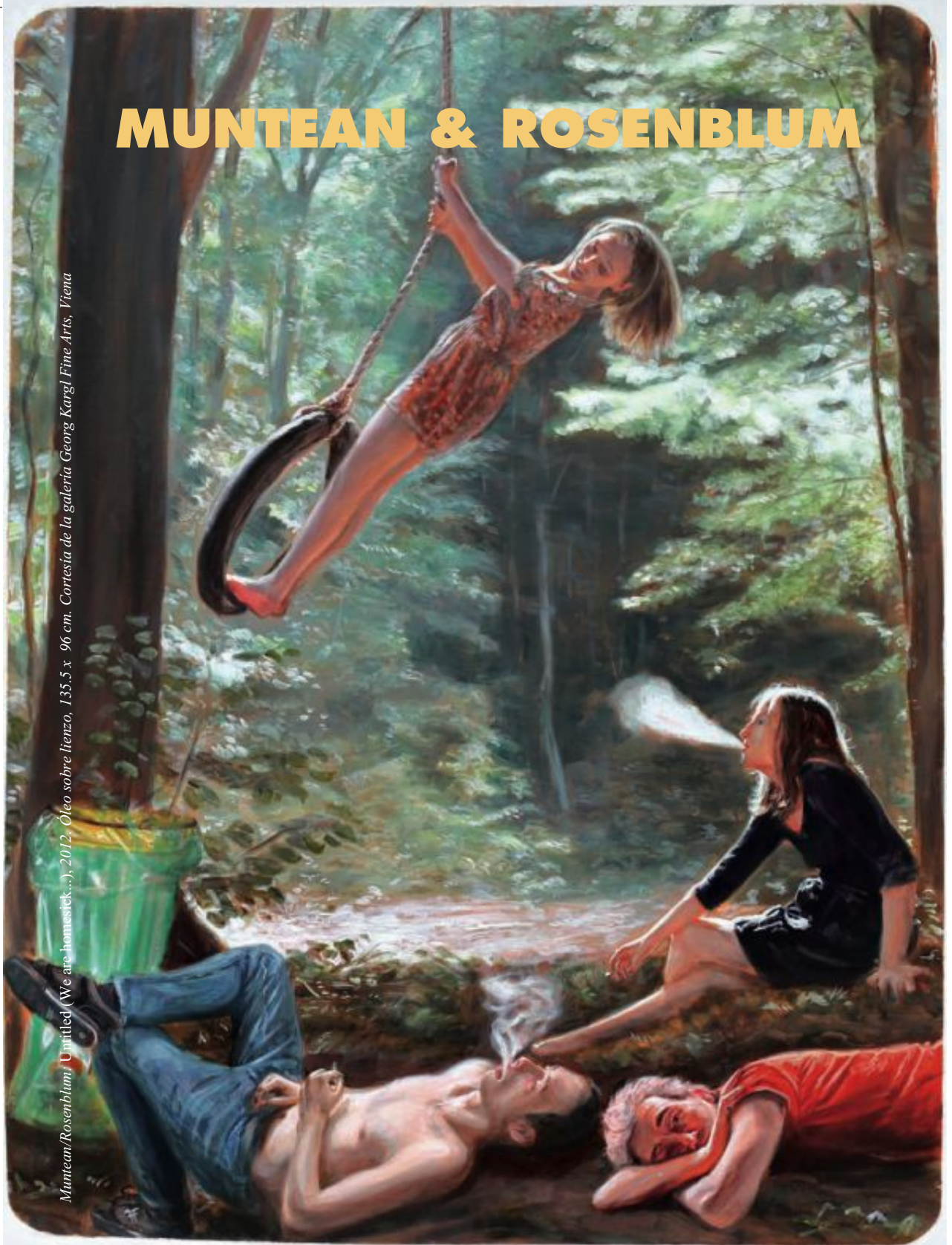


MUNTEAN & ROSENBLUM

Muntean/Rosenblum: Untitled (We are homesick...), 2012, Óleo sobre lienzo, 135,5 x 96 cm. Cortesía de la galería Georg Kargl Fine Arts, Viena



WE ARE HOMESICK MOST FOR THE PLACES WE HAVE NEVER KNOWN.

PARADÓJICAS VIÑETAS DE LA CONTEMPORANEIDAD PATÉTICA

IVÁN DE LA TORRE

El CAC Málaga acoge la muestra «Muntean/Rosenblum. The Management of Insignificance» hasta el 20 de enero de 2013.

De Warburg a la teoría de la confrontación y la paradoja

Resulta inevitable, una vez revisada la bibliografía generada en torno a los artistas, señalar la obra de Markus Muntean (Graz, 1962) y Adi Rosenblum (Haifa, 1962) como una visibilización objetual y práctica del concepto teórico de *Pathosformel*, definido como *forms of emotional style*¹, desarrollado por el historiador del arte Aby Warburg a lo largo de las primeras décadas del siglo XX, y que se ha conformado en un lema invariable que les acompaña. En pocas ocasiones, sin embargo, se detienen estos escritos en explicar orígenes y filiaciones de los términos puestos en juego.

Podemos definir este concepto, el de *pathos warburgiano*, como el resultado invariable de la supervivencia y migración de fórmulas representativas y conjunto de estructuras significantes, formales y emocionales que trascienden prejuicios culturales y perduran sobre barreras *epocales* o temporales. Georges Didi-Huberman, de modo más poético y claro, llamará a este arquetipo *la imagen superviviente*. Si Warburg pudo demostrar, únicamente mediante el uso de imágenes, la filtración de la sensibilidad pagana, dionisiaca, en la temática cristiana, especialmente durante y a partir del Renacimiento, la somera revisión de cualquier selección de obras de Muntean & Rosenblum nos revela una contaminación inversa. En nuestro mundo contemporáneo, la religiosidad pagana que representa el consumismo y su biblia visual ejemplar que se materializa en la publicidad se nutren de iconografías hurtadas a la historia del arte, en especial al arte clásico de temática o contenido religioso o mitológico.

La paradoja no deja de ser de lo más estimulante. Si el renacer clásico y la religiosidad postconciliar explotaron iconografías mitológicas durante toda la Edad Moderna en su propio beneficio, desposeyéndolas de contexto y destilándolas hasta reducirlas a meros ademanes expresivos al servicio de una vinculación o una forma de convencimiento, la imagen contemporánea distribuida por los *mass-media* ha terminado por banalizar todo legado anterior para disponerlo al servicio de una nueva feligresía terrible y exigente, la sociedad de consumo. Pero todo proceso conlleva consecuencias inesperadas: la memoria del gesto perdura, las fortalezas estructurales de la imagen perviven y, en ocasiones, como en un *déjà vu* retiniano, la visualización de la resolución gráfica de un simple anuncio nos transporta, por medio de una red de asociaciones arcanas, hasta imágenes extrañas, desconocidas, pero que resultan tremenda y emocionalmente cercanas.

51

M
U
N
T
E
A
N
&
R
O
S
E
N
B
L
U
M



WHAT IS THE MEANING OF LIFE? THE GREAT REVELATION HAD NEVER COME. THE GREAT REVELATION PERHAPS NEVER DID COME. INSTEAD, THERE WERE LITTLE DAILY MIRACLES, ILLUMINATIONS, MATCHES STRUCK UNEXPECTEDLY IN THE DARK. HERE WAS ONE.

Muntean/Rosenblum: Untitled (What is the meaning...), 2011. Óleo sobre lienzo, 190 x 260 cm. Colección Manuel Tavares Correia, Oporto, Portugal

El éxito de la postura creativa adoptada por Muntean & Rosenblum se sitúa en hacer del contraste y la paradoja herramientas de trabajo político y extrapictórico. Radica en hacer coincidir en un mismo proyecto la banal exterioridad de la juventud con una concepción clásica del espacio de representación, lo cual crea un marco de tensión y controversia que entronca bien dentro de un espacio de disolución de las grandes narrativas occidentales.² Esta teoría de la confrontación se transforma en una invariante que anima y hace avanzar por fricción todos los perfiles de su producción.

Sensibilidad basculante

«Andy Warhol meets J-L David»³ dijo sobre los artistas el crítico de *The Guardian*. Aunque sea demasiado simplista el intento de definición de una sensibilidad estética y de unos modelos recurrentes, y la frase como lema resulte más atractiva que aclaratoria, no debemos ignorar el sentimiento de extrañeza y desubicación que nos recorre ante cualquiera de sus obras y cuya causa debe ser buscada en el interior de unas construcciones que con frialdad científica y bajo la luz de un laboratorio emocional tratan de conjuntar varias sensibilidades enfrentadas. La soldadura es perfecta, pero la huella del proceso deja un rumor indeleble de desengaño. Muntean & Rosenblum buscan el equilibrio en su

obra a medio camino entre lenguajes antagónicos, en apariencia recuperados del gran cauce de la historia del arte. El heroísmo monumental, frío y desapegado, que impone como parámetro estético el neoclasicismo más rígido, la desconexión escenográfica y anacrónicas actitudes que se reproducen en las escenas galantes del rococó, la contención sentimental y la racionalidad renacentista, las pasiones arrebatadas que emergen de la sensibilidad barroca o la inestabilidad emocional romántica se yuxtaponen y prensan hasta quedar mitigadas las desigualdades. Lo dionisiaco queda sepultado bajo lo apolíneo y sin embargo su latido, de cuando en cuando, hace vibrar la superficie, provocando un sonido abrupto y angustioso.

El objetivo es plantear una reinterpretación contemporánea de la conexión que anima los modelos de representación de la facultad de sentir y de sentirse en el mundo, de experimentar una conciencia y responsabilidad de realidad, de expresar el placer o dolor de espíritu provocado por todo ello. Modelos que en el arte han legado obras tan disímiles como la *Battaglia dei dieci uomini nudi* (1472) de Antonio del Pollaiuolo, el *Martirio de San Mateo* (1598-1600) de Caravaggio o *El Juramento de los Horacios* (1784) de Jacques-Louis David.

La pareja artística extrae el carácter patético de las imágenes seleccionadas de las revistas *lifestyle* anglosajonas, como puedan ser *i-D*, *Face*, *Vogue*...,⁴ imágenes que deberían marcar el carácter de quien pretende estar situado en una onda de actualidad, en las cuales la imagen de juventud triunfa sobre la narración que, de tal modo, queda desvirtuada, obsoleta. Pero estas imágenes de juventud son mórbidas. Los protagonistas visten marcas de moda, portan dispositivos de última generación y no hurtan su mirada al objetivo que les inmortaliza; pero esa mirada regalada es impostada, huidiza, tan desafiante que revela una fragilidad interior a punto de quebrar.



NOTHING FIXES A THING SO INTENSELY IN MEMORY AS THE WISH TO FORGET IT.

Muntean/Rosenblum: Untitled (Nothing fixes a thing...), 2010. Óleo sobre lienzo, 62 x 60 cm. Colección particular, Austria



Muntean/Rosenblum: *Untitled (To look life in face...)*, 2011. Óleo sobre lienzo, 220 x 260 cm. Cortesía de la galería Mário Sequeira, Braga, Portugal

Realidad apropiacionista

La obra de Muntean & Rosenblum ha sido adscrita dentro de los marcos de un «nuevo realismo» que abarca las décadas de los ochenta y noventa: «Photography and painting show everyday urban life and produce a reservoir of projections and associations of their own, –not least by introducing photographic and filmic patterns and reflecting thereon. This is directly related to a new configuration of time and the space the figures move in, and to the question of designing the surface in an interaction of abstract and figurative means of expression».⁵ En este grupo «austriaco», la crítica Silvie Aigner destaca sus imágenes-texto junto a los dibujos sobredimensionados de Alois Mosbacher o las interpretaciones pictóricas de Martin Schnur, incluso incluye en estas nuevas posiciones la última producción de Bianca Regl o Anna Meyer.

Pero esta intención por transitar nuevas sendas de una figuración renovada no es nueva y trasciende los límites nacionales. Ha arraigado en modelos neofigurativos del centro y norte de Europa cuyos intereses basculan en torno a la regulación de los canales expresivos, como

concorre en las videoinstalaciones del artista sueco Lars Nilsson, las escenografías de operístico melodramatismo de AES+F, el sur(realismo) de filiación socialista de Neo Rauch, la abigarrada exuberancia de la pareja que conforman Maike Abetz y Oliver Drescher.

Todo ello, además, puede y debe ser rastreado hasta unos referentes fundamentales de origen. Dentro del arte austriaco cabe pensar en las tintas planas y la cotidianidad ensoñada de Franz Sedlacek (1881-1945) o en la captación de la vorágine urbana de Arnold Clementschitsch (1887-1970). Pero como antepasado de todos estos ejemplos estaría un movimiento neorrealista de vanguardia que irradia desde Alemania hasta influir, en mayor o menor medida, al resto del continente, la Nueva objetividad o *Neue Sachlichkeit* de la década de los veinte y primeros treinta del siglo pasado, fundamentalmente en la corriente menos verista y más mágica, estática, representativa y fría.

Todo el campo histórico-artístico es materia prima para unos procesos apropiativos que rastrean una gestualidad paradigmática. Los prototipos de estas imágenes renacidas, recreadas bajo el signo del «cut and add», podrían ser *Untitled (The feelings that hurt most...)* (2005) o *Untitled (The air was tinged...)* (2004), donde las actitudes corporales y fisiognómicas llegan al paroxismo de lo extático, al igual que sucede en *Untitled (Life is just a prison...)* (2005), en la que se repite el esquema compositivo triangular y el compendio postural —casi podríamos identificar en estos jóvenes a Harlon Block o Ira Hayes— de los héroes de Iwo Jima perpetuados por el objetivo de Joe Rosenthal. Las posibilidades de rastreo de diferentes fuentes parecen inagotables. En *Untitled (There's something isolated in us...)* (2008), la joven que cubre a otra con una tela deriva de una fórmula compositiva extraída directamente de la Hora que se apresta a tapar con un manto a Venus Anadiómena en el *Nacimiento de Venus* (1482) de Botticelli, mientras que en *Untitled (We feel a kind of anxiety...)* (2008), el personaje central que se reclina es una versión de Nicodemo que sostiene las piernas inermes del Señor en la *Deposizione nel sepolcro* (1602-04) de Caravaggio, aunque puede recordar el magnífico ejemplo de imaginería barroca que es el *Simón de Cirene* (1687) de Francisco Antonio Ruiz Gijón de la hispalense Hermandad de las Tres Caídas. Capítulo aparte merecerían los violentos escorzos de personajes tendidos que salpican gran parte de su producción y que de nuevo nos retrotraen al esquema caravaggiesco plasmado en la conocida imagen que representa la caída de San Pablo del caballo.

Las fórmulas se repiten a lo largo de los siglos, más aún cuando el gesto ofrece la pauta de una actitud emocional. Pensemos en los arquetipos que representan visualmente dos emociones habituales: la noción de expectación y la noción de angustia. Ambas se prodigan a lo largo y ancho de la obra de Muntean & Rosenblum. El personaje sentado, laxo, expectante, con la cabeza ladeada descansando sobre la palma de su mano, que se repite como recurso en muchas de sus composiciones, retoma el programa morfológico, actitudinal y emocional del sirviente que se apoya en el lecho del emperador, velando por su



Muntean/Rosenblum: Untitled (It is easy to love people...), 2011. Óleo sobre lienzo, 151 x 200 cm. Cortesía de la galería Mário Sequeira, Braga, Portugal

descanso, en *El sueño de Constantino* (1455), del ciclo mural dedicado a los legendarios episodios de la Vera Cruz ejecutados por Piero della Francesca en la Iglesia de San Francisco de Arezzo. La angustia, por otro lado, en cuanto «fuerza del movimiento mediante el cual la pena se arraiga en el corazón humano»,⁶ se resuelve en la tensión que generan las manos crispadas en torno al rostro desencajado o al cuello rígido, tapándolos o no. Es el gesto de Adán en la *Expulsión del Paraíso* (1425) de Masaccio en la Capilla Brancacci; es el gesto de Eva en el fresco homónimo (1509-10) de la bóveda de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel.

Esta senda de reencarnaciones no se circunscribe a la producción pictórica. Dos de sus propuestas filmicas se encarnan en magníficos ejemplos. Una podría ser *Shroud* (*Leichentuch*) (2006), donde la disposición del protagonista sobre la cama de una autocaravana y la situación de dos jóvenes que entran en escena lateralmente observando lo ocurrido, está tomada del *Cristo muerto* (c. 1500) de Andrea Mantegna en el cual la Virgen y dolientes apenas se vislumbran perimetralmente. Otra es *Run* (2008) en la que, como bien ha señalado Günther Oberhollenzer,⁷ es posible detectar la inspiración estética de las ilustraciones de Gustave Doré para la *Divina Comedia* de Dante. Pero habría más.

En los primerísimos planos de *Run*, en las tomas en picado, en el claroscuro y en las miradas arrobadas hacia el cielo, podríamos descubrir las descarnadas y obsesivas pasiones por las que Carl Dreyer hace transitar a su Juana de Arco.

Cuatro manos, dos cerebros

Uno de los grandes enigmas de la producción artística conjunta o coral durante la contemporaneidad ha sido el de discernir si las actuaciones y participación de los componentes en el resultado final eran solidarias, equitativas, asimétricas o subsidiarias. En el caso de Muntean & Rosenblum es importante, para conocer la intencionalidad de sus propuestas, saber cuál es su disposición ante el trabajo conjunto. A la pregunta formulada –en el marco de una entrevista realizada con motivo de su exposición en el MUSAC de León en 2006–⁸ sobre la programación y resolución de la obra al trabajar en común, la respuesta fue bastante clarificadora y descubría un método de actuación que preservaba la individualidad de ambos sin perjudicar una idea común: «Todas las piezas son a “cuatro manos” y “dos cerebros” –estamos involucrados al mismo tiempo–. Para cada cuadro



Muntean/Rosenblum: *Untitled (They realized that their capacity...)*, 2011. Óleo sobre lienzo, 220 x 190 cm. Cortesía de la galería Mário Sequeira, Braga, Portugal



Muntean/Rosenblum: *Untitled (There's just this...)*, 2011. Óleo sobre lienzo, 260 x 190 cm. Cortesía de la galería Mário Sequeira, Braga, Portugal

hay aproximadamente 4 fases programadas. El método está previsto, el cuadro va y vuelve entre nosotros hasta que terminamos. Hemos entrado en un estado de limbo conscientemente a través de la creación de una nueva persona a partir de la identidad de ambos que no se puede reconocer. Esta nueva persona nos deja escapar ciertas trampas y clichés de identificación. Hemos creado un estilo propio de autoridad dual, cuestionando identidad, subjetividad».

Siguiendo escrupulosamente estas pistas podremos colegir que el proceso puro y objetivo se resuelve en un intercambio activo de ideas que son inmediatamente incorporadas a la obra sin cuestionamientos, en la confianza del buen criterio del otro. Mientras esto sucede un número determinado de veces, se construye en paralelo y de cara al público una marca de identidad que respalda un estilo reconocible, una marca lo suficientemente subjetiva y genérica para preservar la individualidad de quienes la componen y sustentan. Así lo refrendan diversos autores: «Both artists are involved in every phase of the creation of the paintings, from fundamental compositional decisions to preparatory drawings and the final painterly execution. They create an individual style that is

realized by two people. As part of their artistic concept, this way of working can be regarded as yet another reference to the thematic focus of their work».⁹ Los artistas huyen del escenario, dejando a la pintura defenderse sola, sin el respaldo de argumentos de autoridad.

Lánguido heroísmo

Trascendido el concepto de *Pathosformel* como fórmula emotiva, frente a la obra de Muntean & Rosenblum podríamos también establecer una serie de interrelaciones que afectan a un concepto mayor y que se inserta en el elenco de categorías estéticas. Nos referimos a lo patético, al patetismo que es posible detectar, como sutil



Muntean/Rosenblum: *Untitled (Nothing is wholly obvious...)*, 2011. Óleo sobre lienzo, 142 x 110 cm. Colección Bacher, Viena

perfume de actualidad, en todas sus obras. Dado que los jóvenes personajes recurrentes de sus obras parecen contener una interioridad plagada de angustia, melancolía, anhelos de trascendencia y dudas sobre la esencia de su existencia, resulta procedente recurrir al precursor de las corrientes existencialistas, Søren Kierkegaard, quien planteó la diferencia entre la tragedia contemporánea y la antigua, topando con las claves de la moderna dramaturgia. Una de las principales diferencias estribaría en que en la tragedia griega el individuo y sus acciones estaban ligados a nociones de superioridad moral y destino colectivo, mientras que en la tragedia contemporánea predominaría la situación y el carácter. En esta última no habría legitimación para el padecimiento o el dolor, para la crueldad o la violencia. En el drama contemporáneo no hay buenos y malos por antonomasia y, dado que en estas situaciones la acción del «héroe» no se justifica extemporánea y exteriormente, él es en buena medida responsable de la tragedia que se desata.

Como afirmaba el filósofo danés: «En la tragedia antigua, la pena es más profunda y el dolor es menor; en la moderna el dolor es mayor, la pena menor. La pena, mucho más que el dolor, contiene siempre en sí misma algo sustancial. En el dolor siempre hay una cierta reflexión sobre el sufrimiento, reflexión que la pena desconoce».¹⁰ Esto es, el dolor contemporáneo permite al héroe (y también al espectador) entrar en el placer de la lucidez: una lucidez que le permite obtener una experiencia estética de la inseguridad, de la infelicidad y la crueldad intrínsecas a la vida. Los jóvenes que toman la escena en las obras de Muntean & Rosenblum agitan nuestro ánimo de espectador compartiendo una particular expresión de melancolía y tristeza, como un dolor ante la lúcida reflexión del descubrimiento adolescente de la realidad de una vida que no cumple las expectativas.

El heroísmo lánguido es aquel que esconde la conciencia laxa de saberse fuera de los cánones que la sociedad les impone y, sin embargo, aceptan con sumisión el papel arquetípico que se espera de ellos, sin horizonte ni futuro. Esta laxitud en la actitud y el carácter revela una falta de expectativas en lo personal que podría entenderse como rasgo caracterizador de toda una generación. Y no pensemos que al revelar este sentimiento de pérdida, de disociación y aislamiento con respecto a las esperanzas y responsabilidades que un colectivo ha depositado en nosotros y que nos vemos imposibilitados para cumplir nos estamos refiriendo a una problemática exclusiva de los tiempos presentes; no hay mejor ejemplo de lo dicho que la mirada asustada y el gesto torpemente varonil, caricaturescamente adulto, del *Joven caballero* (1510) de Vittore Carpaccio.

El final del héroe, para serlo verdaderamente, es la muerte. La desaparición del rastro corporal y la pervivencia en la memoria serán sus triunfos. Sin embargo, en la actualidad, ninguna religión, ninguna doctrina salvífica ni poética-mitológica amortizará tal sacrificio porque toda creencia y toda espiritualidad han sido sustituidas por una gran divinidad fagocitadora: el consumismo. Del hálito de la muerte están teñidas todas las composiciones de

Muntean & Rosenblum, puesto que las actitudes heroicas son falsamente manipuladas por un sistema socioeconómico de consumo que beneficia la fútil preeminencia de lo objetivo –incluido el bello cuerpo del héroe– pero no rinde exequias a su memoria ni hace pervivir su legado, puesto que los héroes se suceden entre sí con extrema rapidez y son olvidados a la misma velocidad.

Todo podría darse por bueno si no existiera la consciencia. Estos héroes contingentes y fungibles son conscientes de su propio drama y lo manifiestan a través de unas miradas sin esperanza en un futuro que no es para ellos. Tampoco para nosotros. «No estamos interesados en la imagen género de grupos sociales, –refrendan los artistas– sino en los arquetipos de las figuras. Nos interesa que en estas revistas de lifestyle solo ves gente joven. Para nosotros la cuestión no gira en torno a la composición empírica y sociológicamente categorizable de grupos sociales, sino sobre un cierto material pictórico que busquemos y reconstruimos para extraer de allí nuevas figuras útiles. Las imágenes en las revistas son realmente un terror psicológico que reflejan cohibiciones sociales. Todo lo que no es joven y bello está borrado de la memoria colectiva [...] La omnipresencia del cuerpo perfectamente construido en los mass-media hace desaparecer el cuerpo real y pensamos que nuestro acercamiento político es intentar hacer el cuerpo visible de nuevo, en su propia moralidad. Vivimos en un tiempo en el que el consumismo es la única alternativa a la religión.»¹¹

Nos negamos, sin embargo, a creer que este ejercicio quede relegado a la esfera de lo estético y no conlleve una crítica consciente a las inhumanas condiciones existenciales que sumen a generaciones en un estado de ansiedad, miedo y desesperanza. Situaciones que afrontan del mejor modo que saben: mediante la adopción de bloqueos emocionales y la caída en unos estados de subsistencia/resistencia a partir de la inhibición como mecanismo de amparo.

Ya señaló Doreet LeVitte Harten la existencia de un conjunto de artistas cuya obra se centraba en la ingenuidad y la inocencia como rasgos melodramáticos que eran potenciados hasta convertirse en marcas identificativas, como en el caso de Muntean & Rosenblum, cuyos jóvenes y sutilmente dolientes entresacados de las revistas de moda y transferidos al dominio del cómic se parecían a un joven Werther. Estos jóvenes «[...] debaten sobre el sentido de la vida y el significado de la existencia en términos simplistas, llenos de narrativa adolescente. Son como fenómenos cuyo estado emocional es más fuerte que su apariencia física. Los tópicos escritos que acompañan cada dibujo subrayan su mutismo. Cuanto más exagerado es el texto, más mudos parecen ser. Son el clásico icono de la inocencia.»¹²

Estas estrategias, sin embargo, no siempre funcionan con la misma intensidad y resultado. En sus fotografías, como se puede apreciar en su serie *To Die for* (2003), que siguen el patrón compositivo de lo pictórico pero eliminando el lema que connota el resultado, la



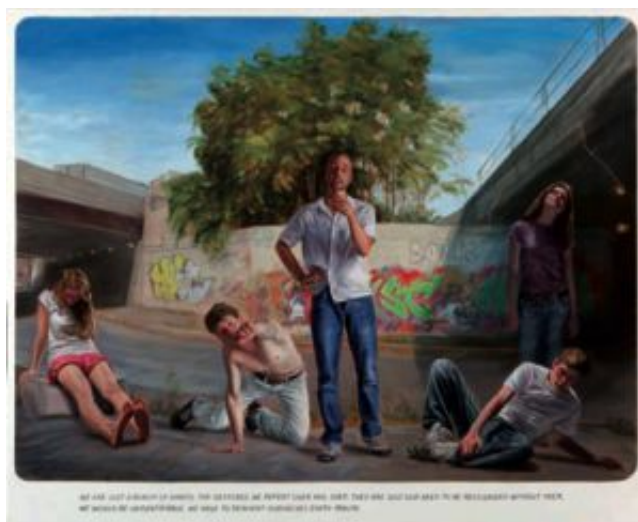
IMAGINE THAT HUMAN EXISTENCE IS DEFINED BY AN ACHIEVEMENT: THE ACHIEVEMENT OF OUR NOT BEING, EACH OF US, THE CENTER OF THE UNIVERSE OF OUR DESIRES, FOREVER OUTNUMBERING OUR MEANS OF SATISFYING THEM.

Muntean/Rosenblum: Untitled (Imagine that human existence...), 2011. Óleo sobre lienzo, 200 x 260 cm. Colección José Gonçalves Teixeira, Braga, Portugal

vida sobresalta la ficción y lo que era pose en el campo de la irrealidad pictórica se transforma en ademán ridículo e impostado en esa verosimilitud real que vomita sobre nosotros la imagen fotográfica.

Composición, montaje, escenografía

Como hemos venido adelantando en párrafos anteriores, los artistas no solo extraen fórmulas representativas de la historia del arte y las devuelven a la actualidad, sino que manifiestan un gran conocimiento de la composición pictórica más ortodoxa y clásica. La disposición del marco narrativo entre dos o tres figuras coprotagonistas, las composiciones de esquema triangular –que podemos encontrar enunciadas teóricamente en el tratado *De Pictura* de L. B. Alberti y en la plástica en referentes clásicos como *Santa Ana, la Virgen y el Niño con el cordero* (1510) de Leonardo de Vinci–, los diagramas diagonales o paralelos, donde las miradas se dirigen hacia el exterior del marco en direcciones opuestas y confrontadas creando un equilibrio formal pero un desequilibrio en la comprensión de la acción, así lo demuestran. O composiciones complejas, que combinan la agrupación de personajes, diagonales, escorzos, profundidad y primeros planos, que nos retrotraen



Muntean/Rosenblum: *Untitled (...)*, 2012. Óleo sobre lienzo, 210 x 260 cm. Cortesía de los artistas



Muntean/Rosenblum: *Untitled (Unexpected intrusions of beauty...)*, 2012. Óleo sobre lienzo, 62.5 x 80.5 cm. Cortesía de la galería Georg Kargl Fine Arts, Viena

a unas tipologías compositivas extraídas del recetario clásico y barroco, como sucede en *Untitled (In those days everything...)* (2005), *Untitled (What is the meaning...)* (2011), *Untitled (Nothing is wholly obvious...)* (2011)...

El montaje pictórico recuerda el fotomontaje por lo que tiene de yuxtapuesto y ficticio y por la desconexión emocional entre figura y fondo. Los paisajes seleccionados para respaldar la tensión emocional y moral de la juventud acentúan lo dramático. «Refrigerators, sofas, carpets, bottles, and fast food packaging, construction tools and household appliances, bags, sunglasses and other accessories and sport footwear...»¹³ son el atrezo que les inviste con la uniformidad generacional que de ellos se espera mientras transitan y conquistan para sí esos *no-lugares* de los cuales las grandes urbes están repletos, espacios sin alma: centros comerciales, *parkings*, autopistas, solares en construc-

ción, parque periurbanos..., mientras asistimos a la escena oyendo los confusos estereotipos de una sinfonía conocida, banda sonora de la cultura pop, que llega a su fin. La figuración recargada por la maestra utilización de los recursos que lega la historia del arte es superpuesta a un paisaje de fondo, «landscapes from the suburbs, expressways, parking lots or interiors with TV sets, barstools and disco balls»,¹⁴ un paisaje fronterizo, ya sea doméstico o exterior. Sin embargo, aunque a algunos autores, al igual que

sucede con las marcas que visiten, estos paisajes les parezcan intercambiables y estériles,¹⁵ la elección de los mismos no es meramente banal sino que se corresponde con una doble intención: acrecentar la desconexión entre planos físico-emocionales de la ficción pictórica, por un lado, y desarrollar la noción de soledad e incompreensión social, por otro.

Otra paradoja sirve como motor de sus creaciones. Sería un error considerar a ambos artistas en exclusiva por el espacio de lo pictórico que conquistan con relevancia, ya que sus horizontes llegan mucho más allá. Comparten, en palabras de Weibel,¹⁶ la condición *postmedial*, la influencia que los nuevos medios técnicos —especialmente aquellos programas gráficos digitales— han tenido, no solo en la desaparición del concepto de autoría y en la disolución del concepto de obra, sino especialmente al ayudar a que el campo pictórico reflexione sobre su propia entidad y sobre su capacidad para relacionarse sin complejos con otras disciplinas.

La pareja creativa, a pesar de ser conocida fundamentalmente por sus trabajos en la pintura y el dibujo, se prodiga en otros campos, como la fotografía, el video, la instalación, la performance. Las esculturas que hace década y media conformaban un aspecto marginal en sus exposiciones, quedando descontextualizadas del conjunto de obra pictórica, no renunciaban a unas formas esenciales que, sin embargo, no renegaban de su carácter de ficción evidente: llamas, el hongo de una explosión atómica... Ello, a lo largo del



Muntean/Rosenblum: *Untitled (...)*, 2012. Óleo sobre lienzo, 220 x 260 cm. Cortesía de los artistas



Muntean/Rosenblum: *Untitled (The only interesting answers...)*, 2010. Óleo sobre lienzo, 65 x 77 cm. Colección particular, Austria



Muntean/Rosenblum: Untitled (Perhaps only people who are...), 2012. Óleo sobre lienzo, 91.5 x 68.5 cm. Colección particular, Austria

tiempo, ha desembocado en que estas acciones cobren una mayor importancia, recuperando los *environnements* de sus primeras actuaciones conjuntas de mediados de los noventa.

Incluso cabe destacar la performance que realizaron en el centro de la exhibición *Breaking the conventions, with breaking conventions* (Galería Georg Kargl, Viena, 2010), donde sobre una barricada de residuos y basuras, protegida por hombres uniformados y armados, un joven leía un texto sobre la muerte, componiendo un *tableau vivant* sobre la desconexión existente entre la espiritualidad y la trascendencia, cuestionando la moral de una sociedad que permite

los abusos por parte del poder establecido. La fórmula del *tableau vivant* ya la venían experimentando desde sus inicios, como en *Slaymobil* (1997), donde utilizaban a dos actores.

El texto como extensión filosófica. La viñeta como unidad temporal

Los textos funcionan como extensión de la vida estética de la obra, pero también cuentan con vigor propio y pueden, en muchos casos, ser interpretados de modo independiente:

«The Only Interesting Answers Are Those Which Destroy The Questions» (Las únicas preguntas interesantes son aquellas que destruyen las preguntas); «Death Is More Universal Than Life; Everyone Dies But Not Everyone Lives» (La muerte es más universal que la vida, todo el mundo muere pero no todos viven), o «It Is Better To Be Hated For What You Are Than To Be Loved For What You Are Not» (Es mejor ser odiado por lo que uno es que ser amado por lo que uno no es).

De hecho, la pareja creativa reconoce que el acopio de frases que detentan un patetismo particular, una cierta capacidad narrativa y contengan lo que denominan *Weltschmerz* —una cierta noción de «dolor universal»— se produce de modo independiente a la creación de la imagen mientras se van atesorando en un archivo determinado hasta el momento en que son seleccionadas para acompañar/denotar a una obra ya resuelta plásticamente. Frases que, en muchos casos, son extraídas de literatura que denominan «seria»,¹⁷ aunque, conociendo el tono irónico de los artistas, bien pudieran también entresacarse de libros de autoayuda, consultorios de revistas adolescentes, calendarios ilustrados, compendios de citas célebres... Podría decirse que estos lemas, entendidos como verdaderos títulos de las obras, esperan pacientemente que nazca la imagen que ellos ya han calificado antes incluso del origen de aquella.

Tras el inevitable encuentro entre imagen y texto el resultado final queda montado como viñeta, unificando ambas esferas. Pero la viñeta, esa decisión de rodear el espacio de acción narrativo de un marco blanco de límites lábiles —una especie de calle (*gutter*) en la historieta gráfica—, actúa también como unidad temporal en una doble dirección: por un lado define esa unidad temática y visual como experiencia unitaria, única, individual; por otro, la refiere como instante preciso y desgajado de una unidad narrativa mayor que desconocemos. De nuevo, y finalmente, lo paradójico como invariable definitoria y definitiva ■

Notas al pie:

¹RAINER, C.: «*Gestures of Style*». En ARS 06. Toden tuntu. Sense of the Real. Helsinki, Museum of Contemporary Art Kiasma, 2005 (p. 165).

²SAFRAN, Y.E.: «*Sempre iniziare*». En Muntean/Rosenblum. Between What Was And What Might Be. Viena, ESSL Museum, 2008 (p. 16).

³JONES, J.: Muntean/Rosenblum. The Guardian, 26 de abril de 2004.

⁴RAINER, C.: Ob. cit. (p. 165).

⁵AIGNER, S.: «*Contemporary positions in Austrian Art between continuity and confrontation*». En Österreich: 1900-2000. Konfrontationen und Kontinuitäten. Vienna, Sammlung ESSL, 2005 (p. 114).

⁶KIERKEGAARD, S.: «*La repercusión de la tragedia antigua en la moderna*». En Estudios estéticos. [Vol. II: De la tragedia y otros ensayos]. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1969 (p. 37).

⁷OBERHOLLENZER, G.: «*Loss of identity and ambiguity. Approaches to and questions regarding the works of Muntean/Rosenblum*». En Muntean/Rosenblum. Between What Was And What Might Be. Viena, ESSL Museum, 2008 (pp. 9-11).

⁸http://www.musac.es/archivos/1158163398entrev_muntean_esp.pdf

⁹OBERHOLLENZER, G.: Ob. cit. (p. 11).

¹⁰KIERKEGAARD, S.: Ob. cit. (p. 26).

¹¹http://www.musac.es/archivos/1158163398entrev_muntean_esp.pdf

¹²LEVITTE HARTEN, D.: «*Melodrama*». En Melodrama. Madrid, ARTIUM, Centro José Guerrero, MARCO, 2002 (p. 118).

¹³SAFRAN, Y.E.: Ob. cit. (p. 17).

¹⁴RAINER, C.: Ob. cit. (p. 165).

¹⁵DOMESLE, A.: «*La patria en imágenes*». En La patria está a la vuelta de la esquina. Fotografía contemporánea en Austria. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2005 (p. 9).

¹⁶WEIBEL, P.: «*La condición postmedial*». En Condición Postmedia. Madrid, Centro Cultural Conde-Duque, 2006 (pp. 7-15).

¹⁷http://www.musac.es/archivos/1158163398entrev_muntean_esp.pdf