experience of a painting to that of the perceptual experience of the “real” reference in the photographs, that is, the horizon. On the other hand, the displacement from one medium to the other rid the images of their references and allowed the painting to be seen as an *almost* abstract color field.

The horizon paintings signal an investigation into contemporary perceptual schemes. Cultural context plays a fundamental role in the adaptation of perceptive schemes to actual surroundings. In our particular context, we have been taught to “look correctly” both at paintings and at photographs. What Pimstein’s horizons manage to do is to alter the relationship between scale and our usual perceptual schemes in such a way as to make an “abstract” painting provoke a strong impression of “reality.” What we ultimately understand is that the difference between an abstract image and one which is not, lies in the way in which we gaze and this allows us to flip back and forth between different forms of perception until we reach the very origin of the process as a whole: that is the moment in which we see the painting as an object in itself.

Pimstein’s references in this series also include the 19th-century panoramas, those celebrated paintings of vast size that represented city views or



illusionistic landscapes in spaces installed with that end in mind, paintings that are at the very origin of mass culture and its confusion of art and spectacle. With the popularization of photography first, and the appearance of large-format abstract painting later, panoramic paintings lost their illusionist capacity: our perceptive patterns had learned to see “reality” only in photographs and “abstraction” in large paintings, simply composed: that is why it is impossible for us to see those panoramas as they were seen in the 19th century, and these no longer “trick” us into a perceptual illusion. And yet strangely, Pimstein’s large canvases do give us a strong sense of reality and we can *almost* say that we are looking at them as we would at “real” horizons, despite the fact that the blue and turquoise horizontal bands are not at all the same tone as the “real” sea and sky, but rather the saturated colors of holiday postcards which we end up remembering more vividly through collective memory than we do the actual colors of the sea and sky.

Although apparently remote from the rest of the works, because of its explicit flirtation with abstraction, this series of paintings reclaims a central concern in the other series: the horizon itself. If we forget where each of these horizons makes itself manifest—whether it is in a desert in Arizona, amidst the vegetation in a classical landscape or at the bottom of a ceramic bowl from Delft—it seems obvious that every landscape, whether it be classical or Romantic, loses itself in the distant horizon. That Pimstein should have stripped his landscapes of every element other than that imaginary line in which sky and earth would seem to touch might signal that Pimstein’s landscape cycle has reached a climax after which there is nothing left to be said. However, every horizon has always been a symbol of promise and hope, whether it be in the burnt-out gaze of a settler of the vast American plains, in the tired eyes of a wandering sailor or in the depths of a traveler’s gaze as he confronts a sea of mist.

Alex Bauzá



18

**CATALOGACIÓN / CATALOGACIÓ /
LIST OF WORKS:**

1. WOODS, 2006-2008

Óleo sobre madera / Oli sobre fusta / Oil on wood, 130 x 189 cm

2. PANORAMA, 2008

Óleo sobre tela / Oli sobre tela / Oil on canvas, 30 x 210 cm

3. PLAIN, 2007-2009

Óleo sobre tela / Oli sobre tela / Oil on canvas, 175 x 262 cm

4. LITTORAL, 2007

Óleo sobre madera / Oli sobre fusta / Oil on wood, 84 x 119 cm

5. ARCADIAN, 2008

Óleo sobre madera / Oli sobre fusta / Oil on wood, 130 x 208 cm

6. RIVER AND WOODS, 2008-2009

Óleo sobre tela / Oli sobre tela / Oil on canvas, 150 x 240 cm

7. INFINITE HORIZON, (WORK IN PROGRESS), 2007-2009

Postales recortadas, sobre acetato / Postals retallades, sobre acetat /
Cut-out postcards on acetate, 2 cm x ∞ cm

8. HORIZON 17, 2008

Óleo sobre madera / Oli sobre fusta / Oil on wood, 94 x 78,5 cm

9. HIGHLAND, 2007

Óleo sobre madera / Oli sobre fusta / Oil on wood, 20 x 24 cm

10. DELL, 2009

Óleo sobre madera / Oli sobre fusta / Oil on wood, 31 x 45 cm

11. HORIZON 23, 2008

Óleo sobre tela / Oli sobre tela / Oil on canvas, 175 x 262 cm

12. SYLVAN, 2009

Óleo sobre madera / Oli sobre fusta / Oil on wood, 31,5 x 44,5 cm

13. HORIZONS (studio)

14. FIELDS AND STREAMS, 2003-2006

Óleo sobre madera / Oli sobre fusta / Oil on wood, 78 x 133 cm

15. PINNACLE, 2007

Óleo sobre madera / Oli sobre fusta / Oil on wood, 27,5 x 37,5 cm

16. WOODLAND, 2008-2009

Óleo sobre tela / Oli sobre tela / Oil on canvas, 180 x 260 cm

17. HORIZON 15, 2008

Óleo sobre tela / Oli sobre tela / Oil on canvas, 160 x 160 cm

18. GLEN, 2006-2008

Óleo sobre tela / Oli sobre tela / Oil on canvas, 227 x 175 cm



1

GALERIA JOAN PRATS

Rambla de Catalunya 54
08007 Barcelona
Tel.:(+34) 93 216 02 90
www.galeriajoanprats.com

EXPOSICIÓN JUNIO - SEPTIEMBRE 2009

Texto / Text: Alex Bauzà

**Traducción al catalán / Traducció al català /
Catalan Translation:** Muntsa Holgado

**Traducción al inglés / Traducció a l'anglès /
English Translation:** Sue Brownbridge

Fotografías / Fotografies / Photographs: Gasull

Diseño gráfico / Disseny gràfic / Graphic design:
Víctor Pimstein, Yvonne Blanco

Imprenta / Impremta / Print: Gràfiques Ortells

DLB: ??????????????????????