Irene Grau. Going out in search of painting.

Ángel Calvo Ulloa

Lust for Life (El loco del pelo rojo). Dir. Vincente Minnelli, 1956.

[english]

The Mexican philosopher José Vasconcelos said, “traveling by foot is the fundamental measurement, the first measurement of all distances, in all civilizations”[1].

Irene Grau goes up the mountain to paint, because her need to walk is intertwined with her need to paint. She did this in her series *Color Field*, in which she traveled long distances by foot, carrying her art, in order to install and then photograph her works surrounded by nature, in the presence of each other. We also see this relationship in *Lo que importaba estaba en la línea, no en el extremo* (*What Mattered Was on the Line, Not at the End*), where the route she traveled determined the color and size of what was painted, and where the line defined the difficulty of the route relative to its natural topography.

To share a small digression, it is impossible not to think of Kirk Douglas when we see these paintings in the natural world. For this is how we came to know “the mad, red-headed artist”, in Vicente Minelli’s Van Gogh[2], or perhaps through Jacques Dutronc, in the version by Maurice Pialat.

Vasconcelos also observes that “almost all other external forms in every civilization depend

on the distances that one can travel by foot and the time it takes to do so”[3]. Perhaps it is in the photographic record where we, the spectators, form a vague idea of what the artist´s experience has been, of painting in the studio, and then of beginning a journey which restores them to a natural setting. It could be that Grau´s journey is a reverse journey, which reminds us of a canvas painted *en plein air* that returns home under the artist´s arm. It would not be so far-fetched to say that the painting of a precise historic moment is measured by the length of an arm, literally and figuratively the length of an artist’s ‘reach’, which allows a canvas to be transported to the chosen spot. “On the tip of the tongue, on the inclement tip of the tongue, sheer and wild, create a concert there. Bring up the instruments and the seats, but don’t perform anything… Let the instruments listen, up there, to the utmost volume of the tongue…”[4]

Irene Grau’s current work is up the mountain again, creating little mounds of pigment which increase the height of the mountain itself. In each snapshot, details are given on the total height that has been scaled in order to deposit those mere 10 centimeters of pigment, which once photographed, are then removed. Again Grau

takes her painting out of the studio, in this case in an original state, to situate it below a triangular form. The triangle defines the mountain itself, and it is also the graphic representation of Saussure’s semiotic model that explains the composition of the linguistic sign: sign, signifier, signified. So it is not merely an incidental relationship that Grau establishes, between the image she creates, the symbol that represents it and the canonical image of the sign, in this case, the geometric shape of the triangle. How could it be anything other than the triangle?

Perejaume would say: “Put the gold back in the earth, scatter the bronze, the marble and the ivory across the mountains, so they may represent that which we most lack today: the place whence they came”[5].

In all of this, there is a returning to the source, a return to that from which landscape emerges. Irene Grau has discovered that what she wants to paint is up there, and for this reason she resolutely goes out looking for it. On the walls of the Neue Galerie in the German city of Kassel, there hangs Courbet’s disconcerting 1862 landscape painting *Meadows Close to Ornans (Prairies près d’Ornans)*. I cannot help but find all of Irene Grau’s intention encapsulated

in this work. It concedes not even a shred of human presence to give us any idea of scale, but the fresh air and the smell of grass seem to seep into the room. Courbet was a studio artist, but perhaps these meadows returned in their time, under the artist´s arm, to the place from which they were wrested. Or perhaps not.

1. Vasconcelos, José; *Las Medidas*, en *Caballos-Velocidad*. Gato Negro Ediciones, México City, 2015.
2. Translator's note: The title of Vicente Minnelli's film about the life of Vincent van Gogh, *Lust for Life*, was translated into Spanish as *El loco del pelo rojo* ("the mad, red-headed man").
3. Ibid.
4. Perejaume, *La pintura i la boca*, p. 104. Reprinted in the catalog *Espacios públicos. Sueños privados*, pp. 156-157. Comunidad de Madrid, Madrid, 1994.
5. Ibid.

▲

▲

Irene Grau

▲

Irene Grau

▲

Irene Grau

[castellano]

> Decía el filósofo mexicano José Vasconcelos que *la marcha a pie es la medida fundamental, la medida primera de todas las distancias en todas las civilizaciones*[1].

Irene Grau sube a pintar la montaña porque a la necesidad de pintar se suma la necesidad de caminar. Lo hizo en su serie *Color Field*, en la que con el cuadro bajo el brazo, recorrían a pie largas distancias con el fin de situar en plena naturaleza la pintura para, una vez allí, ser fotografiadas, la una en presencia de la otra. También en *Lo que importaba estaba en la línea, no en el extremo*, donde al trayecto recorrido condicionaba el color, el tamaño de la mancha representada, y donde la línea define según el código internacional la dificultad de la ruta.

A modo de inciso, es inevitable pensar en Kirk Douglas cuando uno se encuentra con la pintura en plena naturaleza. Así hemos conocido a Van Gogh, por medio de Douglas o de Jacques Dutronc si la película sobre el loco del pelo rojo ha sido la de Maurice Pialat en vez de la de Vincente Minnelli.

Añadía Vasconcelos que *de las distancias que se pueden recorrer a pie y del tiempo que*

se tarda en recorrerlas dependen casi todas las demás formas externas de cada civilización[2]*.* Quizás sea en el registro fotográfico donde los espectadores podamos hacernos una vaga idea de lo que ha sido la experiencia de pintar el cuadro en el estudio y, tras esto, iniciar una travesía que lo devuelva al medio natural. Quizás suponga el de Grau una suerte de viaje a la inversa que recuerde que el lienzo, tras ser pintado *au plenair*, regresaba a casa bajo el brazo del pintor. No es descabellado afirmar que la pintura de un momento histórico concreto se mide por la distancia del brazo, del hueco que existe entre la palma de la mano y la axila, que permite trasportar el lienzo al lugar elegido. *En un extremo de la lengua, en un extremo inclemente de la lengua, escabroso y salvaje, hacer un concierto. Subir los instrumentos y las sillas, pero, una vez allá, no interpretar nada... Que los instrumentos también escuchen, allá arriba, el volumen extremo de la lengua…*[3]

Irene Grau genera ahora en la montaña unos pequeños montones de pigmento que incrementan la altura de ésta. En cada instantánea se detalla la altura total del lugar al que ha sido necesario subir para depositar esos escasos diez centímetros que, tras el

[castellano]

registro fotográfico, han sido retirados. Grau vuelve a sacar la pintura del taller, en este caso en un estado inicial, para llevarla de nuevo afuera y bajo una forma como el triángulo, que define la propia montaña, pero también la representación gráfica en que la semiótica de Saussure explicó la composición del signo lingüístico: Referente, significado y significación. No es aleatoria entonces la relación que se establece entre la imagen que Grau genera, el símbolo que lo representa y la imagen canónica del referente, en este caso la figura geométrica de tres lados y tres ángulos. No puede ser otra.

Dirá Perejaume: *Volved a poner en la tierra el oro, esparcid en la montaña el bronce, el mármol y el marfil, a fin de que representen aquello que ahora más nos falta: el lugar de donde salieron*[4]*.*

Hay en todo esto una vuelta al origen, un regreso al lugar del que sale el paisaje. Irene Grau ha descubierto que lo que ella quiere pintar está allá arriba y por eso se empeña en salir a buscarlo.

De las paredes de la Neue Galerie, en la ciudad alemana de Kassel, pende un inquietante paisaje de Courbet, titulado *Praderas cerca de Ornans -Prairies près d'Ornans-*, que data

de 1862. No puedo evitar encontrar en él toda la intención de Irene Grau. La representación no concede ni siquiera una leve presencia humana que nos dé una idea de su escala, pero el aire fresco y el olor a hierba parecen colarse en la sala. Courbet era un pintor de estudio, pero quizás estas praderas regresaron en su momento, bajo el brazo del pintor, al lugar del que fueron arrancadas. O quizás no.

1. Vasconcelos, José; *Las Medidas*, en *Caballos-Velocidad*. Gato Negro Ediciones, Ciudad de México, 2015.
2. Ibídem
3. Perejaume, *La pintura i la boca*, pág. 104. Reeditado en el catálogo *Espacios públicos. Sueños privados.* Madrid: Comunidad de Madrid, 1994, págs. 156-157. Traducción al español de Ana Romero.
4. Ibídem

[castellano]

Gustave Courbet, *Prairies près d'Ornans*, 1862.

▲

Irene Grau, 2015

/ 300

www.irenegrau.com

BETA PICTORIS
MAUS CONTEMPORARY ART

2411 Second Avenue North
Birmingham, AL 35203 U.S.
(205) 413 2999
betapictorisgallery.com

PONCE + ROBLES

c/ Alameda, 5
28014 Madrid, Spain
(34) 914 203 889
poncerobles.com