

**Arnulf Rainer**



**HORIZONTES SIN FRONTERAS**

## HORIZONTES SIN FRONTERAS Arnulf Rainer

Arnulf Rainer (1929, Baden, Viena) es uno de los artistas contemporáneos que actualmente son acreedores de reconocimiento y prestigio mundial. Sus inicios con el arte adoptaron siempre posturas radicales y de rebeldía contra la “academia”. Se ha caracterizado por su constante innovación y es conocido, entre otras razones, por los rayados, las tachaduras y sobrepinturas, obras en las que la imagen casi desaparece por la acción del tratamiento gráfico sobre su superficie, cubriendo de forma total o parcial la imagen primigenia, en una aparente negación de la misma.

Rainer se acercó inicialmente a las teorías surrealistas que influirían en su obra posterior. En 1945 funda el Hundsgruppe (grupo del perro) con Ernest Fuchs, Arik Brauer, Wolfgang Holleggha, Anton Lehmden y Josef Milk para, más adelante, sumergirse en el automatismo, que lo acerca al expresionismo, y al que da nueva vida. A mediados de los años sesenta, la experimentación con alcohol y drogas, y el interés en el lenguaje corporal, lo llevan a producir potentes imágenes en las que a partir de sus autorretratos con muñecas, que sobrepinta, aluden a la propia destrucción del arte.

Rainer comienza así una búsqueda que lo ha llevado a estar relacionado con artistas y movimientos diversos que van desde el Accionismo Vienés (con los movimientos Fluxus y Body Art) con sus paisanos Otto Mühl, Hermann Nitsch y Günter Brus, hasta el arte matérico de Tápies.

Horizontes sin fronteras es un conjunto de obras donde el artista, lleno de actividad, sigue impregnando su obra de aquel espíritu contestatario. Utiliza la fotografía, que transforma y manipula como punto de partida, para la creación de una obra única.

Arnulf Rainer reside durante la época invernal en Tenerife desde 1996, donde ha elaborado una numerosa obra durante estos años teniendo como motivo el territorio insular. En los tratamientos de las imágenes elegidas, ha desarrollado el principio de la destrucción como una estrategia para encontrar nuevas formas e investigar el paisaje: su color, luz, aire, flora exótica, y el drama geológico. Rainer ha retratado el paisaje como una expresión de la historia y su evolución, y lo ha descrito tan cuidadosamente como ha hecho con su propio cuerpo en gran parte de su obra.

Toma las fotos como punto de partida para la creación de algo adicional. Le impulsa el deseo de añadir a las fotografías el dinamismo y la tensión que le llenaron al tomarlas. Si todas sus fotos fuesen solo auténticas documentaciones fotográficas, no sería necesario pintar encima de ellas. Muchas veces solo queda un reflejo en el papel fotográfico que necesita ser subrayado y engrandecido. Le estimula la «fermentación conjunta» de las fotos, la combinación.

Mientras el físico se lo permita, desea seguir siendo pintor. Pero poco a poco, y según sus propias palabras, “me voy acercando a la edad de silla de ruedas. La fotografía es algo que todavía puede manejar un conductor de silla de ruedas, incluso, desde el punto de vista artístico, y por eso, para mí, es una preparación para cuando llegue ese momento”.

Antonio Vela de la Torre

## “Nuestra imaginación se desarrolla especialmente en lo indefinido e ilimitado”

Alexander von Humboldt

Entre los años 1968 y 1969, casi cada semana, empecé a ir por la noche a la estación Westbahnhof de Viena. Allí había una cabina de fotomatón para hacerse fotos de pasaporte y retratos tamaño postal. Yo había descubierto que al dibujar me ponía muy nervioso, hablaba conmigo mismo y hacía muecas con la cara. Yo quería dar autonomía a esos fenómenos secundarios que se producían durante la creación. Quería documentar fotográficamente las tensiones musculares y nerviosas de mi rostro. No necesitaba una «buena foto», sino tan solo la necesaria para la documentación fotográfica de mi tensión nerviosa y de los esfuerzos al expresarme con la fisonomía. Por eso preferí hacerme yo mismo las fotos en la cabina en lugar de que las hiciera cualquier fotógrafo.

Más tarde contraté a un fotógrafo experimentado que tomó instantáneas de mis actitudes mímicas y de poses teatrales de mi cuerpo.

Un buen día descubrí por casualidad manchas de color en retratos fotográficos que estaban por ahí dispersos y empecé a corregir mis fotos con grafismos. Al hacerlo tuve la sensación de una autoproducción acentuada, pero también de una transformación simbólica y de practicar una extinción, un borrado de mí mismo.

En algún momento me harté de retocar continuamente mi propio rostro (en los Face Farces) y así, en la búsqueda de grandes mimos, me topé con los bustos (de expresiones faciales cómicas) del barroco austriaco Franz Xaver Messerschmidt. El hecho de dibujar encima de las fotografías de sus cabezas surgía desde una voluntad del diálogo, y conseguí identificarme ampliamente con la forma que tenía de expresar sus descabelladas representaciones. Más tarde intenté (con Dieter Roth) retocar fotos de escenas sobre nuestros diálogos. Después, me interesaron mujeres, máscaras funerarias, rostros de Cristo, etc.

En esa época, para hacer las reproducciones solo había fotografía en blanco y negro (que era más resistente a la luz). Cuando después aparecieron las fotocopiadoras, la fotografía -durante algunos años- dejó de desempeñar un papel importante en mi trabajo. Esto cambió de repente cuando hace catorce años, en invierno, fui por primera vez a Canarias, a Tenerife. La belleza de la isla, sus fascinantes paisajes, suscitaban en mí el deseo de documentar yo mismo lo acontecido y lo

vívido, con ayuda de una cámara. Iba de excursión casi todos los días, viajaba en coche por toda la isla. Al principio iba equipado con una pequeña cámara, barata y totalmente automática, pero cada vez más animado, la sustituí finalmente por una cámara réflex casi profesional. Un día, haciendo fotografías del paisaje de los cráteres, arriba en las montañas, me dieron un pequeño susto. Un «vigilante de la naturaleza» vino a mí y me obligó a abandonar el lugar diciendo que «aquí no se puede fotografiar con cámaras profesionales, está prohibido». Quizá lo consideraba una profanación del parque nacional.

Al fotografiar desde el coche a través del parabrisas sucio descubrí que, así, las fotos se volvían más misteriosas, y por eso empecé a experimentar con diversos materiales (tales como telas de seda, plástico de colores, papeles coloreados) que mantenía delante de la cámara. Así conseguí generar difracciones y reflexiones de la luz como una especie de ampliación de la lente fotográfica.

No quiero una fotografía normal y técnicamente perfecta. Para eso hay muchos otros con más habilidad y conocimientos. Quiero una fotografía muy subjetiva, por así decirlo, una fotografía que satisfaga a mis ojos. Que de ello surjan imágenes que se diferencien de muchas otras, es algo que ha ido evolucionando muy lentamente. En Tenerife hay tiendas de chinos que venden muchas cosas hechas de materiales transparentes. Cuando se mira a través de ellos, debido a las distintas refracciones y a los filtrados de la luz, se ve el mundo cambiado. He intentado aplicar estos efectos y tardé mucho tiempo en conseguirlo. Tuve que experimentar y hacer pruebas durante bastante tiempo. Así surgió una especie de «fotografía pictórica» es decir, he trabajado con esas manchas de color, y tenía y tengo que «introducir esa magia» una y otra vez.

Para mí, el mayor problema de la fotografía es que, muchas veces, después de haber hecho cien fotos, solo me vale una. Entre ellas hay 99 o 90 medianamente buenas y nueve malas. Por eso pensaba día y noche en cómo podía corregir esas fotos. Una posibilidad era volver a fotografiar las fotos que no habían salido bien, y así desarrollé mi «parafotografía».

A través de la «parafotografía» se puede captar algo que ni siquiera existe. Fotografiando algo con la cámara y fotografiando el resultado de nuevo, se puede decir que se filtra algo que se tomó con la cámara y que apenas traspasa la realidad original. De este modo, el filtrado se convierte en la realidad dominante.

Otra posibilidad de corregir fotos es el tratamiento gráfico. No es solo una corrección, sino también una acentuación y una potenciación al mismo tiempo. En muchas ocasiones, en la foto sale mucho más difuminado aquello que estaba

presente en el momento de hacerla. Al parecerme esto insuficiente, el deseo de lograr más me ha conducido al tratamiento de las fotografías. Mi fotografía siempre me provoca el uso de grafismos para intensificarla.

No quiero otro contenido en la imagen, sino la intensificación del documento fotográfico. No es un retoque, sino una acentuación, una redinamización del momento congelado. De este modo, estos trabajos míos son hermafroditas de las artes plásticas, la fotografía y la pintura.

Utilizo las fotos como punto de partida para la creación de algo adicional. Siento la necesidad de pintar y añadir sobre ellas, aquel dinamismo y aquella tensión que me colmaron al hacerlas. Si todas mis fotos fuesen solo auténticas documentaciones fotográficas, no sería necesario pintar encima de ellas. Muchas veces solo queda un débil reflejo sobre el papel fotográfico, que necesita ser puesto de relieve, subrayado y engrandecido. Por eso la «mezcla de medios» y su preparación me estimula y me atrae.

Mientras sea capaz físicamente, deseo seguir siendo pintor. Pero poco a poco me voy acercando a la «edad de silla de ruedas». La fotografía es algo que todavía se puede manejar en una silla de ruedas incluso desde el punto de vista artístico, y por eso para mí es una preparación para cuando llegue ese momento.

Y de esta forma quiero ahondar en todo, a ver si todavía hay otros caminos, quizás solo pequeños senderos, lo que sea. En esto consiste en realidad el trabajo creativo, en encontrar siquiera esos senderos menores por los que nadie ha pisado todavía, e intentar dar pasos en la niebla y al margen de ellos.

Arnulf Rainer

## Rayando el paisaje. Arnulf Rainer en Tenerife

Eliseo G. Izquierdo

*nada es más frágil que la sutileza.*

E. Cioran

Transcurridos cuarenta años desde sus conocidas series de autorretratos intervenidos –*Poses corporales y Farsas faciales*, de entre 1969-1976–, la mirada de Arnulf Rainer (Baden, Austria, 1929) no se esconde tras poses forzadas ni alimenta la farsa del creador de renombre. Con tranquilidad octogenaria, recibe a quienes se interesan por su obra y su palabra siempre escueta, saluda educadamente, esbozando una breve sonrisa, y no duda en referirse a cierto cuestionario, enviado unos días antes para preparar una conversación<sup>1</sup> coincidiendo con su exposición en TEA, con una advertencia algo socarrona: *demasiado filosófico...*

No en vano, tras una hora larga de conversación, este artista más que experimentado y con un denso conocimiento de la historia del arte y del pensamiento, admirador confeso de Goya y de San Juan de la Cruz, pone sobre la mesa con gesto enérgico, cargado de intención, un libro en cuya portada en blanco y negro aparece fotografiado un hombre de espaldas, de pie frente al horizonte indefinido del Océano. Es la figura del controvertido filósofo de origen rumano Emil Cioran (1911-1995), autor de obras como *La tentación de existir* o *Del inconveniente de haber nacido*.

Son varias las obsesiones y los temas de interés común que pueden rastrearse en ambos personajes, y tal vez Rainer comparta también con Cioran la idea de *la inanidad de la filosofía*, que el escritor había comprendido en su juventud durante las noches infernales de insomnio, esa *lucidez vertiginosa que convertiría el paraíso en un lugar de tortura*<sup>2</sup>. Con el tiempo, el rumano terminará admitiéndose como filósofo místico fracasado, postrado al final por el sinsentido de que sus libros se hubieran convertido en éxitos de ventas, él que con sus aforismos renegó de casi todo, incluidos Dios, la historia y el hombre. Rainer, por su parte, había renegado de la Academia, de la pintura (en uno de sus primeros textos se refería a la “Pintura para abandonar la pintura”<sup>3</sup>) y, como muchos de sus coetáneos, aborrecía en general la sociedad que le rodeaba. Pero absorbido por el inevitable y constante rumiado de la historia del arte, que termina fagocitándolo todo incluso aquello que en principio se niega a digerir, Rainer llegará a ser nombrado profesor de la Academia de Bellas Artes de Viena, miembro de la Academia de Artes de Berlín y cuenta en la actualidad con museo propio en su Baden natal (2009). Instituciones de la talla del Guggenheim de Nueva York, el Georges Pompidou parisino, el Museo Albertina vienés, o los museos nacionales de Praga, Berlín, Chile, Buenos Aires o Islandia, entre otros muchos, han acogido exposiciones y retrospectivas suyas, y en 1980 representó a su país en la Bienal de Venecia. Posee, además, los prestigiosos premios Nacional de Austria (1978), Max Beckman (1981) y el International Photography Prize de Nueva York

<sup>1</sup> Entrevista a Arnulf Rainer en febrero de 2013. Agradezco a Clara Ditz-Rainer su inestimable ayuda como enlace entre las palabras de su padre y las mías.

<sup>2</sup> E. M. Cioran, Prefacio a *En las cimas de la desesperación*. (trad. Rafael Panizo) Tusquets Editores, Barcelona, 1991.

<sup>3</sup> Aparecido por primera vez en el catálogo de la Galerie Franck, Frankfurt, 1952. Versión en español en el catálogo de la exposición *Arnulf Rainer*, Galería Nieves Fernández, Madrid, marzo-mayo de 2003.

(1989), lo que, en suma, lo convierte hoy por hoy en el artista austriaco vivo más importante. Trabajador incansable, porque dejar de hacerlo no entra en sus planes, desde hace más de tres lustros vive a caballo entre Austria y Tenerife, a donde acude para refugiarse durante los meses más fríos del año.

Canarias ha ejercido desde tiempo atrás un interesante atractivo para buen número de artistas e intelectuales extranjeros, que trataban de huir de la monotonía y el cotidiano voraz del Continente y las grandes ciudades, y también, cómo no, del frío y la penumbra invernales. Aquí se establecieron pequeñas colonias y han ido pasando visitantes de todo tipo y de origen dispar. Primero, de procedencia británica y francesa, sobre todo, y luego, conforme avanzaba el siglo XX, significativamente del ámbito germano y también con especial presencia austriaca, destacando el caso de la isla de La Gomera. Fue allí donde Theo Altenberg creía haber hallado en 1986 –según él mismo escribe– el paraíso, su “atelier del sur”<sup>4</sup>, que luego frecuentarían otros como Muelh, Brus, A. R. Penck, Dokoupil o el crítico Harald Szeemann.

En cuanto a Rainer, su relación con Canarias se establece diez años más tarde de aquel hallazgo paradisíaco. En 1996, el citado Günter Brus lo invita precisamente a conocer La Gomera. Atraído por las bondades del clima insular, Rainer pasa allí una pequeña temporada, pero pronto decide trasladarse a Tenerife, donde encuentra mejores garantías para atender su salud. Por entonces frisaba los 70 años y los inviernos en Austria, en su antigua granja aislada de todo, resultaban excesivamente duros. Comienza a partir de ese momento a pasar largas temporadas de invierno en Tenerife y a adaptarse al nuevo taller insular.

Abierto al horizonte y con el mar batiendo sobre la costa cercana, uno de los espacios de trabajo de Arnulf Rainer es el amplio balcón del apartamento que tiene en el sur de la isla. En el perímetro de este taller al aire libre se disponen con regularidad premeditada una serie de papeles verticales, fijados sobre cartones mediante alfileres de bola. Están pintados con trazos anchos, superponiendo veladuras de color azul, violeta, rojo, verde, amarillo. Junto a ellos hay varias botellas de plástico, medio llenas de agua. El piso se ha ido convirtiendo en un enorme tapiz colorista, resultado de la acumulación de chorros y derrames de pintura y del entramado de brochazos enérgicos, secados casi al instante bajo el sol ensalitrado del mediodía. Resulta inevitable imaginar la viva confrontación del artista sobre los papeles, tratando de herir, mediante capas de tintura, la reverberación del blanco de fondo y la evidencia excesiva de las imágenes reproducidas en ellos. Inevitable también el recuerdo de los grandes lienzos de Pollock, trabajados directamente sobre el suelo, en un proceso a medio camino entre la danza y el ritual creador.

Aunque desde preceptos bien diferenciados respecto al estadounidense, también en la obra de Rainer el proceso adopta un papel fundamental, cargado de gestos y actitudes imprescindibles para comprender sus ideas en torno al

---

<sup>4</sup> Cfr. José Díaz Cuyás: “Popular paraíso: la AAO en El Cabrito”, en *Desacuerdos* 5, 2009, pp. 115-128. Sobre la presencia de artistas extranjeros en Canarias, puede consultarse, además: Eliseo G. Izquierdo: “El color verdadero de la isla [Nómadas y viajeros en Canarias]”, en *Stipo Pranyko* (catálogo). TEA, Tenerife, 2012, pp. 94-96.



arte y al artista. Este proceso, como es lógico, ha experimentado cambios conforme se iban sucediendo los episodios diversos de su trayectoria creativa. Tras las primeras experimentaciones a partir de las teorías surrealistas y del realismo mágico, e interesado luego por el expresionismo abstracto y el automatismo, en los setenta –las décadas de los sesenta y setenta fueron de una actividad singular en el ámbito artístico austríaco– el propio Rainer escribía sobre su manía por el frenesí productivo<sup>5</sup>. Era un momento en el que presentaba un especial interés por el cuerpo y la autorepresentación, que materializó en las citadas Poses corporales y Farsas faciales.

En sus textos de los setenta, Rainer aclaraba que dibujar era una forma de corregir una realidad que no le satisfacía. De aquellas palabras se desprende, además, la existencia de un proceso de confrontación cercano al éxtasis; de lucha cuerpo a cuerpo frente al mundo, en el que Rainer no se encontraba cómodo en absoluto. Pasado el tiempo, y una vez ocurrido su encuentro con Canarias hace ya casi dos décadas, el paisaje aparece ahora como una referencia frecuente, si bien con anterioridad lo había abordado pero desde ópticas y con procedimientos diferentes, empezando por los paisajes monocromos de sus primeros años y tratado luego a partir de Víctor Hugo, de Corot, o de Friedrich. Por otro lado, la tensión entre los trazos enérgicos y el color parecen cobrar una dimensión distinta a aquella combativa, negadora de la imagen, desprendiendo estos paisajes “canarios”<sup>6</sup> cierta poética, incluso algo de disfrute sensorial, frente a la ira y cólera que confesaba años atrás. Tienen estos periodos de estancia en las Islas, quizás, algo de retiro espiritual, de encuentro con un mundo al margen de aquel otro que tanto rechazo le provocaba a él y a muchos de sus contemporáneos, y que le invitaba a generar un imaginario monocromo y oscuro. Aquí, las estructuras del mar, de las costas, de la tierra, del bosque y de la montaña encontraron su camino a mi obra. En Austria o bien Alemania me «atormentan» caras horrorosas y grotescas o mujeres hermosas desde la antigüedad hasta el siglo 20<sup>7</sup>.

De manera inevitable la edad le ha obligado a controlar aquel frenesí creador, aunque sea solo en parte, y si bien no ha desaparecido la pulsión por el apropiacionismo –intervenir, tachar y rayar sobre imágenes de otros–, sin embargo en Canarias Rainer se apropia del paisaje a través de fotografías hechas por él mismo, retratos que luego interviene convenientemente. Será en las Islas donde por vez primera tome contacto con el paisaje como problemática de creación y el lugar en el que empiece también a usar la fotografía de manera autónoma, experimentando con ella desde el momento mismo de la captura. Empecé a interesarme por pintar paisajes aquí en las Islas Canarias (...) Antes, ese tema no era significativo en mi obra<sup>8</sup>.

---

<sup>5</sup> Arnulf Rainer, “Cuando dibujo”, 1970. Reproducido en *Arnulf Rainer. La imagen equivocada*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2007, p. 17.

<sup>6</sup> El profesor Peter Baum ha comentado la ambivalencia del término “Kanarien”, que Rainer ha utilizado en alguna ocasión en sus series de paisajes de las Islas. Peter Baum, “Die Aneignungen Arnulf Rainer auf den Kanarischen Inseln”, en *Arnulf Rainer. Kanarien 2006-2007*. Galería Kovacek, Viena, 2008

<sup>7</sup> Recogido de una entrevista de Arnulf Rainer con la periodista Mayte Méndez, en Tenerife, enero de 2013. Ver, además, la reseña de Mayte Méndez, “Arnulf Rainer: Horizons without Frontiers”, revista *Eikon*, núm. 81, Viena, febrero de 2013.

<sup>8</sup> Ídem.

Trabajar en la isla le obliga también a ajustar su proceso creativo, esta vez por cuestiones técnicas de espacio y transporte. Por lo general, Rainer crea varias obras a la vez; elige el motivo que le interesa para empezar y le toma una foto o hace una fotocopia láser de calidad, que usa como soporte. Comienza con papeles especiales, en formato A3, que fija sobre cartones colocados uno al lado del otro, sobre los que va pintando una y otra vez, como en aquellos que esperaban su turno en el balcón. Luego seleccionará varias de estas obras, para ampliarlas a formatos mayores y, finalmente, volver a trabajar sobre ellas.

En Austria, no obstante, Rainer sigue desarrollando sus otras líneas de investigación (acostumbra a mantener activas siempre varias a la vez), en las que con frecuencia acude a la tabla como soporte. Sin embargo, para la obra realizada en Canarias opta por materiales y dimensiones que sean fáciles de transportar, agilizando el posterior envío a su país<sup>9</sup>: papeles no mayores del A2, pintura aplicada mediante veladuras e impresiones láser de calidad, esta vez reproduciendo sus propias fotografías sobre el paisaje insular. Fotografías que, además, ya han sido manipuladas o intervenidas desde el momento mismo de la toma, generando aberraciones en la luz, en el color, en los reflejos, mediante el uso de filtros, desenfoques y movimientos intencionados.

Esta intencionalidad expresa, esta manipulación y deformación subjetiva de la visión del paisaje, recuerda una vez más la máxima relativista de Campoamor, según la cual todo depende del cristal con que se mire. De su color, de su tamaño, la pureza y forma de la lente, de sus caras más o menos pulimentadas, o las aristas vivas, cortando la luz en un rico espectro de ilusiones; otras veces romas por la lenta pero tenaz abrasión del tiempo, que va difuminando tonos y detalles. Todo depende de cómo miramos y, en consecuencia, de quién es el que mira. A donde uno llegue, él ya ha estado, apostilla Rainer con cierta ironía al mencionarle la estancia del alemán Gerhard Richter en Tenerife, más de cuarenta años atrás. Hacia 1962 Richter había empezado la que quizás sea su obra principal, el Atlas –aún inacabado–, eje en torno al que pivota buena parte de su producción y que funciona como un gran archivo cronológico, en el que se van acumulando los varios miles de imágenes recopiladas en sus innumerables viajes, captadas por su ojo siempre intencionado, en alerta. En 1969, de paso por la isla, Richter sacó una serie de fotografías, principalmente del Teide, que se caracterizan por la sensación nebulosa, indefinida, fruto también de los desenfoques intencionados y los movimientos de la cámara. El tiempo se difumina, apenas hay tonos ni detalles, solo la ilusión espectral, inasible, de la naturaleza convertida en obra de arte, en mirada sobrecogida por la sublime inmensidad del paisaje. En el caso de Rainer, sin embargo, este efecto desenfocado obedece a su interés por generar un aire onírico, a la necesidad de cierto ambiente de sueño en mis obras, según él mismo afirma, si bien estos paisajes carecen de un simbolismo concreto.

---

<sup>9</sup> Barbara Catoir se ha referido a estas obras, que transitan cada año entre Tenerife y Austria, como una suerte de arte postal. Barbara Catoir, "Dessinateur et photographe: Arnulf Rainer crée à Ténériffe le cycle <Fotos maltrechas>", en *Arnulf Rainer. Paysages perdus* (catálogo). Galerie Heike Curtze / Musée d'Art moderne de Saint-Etienne, Viena, 2009, pp. 16-21.

Casi al tiempo que Richter visitaba Tenerife, Pierre Alechinsky pasaba una breve temporada en Lanzarote. El paisaje volcánico de la isla iba a generar en el pintor belga una profunda sensación de angustia, de terror frente al abismo, perdidas aquí las referencias propias del Continente. Sensaciones subrayadas además por la evidencia constante del proceso de nacimiento-muerte que se genera de forma continuada en las islas. A Rainer, que entre risas tilda a Alechinsky de neurótico tendente a la exageración, no parece preocuparle sin embargo ese aspecto dramático que suele acompañar a la contemplación de la geografía volcánica. Sus fotografías y pinturas de paisajes y “rincones” de Tenerife, de Lanzarote o Gran Canaria tampoco parecen responder a una simple preocupación por la naturaleza, por su representación como forma evidente de belleza. La visión doblemente distorsionada que ejercita (tanto en la toma fotográfica como luego al ser modificada y acentuada mediante trazos y brochazos) nos lleva a otros procesos destructivos distintos, acaso deconstructivos o reconstructivos, que tienen que ver con la potencia visual que despierta su geometría caprichosa y las estrategias para la búsqueda de nuevas formas. Son sobre todo esas estructuras poco comunes de los paisajes [las] que me inspiran...

Estos procesos enlazan, desde luego, con aquellos otros que Rainer practicó sobre sus propios rostros deformados, llevados al extremo del esfuerzo, sobrescritos y ocultados en parte, y en general con su trabajo continuado de experimentación, en el que se entremezcla lo autodestructivo, el interés por la particular pulsión expresiva asociada a las enfermedades mentales y a las drogas, o por la profundidad de los símbolos sacros. Pero se desprenden ahora de cualquier tipo de violencia, rayando el paisaje como género y bajo el velo siempre lírico del color. Pintura y fotografía conviven en cada obra estimulando diálogos visuales, subrayando más que ocultando; rayando hasta alcanzar el tuétano de las estructuras del paisaje<sup>10</sup>, veladas con colores llameantes y regeneradas, sueño o desvelo, mediante el uso subjetivo de la cámara.

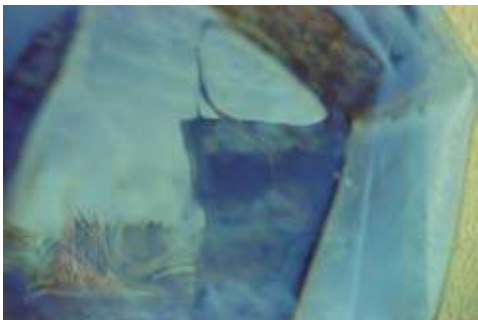
¿Por qué no podemos permanecer encerrados en nosotros mismos? ¿Por qué buscamos la expresión y la forma intentando vaciarnos de todo contenido, aspirando a organizar un proceso caótico y rebelde? ¿No sería más fecundo abandonarnos a nuestra fluidez interior, sin ningún afán de objetivación, limitándonos a gozar de todas nuestras agitaciones íntimas? Son cuestiones que Cioran se plantea al tiempo que afirma que el lirismo es una expresión bárbara, cuyo verdadero valor consiste, precisamente, en no ser más que sangre, sinceridad y llamas<sup>11</sup>.

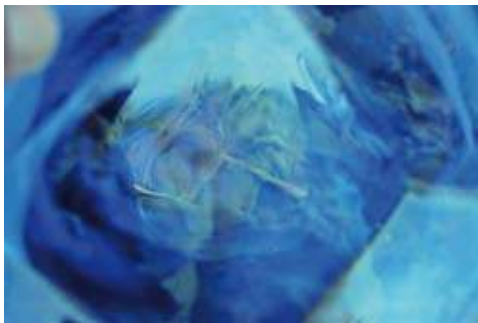
Y concluye Cioran: *Sin una pizca de locura el lirismo es imposible.*

---

<sup>10</sup> Otro de los artistas extranjeros que durante un tiempo aprovechó las islas como taller fue el norteamericano Walter Meigs, que anduvo por Canarias durante los setenta y hasta principios de los años ochenta del siglo XX, en buena medida asociado a la actividad de la lagunera Sala Conca. Meigs contribuyó con su visión sintetizadora del paisaje a una valoración y lectura renovada del tema entre los artistas de la generación que en ese momento comenzaba a roturar nuevas vías expresivas del arte en las islas. Dicha síntesis quedó resumida por el propio Meigs en su interés por *los huesos de la isla*.

<sup>11</sup> E. M. Cioran, *En las cimas de la desesperación...* op. cit. pp. 5 y 6.









*Sin título*, 2009 | Fotografía y técnica mixta, 56 x 42 cm.

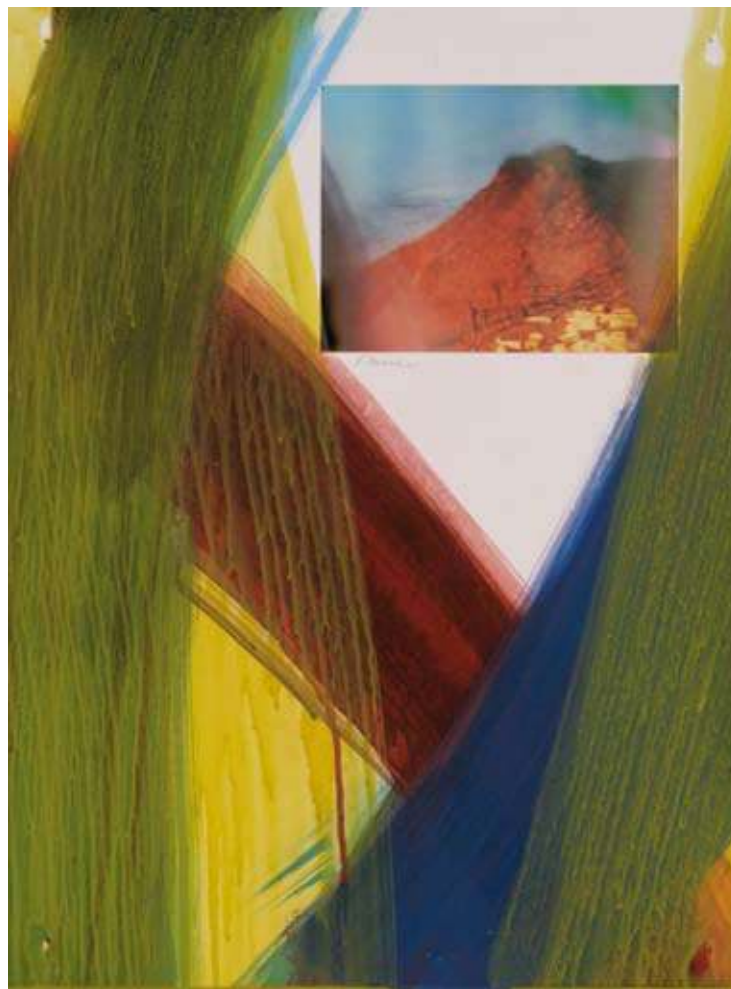






*Sin título*, 2009 | Fotografía y técnica mixta, 58 x 42 cm.





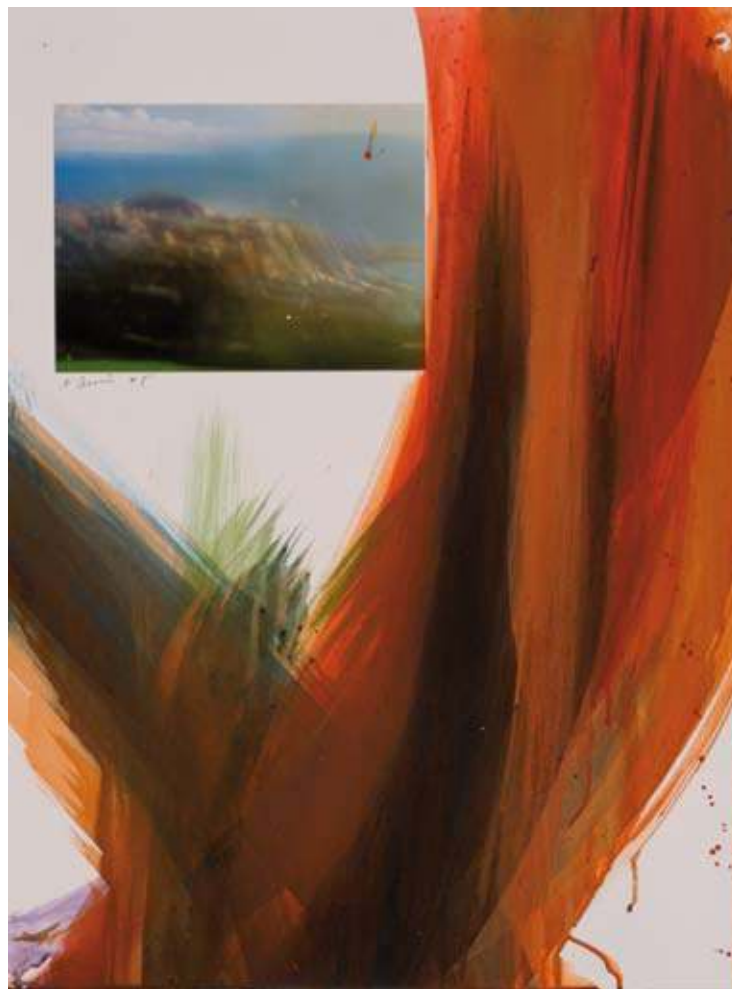
*Sin título*, 2009 | Fotografía y técnica mixta, 56 x 42 cm.





*Sin título*, 2009 | Fotografía y técnica mixta, 56 x 42 cm.





*Sin título*, 2009 | Fotografía y técnica mixta, 56 x 42 cm.







*Sin título*, 2009 I Fotografía y técnica mixta, 59 x 42 cm.





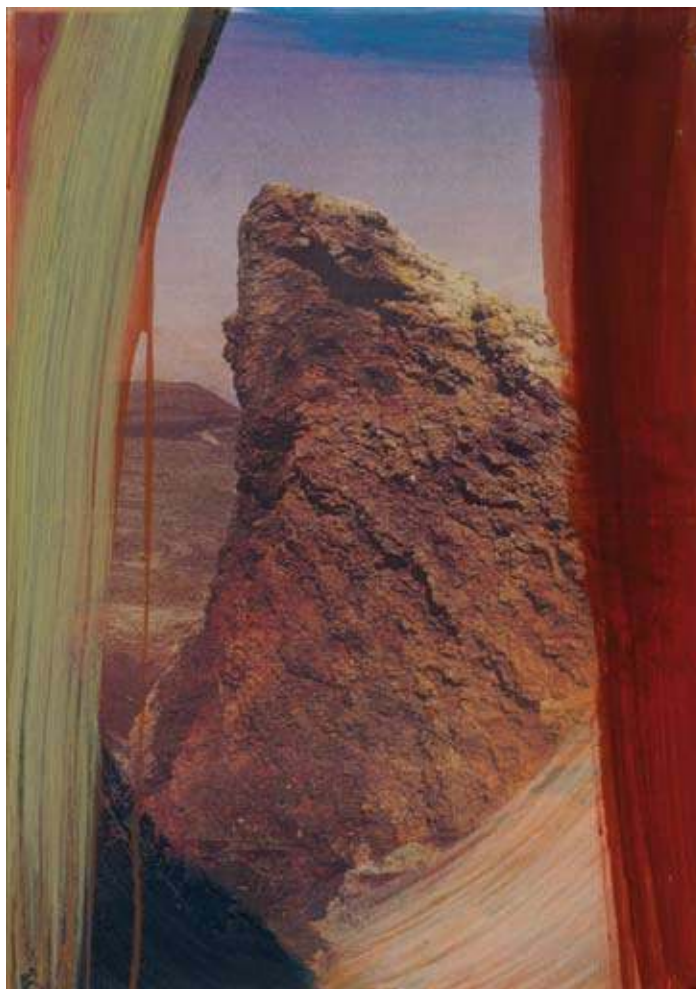
*Sin título*, 2006 | Impresión láser y técnica mixta, 42 x 58 cm.





*Sin título*, 2006 | Impresión láser y técnica mixta, 42 x 58 cm.





*Sin título*, 2006 | Impresión láser y técnica mixta, 59 x 42 cm.





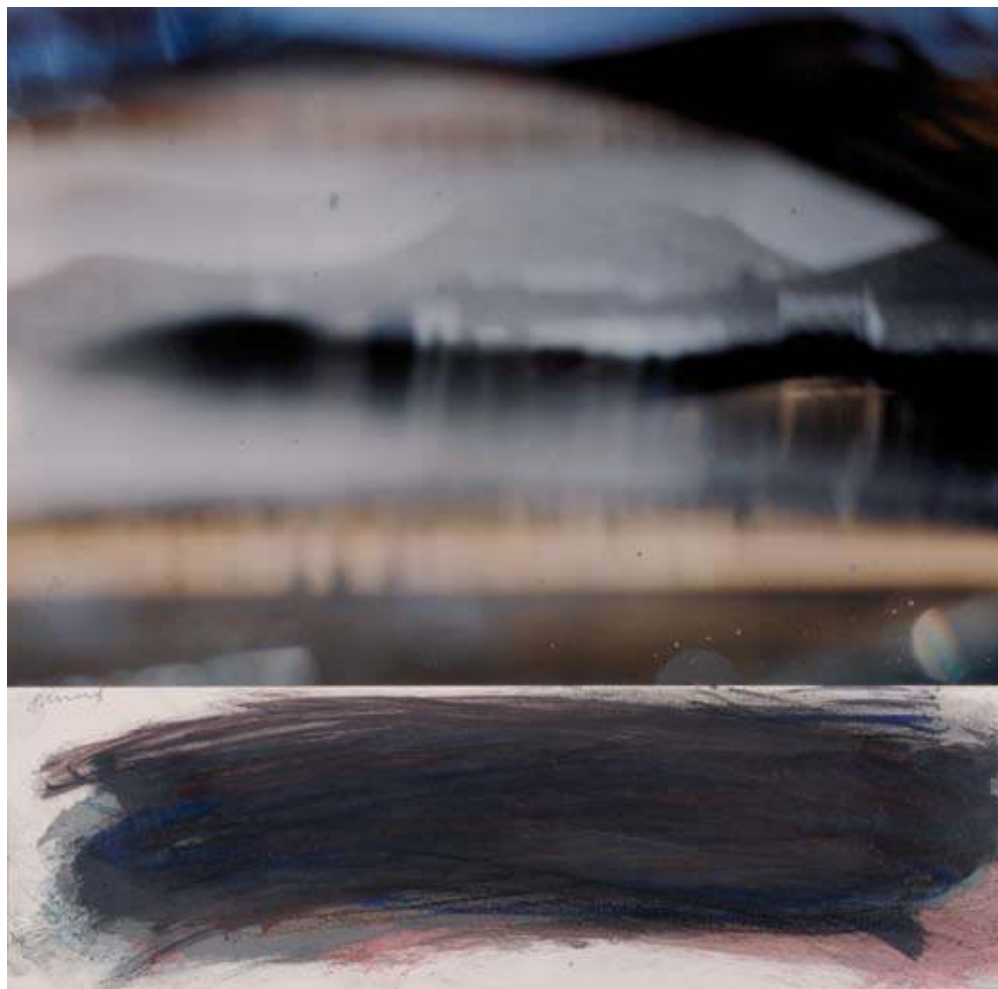


*Sin título*, 2005-2008 | Impresión láser y técnica mixta, 42 x 59 cm.



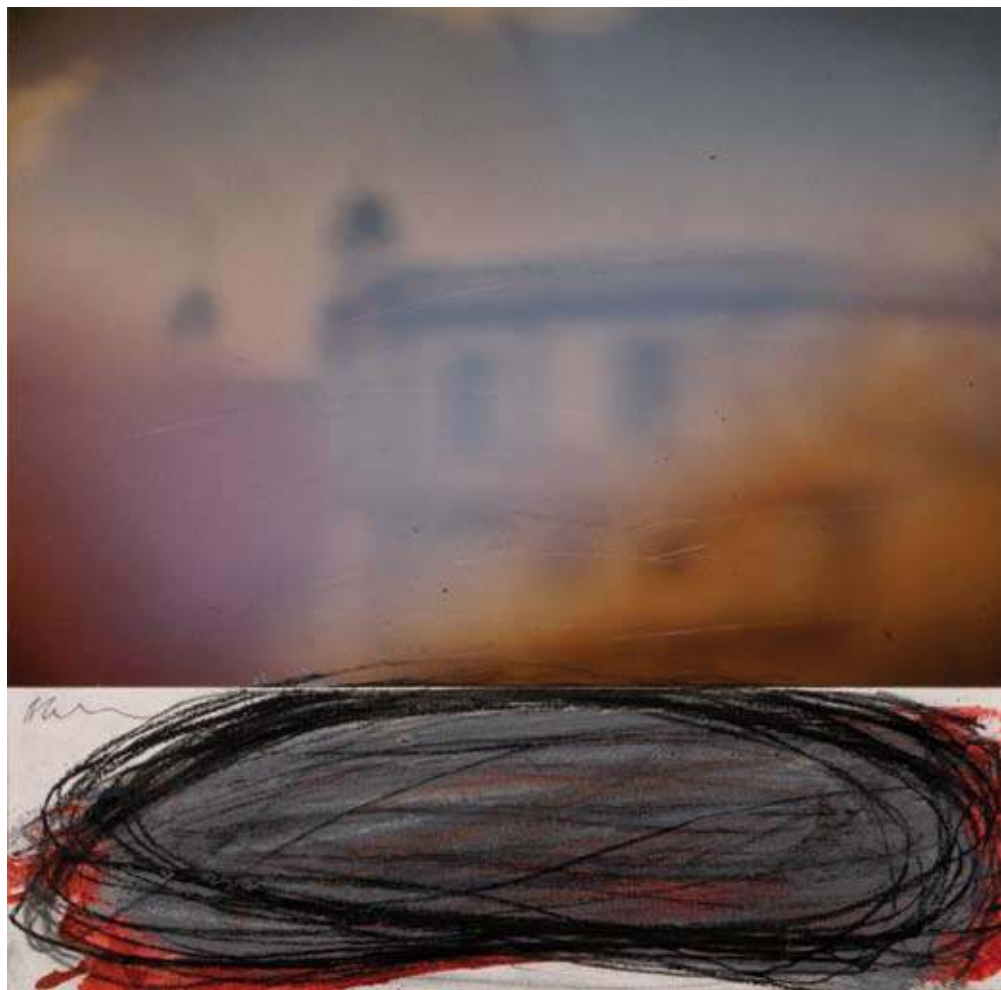


*Sin título*, 2008 | Fotografía y técnica mixta, 44 x 44 cm.





*Sin título*, 2008 | Fotografía y técnica mixta, 44 x 44 cm.





*Sin título*, 2008 | Fotografía y técnica mixta, 44 x 44 cm.

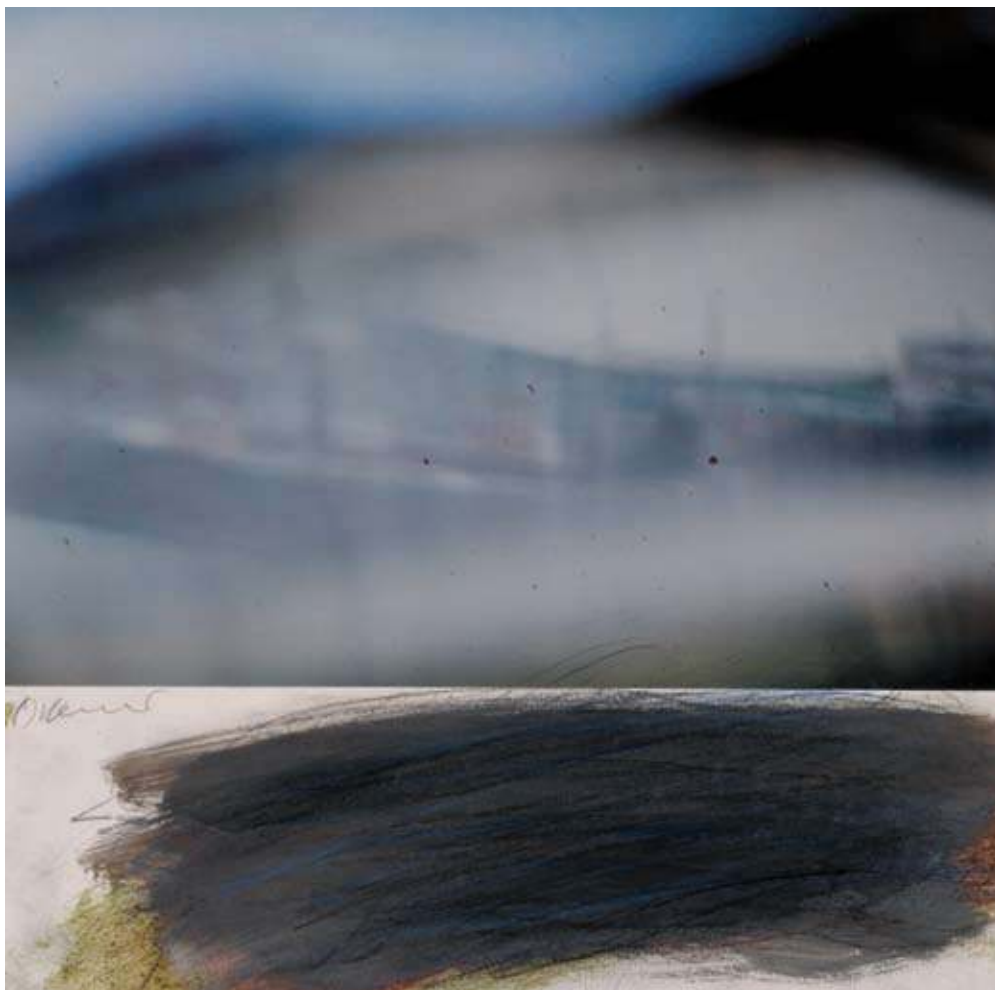






*Sin título*, 2008 | Fotografía y técnica mixta, 44 x 44 cm.





*Sin título*, 2008 | Fotografía y técnica mixta, 44 x 44 cm.





*Sin título*, 2008 | Fotografía y técnica mixta, 44 x 44 cm.





*Sin título*, 2008 | Fotografía y técnica mixta, 44 x 44 cm.











*Sin título*, 2006-2009 | Fotografía y técnica mixta, 16 x 22 cm. c/u









*Sin título*, 2007-2009 | Fotografía y técnica mixta, 25 x 33 cm.





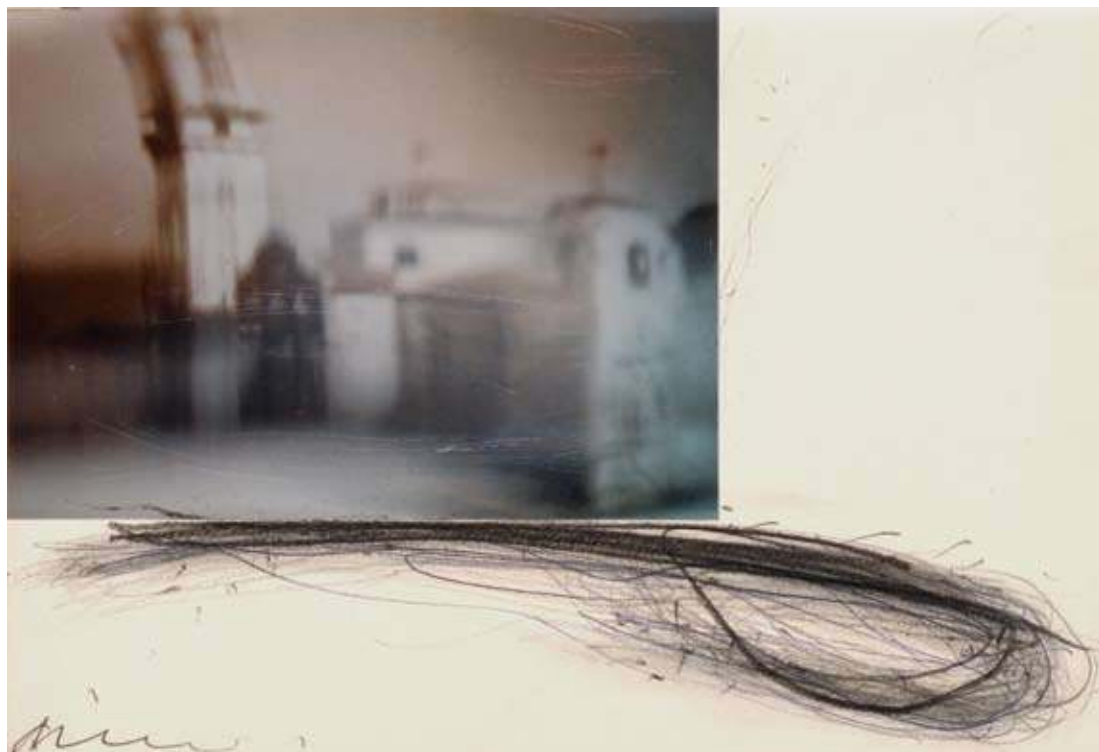


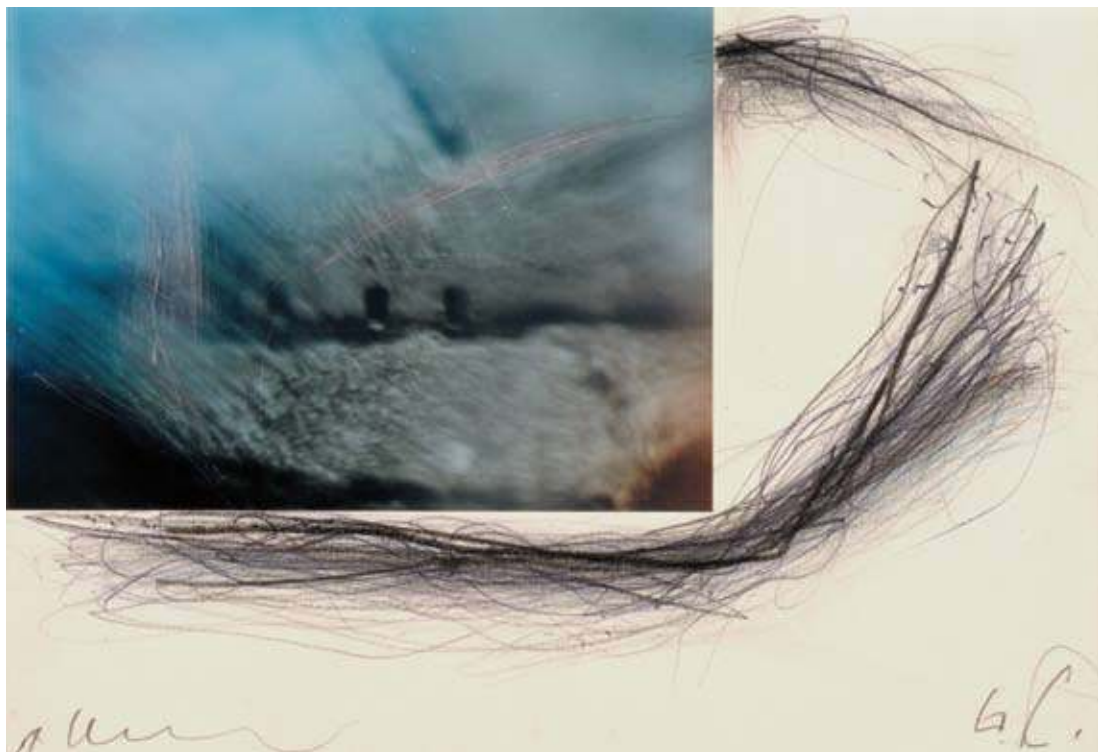
*Sin título*, 2007-2008 | Fotografía y técnica mixta, 33 x 22 cm.





*Sin título*, 2007-2008 | Fotografía y técnica mixta, 33 x 22 cm.









*Sin título*, 2007-2009 | Fotografía y técnica mixta, 32 x 23 cm.







*Sin título*, 2007-2009 | Fotografía y técnica mixta, 32 x 23 cm.





*Sin título*, 2007-2009 | Fotografía y técnica mixta, 32 x 23 cm.



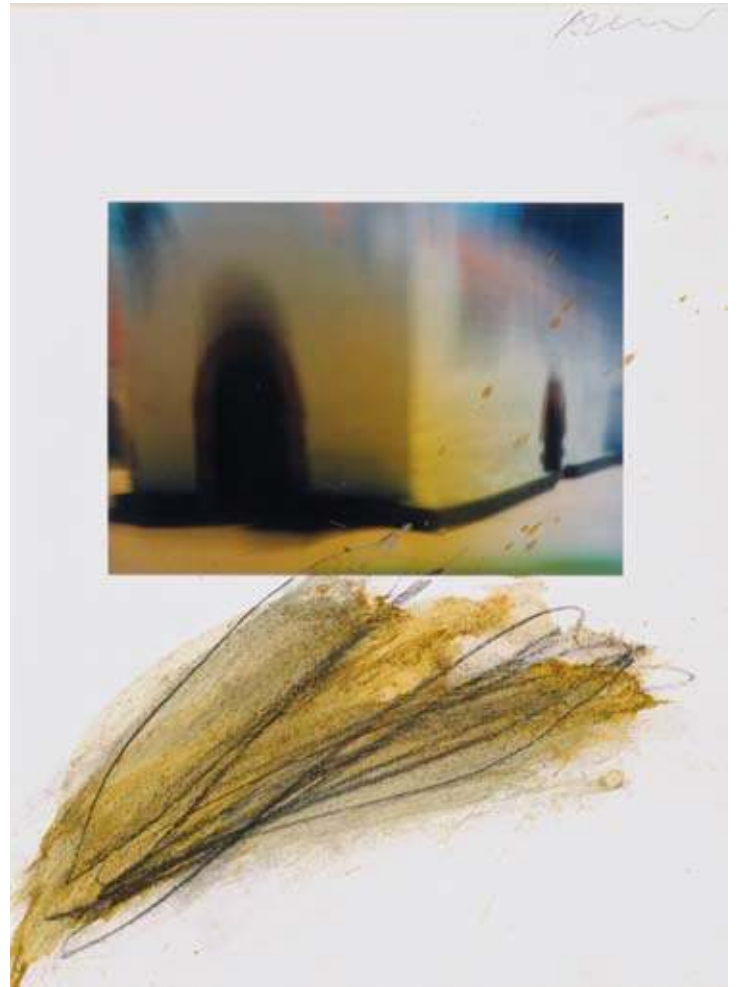


*Sin título*, 2007-2009 | Fotografía y técnica mixta, 32 x 23 cm.





*Sin título*, 2007-2009 | Fotografía y técnica mixta, 32 x 23 cm.







*Sin título*, 2007-2009 | Fotografía y técnica mixta, 40 x 30 cm.





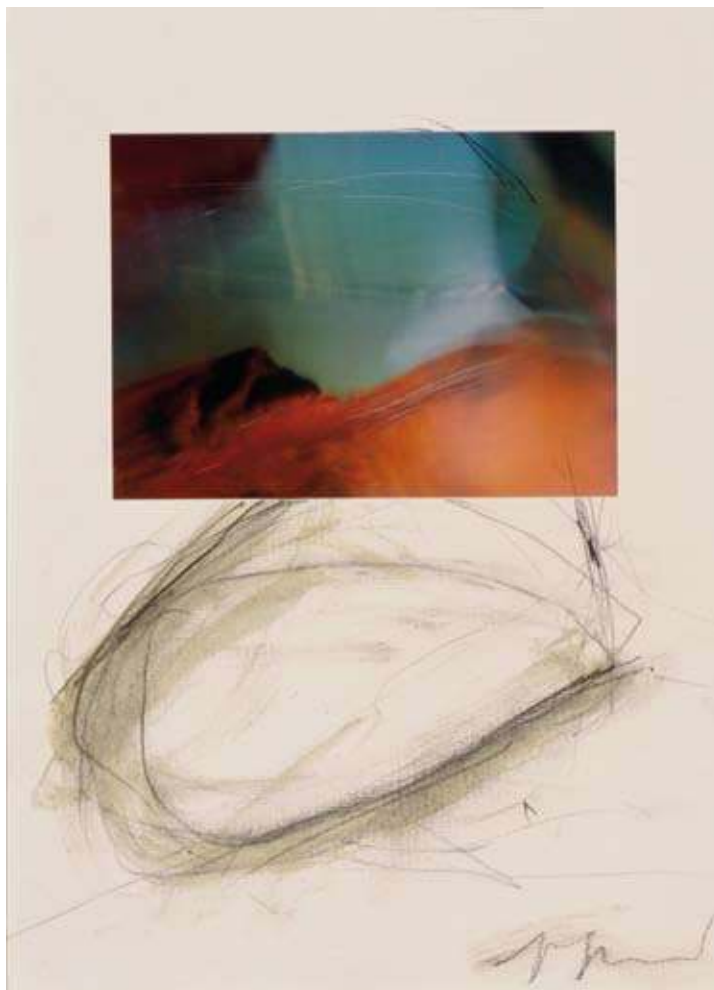
*Sin título*, 2007-2009 | Fotografía y técnica mixta, 40 x 30 cm.



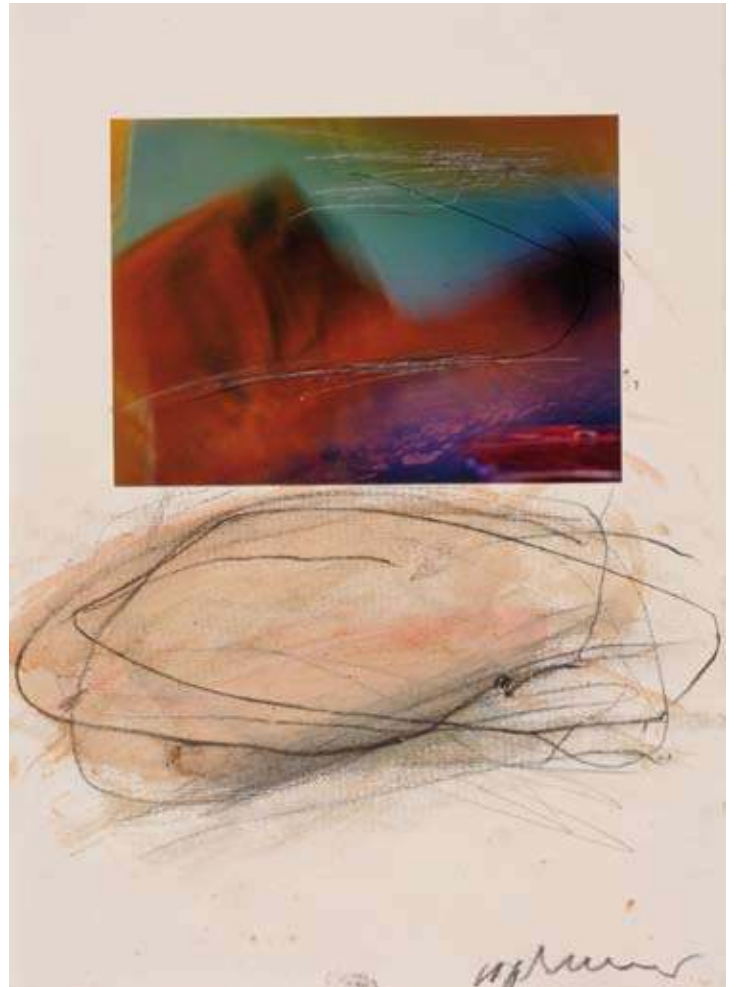


*Sin título*, 2007-2009 | Fotografía y técnica mixta, 40 x 30 cm.

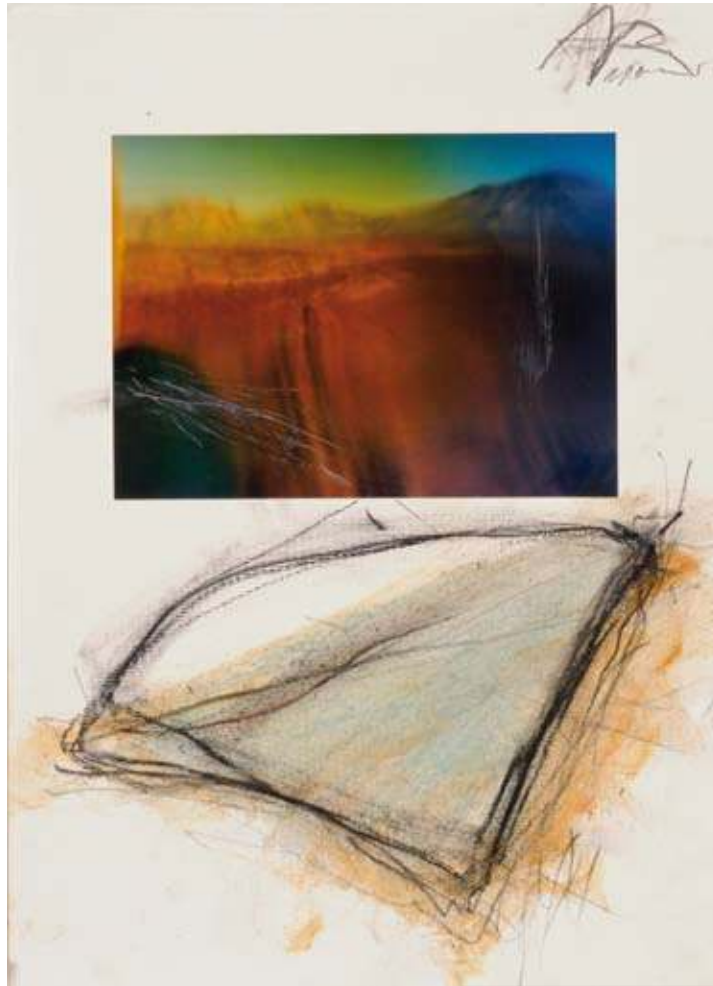




*Sin título*, 2007-2009 | Fotografía y técnica mixta, 42 x 30 cm.







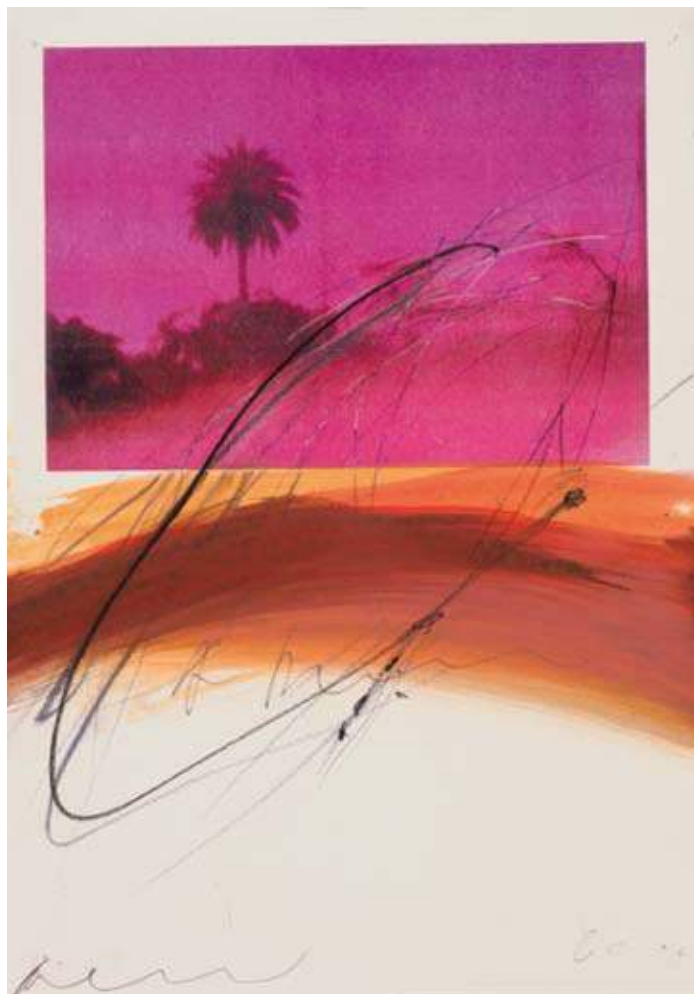
*Sin título*, 2007-2009 | Fotografía y técnica mixta, 42 x 30 cm.





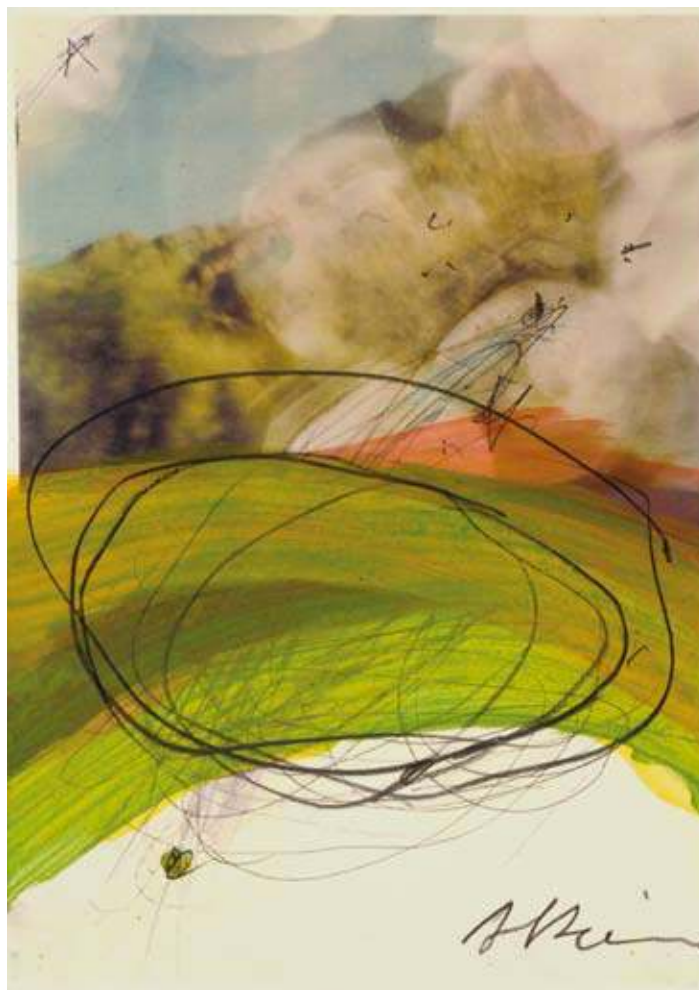
*Sin título*, 2007-2009 | Impresión láser y técnica mixta, 42 x 30 cm.





*Sin título*, 2007-2009 | Impresión láser y técnica mixta, 42 x 30 cm.





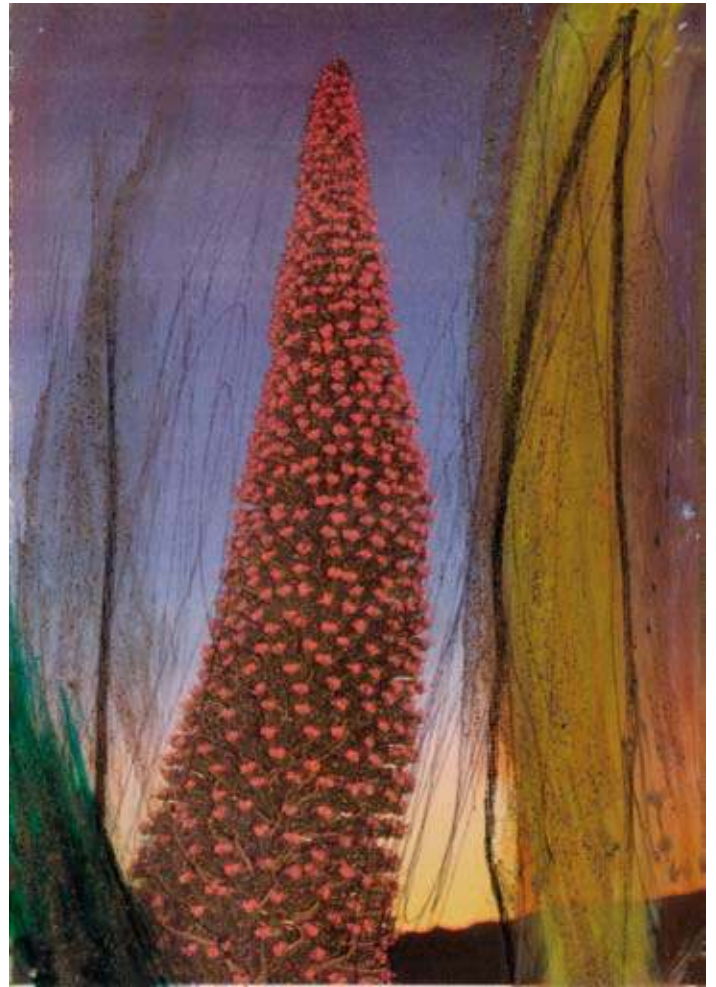
*Sin título*, 2007-2009 | Impresión láser y técnica mixta, 42 x 30 cm.

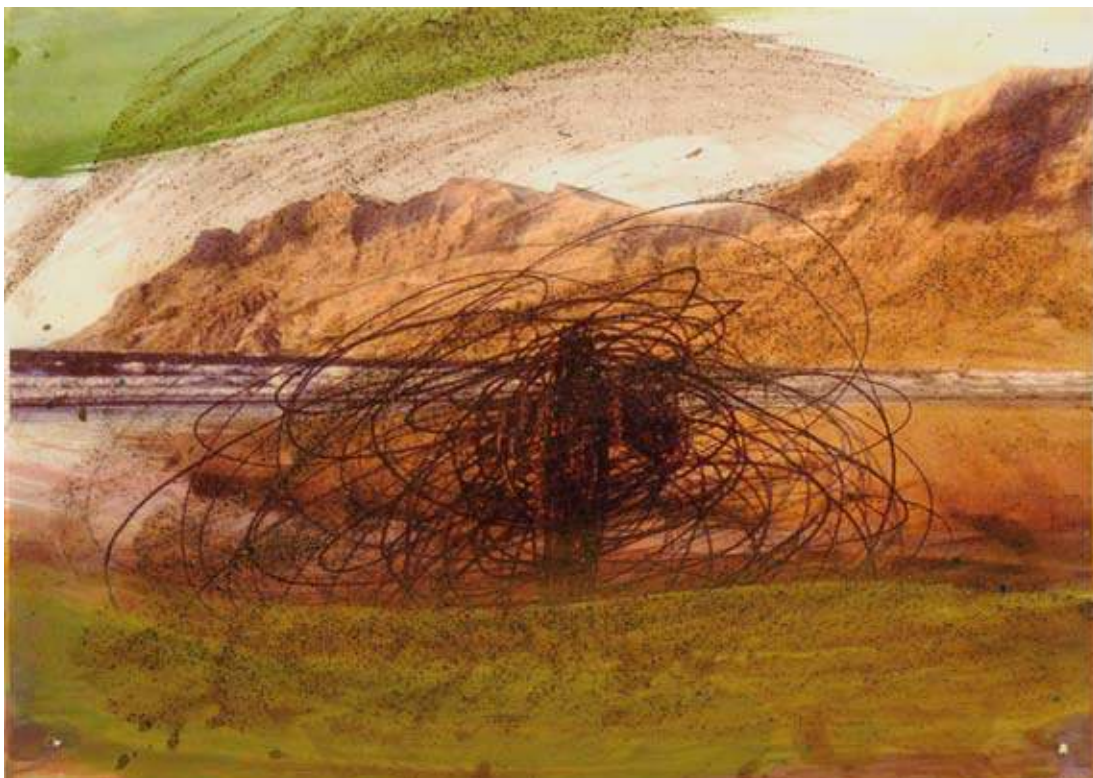






*Sin título*, 2005-2008 | Impresión láser y técnica mixta, 30 x 42 cm.





*Sin título*, 2005-2008 | Impresión láser y técnica mixta, 30 x 42 cm.





*Sin título*, 2005-2008 | Impresión láser y técnica mixta, 30 x 42 cm.





*Sin título*, 2005-2008 | Impresión láser y técnica mixta, 42 x 30 cm.







*Sin título*, 2005-2008 | Impresión láser y técnica mixta, 30 x 42 cm.





*Sin título*, 2005-2008 | Impresión láser y técnica mixta, 30 x 42 cm.

ENGLISH TEXTS

## CABILDO INSULAR DE TENERIFE

**Presidente del Excmo. Cabildo Insular de Tenerife**  
Carlos Alonso Rodríguez

**Consejero Delegado de Cultura y Patrimonio Histórico**  
Cristóbal de la Rosa Croissier

### TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

#### Consejo de Administración

**Presidente**  
Carlos Alonso Rodríguez

**Vicepresidente**  
Cristóbal de la Rosa Croissier

**Secretario**  
José Antonio Duque Díaz

**Vocales**  
Amaya Conde Martínez  
Miguel Ángel Díaz Llanos Cánovas  
Carmen Delia Herrera Priano  
Virgilio Gutiérrez Herreros  
María Isabel Navarro Segura  
Ofelia Reyes Miranda  
José Luis Rivero Plasencia

**Gerente**  
Ignacio Faura Sánchez

#### Dirección Artística

**Conservador Jefe del Departamento de Colección**  
Isidro Hernández Gutiérrez

**Conservadora Jefa del Departamento de Exposiciones Temporales**  
Yolanda Peralta Sierra

**Director del Centro de Fotografía Isla de Tenerife, CFIT**  
Antonio Vela de la Torre

**Jefa del Departamento Actividades y Audiovisuales**  
Emilio Ramal Soriano

**Jefa del Departamento de Producción**  
Estíbaliz Pérez García

**Coordinadora del Departamento de Educación**  
Paloma Tudela Caño

**Diseño Gráfico**  
Cristina Saavedra

**Jefe de Mantenimiento**  
Francisco Cuadrado Rodríguez

**Departamento Administrativo CFIT**  
Rosa M<sup>a</sup> Hernández Suárez

**Departamento Técnico CFIT**  
Emilio Prieto Pérez

## EXPOSICIÓN

**Coordinación**  
Antonio Vela de la Torre  
Clara Victoria Ditz

**Coordinación técnica**  
Emilio Prieto Pérez

**Gestión**  
Rosa M<sup>a</sup> Hernández Suárez

**Producción**  
Estíbaliz Pérez García

**Registro**  
Sara Lima Lima

**Montaje**  
Juan Pedro Ayala  
José A. Delgado Domínguez  
Emilio Prieto Pérez  
Juan Izquierdo Cebrián

**Restauración**  
Fernanda Guitián (Cúrcuma S.L.)

**Didáctica**  
Paloma Tudela Caño

**Comunicación**  
Eugenio Vera Cano

**Instalaciones**  
Francisco Cuadrado Rodríguez

**Seguros**  
AXA

## CATÁLOGO

**Edita**  
TEA Tenerife Espacio de las Artes

**Coordinación**  
Centro de Fotografía Isla de Tenerife

**Textos**  
Arnulf Rainer  
Eliseo G. Izquierdo

**Información e Imagen**  
Sara Lima Lima

**Fotografía**  
Emilio Prieto

**Diseño**  
Cristina Saavedra

**Maquetación**  
Juan Manuel Santos

**Impresión**  
Gráficas Sabater  
Copyright TEA Tenerife Espacio de las Artes, 2015  
Copyright de los textos y fotografías: sus autores

**ISBN:** 978-84941853-5-9  
**Depósito Legal:** TF 218-2015

## HORIZONS WITHOUT BORDERS

Arnulf Rainer (Baden, Vienna, 1929) is one of those contemporary artists that has been credited with worldwide recognition and prestige for many years. His beginnings in art always adopted radical and rebellious positions against the “academy”. He is characterised by his constant innovations and is known, amongst other reasons, for his scratchings, crossings-out and overpaintings; where the original motive for works almost disappears in the action of such graphic treatments to the surface of the original image, entirely or in part, in apparent denial of it.

Rainer initially approached Surrealist theories that would influence his later work. In 1945 he founded the *Hundsgruppe* (Dog Group) with Ernst Fuchs, Arik Brauer, Wolfgang Hollegga, Anton Lehmden and Josef Mikl, and later became immersed in Automatism, which brought him closer to Expressionism, which gave him new inspiration. In the mid-sixties, experimentation with alcohol and drugs, and an interest in body language, led him to produce powerful images, which, beginning with his self-portraits with grimaces, he also overpainted, alluding to destruction of art itself.

Thus began a search that led to his association with artists and various different movements, from Viennese Actionism to Fluxus and Body Art, with his fellow countrymen Otto Mühl, Hermann Nitsch and Günter Brus, to Tapies’ Matter Art.

*Horizons without Borders* is a collection of works in which the artist, in full flood, permeates his work with a rebellious spirit. He uses photography, which he transforms and manipulates, as the starting point for the creation of a unique work.

Arnulf Rainer has overwintered in Terife since 1996, where he has created many works, taking inspiration from the location’s insularity. In the working of the selected images, he has developed the principle of destruction as a strategy for finding new shapes and investigating landscape: its colours, light, air, exotic flora, and geological drama. Rainer has portrayed landscape as an expression of history and its evolution, and he has painstakingly described it in the same manner as he did his own body in many of his other works.

He takes pictures as a starting point for the creation of something more. He is driven by his desire to add the dynamism and tension to the photos which he was filled with when he took them. If all of his photos were just authentic photographic documentaries, it would not be necessary to overpaint them. Often there only remains a reflection on the photographic paper which needs to be emphasised and enlarged. He is encouraged by the “collective fermentation” of photographs: the combination.

While his health permits, he wishes to continue as a painter. But, day by day, according to he himself “I’m approaching wheelchair age. Photography is something a wheelchair user can still do, including from an artistic point of view, and that, for me, is preparation for when that that day arrives”.

Antonio Vela de la Torre

---

**“Our imagination develops especially in the indefinite and unlimited”**

Alexander von Humboldt

In 1968 and 1969, almost every week, I began to hear the Westbahnhof Station in

Vienna at night. There was an automatic photographic booth at the station for taking passport photographs and postcard-sized portraits. I had discovered that when I drew I became very nervous, I spoke to myself and made grimaces. I wanted to give autonomy to those secondary features which arose during creation. I wanted to photographically document the muscular and nervous tensions in my face. I did not need a good photo but only what was necessary for the photographic documentation of my nervous tension and the efforts at expressing myself with my physiognomy. That is why I preferred to take the photographs myself in the booth instead of having them done by a photographer.

I later hired an experienced photographer who took snapshots of my mimicry and the theatrical poses of my body.

One day, I came across some coloured marks on photographic portraits which were lying around and I began to correct my photos with graphic art. As I did so, I had the sensation of accentuated self-production but also a symbolic transformation and of carrying out an extinction, an erasure of myself.

At a given moment, I became tired of continually retouching my own face (in the Face Farces) and so, while in search of the great mime artists, I came upon the busts (of comic facial expressions) of the Austrian baroque artist, Franz Xaver Messerschmidt. The act of drawing on top of photographs of his heads arose from a wish for dialogue, and I managed to broadly identify myself with the way he had of expressing his preposterous representations. Later, I tried (with Dieter Roth) to touch up photos of scenes regarding our dialogues. Afterwards, I became interested in wo-

men, funerary masks, faces of Christ, etc.

At that time, in order to make the reproductions, there was only black and white photography (which was more resistant to light). When photocopiers appeared, photography - for a few years - ceased to play a significant role in my work. This changed suddenly fourteen years ago, when I came, in winter, to the Canary Islands and to Tenerife. The beauty of the island, its fascinating landscapes, awoke in me the desire to myself document what had happened and what had been experienced with the help of a camera. I went out on a tour nearly every day, I drove around the whole island. At first, I was equipped with a small, cheap and totally automatic camera, but feeling more and more enthusiastic, I finally replaced it with an almost professional reflex camera. One day, while taking photographs of the landscapes of craters up in the mountains, I had a small fright. A "protector of nature" came up to me and obliged me to leave the place saying that I could not take photographs with a professional camera as it was prohibited. Perhaps he thought it was a desecration of the National Park.

As I was taking photographs from my car through the dirty windscreen, I discovered that the photos became more mysterious and so I began to experiment with a range of materials (such as silk, coloured plastic, coloured papers) which I held in front of the camera. I thus managed to generate diffractions and reflections of the light like a kind of extension of the photographic lens.

I do not want photography that is normal and technically perfect. There are many other people with more skill and knowledge to supply that. I want a

very subjective kind of photograph, so to speak, a photography that satisfies my eyes. I want images to arise from it which are differentiated from many others; this is something that has been evolving very slowly. In Tenerife, there are shops run by the Chinese which sell many things made with transparent materials. When you look through them, due to the different refractions and filtering of the light, you can see a changed world. I have attempted to apply these effects and it took me a long time to achieve it. I had to experiment and do tests for a long time. From this arose a kind of "pictorial photography"; that is to say, I have worked with those spots of colour, and I had and still have to "introduce that magic" time and time again.

In my view, the greatest problem of photography is that often after having taken one hundred photos, only one is right for me. Among them there are 99 or 90 that are pretty good and nine bad ones. That is why I spent all my time thinking about how I could correct those photos. One possibility was to take the photographs that had not been successful again, and this is how I developed my "para-photography".

Through "para-photography", it is possible to obtain something that does not even exist. Photographing something with the camera and then photographing the result again, it is possible to say that something is filtered which was captured by the camera and which hardly breaks through the original reality. In this way, the filtering becomes the dominant reality.

Another way of correcting photos is to use graphic treatment. This is not only a correction but also an accentuation and promotion at the same time. On many occasions, what was there at the moment

of taking the photograph comes out in the final result as much more vague. Since this appears to me to be insufficient, the desire to achieve more has led me to give treatment to my photographs. My photography always causes me to use graphic art to intensify it.

I do not wish to have any other content in the image except for the intensification of the photographic document. This is not touching up but accentuating, giving fresh dynamics to the frozen moment. In this way, these works of mine are hermaphrodites of the plastic arts, photography and painting.

I use photos as a starting point for the creation of something additional. I feel the need to paint and add on to them that dynamism and that tension which filled me when I took them. If all my photos were just real photographic documentation, it would not be necessary to paint over them. Very often, there is only a weak reflection on the photographic paper, which needs to be highlighted, underlined and enlarged. For this reason, the "mixture of media" and their preparation stimulates and attracts me.

While I am physically able, I would like to continue to be a painter. But little by little I am approaching the "age of the wheelchair". Photography is something which can still be carried on in a wheelchair even from an artistic point of view, and for me it is a preparation for when that moment arrives.

And in this way, I want to go into everything more deeply, in order to see if there are still other paths, perhaps only tenuous tracks, whatever. That is in reality what creative work consists of, of finding even those tenuous tracks that nobody has trodden

before, of attempting to progress through the fog and take steps alongside them.

Arnulf Rainer

---

**Scraping the Landscape.**  
**Arnulf Rainer in Tenerife**  
Eliseo G. Izquierdo

*...nothing is more fragile than subtlety.*

E. Cioran

Forty years after his well-known series of self-portraits *Body Poses* and *Face Farces*, produced in 1969-1976, Arnulf Rainer's (Baden, Austria, 1929) gaze has neither been hiding behind forced poses nor feeding the farces of this renowned creator. With all the serenity of an octogenarian, he is happy to receive anyone interested in his work, with a few short words, a polite greeting, the outline of a little smile, and a list of questions in hand, sent a few days previously for the preparation of a conversation<sup>1</sup> coinciding with his exhibition at TEA, with something of a sardonic warning: *too philosophical...*

Not surprisingly, after an hour long conversation, the more than experienced artist and with a thorough knowledge of the history of art and thought, a confessed admirer of Goya and Saint John of the Cross, placed a book on the table with an intentional and energetic flourish, a book on the cover of which there was a man standing at the edge of the ocean and facing away to the undefined horizon. It is the figure of the controversial philosopher of Romanian origin, Emil Cioran (1911-1995), author of works such as *The Temptation to Exist and The Trouble with Being Born*.

Several obsessions and common themes of interest can be traced back to both

personalities, and perhaps Rainer also shares with Cioran the idea of the '*inanity of philosophy*', which the author came to understand during infernal nights of insomnia in his youth as that '*vertiginous lucidity that would transform paradise into a torture chamber*'.<sup>2</sup> With time, the Romanian would finally own up to his being a failed mystic philosopher, prostrate in the end owing to the absurdity with which his books had failed to become best sellers, which he with his aphorisms blamed on almost everything, including God, history and man. Rainer, meanwhile, blamed the Academy, painting (in one of his first texts he refers to "Painting abandoning painting"<sup>3</sup>) and in general, like many of his contemporaries, he abhorred the society that surrounded him. But absorbed in the inevitable and constant rumination on the history of art, that ends up foraging for everything including anything that might at first prove indigestible, Rainer became appointed a professor at the Vienna Academy of Fine Arts, a member of the Academy of Art in Berlin and he now even has his own museum in his home town of Baden (2009). Institutions such as the Guggenheim in New York, the Georges Pompidou in Paris and the Albertina Museum in Vienna or the national museums in Prague, Berlin, Chile, Buenos Aires or Iceland, among many others, have hosted his exhibitions and retrospectives, and in 1980 he represented his country at the Venice Biennial. As well as this, he holds several prestigious prizes including the Austrian National Prize (1978), the Max Beckman (1981) and the New York International Photography Prize (1989), which, all told, today define him as Austria's most important living artist. A tireless worker, and he

has no plans to stop, for more than three decades, he has lived between Austria and Tenerife, where he comes to seek refuge during the coldest months of the year.

The Canary Islands have for some time been an attractive interest for a good many foreign artists and intellectuals looking to escape the monotony and the daily grind of the continent and large cities, and also, of course, the cold and wintry gloom. Small colonies have been set up and all kinds of visitors have come from all manner of places. Firstly, mainly the British and the French, and then as the twentieth century got underway, a significant number from Germany and especially Austria, particularly on the island of La Gomera. It was there that in 1986 Theo Altenberg believed that he had found, as he himself wrote, paradise - his "studio in the south"<sup>4</sup>, that would later be frequented by such as Muelh, Brus, A. R. Penck, Dokoupiland the critic Harald Szeemann.

As for Rainer, his own relationship with the Canary Islands began 10 years after that discovery of paradise. In 1996, he invited Günter Brus specifically to come a visit La Gomera. Attracted by the benefits of the island's climate, Rainer spent a short season there, but soon decided to move to Tenerife, where his good health was better assured. By then he was approaching his 70's, and the Austrian winters at his old and isolated farmhouse had proven too harsh. From then on, he started spending long periods in Tenerife during the winter and becoming accustomed to his new *island studio*.

Open to the horizon and with the sea breaking on the shore nearby, one of Arnulf Rainer's working areas is the spacious balcony of the apartment that he has in



the south of the Island. Around the perimeter of his open-air studio there are at pre-planned intervals a series of vertical folios, fixed on cardboard with ball-pins. They are painted with broad strokes, superimposed with blue, violet, red, green and yellow glazes. Beside them are several plastic bottles, half full of water. The floor has become a huge, colourful tapestry, the result of the accumulation of paint splashes and spills and the criss-cross of lively brush strokes, dried almost instantly under the briny glare of the midday sun. It is hard not to imagine the living struggle between the artist and the folios, and his attempts to injure with layers of paint the reverberation of the white background and the excessive evidence of images reproduced on them. It is also hard not to imagine the great paintings by Pollock, worked flat on the ground, in a process somewhere between dance and creative ritual.

Although quite distinct from the American's precepts, Rainer's method of working also takes on an important role, full of gestures and attitudes necessary to understand his ideas towards art and the artist. This process, unsurprisingly, underwent changes with the passing of the various episodes of his creative career. Following his first experiments with surrealist theory and magical realism, and later his interest in abstract expressionism and automatism, in the seventies (the decades of the sixties and the seventies were unique in terms of activity in the Austrian artistic world) Rainer himself wrote about his *mania for productive frenzy*<sup>6</sup>. It was a moment in which he showed a special interest in the body and self-representation that were materialised in the *Body Poses* and *Face Farces* mentioned earlier.

In his texts from the seventies, Rainer explains that drawing was a way to improve upon a reality that he was dissatisfied with. From those words it is also clear that it is a process of confrontation close to ecstasy; a hand-to-hand fight against the world in which Rainer didn't find himself comfortable. In time, and once he had discovered the Canary Islands, some twenty years ago now, landscape became a reference that now appears frequently, although he has addressed it before, but from a different point of view and with different procedures, beginning with the monochrome scenes in his first years and later based on Victor Hugo, Corot and Friedrich. On the other hand, the tension between the lively brush strokes and colour appears to take on a different dimension to that combative, negating image, releasing those almost poetic "Canarian" scenes<sup>7</sup>, and also some sense of pleasure, in contrast to the wrath and anger that he had confessed years before. These periods spent in the Islands, in perhaps something of a spiritual retreat, meeting a world apart from the other in which he and many of his contemporaries had provoked such rejection which had bidden him to create such dark and monochrome images. *Here, the structures of the sea, the coasts, the earth, the forests and the mountains found their way into my work. In Austria as well as Germany I was "tormented" by the horrific and grotesque faces or beautiful women from antiquity to the twentieth century*<sup>8</sup>.

Inevitably, age obliged him to control that creative frenzy, if only in part, and while the drive is not completely gone (for intervention, crossing and scratching out the images of others); however in the Canary Islands, Rainer appropriates the

landscape from photographs that he has taken himself, intervening portraits conveniently later. It was to be in the Islands where he for the first time had contact with landscapes as a problem of creation and the place in which he would start using photography autonomously, experimenting with it from the very moment of taking the shot. *I first became interested in painting landscapes here in the Canary Islands (...) this issue had not been important for my work previously.*<sup>9</sup>

Working on the Island meant that he also had to adapt his creative process, this time for the technical reasons of space and transport. In general, Rainer creates several works at the same time, choosing what inspires him to start, and then taking a photo or making a high-quality laser photocopy that he uses as a base. He starts with special paper, in A3 format, which he fixes to pieces of cardboard placed one next to the other, on which he paints over and over again, like the ones that were waiting their turn on the balcony. Later he selects several of those works, to enlarge them into bigger formats, and finally goes back to working them over once again.

However, in Austria, Rainer carries on with other lines of investigation (he is accustomed to having several in progress at any one time), in which he often resorts to board as a base. Despite this, for the works done in the Canary Islands he chooses materials and dimensions that are easily transportable, simplifying their later transfer to his home country<sup>10</sup>: paper no larger than A2, paint applied by glazing and high quality laser printing, this time reproducing his own photographs of the island landscape. Photographs are subsequently manipulated or altered from the moment

they are taken, creating aberrations in the light, colour, and reflections, through the use of filters, blurring and intentional movements.

This express intent, this subjective manipulation and deformation of the vision of the landscapes another reminder that the greatest relativist of the Campoamor, according to whom, everything depends on the eye of the beholder. From colour to size, the purity and form of the lens, the degree to which its surfaces are polished, or living artists cutting the light into a rich spectrum of illusions; at other times blunted by the slow but persistent abrasion of time, that blurs colours and details. Everything depends on how you look at it and, consequently, who is looking. “*Wherever you go, you have already been*”, adds Rainer ironically when you mention the visit of the German Gerhard Richter to Tenerife more than forty years ago. Around 1962, Richter started what might perhaps be his principal work, *Atlas*, still unfinished, the axis on which a great deal of his work turns and which acts as a tremendous chronological archive, in which several thousand images collected during his travels are accumulating, captured by his always intentional eye, on alert. In 1969, on a visit to the Island, Richter took a series of photographs, mainly of Mount Teide, which are characterised by a nebulous and undefined feeling, also the result of intentional blurring and movement of the camera. Time fades and there are hardly any tones or detail, just the spectral, elusi-

ve illusion of nature turned into a work of art, overwhelmed by the sublime vastness of the landscape. In Rainer’s case, however, this blurred effect respects his wish for a dreamlike air, the need for a “*certain dreamy atmosphere in my work*” as he himself says, as these landscapes lack any concrete symbolism.

At almost the same time that Richter visited Tenerife, Pierre Alechinsky spent a short time in Lanzarote. The island’s volcanic landscape would generate a profound sense anguish and terror of the abyss in the Belgian painter, who would forget references to the continent here. Sensations are also underlined by the constant evidence of the process of birth/death that is generated continuously in the Islands. But Rainer, who jokes about Alechinsky as a *neurotic* given to exaggeration, does not seem to concern himself with this dramatic aspect that usually accompanies the contemplation of volcanic geography. Neither do his photographs and paintings of landscapes and “corners” of Tenerife, Lanzarote and Gran Canaria appear to reflect any concern for nature or its portrayal as an obvious form of beauty. The doubly distorted view that he employs (where photographs are taken and then later modified and accentuated by brushes and strokes) leads us to other different destructive processes, maybe deconstructive or reconstructive, that deal with his visual power to awaken this capricious geometry and strategies for the search of new forms. “*It is these rare struc-*

*tures in landscapes that, above all, inspire me...*”

These processes do link with the others that Rainer used in his deformed faces, exercised with extreme force, overwritten and partly hidden, and in general with his continuing experimental work, in which the self-destructive is fused with his interest in expressive impulses associated with mental illness and drugs, or the depth of sacred symbols. Free now of any kind of violence, verging on the genre of landscape, and always beneath a lyrical veil of colour. Painting and photography coexist in each work stimulating visual a dialogue, emphasising rather than hiding; scraping the structures of the landscape to the marrow<sup>10</sup>, veiled with flaming and renewed colours, sleeping or awake, through the objective use of the camera.

“*Why can’t we be self-contained? Why do we have to search for the expression and manner in which to void ourselves of all content, aspiring to organise a chaotic and unruly process? Wouldn’t it be more fruitful to abandon our inner fluidity, without any desire for objectification, limiting ourselves to the enjoyment of our intimate pleasures?*” These are questions posed by Cioran at the time he asserted that “*lyricism is a barbaric expression*”, whose true value lies precisely “*in not being more than blood, sincerity and flame.*”<sup>11</sup>

And Cioran concludes: “*Without a pinch of madness, lyricism is impossible.*”