

The background of the entire page is a dense, abstract pattern of bright red and dark charcoal/black. The pattern consists of irregular, overlapping shapes and lines, creating a complex, textured visual effect. The red areas are somewhat solid, while the black areas are more fragmented and vein-like.

ANA PETERS





ANA PETERS

INSTITUT VALENCIÀ D'ART MODERN 5 SEPTIEMBRE - 4 NOVIEMBRE 2007

EXPOSICIÓN EXHIBITION

Comisaria Curator: Barbara Rose

Coordinación Coordination: Maita Cañamás

Está rigurosamente prohibido, bajo las sanciones establecidas por la ley, reproducir, registrar o transmitir esta publicación, íntegra o parcialmente, por cualquier sistema de recuperación y por cualquier medio, sea mecánico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o cualquier otro tipo de soporte, sin la autorización expresa del IVAM Institut Valencià d'Art Modern y de los titulares del copyright.

It is strictly forbidden, by virtue of the sanctions established by law, to reproduce, record or transmit this publication, totally or partially, by any recuperation system and by any medium, be it mechanical, electronic, magnetic, electro-optical, by photocopy or any other type of medium, without the express authorisation of the IVAM Institut Valencià d'Art Modern and the holders of the copyright.

CATÁLOGO CATALOGUE

Producción Production

IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Valencia 2007

Diseño Design

Manuel Granell

Coordinación técnica Technical coordination

Vicky Menor

Traducción Translation

Alos Centro Europeo de Idiomas, S.L., Tomàs Belaire, Josep Miquel Casanova, Virginia Collera

Fotografías Photographs

Juan García Rosell, IVAM

© IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Valencia 2007

© de los textos los autores / of the text the authors

Impresión / Printed by

Gráficas Vernetta, S.A.

ISBN: 978-84-482-4737-9

DL: V-3705-2007

 GENERALITAT VALENCIANA
CONSELLERIA DE CULTURA I ESPORT

CONSEJO RECTOR DEL IVAM
BOARD OF TRUSTEES OF THE IVAM

Presidente de Honor Honorary President

Francisco Camps Ortiz

Molt Honorable President de la Generalitat

Presidenta President

Trinidad Miró Mira

Consellera de Cultura y Deporte de la Generalitat

Vicepresidenta Vice-President

Consuelo Císcar Casabán

Directora Gerente del IVAM Executive

Director of the IVAM

Secretario Secretary

Carlos Alberto Precioso Estiguín

Vocales Trustees

Rafael Jorge Miró Pascual

Paz Olmos Peris

Luis Lobón Martín

Felipe Garín Llombart

Román de la Calle

Ricardo Bellveser

Tomàs Llorens

Francisco Jarauta

Francisco Calvo Serraller

Directores honorarios Honorary Trustees

Tomàs Llorens Serra

Carmen Alborch Bataller

J. F. Yvars

Juan Manuel Bonet

Kosme de Barañano

PATROCINADORES DEL IVAM

Patrocinador Principal Principal sponsor

Bancaja

Patrocinadores Sponsors

Guillermo Caballero de Luján

La Imprenta Comunicació Gráfica, S.L.

Telefónica

Blanco y Negro Profesional, S.L.

Colegio Oficial de Arquitectos de la C.V.

Ediciones Cybermonde, S.L.

Grupo Fomento Urbano

Pamesa Cerámica, S.L.

Realia Business, S.A.

Medi Valencia, S.L.

Ausbanc Empresas

Keraben

Pavycor, S.A.

Nereida Mediterránea, S.L.

Iniciativas Inmobiliarias Ferrobús, S.A.

LaGráfica, integral de servicios gráficos, S.L.

IVAM INSTITUT VALENCIÀ D'ART MODERN

Dirección Executive Director

Consuelo Císcar Casabán

Área Técnico-Artística

Technical and Curatorial Area

Raquel Gutiérrez

Comunicación y Desarrollo

Communication and Development

Encarna Jiménez

Gestión interna Internal Management

Joan Bria

Económico-Administrativo

Finance and Administration

Juan Carlos Lledó

Publicaciones Publications

M^a Luisa del Cerro

Jefe de Gabinete Executive Assistant

Guillermo Calvo

Acción exterior External Activity

Raquel Gutiérrez

Montaje Exterior Exterior Installation

Jorge García

Registro Registrar

Cristina Mulinas

Restauración Conservation

Maite Martínez

Conservación Curatorial Department

Marta Arroyo

Irene Bonilla

Maita Cañamás

J. Ramon Escrivà

M^a Jesús Folch

Teresa Millet

Josep Vicent Monzó

Josep Salvador

Departamento de Publicaciones

Publications Department

Manuel Granell

Biblioteca Library

M^a Victoria Goberna

Fotografía Photography

Juan García Rosell

Montaje Installation

Julio Soriano

ANA PETERS, EXPLOSIÓN PLÁSTICA

ANA PETERS, EXPLOSION OF FORM

CONSUELO CÍSCAR CASABÁN

6

ANA PETERS: LA PINTURA COMO POESÍA

ANA PETERS: PAINTING AS POETRY

BARBARA ROSE

16

CATÁLOGO

CATALOGUE

47

CRONOLOGÍA

CHRONOLOGY

157

TEXTOS EN VALENCIÀ

145

ANA PETERS, EXPLOSION OF FORM

CONSUELO CÍSCAR CASABÁN

Director of the IVAM

Painting, like passion, is a living voice; which, when I hear it, I must let speak, unfettered. BARNETT NEWMAN

As we examine an anthological exhibition, we are able to approach the various moments that are crucial to the artist's career. As in the present case in the work of Ana Peters, presented by the IVAM. A painter originally from Germany, Ana Peters studied in Valencia, where she has spent a significant portion of her life.

We will take a walk through a collection of dreams, ideals, critiques, fears – indeed, experiences, through moments which make up a chronicle of her life and which she has decided to transform into art. In this sense, we invade the artist's interior which comes to the surface in her works, allowing visitors to investigate, pose questions, intuit and discover who the artist is, what her obsessions and concerns are. An anthology is, to a certain degree, an open letter that discloses the career of an artist who in the case of Ana Peters is marked by art which, as André Malraux said, “is precisely born of the fascination for the unreachable”.

Peters' pallet of colours searches for its place, reducing spatial area and to this end, she uses a series of chromatic shades which translate into a recurrent timelessness. This way of bursting onto the canvas is a desire, a synaptic way of linking imperceptible impulses, shapes and colours immersed in an apparent unstable silence.

In this collection, we can see new paths of art and their break with disciplinary limits after the fall of the avant-garde. Their expressive proposals move towards very different stances, moving to the conceptual, contaminating themselves in fields which until now have been prohibited.

In 1947, Lucio Fontana could no longer find, in realism, the path that would permit him to express his disquiet; he then gave birth to his first spatial manifesto, with which he established a new pictorial movement, spatialism. This movement, like others of its time, seeks the absolute liberty of the artist, in this case, by way of a progressive simplification of form, akin to minimalist and conceptual art.

ANA PETERS, EXPLOSIÓN PLÁSTICA

CONSUELO CÍSCAR CASABÁN

Directora del IVAM

La pintura, como la pasión, es una voz viva; cuanto más la escucho tengo que dejarla hablar sin contrariarla. BARNETT NEWMAN

Al recorrer una exposición antológica, como es el caso que nos ocupa al presentar en el IVAM la obra de Ana Peters, pintora de origen alemán formada en Valencia, donde habitó durante una amplia etapa de su vida, nos permite acercarnos a una selección de momentos imprescindibles en la carrera de la artista.

Paseamos a través de una reunión de sueños, de ideales, de críticas, de temores, en definitiva de experiencias, de momentos que han escrito la crónica de su vida y que decidió convertirlos en arte. En ese sentido, invadimos el interior de la artista, puesto a flote en las piezas realizadas, permitiendo que los visitantes indaguen, se pregunten, intuyan y descubran cómo es la pintora, cuáles son sus obsesiones y sus inquietudes. Una antología es, en cierta medida, una carta abierta a la carrera de un artista que en el caso de Ana Peters viene firmada por un arte que, como decía el escritor francés André Malraux, “nace precisamente de la fascinación de lo inalcanzable”.

La paleta de colores de Peters busca encontrar su lugar, reducir un área espacial y para ello utiliza una serie de matices cromáticos que se traducen en una recurrente atemporalidad. Esta forma de irrumpir en sus lienzos es un deseo, una forma como de sinapsis que enlaza imperceptibles pulsaciones, formas y colores inmersos en un aparente silencio inestable.

En esta compilación pictórica entendemos los nuevos caminos del arte y de su ruptura con los límites disciplinares tras el ocaso de la época de las vanguardias. Sus propuestas plásticas se dirigen hacia posiciones muy diferentes, volcándose en aspectos conceptuales, contaminándose de ámbitos que hasta ahora le estaban vedados.

En 1947, Lucio Fontana ya no encuentra en el realismo el camino que le permita expresar sus inquietudes y da a la luz su primer manifiesto espacial, con el que toma carta de naturaleza una nueva corriente pictórica, el espacialismo. Este movimiento busca, como otros coetáneos, la absoluta libertad del artista, en este caso mediante el recurso a la progresiva sim-

The abstract spatialism of M. Rothko, Barnett Newman, A. Reinhardt or Clifford Still is a point of reference for Ana Peters as we can see in her use of flat colours, her backgrounds that are generally monochromatic and her search for an art form that is free from all formal content. The principles that justify her creative attitude can be found in the existentialist philosophy of Jean-Paul Sartre when he stated that “being is doing”.

This conceptual rigour and simplicity relates the artist to the minimalist movement, given that she situates her creative points of reference within the artistic object itself, in this manner distancing herself from any interference with the outside world, approaching the aesthetics of known masters of this school, artists such as Frank Stella or Donald Judd.

But we also observe the influence of and similarity to outstanding Spanish artists such as Gustavo Torner or Gerardo Rueda, where silence, muteness and meditation are the paths chosen by both as the step prior to the revelation of the artistic truth that they believed in. As we move forward in poetry, elements of discourse become superfluous. It becomes cleaner, more metaphysical.

In this way, we note the appearance of oriental philosophy in the work of Peters, as it appears in the works of other artists within the same ranks. This has also been noted by the Valencian artist José María Yturralde, when he states that it is necessary to “create works like the fifteen stones of Ryoanji which are, more than objects in themselves, objects of meditation.” In this way, the German artist Ana Peters has found an inexhaustible source of meanings which exist in the quiet work and which represent the limits of that which is transmitted to us via reason: the final truth which englobes the genuine work of art.

This mystical nature of Peters, between the sacred and the imaginary, reminds us of the paintings by abstract expressionist Mark Rothko, when we contemplate them we detect an ascent to “nothingness”, where thought stops and our ideas become one, a moment at which the most important thing is being, without limits.

plificación de las formas, que lo hace estar muy próximo a los planteamientos minimalistas y del arte conceptual.

El espacialismo abstracto de m. Rothko, barnett newman, a. Reinhardt o clyfford still, son un referente para la pintora alemana como podemos observar en el empleo de colores planos, fondos generalmente monocromáticos y en esa búsqueda de un arte libre de todo contenido formal. Como base justificativa de su actitud creativa encontramos la filosofía existencialista de jean-paul sartre cuando éste afirmaba: “ser es hacer”.

Ese rigor conceptual y simplicidad la acercan a la corriente minimalista ?ya que la artista sitúa sus referentes creativos en el propio objeto artístico alejándose de esta manera de toda interferencia con el mundo exterior y aproximándose a la estética de reconocidos autores maestros de esta escuela como frank stella o donald judd.

Pero también observamos influencias y similitudes en españoles tan destacados como gustavo torner o gerardo rueda donde el silencio, el mutismo y el recogimiento fueron caminos elegidos por ambos como paso previo a la revelación de la verdad artística en la que creían. Y es que conforme se avanza en la poética van sobrando partes del discurso. Éste se hace más limpio, más metafísico.

Así, la filosofía oriental, va apareciendo en la obra de peters, como aparece en otros artistas de sus filas. Lo dice el también artista valenciano josé maría yturralde, cuando afirma que es necesario “hacer obras que sean como esas quince piedras del ryoan-ji que son, ?más que un objeto en sí mismo, un elemento de meditación”. En este sentido, la artista alemana encuentra una fecundidad inagotable de significados que habitan en la propia obra callada y que representan el límite de lo que nos es dado mediante la razón: la verdad última que encierra la genuina obra de arte.

Este carácter místico de peters, entre lo sagrado y lo imaginario, nos recuerda, a los lienzos del expresionista abstracto mark rothko ya que al contemplarlos se divisa un ascenso a la “nada”

When painter Frederic Matys Thursz wrote in reference to Rothko, these thoughts could well be directed towards the personal voice of Peters' paintings: "painting, on its own can direct the spirit towards the unknown" and beyond: "the painting is silence, its colour and intrusion are like noise in the kingdom of silence. This intrusion becomes feeling, simulation, simultaneous meanings and dimensions which break the fascination with absence as opposed to presence – an elemental state, but not minimal, given that the elemental has the capacity to become maximal."

On this point, I think it is necessary to remember a few lines from the *early poems* of Luis Cernuda in which he wrote a verse which to my understanding captures the artistic dream state of Ana Peters: *the invading shadow moves/ tearing space/ and the fugitive light /escapes to a far-off world*

This expressive purity distills the powerful alchemy of colours in the monochromatic pieces with which the German artist lights her expansive paintings as in *afrodita* (Aphrodite) or *azul ultramarino* (Ultramarine blue). This expressive force represents poetry which constructs her personal universe for us; where the mystical occupies a place in the artist's imagination but which never fully reaches the artist. Peters has her doubts which she expresses in self-contained tones, sometimes mixed with greys, which confer a space filled with tribulations, perhaps fears, in the presence of the ultimate reality.

But, despite these chromatic exercises, on some occasions her painting can be luminous, profound and compact. With a poetic force akin to a haiku in her effort to reach a certain understanding of the non-passivity of nothingness, a concept, sometimes an experience which we can assimilate more poetically via oriental thought or the pure science of physics.

Obviously the *less is more* concept which the architect Mies Van Der Rohe made his own is a constant in her work, where her paintings, as in the poetry of Simone Weil, are like a door which, "upon opening lets through so much silence..."

donde el pensamiento se para y las ideas se convierten en una sola, momento en que cobra mayor importancia el ser, sin limitaciones.

El pintor frederic matys thursz escribe, a propósito de rothko, una reflexiones que bien podrí-an dirigirse a la voz personal de los lienzos de peters: “la pintura por sus propios medios puede dirigir el espíritu hacia lo desconocido” y más allá: “la pintura es silencio, su color, una intrusión como lo es el ruido en el reino del silencio. Esta intrusión se vuelve sensación, simulación, significaciones y dimensiones simultáneas que quebrantan la fascinación de la ausencia frente a la presencia –un estado elemental, pero no mínimo, pues lo elemental tiene la capacidad de lo máximo.”

En este punto, creo imprescindible recordar unos versos de las *primeras poesías* de luis cernuda en las que escribe una estrofa que a mi entender capta la ensoñación artística de ana peters: *va la sombra invasora/despojando el espacio/ y la luz fugitiva /huye a un mundo lejano*

Esta pureza expresiva destila por las piezas monocromas de la poderosa alquimia de colores con la que la artista alemana enciende cuadros expansivos como *afrodita o azul ultramarino*. Esa fuerza expresiva representa una poética que nos construye su universo personal donde la mística puede ocupar un lugar en el imaginario de la artista pero que nunca la alcanza de manera plena. Peters tiene sus dudas que las expresa en las tonalidades contenidas, a veces mezcladas con grises, que confieren un espacio de tribulaciones, quizás de miedos, ante la realidad última.

Pero, a pesar de estos ejercicios cromáticos, en ocasiones difuminados, su pintura puede ser luminosa, profunda y compacta. De una fuerza poética cercana a los haiku en su afán por alcanzar una cierta comprensión de la no pasividad del vacío, un concepto, a veces vivencia, que podemos asumir más poéticamente a través del pensamiento oriental o en las ciencias exactas de la física.

A space for thinking, a place to rest where you can catch your breath before continuing along the path, that's how I see the paintings of this artist, an adopted daughter of Valencia, its Mediterranean light doubtless influenced her, considering the fact that the majority of her monochromatic paintings were created during this period of her life.

Undoubtedly Peters' colour is a medium of expression and the building of ideas. The colour in her imaginary provokes sensations, feelings, it transmits messages by way of universal codes, it expresses values, moods, situations... because ultimately, as Isaac Newton (1642 – 1519) expressed it in one of his principles: light is colour, and in the paintings by Ana Peters colour stands out among other things because of its luminosity, although at times it is filtered by a mist which reminds us of the sunrises by the sea.

The Monochrome Adventure by Yves Klein is present in Peters' work, in the same way that she makes her own the most common icon for all artists that chose this similar path; that of Malevich, who became a key figure in monochromatic painting after the appearance of his "Black Square".

Because for this painter, "the only true thing is colour. A painting doesn't represent anything more than colour" as Cezanne stated. For this reason, it is clear that it is the expressive element par excellence, the quintessence of the pictorial; in fact, it is with colour that the values that are called "pictorial" are achieved; that is, the essential substance of the painting. Because of its profound and mysterious powers, colour becomes the vehicle of expression for the artist, given that it formulates feelings prior to thought.

Some of the schools of visual art, above all from the last century, have confronted each other in a passionate dialectic between line (an intellectual element) and colour (a sensorial element) as the foundation of pictorial creation. But, "the only question, the only principle, the only crisis of the twentieth century is centred on the uncompromising purity of art and on the conviction that art comes from art alone" as Ad Reinhardt said in his essay *Art as art*.

Obviamente el *less is more* que hizo suyo el arquitecto mies van der rohe es una constante en su obra donde su pintura, como en los versos de simone weil, es una puerta, “*que al abrirse deja pasar tanto silencio...*”

Un espacio para el pensamiento, un lugar de reposo donde tomar un respiro antes de iniciar de nuevo el camino, así es como veo las pinturas de esta artista adoptiva de valencia donde la luz del mediterráneo la influenció, sin lugar a dudas, ya que sabemos que la gran mayoría de sus pinturas monocromas las realizó en esta etapa de su vida.

Indudablemente el color en peters es un medio para expresar y construir ideas. El color en su imaginario nos produce sensaciones, sentimientos, nos transmite mensajes a través de códigos universales, nos expresa valores, estados de ánimo, situaciones... porque finalmente, tal como expresó en uno de sus principios isaac newton (1642-1519): la luz es color, y en la pintura de la artista alemana sobresale entre otras muchas cosas por su luminosidad, aunque a veces este filtrada por brumas que nos recuerdan a los amaneceres junto al mar.

La aventura monocroma de yves klein la hace presente peters en su obra como también hace propio el icono más común para todos los artistas que eligieron el camino que bordea esta artista: malevich, figura clave para la pintura monocromática a partir de su obra “cuadrado negro sobre fondo blanco”.

Y es que para la pintora, “lo único verdadero son los colores. Un cuadro no representa nada más que colores” como afirmaba cézanne. Por ello, queda manifiesto que es el elemento plástico por antonomasia, la quintaesencia de lo pictórico; con él se logran, en efecto, los valores llamados “pictóricos”; es decir, el carácter sustancial de la pintura.

Por sus profundos y misteriosos poderes, el color se convierte en el vehículo de la expresión de la pintora, pues éste formula antes las sensaciones que el pensamiento.

And perhaps it is here, in the difficult harmony of light and colour which is meant by the abstract, where these conditions are best seen, without which the yearned for contact between the work of art and the human soul would be impossible as Kandinsky stated. One of his fundamental ideas is that the physical effect of colour provokes a psychic vibration, and this, in turn, permits the association with other senses. “In general, colour is a medium which exerts a direct influence on the soul. Colour is the keyboard. The eyes are the hammer. The soul is the piano with the strings. The artist is the hand that by pressing on this or that key, makes the human soul vibrate accordingly.” According to this idea, “the elementary interior sound, that is, the spiritual emotion can be aroused by way of chromatic means, which does not exclude the final existence of a theme which upon which painting itself can rest”. With these ideas, Kandinsky was convinced that the triumph of abstraction in the near future was inexorable.

And the Russian artist was right. When we see the explosion of serene beauty of the paintings of Ana Peters, we are reminded of all these artists which have preceded her with their thoughts and pictorial opinions, but then, we slowly enter a universe of liberty, energy, unique, her own, from which she simply expects colour to protect her from figures, unnecessary for her unmistakable aesthetics.

Algunas escuelas pictóricas, del pasado siglo sobre todo, se han enfrentado en una apasionante dialéctica entre la línea (elemento intelectual) y el color (elemento sensorial), como fundamento de la creación pictórica. Pero, “la única cuestión, el único principio, la única crisis del siglo xx se centra en la intransigente pureza del arte y en la convicción de que el arte procede única y exclusivamente del arte” como deja dicho ad reinhardt en su ensayo *art as art*.

Y tal vez sea, en la difícil armonía de luz y color que supone lo abstracto, donde mejor se manifiesten estas condiciones, sin las cuales es imposible el ansiado contacto entre la obra de arte y el alma humana como afirma kandinsky. Una de sus ideas fundamentales es que el efecto físico del color suscita una vibración anímica, y ésta, a su vez, permite la asociación con otros sentidos. “en general, el color es un medio para ejercer una influencia directa sobre el alma. El color es la tecla. El ojo el macillo. El alma es el piano con muchas cuerdas. El artista es la mano que, por esta o aquella tecla, hace vibrar adecuadamente el alma humana”. Según esta idea, el “sonido básico interior, es decir, la emoción espiritual puede suscitarse mediante recursos cromáticos, lo cual no excluye la existencia eventual de un tema en el que pueda apoyarse la pintura propiamente dicha”. Kandinsky, con estas ideas estaba convencido de que el triunfo de la abstracción en un futuro próximo era inexorable.

Y razón no le faltaba al artista ruso. Cuando vemos la explosión de la belleza serena del los lienzos de peters recordamos a todos estos artistas que la han precedido con sus reflexiones y sus posiciones pictóricas pero, lentamente vamos entrando en un universo de libertad, de energía, único, propio, desde donde la artista alemana espera simplemente al color para que la proteja de las figuras, innecesarias en su inconfundible estética.

ANA PETERS:

PAINTING AS POETRY

BARBARA ROSE

The poet begins where the man ends. The man's lot is to live his human life, the poet's to invent what is nonexistent.

JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *The Dehumanization of Art*

In a particularly insightful essay on the work of Ana Peters, Fernando Huici compared the contemporary Valencian painter to the great nineteenth century American poet Emily Dickinson. The comparison is very apposite. Although they lived very different lives, their sensibilities have much in common.¹ Dickinson wrote highly condensed and laconic personal yet universal poems about her feelings as a woman who had no time for either small talk or superficiality and who closed the door to the world rather than compromise. In one of her most famous poems Dickinson wrote: “The Soul selects her own Society—Then—shuts the Door—To her divine Majority—Present no more.” In a sense this is the message of Peter’s silent, veiled but nevertheless very present monochrome paintings which became her focus nearly two decades ago. Since then, she has painted many variations of the monochrome as well as creating an original and unique body of works on paper that refer more directly than her paintings to the natural world and its processes.

Peters was born in Bremen, Germany but brought up in Valencia where her father was a shipper. Her education was Spanish but her family spoke German at home and her house was full of German books. They returned to Germany every summer which familiarized her with German art. The artist she felt most drawn to was the Romantic painter Caspar David Friedrich whose paintings she knew in reproduction from the time she was a child. Later she saw the originals in Hamburg. She liked German expressionism, especially Nolde because of his sense of color and light. Paula Modersohn-Becker, whose paintings were to be seen in Bremen, also interested her. The weight of her forms and her muted earth colors are qualities that sometimes appear in Peters’ paintings. She studied reproductions of Durer and in the fineness and complexity of the line in her abstract drawings there is a memory of the greatest German draftsman.

Peters arrived in Valencia as a ten year old child during the height of World War II when her family moved to Spain in 1942. She lived through the bombing of Bremen and she remembers

1. Huici, F.: “Revelacion del Color”, in VV. AA.: *Ana Peters*. Exhibition catalogue, Museu de la Ciutat, Valencia 2000.

ANA PETERS: LA PINTURA COMO POESÍA

BARBARA ROSE

El poeta empieza donde el hombre acaba. El destino de éste es vivir su itinerario humano, la misión de aquél es inventar lo que no existe.
JOSÉ ORTEGA Y GASSET. La deshumanización del arte

En un clarividente ensayo sobre la obra de Ana Peters, Fernando Huici comparó a la pintora contemporánea valenciana con la gran poeta decimonónica estadounidense Emily Dickinson. La comparación es muy acertada. Aunque sus vidas son muy distintas, sus sensibilidades son semejantes.¹ Dickinson escribió poemas, muy concentrados y lacónicos, personales y, al mismo tiempo, universales sobre sus sentimientos como mujer que no tenía tiempo para conversaciones triviales o para la superficialidad, y que en lugar de entregarse al mundo en que vivía prefirió cerrarle la puerta. En uno de sus poemas más conocidos Dickinson escribe: “El Alma elige su propia Compañía / luego / cierra la Puerta / y a su divina Mayoría / retira la Presencia”.² De alguna manera, éste es el mensaje de las pinturas monocromas de Peters: un mensaje silente y enmascarado, pero muy presente en todos los monocromos que monopolizan su trabajo desde hace dos décadas. Desde entonces, ha pintado múltiples variaciones del monocromo y ha creado un corpus de obras en papel original y único que tienen un relación más directa con el mundo natural y sus procesos que sus pinturas.

Peters nació en Bremen, Alemania, y creció en Valencia, donde su padre trabajaba como consignatario marítimo. Se educó en España, pero su familia hablaba alemán en casa, un hogar cuyas estanterías rebosaban de libros en esta lengua. Pasaban todos los veranos en Alemania, donde Peters se familiarizó con el arte alemán. Le fascinaba la obra del pintor romántico Caspar David Friedrich que, desde pequeña, había conocido en reproducciones. Luego contemplaría los originales en Hamburgo. Le gustaba el expresionismo alemán, y Nolde en concreto por su empleo del color y la luz. También le interesaba la obra de Paula Modersohn-Becker, que pudo ver en Bremen. El peso de sus formas y sus mudos colores terrosos a veces aparecen en las obras de Peters. Estudió reproducciones de Durero y la delicadeza y complejidad de la línea de sus pinturas abstractas recuerdan al gran dibujante germano.

Peters tenía diez años cuando llegó a Valencia con su familia; corría el año 1942, y la Segunda Guerra Mundial estaba en pleno apogeo. Había sobrevivido al bombardeo de Bremen, cuyas

1. Huici, F.: “Revelación del color”, en VV. AA.: *Ana Peters*, catálogo de exposición. Museu de la Ciutat, Valencia 2000.

2. N. de la T.: Estos versos de *Dickinson* en su traslado al español corresponden a Nicole D’Amonville Alegría, y están en *Emily Dickinson: 71 poemas*. Lumen, Barcelona 2003, p. 83.

her fear during the war as a traumatic event when the streets of Bremen were blackened and charred. Peters always knew she would be a painter.. She studied first at the Escuela de Bellas Artes of Valencia and subsequently at the Real Academia in Madrid. Among her professors at the Real Academia was Lafuente Ferrari, a well known critic who also wrote on contemporary art. The group of students to which she belonged was interested in modern art which they knew through exhibitions and magazines as well as through trips abroad. She was also acquainted with the work of the Spanish artists of the preceding generation such as Tàpies, Chillida, Palazuelo as well as the members of El Paso and the school of Cuenca, especially Gerardo Rueda, who became a friend.

Hers was the generation of Lucio Muñoz, Antonio López, and Alfonso Fraile who came of age during the waning years of the Franco regime. It was a generation that produced few women painters and certainly no women abstract artists of note. Peters was not always an abstract artist. She had two periods devoted to pure abstraction, one at the beginning of the Sixties, which was experimental and short lived. In the early Eighties she returned to abstraction, in a style related to continental *art informel* or lyrical abstraction.

After finishing her studies in Madrid in 1959 she returned to Valencia and considered whether she should paint in a figurative post Cubist style or whether to become a fully abstract artist. This debate between figuration and abstraction was at the center of the dialogue in Valencia. Most of the artists who chose abstraction like Sempere and Alfaro belonged to the Grupo Parpalló which was inclined toward geometry and constructivism. Peters on the other hand was interested in painterly lyrical abstraction. During this early period she made collages related to those of Gerardo Rueda. However as we have noted she abandoned abstraction in the mid Sixties because of the impact of pop art and the creation of Estampa Popular in Valencia of which she became an active member.

calles fueron carbonizadas y se tiñeron de negro; Peters recuerda su miedo y el trauma que le produjo padecer la guerra. Siempre supo que sería pintora. Primero estudió en la Escuela de Bellas Artes de Valencia y luego en Madrid, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Entre sus profesores en ésta última se hallaba Lafuente Ferrari, un prestigioso crítico y ensayista que escribió varios libros sobre arte contemporáneo. Al círculo estudiantil en el que se movía le interesaba el arte moderno, del cual sabían a través de exposiciones, revistas y viajes al extranjero. Peters también conocía la obra de los artistas españoles de la generación anterior a la suya, como Tàpies, Chillida, Palazuelo y los miembros de El Paso y la Escuela de Cuenca, en especial, la de su amigo Gerardo Rueda.

Su generación era la de Lucio Muñoz, Antonio López y Alfonso Fraile, quienes alcanzaron su madurez durante una época que comenzaba el declive del régimen de Franco. Fue una generación de escasas pintoras, y en ella no hubo ni una sola que fuera abstracta digna de mención. Peters no siempre ha sido una pintora abstracta: consagró dos periodos de su vida a la abstracción pura, una a principios de los sesenta, que fue experimental y efímera; más tarde, recién inaugurada la década de los ochenta, regresó a la abstracción con un estilo relacionado con el arte informal europeo o la abstracción lírica.

En 1959, tras finalizar sus estudios en Madrid, volvió a Valencia y se planteó si debía pintar en un estilo figurativo poscubista o lanzarse de lleno a la abstracción. Este dilema entre la figuración y la abstracción salía a relucir con frecuencia en buena parte de las conversaciones de los artistas valencianos. La mayor parte de los que eligieron la abstracción, como Sempere o Alfaro, pertenecieron al Grupo Parpalló, que se decantó hacia la geometría y el constructivismo. Por su parte, a Peters le interesaba la abstracción lírica. Durante esta época, hizo *collages* en la línea de los de Gerardo Rueda. Sin embargo, abandonó la abstracción hacia mediados de los sesenta por el impacto del pop art y la creación de Estampa Popular en Valencia, colectivo de arte gráfico del que Peters fue miembro activo.

Durante la tempestad política de los sesenta, Peters formó parte de la facción valenciana de Estampa Popular, un grupo de artistas jóvenes que se unieron en 1964 para protestar contra

During the politically tempestuous Sixties, she was part of the Valencian branch of Estampa Popular, a group of young artists who banded together in 1964 to make popularly diffused political images protesting the Franco dictatorship. Estampa Popular, a graphic art collaborative, existed in Madrid before Valencia. Inspired by the historic example of Mexican popular graphic art, its style was originally expressionist realism influenced by Picasso. In Valencia, the movement was more sharply satirical and closer to international pop art and its references to comic strips and commercial publicity were more sophisticated.

In the mid sixties, three members of Estampa Popular in Valencia, Rafael Solbes, Manuel Valdés, and Juan Antonio Toledo began to collaborate as Equipo Crónica., which Juan Antonio Toledo quickly abandoned. There were also other pop related groups working in Valencia in the Sixties such as Equipo Realidad to which Jorge Ballester and Juan Cardells belonged. Tomás Llorens whom Peters married in 1964 wrote texts for the group in catalogues and magazines.

Estampa Popular had no dominant technique. Linoleum blocks were used to make prints because it was a simple and direct technique that did not require a print shop. Peters like the others worked alone to begin with and then participated in group exhibitions held in unexpected places like the hallways of the university. The young artists met frequently and sometimes produced collective editions like calendars, post cards. etc. They were interested in wide public diffusion and for this reason beginning in 1966 they abandoned linoleum block prints to collaborate with a small publisher. There was a project to do comics but she did not participate in it, preferring to go off in her own direction.

Peters' pop art period did not last long, although she showed pop art mainly indebted to Rauschenberg in three shows in Valencia and another in Madrid in 1966. The one painting she kept from the period when she was the only woman member of Equipo Crónica is a strikingly sophisticated image of the playing card of the Queen of Hearts. That as a woman she should pick the queen of hearts is understandable. The decision to paint a playing card, which like Johns

Franco a través de la difusión de grabados de contenido político. Estampa Popular no había nacido en Valencia sino en Madrid y se inspiraba en la Estampa Popular mejicana. Su estilo original fue el realismo expresionista de influencia picassiana. En Valencia, el movimiento fue más satírico y cercano al pop art internacional, y sus referencias a las tiras de cómics y a la publicidad fueron más sofisticadas.

A mediados esa década, tres miembros de Estampa Popular de Valencia, Rafael Solbes, Manuel Valdés y Joan Antoni Toledo fundaron otro colectivo, el Equipo Crónica, que Joan Antoni Toledo abandonaría a los pocos meses. También hubo otros grupos relacionados con el pop en la Valencia de estos años como el Equipo Realidad, al que pertenecían Jorge Ballester y Joan Cardells. Tomàs Llorens, con quien Peters se casó en 1964, escribió textos para el grupo en catálogos y revistas.

Estampa Popular no empleaba una única técnica. Grababan sobre linóleo porque era una técnica sencilla y directa que no requería llevar los trabajos a un taller. Peters, al igual que el resto, trabajaba sola y luego participaba en exposiciones colectivas que se celebraban en lugares tan insólitos como los pasillos de la universidad. Los jóvenes artistas se veían con frecuencia, y a veces hacían ediciones colectivas de calendarios, postales... Buscaban una amplia difusión y, por esa razón, a principios de 1966 abandonaron los grabados de linóleo para colaborar con un pequeño editor. Hubo un proyecto para publicar cómics, pero Peters no participó en él, prefirió transitar otros caminos.

Peters no tardó en apartarse del pop, aunque su influencia y, sobre todo, la de Rauschenberg se pudo observar en tres exposiciones celebradas en Valencia y en Madrid en 1966. La única obra que conserva del periodo en que era la única representante femenina de Equipo Crónica es una imagen de notable sofisticación que representa una carta, la reina de corazones. Que como mujer eligiera la reina de corazones es comprensible. La decisión de pintar una carta que era plana como la bandera americana de Johns también le permitió, al igual que a Johns, eliminar la distinción

American flag was flat by definition, also permitted her as it had John's to eliminate the distinction between figure and ground. Like Johns' flag, the playing card occupied the entire rectangle as would later the color fields of her monochrome paintings.

Although she did not pursue figurative art after her brief pop period, Peters clearly learned an important lesson regarding the structure of advanced art from these experiments. When her pop art show in Madrid got bad reviews she was understandably depressed. With young children and a family now, she began to paint less. In 1972, her husband Tomas Llorens, a young professor of architecture in Valencia, was exiled for political reasons. The family found refuge in England where Llorens taught at the Portsmouth School of Architecture. For more than five years Peters had no studio. When she began to paint again, her style was abstract, but mainly because of lack of space she made collages which were shown in a small gallery in Portsmouth.

In 1985 the family returned to Valencia to live in Dénia. This displacement created another break in Peters' work. In Dénia she set up a painting studio where she still works. During the next five years she arrived at her mature style which distilled the lessons she had learned and expressed a personal vision of the style internationally known as color field painting. Around 1990 she began to paint the monochromes for which she is best known. These were first shown in 1993 at the Galeria Punto in Valencia and then in Galería El Coleccionista in Madrid.

Peters was always interested in the art of all periods. In addition to her special feeling for the German Romantic painter, Caspar David Friedrich as well as for late Monet, she also admired painters whose influences can be seen in her works at various times such as Klee, Tàpies, Rauschenberg and Rueda. In the Sixties, she tried various styles, all surprisingly sophisticated and in tune with developments in the international avant-garde. In the early Nineties back in Valencia she began to paint the monochrome paintings which were a radical departure from her academic training in figurative art.

entre la figura y el fondo. Como la bandera de Johns, el naipe ocupaba todo el rectángulo del lienzo que, más tarde, cubrirían por completo los campos de color de sus pinturas monocromas.

Peters, tras su fugaz apego al pop, no optó por el arte figurativo, es evidente que aprendió un importante lección sobre las estructuras del arte más avanzado gracias a todos esos experimentos. Su exposición de pop art en Madrid no cosechó buenas críticas y, comprensiblemente, a Peters le afectó mucho. Con hijos pequeños y una familia empezó a pintar menos. En 1972 su marido, Tomàs Llorens, un joven profesor de arquitectura en Valencia, tuvo que exiliarse por causas políticas. La familia encontró refugio en Inglaterra, donde Llorens enseñó en la Portsmouth School of Architecture. Durante más de cinco años Peters no tuvo estudio propio. Cuando reanudó su actividad pictórica, su estilo era abstracto, fundamentalmente porque no disponía de mucho espacio, por eso optó por los *collages*, que exponía en una pequeña galería de Portsmouth.

En 1985 la familia regresó a Valencia y se instaló en Dénia. Este nuevo emplazamiento propició una inflexión en la trayectoria de Peters. En Dénia está el estudio donde todavía hoy trabaja. En los cinco años siguientes a su llegada, alcanzó una madurez que ponía de manifiesto las lecciones aprendidas y expresaba una visión personal del estilo conocido como pintura de campos de color. Alrededor de 1990 comenzó a pintar los monocromos que se han convertido en su distintivo. Los expuso por primera vez en 1993 en la galería Punto de Valencia y posteriormente en la galería El Coleccionista de Madrid.

A Peters siempre le ha interesado el arte de todas las épocas. Además de su admiración por el pintor romántico alemán Caspar David Friedrich, así como por el Monet de la última época, también admiraba a pintores como Klee, Tàpies, Rauschenberg y Rueda, cuyas influencias se pueden observar en sus obras. En los sesenta, probó varios estilos, todos de una sorprendente sofisticación y en armonía con los avances de la vanguardia internacional. A principios de los noventa, de vuelta en Valencia, empezó a trabajar en los monocromos, que supusieron una ruptura radical con su formación académica más centrada en el arte figurativo.

Monochrome art by then had a substantial tradition. The first totally monochromatic paintings, Rodchenko's three 1915 Canvases, *Red, Yellow, Blue*, were covered with the primary colors to express a return to first principles. They were flat, uninflected and literal. However, Peter's lineage derives more specifically from the fields of color of Miró, whose equally revolutionary *petit bleu* of 1925 introduced fluid atmospheric space into the art of one color. Miró's dream like space exemplifies what is known as *peinture-poésie*, which is very much the tradition to which Peters, in her paintings that suggest reverie and otherworldly space rather than any earthly dimension, belongs.

Miró specifically identified his use of monochrome with the space of dreams in the title of the blue color field painting *Ceci est la couleur de mes rêves* (This is the color of my dreams). In Miró's "dream" paintings of 1925-27 schematic lines and shapes are held in suspension against loosely brushed and monochromatic grounds, their vaporous. Fields articulated by signs floating in space. *Chiaroscuro*, perspective, figure/ground relationships and color contrast are relegated to an academic past by Miró in these radical paintings. Like Miró, Peters leaves behind the academy and any remnant thereof to create idyllic fields of pure resonant color inflected only by marks, incisions and surface changes where thick paint is built up on vaporous ambiguous space that could be interpreted as either sky or sea.

Peters' interest in monochrome was driven not so much by her fascination with color as it was by her passion for light, especially light as it is manifested in nature. Her concentration on radiant natural light, as it is seen throughout the hours of the day, filtered through clouds or branches or reflected in water is what ties Peters to nature even in her most abstract works and is part of the particular attraction of her art.

Like Goya's "black paintings" Ana Peters' monochrome works are not reducible to a simple set of fixed and static meanings: They are multivalent statements open to a variety of interpretations. She uses a wide range of colors from every part of the spectrum. The idea that specific colors cor-

Ya por entonces el arte monocromo tenía una sólida tradición. Las primeras obras totalmente monocromáticas, el trío de 1915 de Rodchenko *Rojo, Amarillo, Azul*, estaban hechas a base de colores primarios para expresar un retorno a los principios fundamentales. Eran planas, invariables y literales. Sin embargo, el punto de partida de los campos de color de Peters son los de Miró, cuyos revolucionarios azules de 1925 introdujeron un espacio fluido y atmosférico en el arte de un solo color. El espacio onírico de Miró ejemplifica la *peinture-poésie*, tradición a la que pertenece Peters y que queda patente en sus pinturas que evocan sueños y espacios de otros mundos ajenos a toda dimensión terrenal.

Miró identificó su uso del monocromo con el espacio de los sueños en el título de la pintura de campo de color azul *Ceci est la couleur de mes rêves* (Éste es el color de mis sueños). En las pinturas oníricas que Miró realizó entre 1925 y 1927 hay líneas y formas esquemáticas suspendidas frente a fondos monocromáticos de anárquicos brochazos. Los campos están articulados por signos que flotan en el espacio. En estas radicales obras, Miró aparta el claroscuro, la perspectiva, la relación entre la figura y el fondo, y el contraste del color de la circulación para relegarlos a un pasado académico. Al igual que Miró, Peters deja a un lado la academia y sus vestigios para crear idílicos campos de colores puros y resonantes que sólo somete a marcas, incisiones y cambios de la superficie, donde la densidad de la pintura se cimenta en un espacio vaporoso y ambiguo que puede interpretarse como el cielo o la mar.

El interés de Peters por el arte monocromo se basa no tanto en su fascinación por el color como en su pasión por la luz, especialmente la manifestación de ésta en la naturaleza. Su concentración en la radiante luz natural y su variación a lo largo de las horas del día, filtrada a través de nubes y ramas o reflejada en el agua es el principal vínculo de Peters con la naturaleza que puede apreciarse hasta en sus obras más abstractas y es una de las causas de la especial atracción que ejerce su arte.

Como las *Pinturas negras* de Goya, las obras monocromas de Ana Peters no pueden reducirse a un mero conjunto de significados fijos y estáticos: son declaraciones polivalentes abiertas a inter-

respond to states of mind is expressed in language as well as in art. For example, a “blue” mood means sadness and melancholy. Or a person may be blue with cold. We speak of being “green” with envy. Cowards are “yellow”. People are “purple” with rage. Intense feeling or temperature is “red” hot. “White” is the color of the bride: It signifies virginity and purity. “Gray” is the color of doubt and the color of melancholy. Shades of green are often associated with verdant nature. Blue of course signifies the infinity of the heavens. In the middle ages, color symbolism was an important key to content. “Red” and “blue”, the colors always worn by the Madonna, have special spiritual significance iconographically. Light filled radiant colors and “gold” in particular are identified with divine illumination.

The emotional connotation of certain colors continues to be important for certain artists such as Jasper Johns who has produced monochrome gray works throughout his entire career. (These will be shown together for the first time in 2008 in an exhibition titled *Gray* at the Art Institute of Chicago and the Metropolitan Museum.) Ana Peters, however, is not a gray person. Her colors are often intense and sometimes strange and moody without suggesting the melancholy sadness that permeates Johns’ monochromatic paintings such the early *Blue Tango* and late gray *Catenary* series. Peters never lapses into bathos or nostalgia. No matter how subtle or sensitive her work, her paintings are always commandingly present, referring to no event or passage of time but rather of the trace of the human hand that made it, thus indexing it unmistakably to that specific moment and person.

Relevant to Peter’s sensibility are the atmospheric tonal paintings of Whistler and Monet’s last works that constitute the prehistory of the monochrome. In this connection Monet’s late works where harmonic nuance rather than color contrast establish a mood of reverie are particularly close to Peter’s imagery. With no horizon line to orient ourselves, we project the body into the pool before us even as it is tilted up parallel to the plane to float, weightlessly, on the surface like the water lilies themselves. Often Peter’s works communicate the sensation of floating or diving or gilding that translates into physical liberation. These bodily sensations are as intrinsic to the

pretaciones varias. Utiliza una amplia gama de colores del espectro. La relación existente entre los colores y determinados estados de ánimos se manifiesta tanto en el arte como en el lenguaje. Por ejemplo, el *azul* nos remite a la tristeza y la melancolía. Utilizamos ese mismo color para plasmar a una persona con mucho frío. Hablamos de que se adquiere un aspecto *verdoso* con la envidia. Si uno se acobarda se le pone la tez *amarillenta* (el inglés *yellow* tiene también la acepción de “cobardica”), y se nos desenfoca la cara toda *granate* con la ira. El *rojo* denota intensos sentimientos o temperaturas altas. El *blanco* es el color de la novia, representa la virginidad y la pureza. El *gris* es el color de la duda y la melancolía. Tonos *verdes* nos suelen remitir a la naturaleza. Por supuesto, el *azul* también representa la infinitud de los cielos. En la Edad Media, el simbolismo de los colores era una clave importante para descifrar el contenido de las representaciones. El *rojo* y el *azul*, los colores que siempre luce la Virgen, tienen un significado espiritual determinado en el campo de la iconografía. Los colores brillantes, y, en particular, el *oro*, se identifican con la iluminación divina.

La connotación emocional de ciertos colores sigue siendo importante para algunos artistas como Jasper Johns, que ha realizado obras monocromas de color gris durante toda su carrera —estos cuadros se exhibirán todos juntos por primera vez en 2008, en una muestra titulada *Gray* que se celebrará en Art Institute of Chicago y en el Metropolitan Museum de Nueva York—. No obstante, a Ana Peters no le van los grises. Sus colores suelen ser intensos, a veces extraños y variables, pero sin sugerir la melancolía y la tristeza que impregna las pinturas monocromáticas de Johns como *Blue Tango*, una de sus primeras obras, y la serie más reciente *Catenary*. Peters nunca revierte a la trivialidad o la nostalgia. No importa la sutileza o la sensibilidad que ponga en su trabajo, sus pinturas nunca dejan de ser actuales, pues no hacen referencia ni a acontecimientos concretos ni al paso del tiempo, sino a la huella humana que está detrás de todo eso, y, de esa manera, hace un inventario inconfundible de esas personas y momentos específicos.

Las pinturas tonales atmosféricas de Whistler y los últimos trabajos de Monet constituyen la prehistoria del monocromo, y fueron muy importantes para la sensibilidad de Peters. La obra tardía

meaning of her paintings as is the sense of being bathed entirely in light, our own bodies absorbed into an immaterial corpus.

Within the monochromatic field, she adds surface variations, rhythmic sweeps and: traces, imprint, scratches, smears suggesting fleeting and ephemeral passages such as the flight of birds and the undulation of waves. These subtle movements refer to natural rather than mechanical phenomena. Peters' monochromes have an effect of slowing time down by requiring concentration and focus that is the opposite of the immediate graphic impact of hard edge geometric art.

Like Rheinhardt's black paintings or Agnes Martin's contemplative icons, they require work to see. They require precision, discipline, and the capacity for distinguishing the infinite refinements of nuance. Peters does not dwell on theoretical considerations, but she intuitively understands the relevant issues in contemporary painting. In some works she uses automatic processes developed by surrealism such as frottage, grattage and decalcomania. Her sensitive delicate drawings are a black and white graphic counterpoint to the paintings suggesting nets of filigree, hives or tangles. Her drawings are always abstract and never studies for the oil paintings. In this sense they are independent of the paintings, works in themselves. But they correspond to the same inspiration as the oils. Her works on paper are, however, more experimental, often combining different techniques. She was especially interested in graphite because of its malleability. She also made monoprints distinguished by their variety and uniqueness.

Peters' interpretation of the monochrome presupposes an understanding of the history of modernism and absorption of its central theses. Intuitively she understands that beginning in the middle of the nineteenth century in Paris, the creation of certain key works undermines, subverts or transforms the definition of art and its structures in a definitive manner that closes some doors while opening others. For modernist painting, the distinction between a picture and a painting becomes then a primary distinction, identifying painting by what it does not share with a picture. If a painting has only surface but no volume or real space, the problem becomes how to provide a sensation of depth or volume that is neither depicted nor material.

de Monet, en la que son los matices armónicos y no el contraste de color los encargados de crear un estado de ensoñación, se acerca mucho a la imaginería de Peters. Sin línea del horizonte para orientarnos, proyectamos nuestro cuerpo en el estanque que está frente a nosotros, aunque esté inclinado en paralelo al plano horizontal para flotar, ingrávido, sobre la superficie como los nenúfares. A menudo, ante las obras de Peters tenemos la sensación de flotar, bucear o planear, es decir, nos libera físicamente. Estas sensaciones corporales son tan intrínsecas al significado de sus pinturas como lo es la sensación de estar completamente bañado de luz, con nuestros cuerpos absortos en un corpus inmaterial.

Dentro del campo monocromático, Peters hace variaciones sobre la superficie: curvas rítmicas y rastros, huellas, rayas, manchas que sugieren viajes fugaces y efímeros como el vuelo de los pájaros y la ondulaciones de las olas. Estos sutiles movimientos se refieren no tanto a fenómenos mecánicos como naturales. Los monocromos de Peters tienen el efecto de ralentizar el tiempo ya que requieren concentración y atención, es decir, no buscan un impacto gráfico inmediato como en el caso del arte geométrico de borde duro.

Como ocurre con las pinturas negras de Reinhardt o los iconos contemplativos de Agnes Martin, cuesta trabajo contemplar las obras de Ana Peters. Exigen precisión, disciplina y la capacidad de distinguir los infinitos refinamientos de los matices. Peters no insiste en consideraciones teóricas, pero de manera intuitiva entiende las cuestiones importantes de la pintura contemporánea. En algunas obras sigue ciertos procesos automáticos desarrollados por el surrealismo, como el *frottage*, el *grattage* y la decalcomanía. Sus dibujos, sensibles y delicados, son un contrapunto gráfico en blanco y negro a las pinturas que evocan redes de filigranas, colmenas o marañas. Sus dibujos son siempre abstractos y nunca estudios previos a sus pinturas al óleo. Son independientes de las pinturas, obras en sí mismos. Pero comparten inspiración con los óleos. En cambio sus obras en papel son más experimentales y, a menudo, combinan distintas técnicas. Peters estaba especialmente interesada en el grafito debido a su maleabilidad. También hizo monoestampas que destacan por su variedad y unicidad.

In this context, the fundamental issue for the liberation of abstraction from the syntax of representational art is its relationship to depiction. The effort to separate drawing from color does not result from any modernist prejudice against line. Rather it is the consequence of an inexorable evolution toward concretizing the definition of painting as an object in the world as real as the table or the chair. Peters' rejection of figure-ground relationships on which representational art is based characterizes the late phase of abstract painting, which begins with Pollock's interlacing of figure and ground and Newman's identification of the image with the field.

Peters' interpretation of the monochrome is neither geometric nor hard-edged. Its space suggests not flatness but infinity, an imaginary atmospheric distance implied without linear perspective. In this sense her sensibility is related to that of Georgia O'Keeffe and Agnes Martin, who also believed that "progress" is not necessarily achieved through stylistic evolution but rather through the mastery of a discipline. Their images are of silent contemplation not aggressive action. Ana Peters certainly participates in this turn toward eastern rather than western aesthetics. The union of Western humanism with elements of Eastern philosophies, which are more successful in sustaining paradox in suspension, is a characteristic of some of the highest quality art being produced today as these two civilizations begin to approach each other.

In the past, important changes in aesthetics have resulted from such collisions of cultures, such as that of European modernism with African art. After World War II, there was an intense interest in Asian art and philosophy. This interest was shared by Mark Tobey, Robert Motherwell, and Ad Reinhardt—who like Georgia O'Keeffe was also influenced by ancient Chinese landscape painting—as well as by many other members of the New York School. Monet's water lilies, Pollock's poured paintings, Newman's color fields belong to a limited class of prime works that altered modes of perception, levels of consciousness and fundamental structural principles of form creation, rather than just affecting surface appearances.

La interpretación que Peters hace del monocromo presupone una comprensión de la historia del modernismo y la asimilación de sus tesis fundamentales. De manera intuitiva comprende que, desde mediados del siglo XIX en París, la creación de ciertas obras clave socava, trastorna o transforma la definición de arte y sus estructuras de manera definitiva y, en ese momento, se cierran algunas puertas al tiempo que se abren otras. Para la pintura modernista, la distinción entre la imagen y la pintura se convierte en fundamental y los modernistas identifican la pintura con todo aquello que no comparte con la imagen. Si la pintura dispone de superficie pero carece de volumen o de espacio real, el problema que se plantea es cómo proporcionar una sensación de profundidad o volumen que no sea ni ilustrativa ni material.

En este contexto, la principal cuestión para la liberación de la abstracción de la sintaxis del arte representacional es su relación con el dibujo. El esfuerzo por separar el dibujo del color no nace de ningún prejuicio modernista contra la línea. Es más bien una consecuencia de una inexorable evolución hacia la concreción de la definición de la pintura como un objeto mundano tan real como la mesa o la silla. El rechazo de Peters a las relaciones existentes entre la figura y el fondo en las que se basa el arte representacional caracteriza la última fase de la pintura abstracta, que comienza con la intercalación que Pollock hizo de la figura y la superficie y la identificación que hace Newman de la imagen con el campo.

La interpretación que Peters hace del monocromo no es ni geométrica ni de borde duro. Su espacio no sugiere uniformidad sino infinitud, una distancia atmosférica imaginaria implícita sin recurrir a perspectivas lineales. En este sentido, su sensibilidad está relacionada con las de Georgia O'Keeffe y Agnes Martin, que también creían que el progreso no necesariamente es una consecuencia de la evolución estilística sino del dominio de una disciplina. Sus imágenes solicitan una contemplación muda, no una acción agresiva. Ana Peters se aleja de la estética occidental y participa así en un giro hacia la oriental. La unión del humanismo occidental con elementos de las filosofías orientales, a las que se les da mejor el mantenimiento de la paradoja en suspensión, caracteriza algunas de las mejores expresiones artísticas de hoy en día, en un momento en que estas dos civilizaciones empiezan a acercarse.

2. Malevich, K.: *Cubism and Futurism to Suprematism: The New Painterly Realism*, 1915

3. The project was realized in the atrium of the Guggenheim Museum.

Thus we could call monochrome art not post modernist but rather post revolutionary, which explains Reinhardt's negation, the closure of abstraction in the unity of one `color rejecting depiction and representation as well as agitating color contrast. These icons of inwardness may be seen as a rejection of the idea of progress that Utopian politics promised but could not achieve. Like the works of Agnes Martin and Ad Reinhardt, Ana Peters' monochromes are eloquent in their silence. They may radiate light from "the great beyond". Or they may be shrouded in implacable darkness, mute witnesses to the terror of inquisitions, the horrors of war, or merely stubborn responses to official state censorship, whether in Italy or Germany or in Franco's Spain or McCarthy's America.

According to Malevich "Color and texture are of the greatest value in painterly creation -they are the essence of painting, but this essence has always been killed by the subject. And if the masters of the Renaissance had discovered painterly surface, it would have been much nobler and more valuable than any Madonna or Gioconda."²

The question of whether color in itself has a feeling attached to an experience, an emotion or a memory is equally ambiguous. We realize how complex this question is if we try remembering color, even those standard denotational primary and secondary hues. Without a referent, it is probably impossible. Yves Klein came close to creating such specificity by identifying color with style in his invention of IKB (International Klein Blue) intense cobalt that not only saturates the surface but identifies it with pigment itself, a point that he illustrated with his proposal to present the color alone as a pile of powdered pigment."³

Depiction, the last residue of representation in abstract art, ties painting to a reality other than the present because what is pictured is not present. Representation is always a memory of something that is not here and now. Color detached from image, on the other hand, defies memory; it can only be specific and particular as it is experienced in the present. Moreover, color is far less specific than an image because of the nature of its inevitable associations: red is blood, warmth,

En el pasado, importantes cambios estéticos han resultado de colisiones culturales, como la del modernismo europeo con el arte africano. Tras la Segunda Guerra Mundial, hubo un gran interés por el arte y la filosofía asiáticos. Este interés lo compartían Mark Tobey, Robert Motherwell y Ad Reinhardt –quien al igual que Georgia O’Keeffe estaba influenciado por la antigua pintura paisajista china– así como muchos otros miembros de la Escuela de Nueva York. Los nenúfares de Monet, los *drippings* de Pollock, los campos de color de Newman pertenecen a una limitada clase de obras extraordinarias que alteraron los modos de percepción, los niveles de consciencia y los principios fundamentales y estructurales de creación de la forma, ninguno de ellos se limitó a alterar la apariencia de las superficies.

Por tanto, podríamos decir que el arte monocromo no es posmodernista sino posrevolucionario, lo que explica la negación de Reinhardt, la postura de la abstracción en torno a la unidad cromática que rechaza la descripción y la representación y altera el contraste de color. Estos iconos de interioridad pueden interpretarse como un rechazo a la noción de progreso que los políticos utópicos prometieron pero no lograron. Al igual que las obras de Agnes Martin y Ad Reinhardt, los monocromos de Ana Peters son elocuentes en su silencio. Pueden irradiar luz desde el más allá. O pueden estar envueltas en una implacable oscuridad, ser testigos mudos del terror inquisitorial, de los horrores de la guerra o simplemente pueden ser respuestas obstinadas a la censura oficial del Estado, tanto en Italia o Alemania como en la España de Franco y la Norteamérica McCarthyana.

Según Malévich, “el color y la textura son dos de los principales activos de la creación pictórica –son la esencia de la pintura pero esta esencia siempre ha sido destruida por la temática–. Y si los maestros renacentistas hubieran descubierto la superficie pictórica, su hallazgo hubiera sido más virtuoso y valioso que cualquier Madonna o Gioconda.”³

La cuestión de si hay colores específicos para cada experiencia, emoción o memoria es igualmente ambigua. Nos damos cuenta de la complejidad de esta cuestión si tratamos de recordar el

wound, passion, and flesh, color of the most intense passions of love and death color. We know this from movie advertisements and bull fight posters as much as we know it in the paintings of Tàpies and Burri. There seems to be no way to avoid such associations with our experience. We know that blue connotes the infinity of the sky and the equally infinite depth of the sea even without seeing a painting by Miró.

Among the ways Miró is important to Peters is the manner he defines the field of color as variable in saturation, more or less transparent or opaque rather than equal in density across the surface. This variability gives rise to the illusion of spatial expansion without defining the space suggested as illusionistic in the sense of receding behind the picture plane. Rather this vaporous screen of color permits light (from the canvas or the page) to be filtered through it, creating a sense of radiance. This quality of immaterial illumination is at the heart of Peters' interpretation of the monochrome. It is related to the technique of the American color field painters whose descend from Rothko and Newman. However, Peters stays closer to the origins of color field painting in Miró because she does not use either plastic based paints or raw canvas which became popular in the United States and provided vaporous veils of transparent color but which have since been proven to be fugitive.

Color of course has both connotative (emotional) and denotative (spatial) implications. Klee and Kandinsky were interested in the former. Later in the twentieth century Ludwig Wittgenstein investigated the denotative property of color with regard to language. His notes on color raise the possibility of the monochrome as a vehicle for considering philosophical problems. Colors cannot be misunderstood because they are objective physical characteristics. Even translation cannot confuse meaning: *blue*, *bleu*, *blau*, *azul*, *azzurro* describe the same color without giving rise to confusion.

At the opposite pole from this empirical interpretation of color as a physical characteristic of objects, which leads directly to the literalist minimalist interpretation of the monochrome is the

4. El proyecto se llevó a cabo en el atrio del Guggenheim Museum.

color, incluso esos matices denotacionales primarios y secundarios. Sin un referente es casi con toda probabilidad imposible. Yves Klein estuvo a punto de crear tal especificación al identificar el color con el estilo cuando inventó del IKB (International Klein Blue), un cobalto intenso que no sólo satura la superficie sino que se identifica con el propio pigmento, un punto que él ilustró con su propuesta de presentar el color solo como un montón de pigmento en polvo.⁴

La descripción, el último vestigio representacional en el arte abstracto, une la pintura con una realidad distinta a la actual porque lo que se plasma en el lienzo no está presente. La representación es siempre un recuerdo de algo que no está aquí y ahora. Por su parte, el color separado de la imagen desafía a la memoria: sólo puede ser específico y especial si se experimenta en el presente. Es más, el color es mucho menos específico que una imagen por la naturaleza de sus inevitables asociaciones: el rojo es sangre, calor, herida, pasión, carne, el color de las más intensas pasiones del amor y la muerte del color. Lo sabemos por la publicidad de las películas y los carteles de las corridas de toros tanto como por las pinturas de Tàpies y Burri. Parece que no hay manera de evitar tales asociaciones con nuestra experiencia. Sabemos que el azul denota lo infinito del cielo y también la inmensidad de la mar, incluso sin necesidad de ver un cuadro de Miró.

La influencia de Miró es importante para Peters, en concreto el modo en que define el campo de color como un espacio de saturación variable, más o menos transparente u opaca, en lugar de como un espacio de idéntica densidad en toda su superficie. Esta variabilidad da lugar a la ilusión de la expansión espacial sin que por ello el supuesto espacio ilusionista se aleje tras el plano del cuadro. Esta vaporosa pantalla de color, en cambio, permite que la luz (del lienzo o el papel) se filtre a través de ella, creando una sensación de resplandor. Esta cualidad de iluminación inmaterial está en la esencia de la interpretación que Peters hace del monocromo y está relacionada con la técnica de los pintores americanos de los campos de color que descienden de Rothko y Newman. Sin embargo, Peters se mantiene fiel a la pintura de campos de color de Miró porque no utiliza ni pinturas plásticas o lienzos crudos (*raw canvas*), que fueron muy populares en

Expressionist view of color as a means of communicating emotion. Impressionism and the other scientifically based art movements' view of color as denotative, but Symbolist and Expressionist styles regard color as connotative, i.e. capable of communicating mental states and moods. To rationalize an essentially subjective theory of aesthetic communication, Klee, Kandinsky and their followers worked out complicated systems that equate specific colors and shapes with emotional states. In 1911, Kandinsky wrote in *On the spiritual in art*, that "to a more sensitive soul the effect of colors is deeper and intensely moving. And so we come to the second main result of looking at colors: their psychic effect. They produce a corresponding spiritual vibration, and it is only as a step towards this spiritual vibration that the elementary physical impression is of importance."

The status of the work or art as an autonomous anti illusionistic object in the world was among Paul Klee's primary concerns early in the century. Using burlap and highly textured fabrics as support and sewing as literal line drawing, Klee anticipated developments in Miró as well as Tàpies. The imageless monochrome painting, while still pigment covering surface like the pictures of the past, places itself outside of historical time. No anecdote or iconography, no narrative elements pull us back to the personality of the artist or his or her historical moment.

We have observed that the impulse toward monochrome is a desire to submerge, the individual and the personal, to annihilate the self in pursuit of transcendence. The impersonality of the monochrome is one reason that artists with mystical temperaments have been drawn to its potential to shut out distractions. Monochrome art stands apart from the world of flux and are intentionally mute. Not pictures, they are presences. Imagelessness creates a silence that puts up a wall against interpretation. The monochrome is a type of refusal; its practitioners are ipso facto subversive. Because the modern period has focused on the formal elements in painting, overlooking or denigrating other categories of meaning, we tend to overlook other kinds of changes which may be more significant than those that depend on the alteration of structural elements.

Estados Unidos y proporcionaba vaporosas capas de color transparente que, sin embargo, han resultado ser efímeras.

Es innegable que el color tiene implicaciones tanto connotativas (emocionales) como denotativas (espaciales). Klee y Kandinski estaban interesados en las primeras. Más tarde, en el siglo XX, Ludwig Wittgenstein investigó la propiedad denotativa del color con relación al lenguaje. Sus observaciones sobre el color convirtieron al monocromo en un vehículo para la reflexión de problemas filosóficos. Los colores no pueden malinterpretarse porque son características físicas objetivas. Ni siquiera sus traducciones pueden confundir los significados: *blue*, *bleu*, *blau*, *azul*, *azzurro* describen un mismo color sin margen de duda.

En el polo opuesto de esta interpretación empírica del color como característica física de los objetos, que nos lleva directamente a la interpretación literalista-minimalista del monocromo, está la visión expresionista del color como medio para comunicar la emoción. El impresionismo y otros movimientos artísticos de base científica vieron el color como denotativo, pero los simbolistas y expresionistas lo consideran connotativo, es decir, capaz de comunicar estados mentales y de ánimo. Para racionalizar una teoría de la comunicación estética esencialmente subjetiva, Klee, Kandinski y sus seguidores elaboraron complicados sistemas que equiparan colores y formas específicas con estados emocionales. En 1911 Kandinski escribió en *De lo espiritual en el arte*: “Cuando la sensibilidad está más desarrollada, este efecto elemental trae consigo otro más profundo, que provoca una conmoción emocional. En tal caso obtenemos el segundo resultado principal de la contemplación del color, es decir, el efecto *psicológico* producido por éste. Aquí aparece la fuerza psicológica del color, que provoca una vibración anímica. La fuerza física elemental es la vía por la que el color llega al alma.”⁵

La categoría de la obra de arte como un objeto autónomo y antiilusionista en el mundo estaba entre las principales preocupaciones de Paul Klee a principios del siglo XX. Utilizando arpillera y telas muy texturizadas como base y cosiendo como si de un dibujo lineal literal se tratara, Klee se anticipó a los avances de Miró y Tàpies. La pintura monocroma sin imagen se sitúa fuera del

In his essay on Peters, Fernando Huici comments: “Around this double axis—the idea that a specific color is able to convey, if not the ontological essence of the real, an accurate and intense evocation revealing in a complex synthesis at the same time, to the eye and to the sensibility, a precise poetical illumination associated to a certain experience of the real and the idea that from that same delimited color a threshold of infinite nuances and inexhaustible modulation is unopened—the fundamental coordinates in the basis of Ana Peters’ poetics are defined.⁴”

Peters’ monochromes create a world purified of individual personality. Their fluctuating space is literally amorphous (in the sense of lacking morphology) permitting the mind to float unanchored to any horizon or human scale referent. A single color defines a pictorial space that is different from that of figurative art or even from that of abstract art with figure ground relationships. This space connotes infinity, suggesting the unknown. Inevitably, emptiness evokes the void: Goya’s dog and Picasso’s Rose period clowns staring off into the indefinite suggest the acute solitude that defines poetic reverie. It is at this point that the Utopian wish to go “beyond painting” reveals its essentially mystical roots. The limitless, by definition a characteristic of the otherworldly, implies the spiritual transcendence of earthly matter.

Monochromes are a curiously persistent form of modernism that mitigates the pain of alienation by providing a door to transcendent contemplation, an escape from time achieved by negating progress. Their essence is paradox and ambivalence; in their arrested ambiguity they correspond to our speechlessness at the course of human history that defines man’s fate. If the consciousness of our age is as Unamuno defined it the “sentimiento tragico de la vida “ then the aim of an introspective spiritual art must of necessity be the transcendence of mortal strife and conflict. For Eastern mystics such as Krishnamurti who exerted a signal influence on Jackson Pollock, the hypnotic trance and personal space marked off from world, reserved or removed from discourse where speech can not operate, defines the absence of the dialectic born of aggressive opposition.

tiempo histórico mientras el pigmento cubre la superficie como si fuera un dibujo del pasado. Ni anécdotas ni iconografía ni elementos narrativos nos hablan de la personalidad del artista o de su momento histórico.

Tras el monocromo se esconde un impulso de sumergir lo individual y lo personal, de aniquilar el yo en busca de la trascendencia. La impersonalidad del monocromo es un rasgo que los artistas con temperamento místico han potenciado para evitar las distracciones. El arte monocromo se mantiene ajeno a las fluctuaciones mundanas y es intencionalmente mudo. No son dibujos sino presencias. La ausencia de imagen crea un silencio que levanta un muro contra la interpretación. El monocromo es un tipo de negación: sus practicantes son subversivos *ipso facto*. Porque el periodo moderno se ha centrado en los elementos formales de la pintura, pasando por alto o denigrando otras categorías del significado, tendemos a dejar de lado otro tipo de cambios que pueden ser más importantes que aquellos que dependen de la alteración de los elementos estructurales.

En su ensayo sobre Peters, Fernando Huici comenta: “Sobre este doble eje –la idea de que el color, un color específico, puede transmitir, si no la esencia ontológica de lo real, sí una evocación cierta e intensa que, en compleja síntesis, revela ‘conjuntamente al ojo y a la sensibilidad’, una precisa iluminación poética asociada a una determinada experiencia de lo real, y la idea de que, desde ese mismo color acotado, se abre un umbral de infinitos matices e inagotable modulación se redefinen las coordenadas fundamentales sobre las que se edifica la poética de Ana Peters.”⁶

Los monocromos de Peters crean un mundo limpio de personalidad individual. Su espacio fluctuante es literalmente amorfo (en el sentido de que carece de morfología) y permite a la mente flotar en libertad sin horizontes o referentes de escala humana. Un solo color define un espacio pictórico que es distinto del espacio del arte figurativo o incluso del arte abstracto con sus relaciones figura-fondo. Este espacio connota infinitud, evoca lo desconocido. Inevitablemente, el vacuidad sugiere el vacío: el perro de Goya y los payasos del periodo rosa de Picasso que tienen la mirada fija en el infinito aluden a una honda soledad que define un sueño poético. Es en este

How much of the process of mark making is revealed becomes a relevant aspect of the metaphor of flux that animates a neutral monochrome field inflected only by these subtle movements created by a means that remains mysterious since the marks hint they are not made by a brush. Walter Benjamin's examination of *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* is relevant to a discussion of monochrome since it is precisely against this age of mechanically reproduced works that the monochrome rebels. Time and change. It is a stance of negation that admits no compromise with the culture of replication. Making monochrome paintings is a stance of opposition that implies a timelessness outside of the disaster of human affairs.

According to Evelyn Underhill, the greatest mystics distinguish clearly between the ineffable Reality which they perceive and the image under which they describe it. Again and again they tell us with Dionysius and Eckhart, that the Object of their contemplation "hath no image": or with San Juan de la Cruz that "the soul can never attain to the height of the divine union, so far as it is possible in this life, through the medium of any forms or figures".⁵ The imageless monochrome painting, while still pigment covering surface like the pictures of the past, places itself outside of historical time.

We have observed that the impulse toward monochrome is a desire to submerge the individual and the personal, to annihilate the self in pursuit of transcendence. The impersonality of the monochrome is one reason that artists with mystical temperaments have been drawn to its potential to shut out distractions and imagistic associations.

The association with spirituality of the luminous color field explains Matisse's and Miró's attraction to the virtually monochromatic as much as it may also account for Picasso's lack of interest in this particular form of radicality. Because there are no shapes depicted in monochrome paintings, there are no scale elements. Immeasurable space is infinite. In the work of some artists who paint monochromes, this metaphysical mystery is counteracted by an emphasis on surface and texture that brings the viewer back to the plane of physical reality and material sensation.

punto donde el deseo utópico de ir “más allá de la pintura” destapa sus raíces esencialmente místicas. Lo ilimitado, por definición una característica del otro mundo, implica la trascendencia espiritual de la materia terrestre.

Los monocromos son una persistente y curiosa forma de modernismo que mitiga el dolor de la alienación al proporcionar una puerta a la contemplación trascendente, una huida de una época que logran negando el progreso. Su esencia es la paradoja y la ambivalencia; en su custodiada ambigüedad equivalen a nuestro mutismo en el curso de la historia humana que define el destino del hombre. Si la conciencia de nuestra época es, como definió Unamuno, “el sentimiento trágico de la vida”, entonces la meta de un arte espiritual e introspectivo debe ser la trascendencia del conflicto y la disputa mortal. Para los místicos orientales como Krishnamurti, quien ejerció una influencia notable sobre Jackson Pollock, el trance hipnótico y el espacio personal que el mundo negaba, apartados o eliminados del discurso donde la palabra no puede operar, define la ausencia de la dialéctica nacida de una oposición agresiva.

Las primeras huellas que hace el artista en la obra y su visibilidad final son aspectos importantes en la metáfora del flujo, que estimula un campo monocromo neutral, que sólo se ve modificado por estos movimientos sutiles y misteriosos puesto que esas huellas que marcan el monocromo insinúan que no están hechas con un pincel. El ensayo *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* de Walter Benjamin es importante en la teoría del arte monocromo ya que está precisamente contra esta era de obras reproducidas mecánicamente ante las que el monocromo se subleva. El tiempo y el cambio. Es una postura de negación que no admite ninguna concesión a la cultura de la duplicación. Pintar obras monocromas es una postura de oposición que implica una eternidad ajena al desastre del devenir humano.

Según Evelyn Hill, los grandes místicos distinguen claramente entre la realidad inefable que perciben y la imagen que emplean para describirla. Una y otra vez nos dicen siguiendo a Dionisio y Eckhart que el objeto de su contemplación no tenía imagen o, según San Juan de la Cruz, que “en esta vida el alma nunca podrá llegar a la divina unión a través de formas y figu-

In his exhibition catalogue for *La couleur seule*, a show of exclusively monochrome painting (held in Lyon in 1988) Maurice Besset defines monochrome painting as not a style but a test of the limits of painting. Because of this, its history is discontinuous rather than progressive or evolutionary. The single color canvas represents the most radical form painting can take: It represents the *nec plus ultra* that defines the border between painting and object. Inevitably, the concept of the monochrome is ant progressive and anti evolutionary: the single color canvas is always the end, the ultimate distillation of essence. The monochrome is a void which by definition signifies the absence of imagery. Absence can mean nihilistic rejection or it may signify withdrawal of the personal sometimes of joy or path. The monochrome is a statement of the ultimate: of the last things as well perhaps of the first. This eschatological determination is part of its meaning. *Fiat lux* is the beginning of creation. That light precedes all and defines creation is an essential metaphor for all romantic painting, if we use the word “romantic” in a generic rather than a vulgar sense, given its association with eschatology, monochrome painting has a specific meaning that challenges its historical context through dissociation from it. The rectangle filled edge to edge with a single color signifies closure.

Peters balances this impulse toward losing oneself in metaphysical mystery and asserting concrete existence in the present by emphasizing surface texture and variable saturation.

Peters’ surfaces are not scrubbed or evened out. They retain traces of accidents and procedures. They are not as impersonal as in the work of Ellsworth Kelly, nor built up in relief as in the paintings of Gerardo Rueda or Lucio Fontana. The colors she picks are mixed, impure, and unfamiliar. At times a garish, Marilyn Monroe hot pink, at others a sour citrus yellow, or a blue or green that compromises limpidity with muddiness. Peters’ palette is not based on the pure hues of the spectrum, but on subdued or muted versions of the primary and secondary shades. There is a certain frustration in our inability to precisely name the colors; even their namelessness is ungraspable and mysterious.

ras.”⁷ La pintura monocroma sin imagen se sitúa fuera del tiempo histórico mientras el pigmento cubre la superficie como si fuera un dibujo del pasado.

La asociación con la espiritualidad del luminoso campo de color explica la atracción de Matisse y Miró por todo lo monocromático, y también puede explicar el desinterés de Picasso por esta forma de radicalidad. Porque no hay formas delineadas en las pinturas monocromas, no hay elementos a escala. El espacio inconmensurable es infinito. En la obra de algunos artistas que pintan monocromos este misterio metafísico se contrarresta poniendo el énfasis en la superficie y la textura lo que devuelve al espectador al plano de la realidad física y la sensación material.

En el catálogo de la exposición *La couleur seule* que sólo incluía pinturas monocromas (celebrada en Lyon en 1988) Maurice Besset define la pintura monocroma no como un estilo sino como una prueba de los límites de la pintura. Por esto, su historia es discontinua en lugar de progresiva o evolutiva. Los lienzos de un solo color representan la forma más radical que la pintura puede asumir: representa el *nec plus ultra* que define la frontera entre la pintura y el objeto. Inevitablemente, el concepto de monocromo es antiprogreso y antievolución: el único color del lienzo es siempre el fin, la expresión última de la esencia. El monocromo es un vacío que, por definición, indica ausencia de imaginaria. La ausencia puede ser el rechazo nihilista o la retirada de todo indicio personal de alegría o acción. El monocromo es una declaración de lo supremo: de las últimas cosas y también quizás de las primeras. Esta determinación escatológica es parte de su significado. El *fiat lux* es el principio de la creación. Esa luz lo precede todo y define la creación como una metáfora esencial para toda pintura romántica, si utilizamos el adjetivo *romántico* en un sentido genérico en lugar del ordinario, dada su asociación con la escatología, la pintura monocroma tiene un significado específico que desafía su contexto histórico por medio de su disociación. El rectángulo cubierto por todos lados con un solo color pone de manifiesto su postura.

Peters equilibra este impulso hacia la pérdida de uno mismo en el misterio metafísico y la afirmación de una existencia concreta en el presente al resaltar la textura de la superficie y la variabilidad de la saturación.

Peters' recent metallic gold paintings synthesize her personal interpretation of monochrome: they glow with an intense otherworldly light, but their opacity prevents penetration to what lies behind the golden screen. The use of gold in the horizontal triptych which is one of her largest works brings to mind the exquisiteness of Japanese screens, which are meant to block the view as well as to reflect light. In these gold monochrome paintings, color is redefined as that pure radiance associated with the poetic, the precious and the divine.

Peters no limpia o uniforma las superficies. Deja que conserven huellas de accidentes y procesos. No son impersonales como las de Ellsworth Nelly, no están cimentadas en el consuelo como las pinturas de Gerardo Rueda o Lucio Fontana. Los colores que elige son mixtos, impuros y desconocidos. A veces, un chillón rosa fuerte a lo Marilyn Monroe, otras un amarillo ácido o un azul o un verde que compromete la limpidez con la turbidez. La paleta de Peters no se basa en los matices puros del espectro sino en versiones atenuadas o apagadas de las tonalidades primarias y secundarias. Hay una cierta frustración en nuestra incapacidad para nombrar con precisión los colores, incluso su falta de denominación es incomprensible y misteriosa.

Las recientes pinturas de oro metálico de Peters sintetizan su interpretación personal del monocromo: brillan con una luz de otro mundo, pero su opacidad evita la penetración de lo que se encuentra tras la pantalla dorada. El uso del oro en el tríptico horizontal, *Teófanés* que es uno de sus trabajos más grandes, nos recuerda la exquisitez de las mamparas japonesas, que se supone que bloquean y reflejan la luz al mismo tiempo. En estas pinturas monocromáticas doradas, el color se redefine como ese resplandor puro asociado con la poética, lo precioso y lo divino.



PRECEDENTES
PRECEDENTS



Avaricia (Greed), 1963 Tinta china y oro sobre lienzo / Indian ink and gold on canvas, 100 x 130 cm
IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat



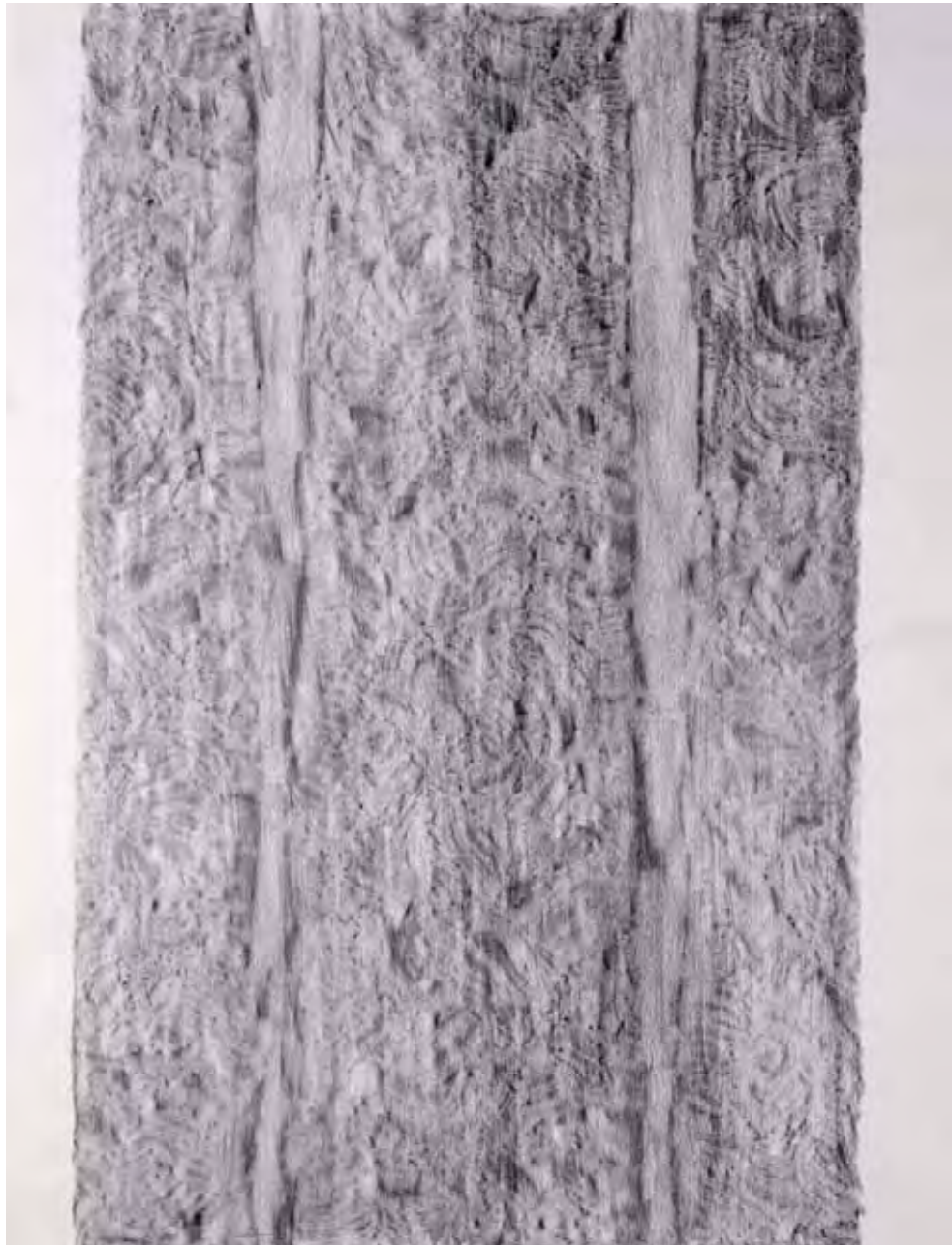
Sin título / Untitled, 1961 Gouache y técnica mixta / Gouache and mixed media, 30 x 35 cm



DIBUJOS
DRAWINGS



Sin título / Untitled, 1992 Grafito sobre papel / Graphite on paper, 50,1 x 65,5 cm



Sin título / Untitled, 1992-93 Grafito sobre papel / Graphite on paper, 65,5 x 50,1 cm



Sin título / Untitled, 1992-93 Grafito sobre papel / Graphite on paper, 65,5 x 50,1 cm



Sin título / Untitled, 1992-93 Grafito sobre papel / Graphite on paper, 50,1 x 65,5 cm



Sin título / Untitled, 1993-94 Grafito sobre papel / Graphite on paper, 50,1 x 65,5 cm



Sin título / Untitled, 1993-94 Grafito sobre papel / Graphite on paper, 50,1 x 65,5 cm



Sin título / Untitled, 1993-94 Grafito sobre papel / Graphite on paper, 86 x 60 cm



Sin título / Untitled, 1993-94 Grafito sobre papel / Graphite on paper, 86 x 60 cm



Sin título / Untitled, 1993-94 Grafito sobre papel / Graphite on paper, 86 x 60 cm



Sin título / Untitled, 1993-94 Grafito sobre papel / Graphite on paper, 66,2 x 50,2 cm



Sin título / Untitled, 1993-94 Grafito sobre papel / Graphite on paper, 50,1 x 65,5 cm



Sin título / Untitled, 1993-94 Grafito sobre papel / Graphite on paper, 50,1 x 65,5 cm



Sin título / Untitled, 1993-94 Grafito sobre cartulina / Graphite on card, 59,4 x 42 cm



Sin título / Untitled, 1993-94 Grafito sobre cartulina / Graphite on card, 59,3 x 42,3 cm



Sin título / Untitled, 1994 Grafito sobre cartulina / Graphite on card, 59,2 x 42 cm



Sin título / Untitled, 1994 Grafito sobre papel / Graphite on paper, 50,1 x 65,5 cm



Sin título / Untitled, 1994 Óleo sobre cartón / Oil on cardboard, 11,8 x 21 cm



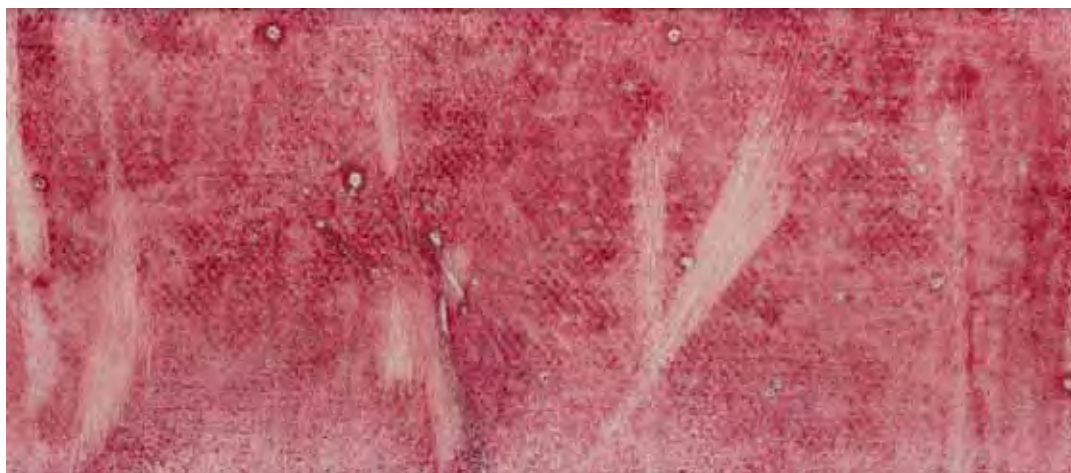
Sin título / Untitled, 1997-98 Grafito sobre papel / Graphite on paper, 50,1 x 65,5 cm



Sin título / Untitled, 1998 Óleo sobre papel / Oil on paper, 31 x 24 cm



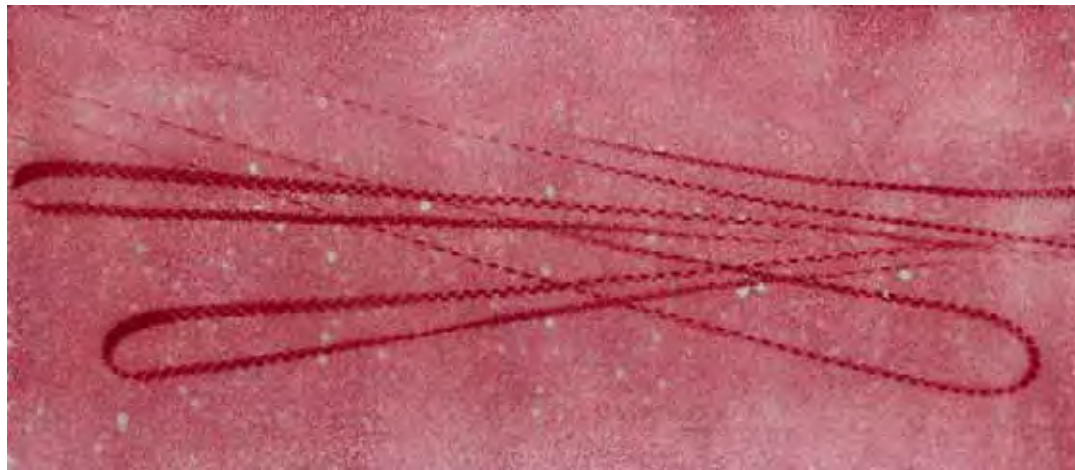
Sin título / Untitled, 1996 Collage y óleo sobre cartón / Collage and oil on cardboard, 52 x 37,7 cm



Sin título / Untitled, 1997 Óleo sobre papel / Oil on paper, 14,4 x 32 cm

Sin título / Untitled, 1997 Óleo sobre papel / Oil on paper, 14,1 x 31,7 cm

Sin título / Untitled, 1997 Óleo sobre papel / Oil on paper, 14,2 x 32 cm



Sin título / Untitled, 1997 Óleo sobre papel / Oil on paper, 14,1 x 31,7 cm

Sin título / Untitled, 1997 Óleo sobre papel / Oil on paper, 14,2 x 32 cm



Sin título / Untitled, 1998 Grafito sobre papel / Graphite on paper, 50,1 x 65,5 cm



Sin título / Untitled, 1998 Grafito sobre papel / Graphite on paper, 48,6 x 70,05 cm



Sin título / Untitled, 1996 Grafito sobre papel / Graphite on paper, 60 x 86 cm



Sin título / Untitled, 1997 Grafito sobre papel / Graphite on paper, 65,5 x 50,1 cm



Sin título / Untitled, 2002 Grafito sobre cartulina / Graphite on card, 20 x 16,8 cm



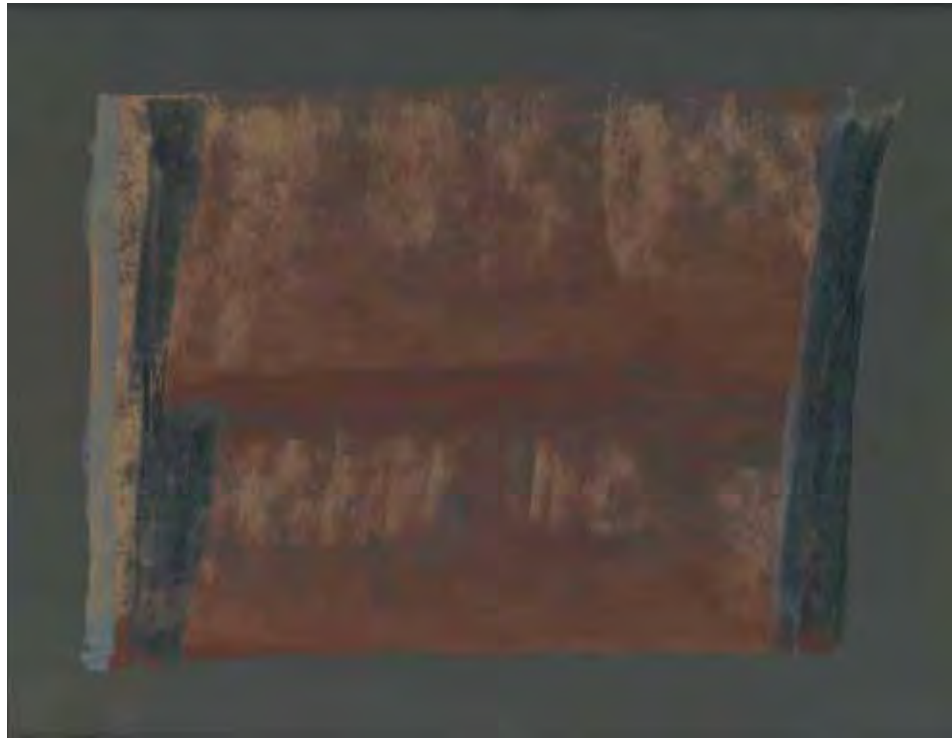
Sin título / Untitled, 2002 Carboncillo sobre cartulina / Charcoal on card, 20 x 16,8 cm



Sin título / Untitled, 2004 Acuarela sobre papel japonés / Watercolour on Japanese paper, 22 x 32,7 cm



Sin título / Untitled, 2004 Acuarela sobre papel japonés / Watercolour on Japanese paper, 22 x 32,7 cm



Sin título / Untitled, 2005-06 Pastel sobre papel de lija / Pastel on sandpaper, 18 x 22,8 cm



Sin título / Untitled, 2005-06 Pastel sobre papel de lija / Pastel on sandpaper, 22,8 x 17,8 cm



Sin título / Untitled, 2005-06 Pastel sobre papel de lija / Pastel on sandpaper, 17,9 x 24,3 cm



Sin título / Untitled, 2005-06 Pastel sobre papel de lija / Pastel on sandpaper, 23 x 18 cm



Sin título / Untitled, 2005-06 Pastel sobre papel de lija / Pastel on sandpaper, 17,8 x 22,7 cm



Sin título / Untitled, 2005-06 Pastel sobre papel de lija / Pastel on sandpaper, 17 x 22 cm



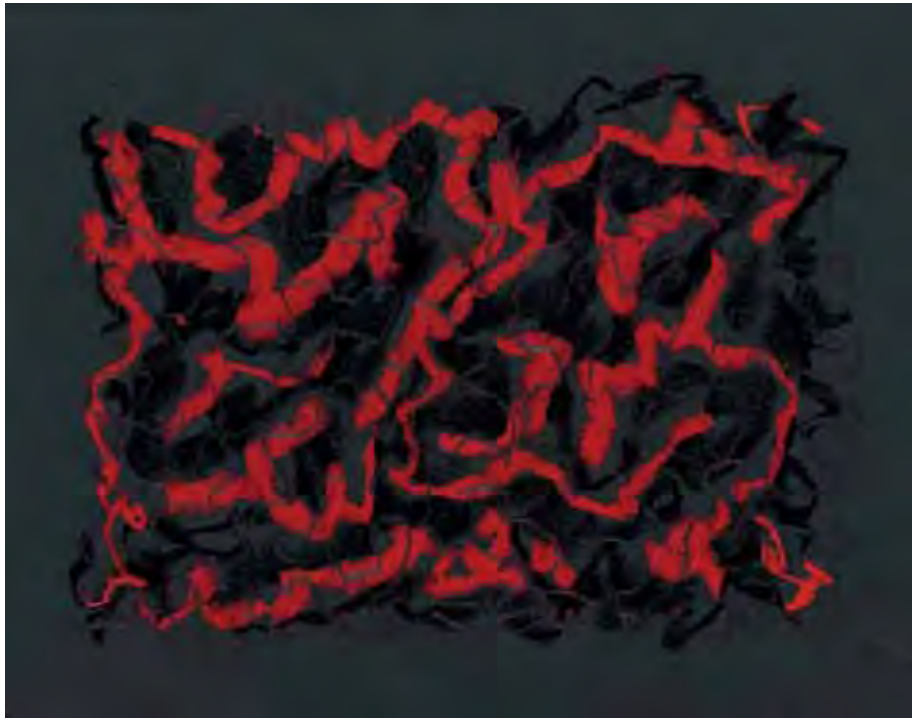
Sin título / Untitled, 2005-06 Pastel sobre papel de lija / Pastel on sandpaper, 17,8 x 22,7 cm



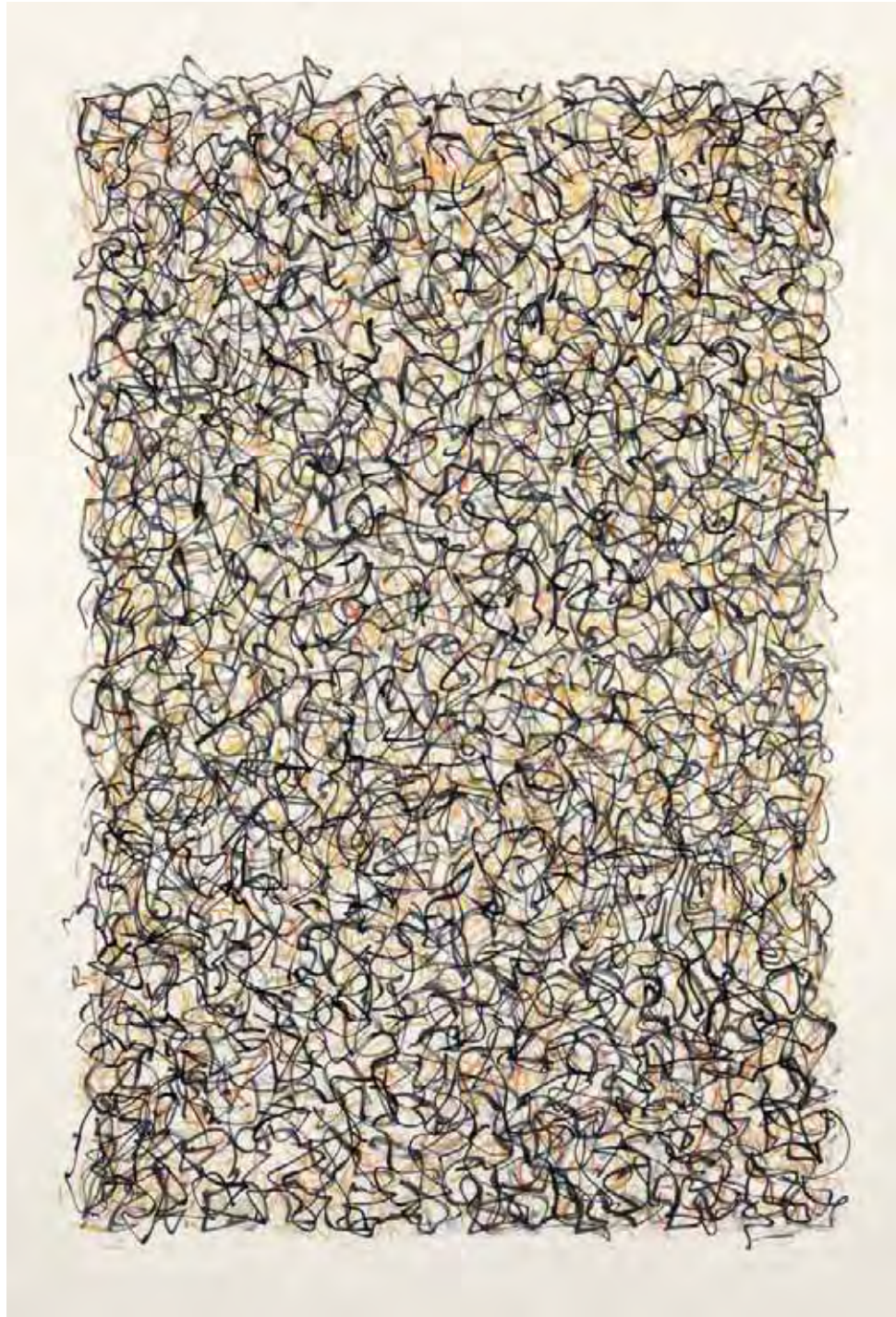
Sin título / Untitled, 2005-06 Pastel sobre papel de lija / Pastel on sandpaper, 17,8 x 22,7 cm



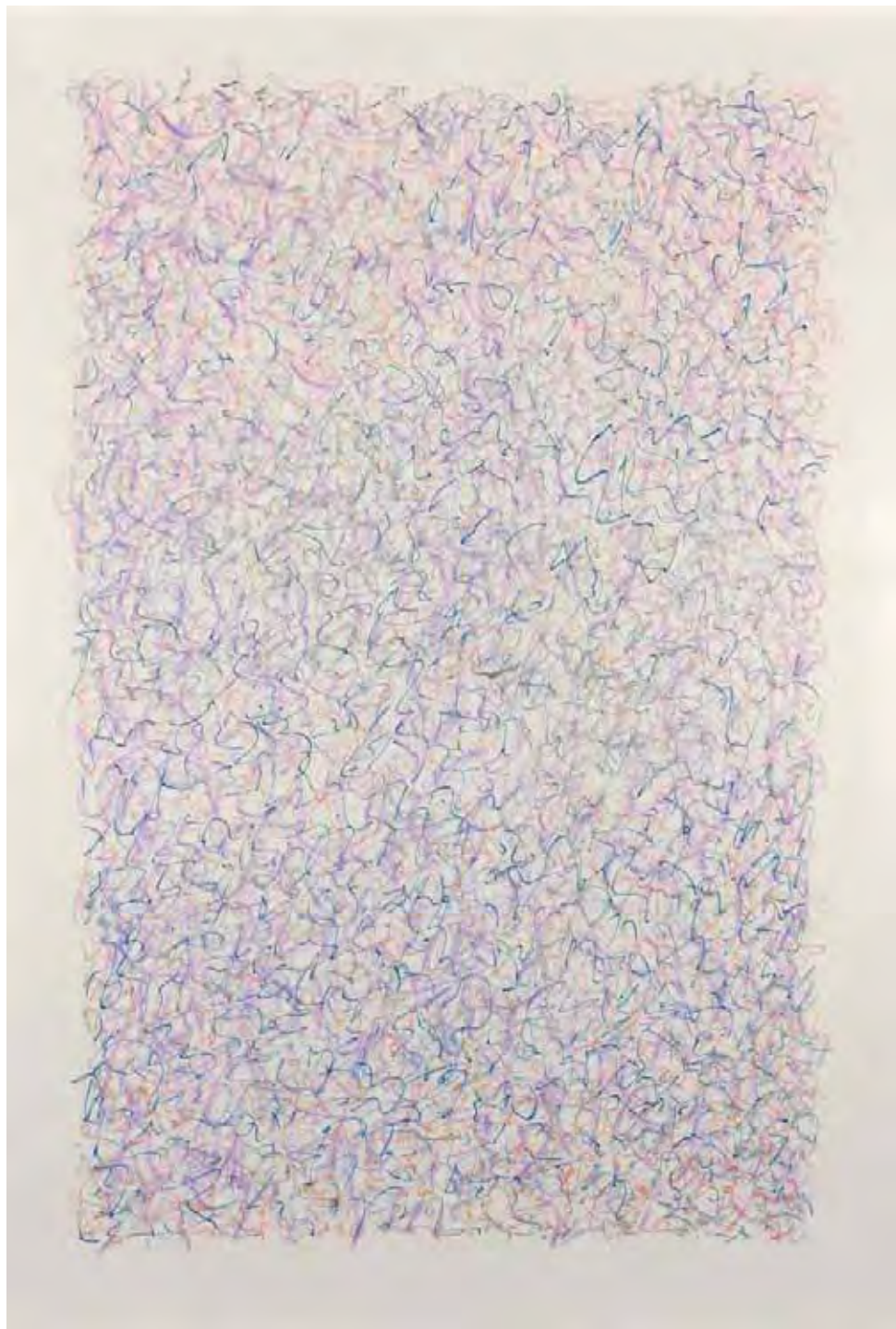
Sin título / Untitled, 2005-06 Pastel sobre papel de lija / Pastel on sandpaper, 24,9 x 19,7 cm



Sin título / Untitled, 2005-06 Pastel sobre papel de lija / Pastel on sandpaper, 17,8 x 22,7 cm



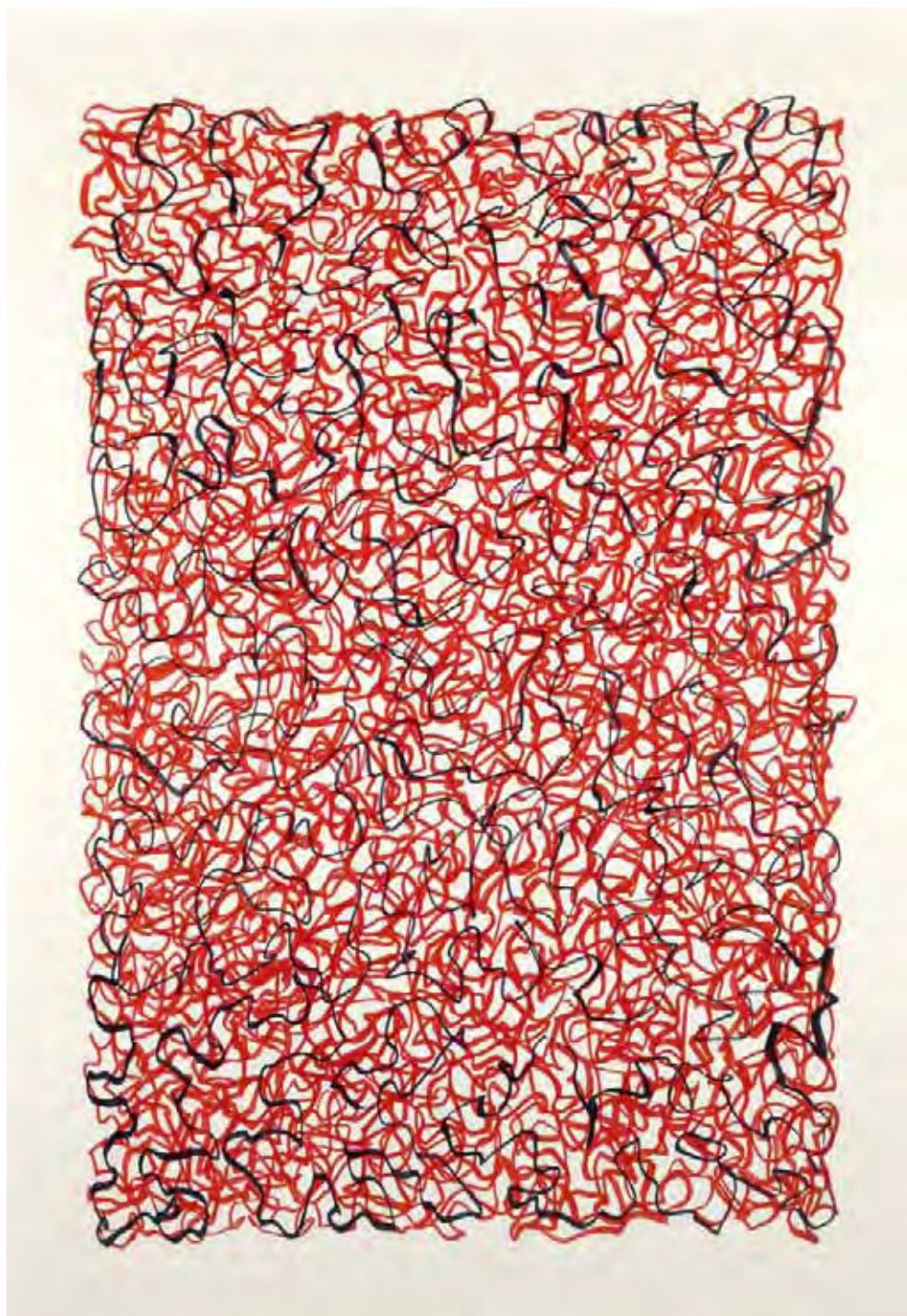
Negro y amarillo (Black and yellow), 1995 Rotulador sobre cartón pluma / Marker on foam board, 140 x 100 cm



Lila y azul (Lilac and blue), 1996 Rotulador sobre cartón pluma / Marker on foam board, 140 x 100 cm



Verde y gris (Green and grey), 1996 Rotulador sobre cartón pluma / Marker on foam board, 140 x 100 cm



Rojo y negro G.OP. XXXIV (Red and black G.OP. XXXIV), 1997 Rotulador sobre cartón pluma / Marker on foam board, 140 x 100 cm



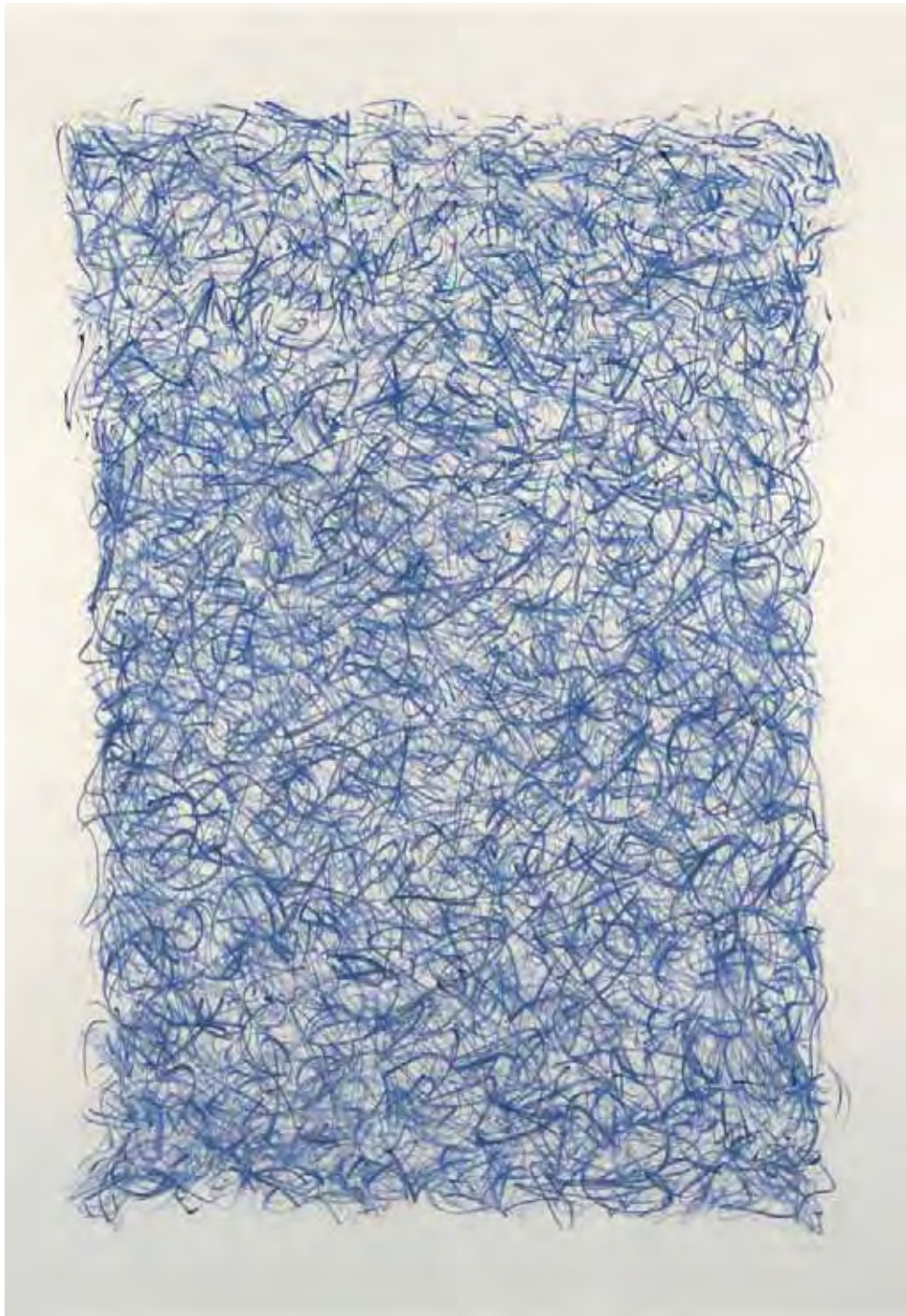
G.OP VII, 1996 Rotulador sobre cartón pluma / Marker on foam board, 140 x 100 cm



Azules G.OP. XXXV (Blues G.OP. XXXV), 1997 Rotulador sobre cartón pluma / Marker on foam board, 140 x 100 cm



G.OP XXV, 1996 Rotulador sobre cartón pluma / Marker on foam board, 140 x 100 cm



Azul y gris (1) G.OP.XXIX (Blue and grey [1] G.OP.XXIX), 1996 Rotulador sobre cartón pluma / Marker on foam board, 140 x 100 cm



Shedir, 1997 Óleo sobre cartón pluma / Oil on foam board, 140 x 100 cm



Capella Auriga, 1997 Óleo sobre cartón pluma / Oil on foam board, 140 x 100 cm



Altair, 1997 Óleo sobre cartón pluma / Oil on foam board, 140 x 100 cm



Pegasus. Andromeda, 1997 Óleo sobre cartón pluma / Oil on foam board, 140 x 100 cm



Sigma. Sagitarium, 1997 Óleo sobre cartón pluma / Oil on foam board, 140 x 100 cm

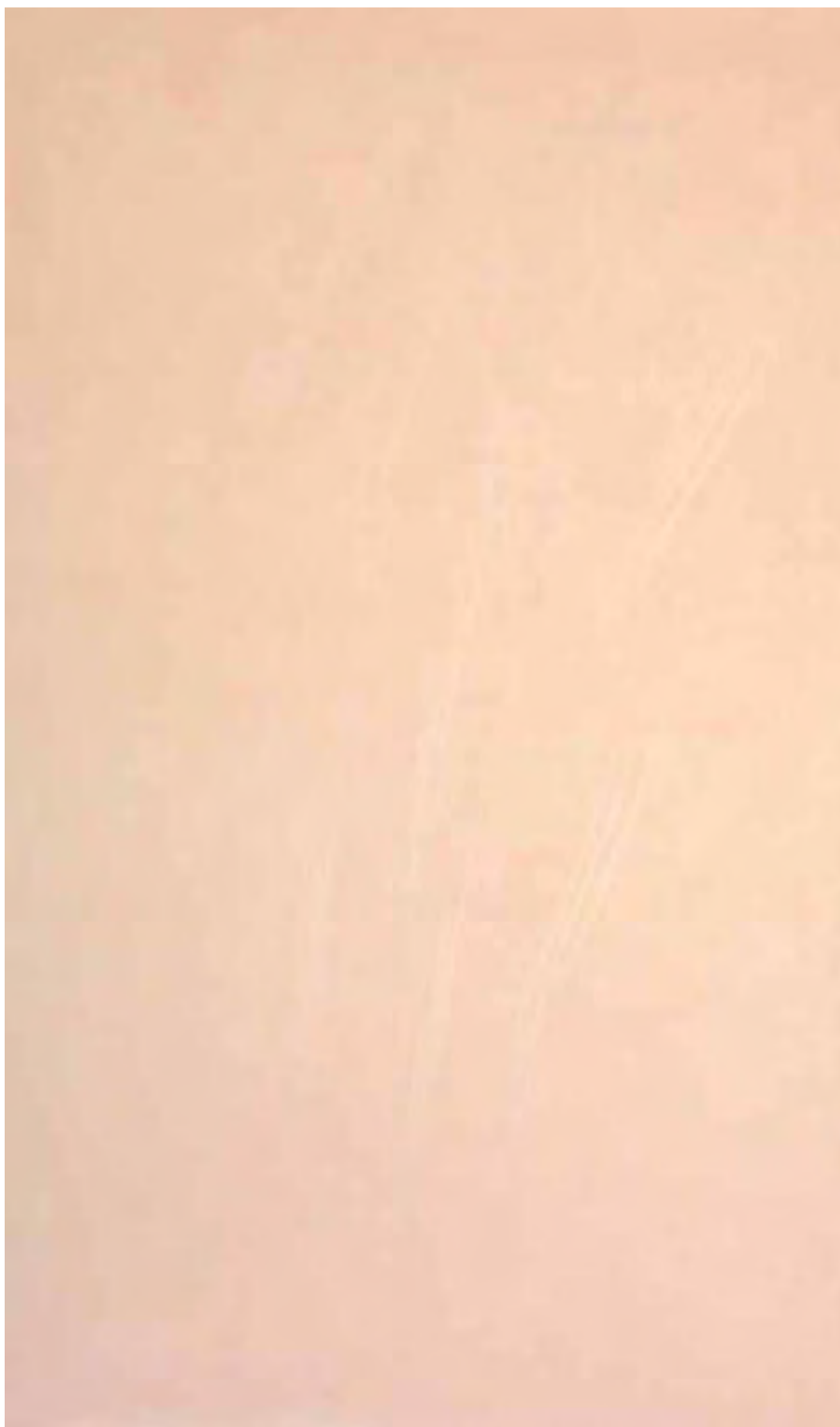


Castor. Geminis, 1997 Óleo sobre cartón pluma / Oil on foam board, 140 x 100 cm



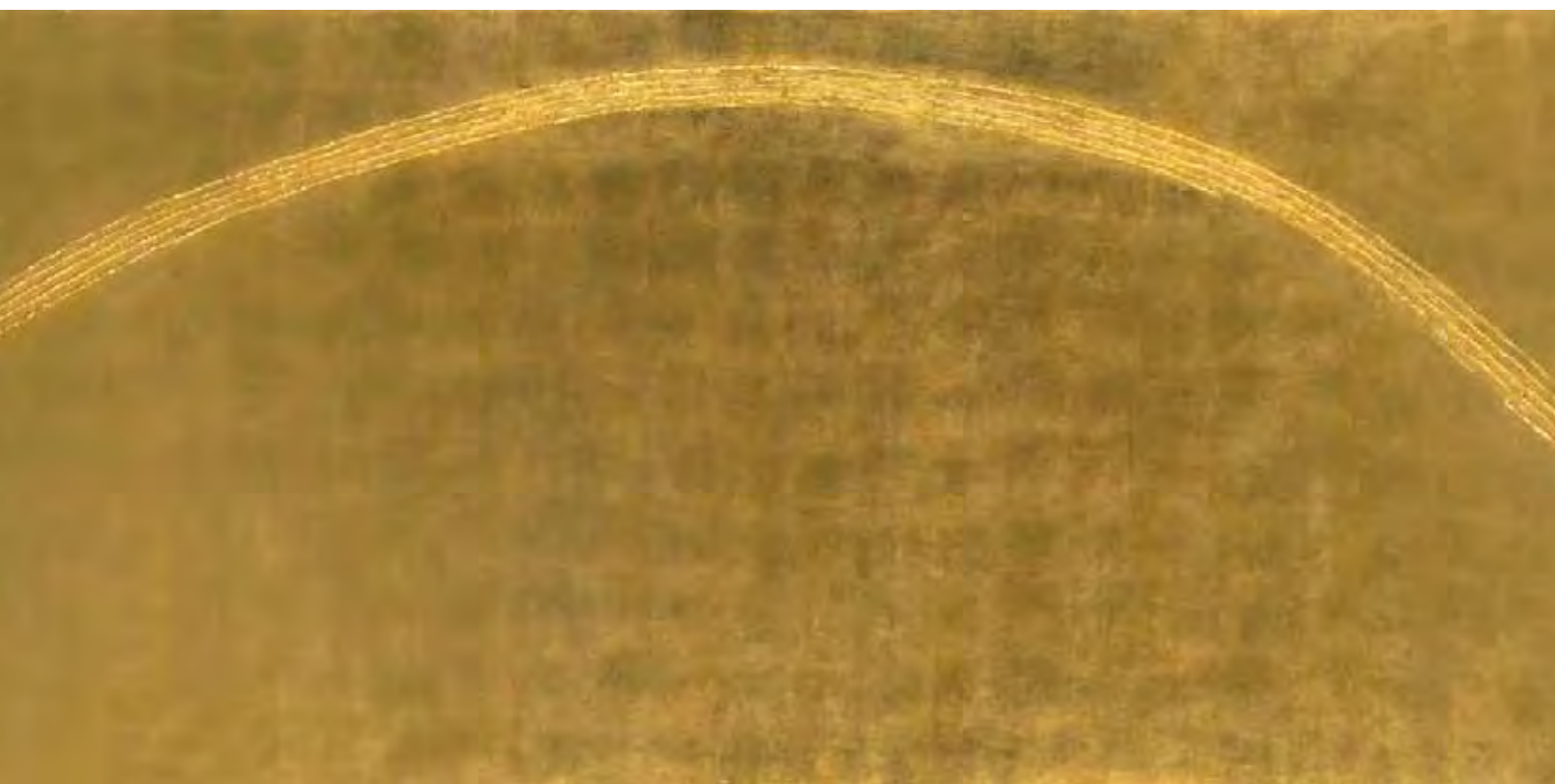
Pollox (Pollux), 1997 Óleo sobre cartón pluma / Oil on foam board, 140 x 100 cm

PINTURAS
PAINTINGS



Amarillo indio (Indian yellow), 1992 Óleo sobre lienzo / Oil on canvas, 162 x 97 cm





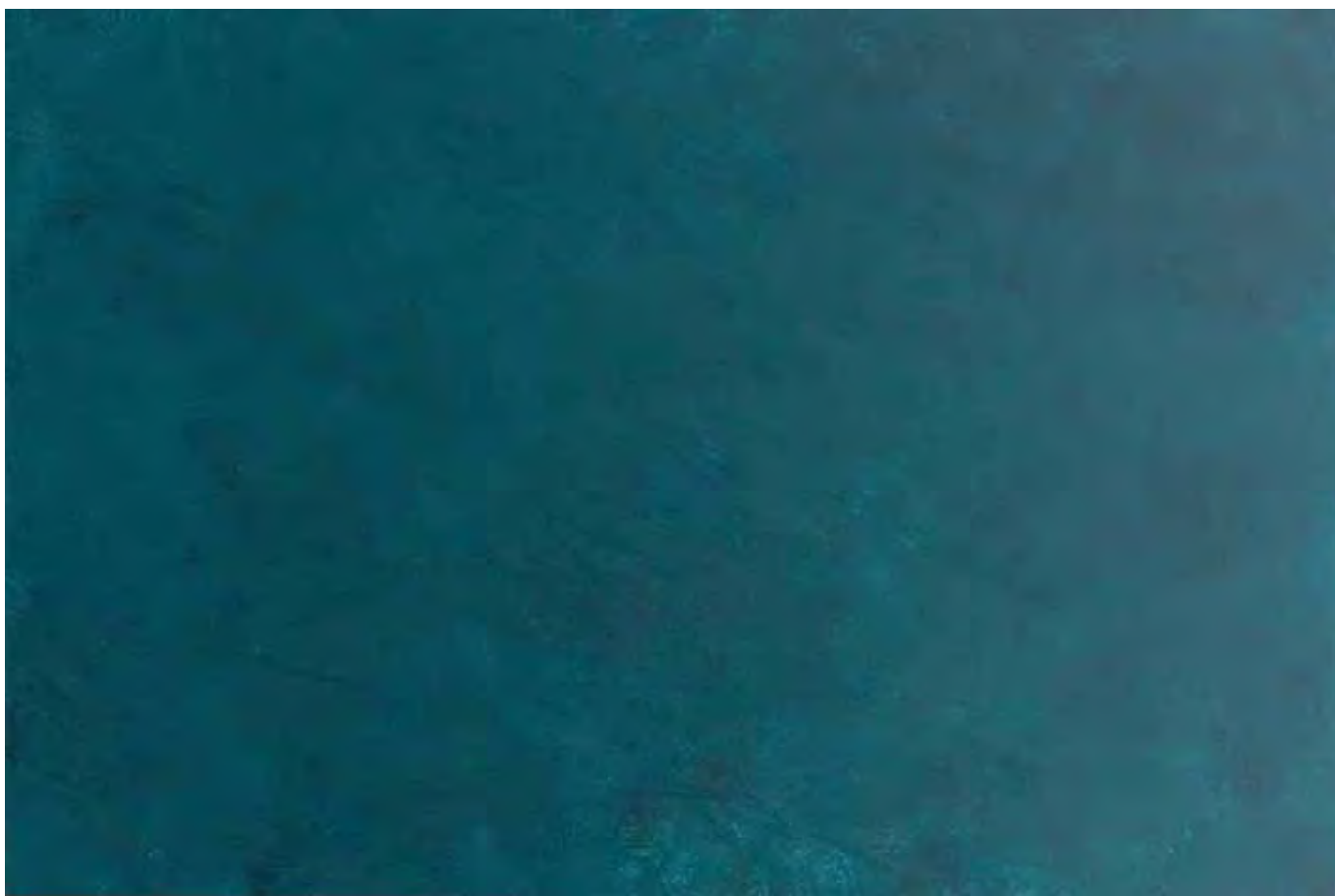
Díptico de oro (Gold Diptych), 1992 Óleo sobre lienzo / Oil on canvas, 80 x 324 cm



Negro marfil (Ivory black), 1993 Óleo sobre lienzo / Oil on canvas, 130 x 195 cm



Azul ultramar (Ultramarine blue), 1993 Óleo sobre lienzo / Oil on canvas, 130 x 196 cm



Sueños (Dreams), 1992 Óleo sobre lienzo / Oil on canvas, 130 x 196 cm



Sin título / Untitled, 1994 Óleo sobre lienzo / Oil on canvas, 114 x 150 cm



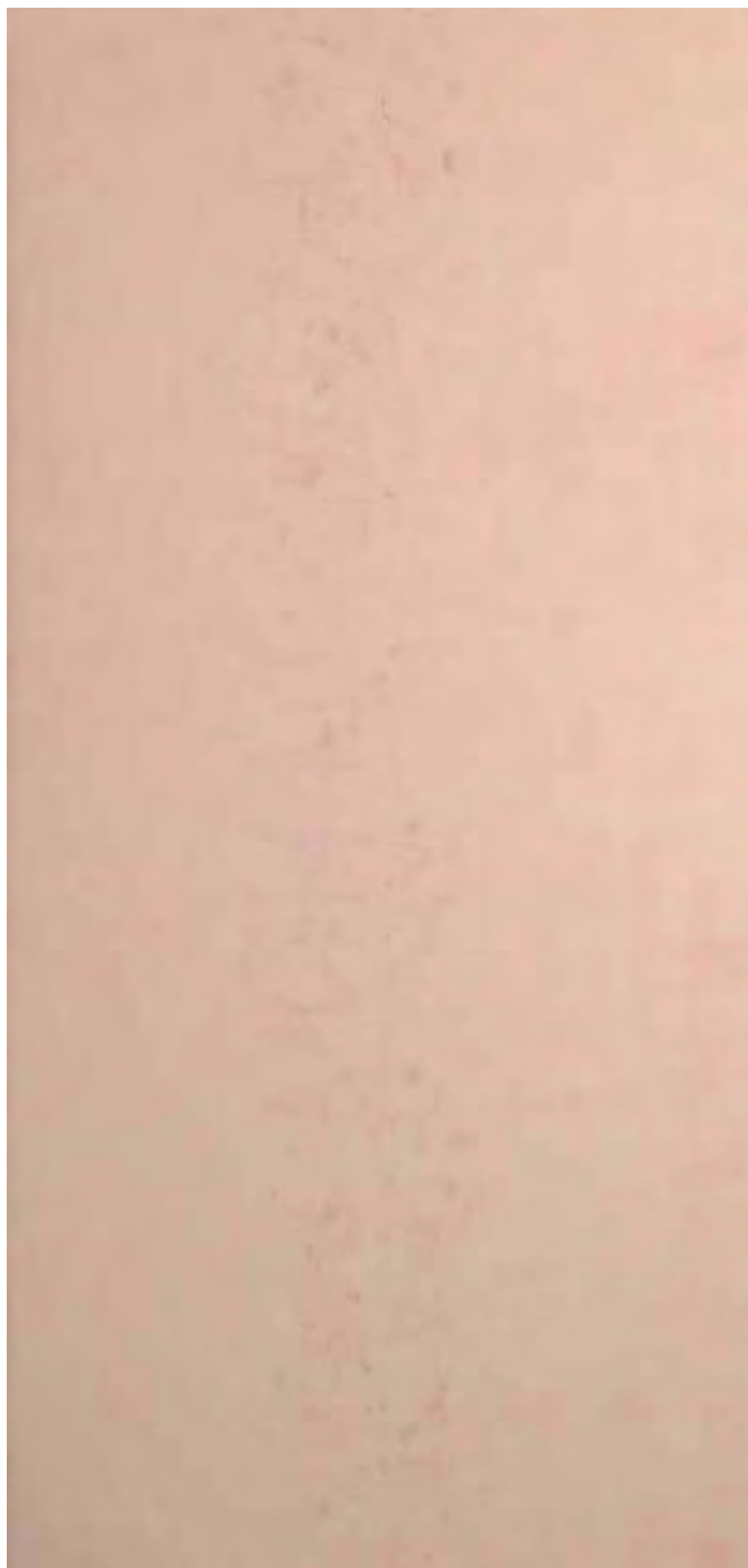
Blanco rosáceo (Pinkish white), 1993 Óleo sobre lienzo / Oil on canvas, 120 x 120 cm



Como los almendros (Like the almond trees), 1993 Óleo sobre lienzo / Oil on canvas, 120 x 120 cm



Ocell (Pájaro / Bird), 1993 Óleo sobre lienzo / Oil on canvas, 175 x 175 cm
Colección José Viguier



Sin título / Untitled, 1997 Óleo sobre lienzo / Oil on canvas, 195 x 97 cm



Sombras carmín (Carmine shadows), 1997 Óleo sobre lienzo / Oil on canvas, 195 x 97 cm



Niebla (Fog), 1997 Óleo sobre lienzo / Oil on canvas, 195 x 97 cm



Nuance de negro (Black nuance), 1995 Óleo sobre lienzo Belga / Oil on Belgian canvas, 130 x 162 cm



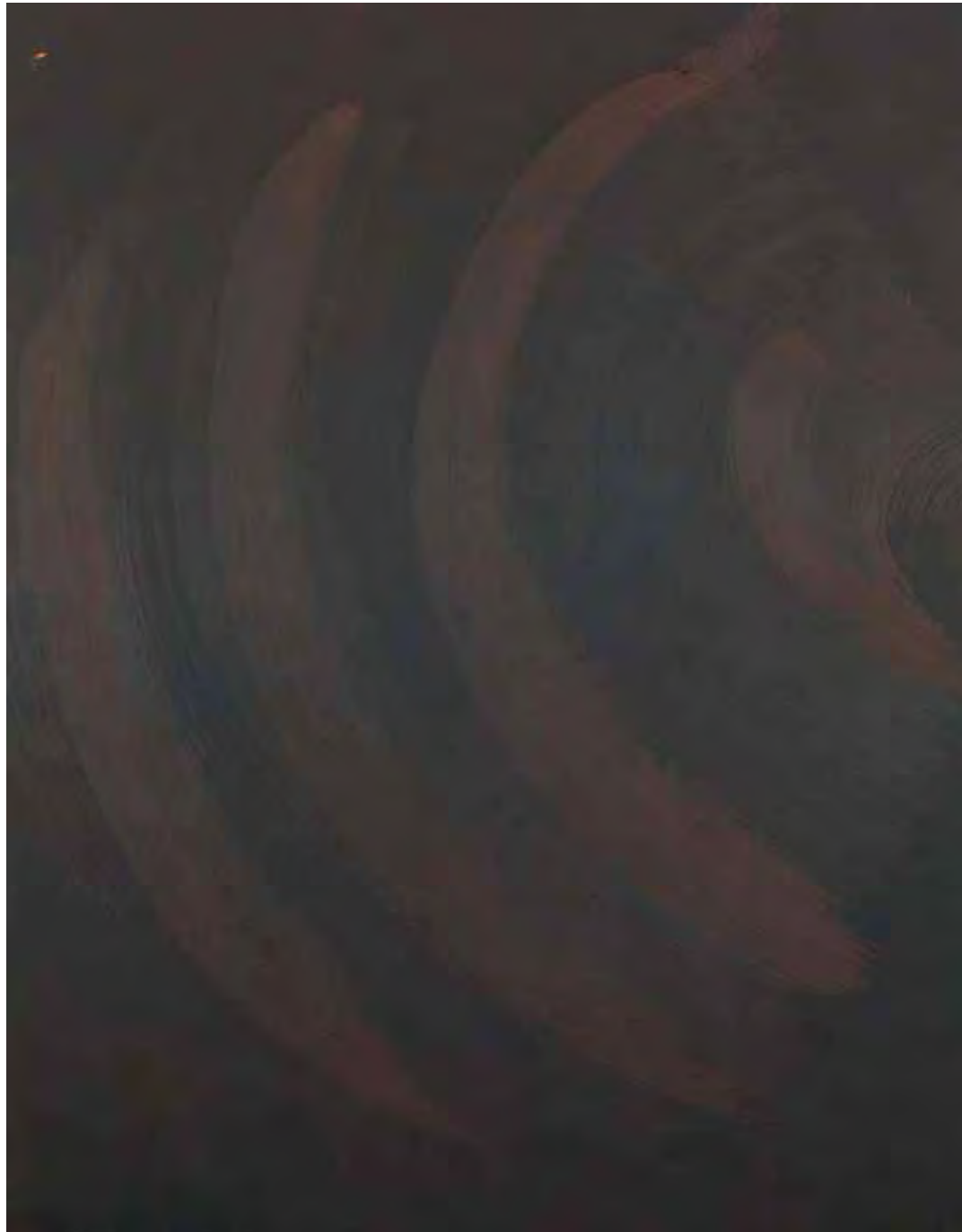
Nuance de Vermillon, 1994 Óleo sobre lienzo belga / Oil on Belgian canvas, 114 x 146 cm



Tartracinlack, 1997 Óleo sobre lienzo belga / Oil on Belgian canvas, 162 x 130 cm



Magia (Magic), 1998 Óleo sobre lienzo / Oil on canvas, 162 x 132 cm
IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat



Sin título / Untitled, 2000 Óleo sobre lienzo / Oil on canvas, 146 x 114 cm



Morado (Purple), 2000 Óleo sobre lienzo / Oil on canvas, 146 x 114 cm



Verde (Green), 2000 Óleo sobre lienzo / Oil on canvas, 146 x 114 cm



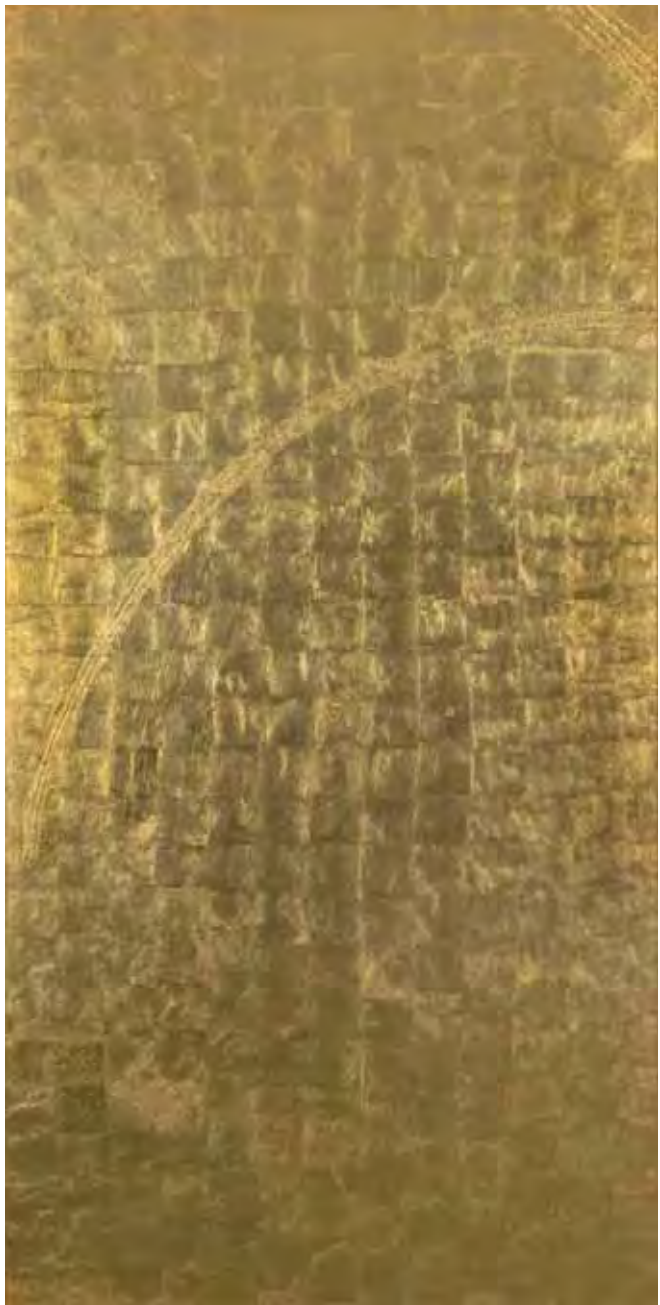
Gris (Grey), 2000 Óleo sobre lienzo / Oil on canvas, 146 x 114 cm



The fall, 2000 Óleo sobre lienzo / Oil on canvas, 146 x 114 cm



Paisaje nocturno (Night landscape), 2001 Óleo sobre lienzo / Oil on canvas, 130 x 162 cm





Teófanos (tríptico de oro) (Theophanes – Gold triptych), 2004 Óleo sobre lienzo / Oil on canvas, 195 x 334 cm



Lluvia naranja (Orange rain), 2003 Óleo sobre lienzo / Oil on canvas, 162 x 130 cm



Sin título / Untitled, 2005 Óleo sobre lienzo / Oil on canvas, 162 x 130 cm

CRONOLOGÍA
CHRONOLOGY

1932

Born on February 22 in Bremen, Germany, born of German parents, her father, Ulrich Peters, worked for the naval company *Vulcan*

1942

Travels with her family to Spain, where they settle.

1953-1958

Studies at the San Carlos School of Fine Art of Valencia (1953-1955) and then at the San Fernando School in Madrid (1955-1958) where she finishes her studies

1959

Holds her first solo exhibition at the Sala Mateu in Valencia

1959-1963

Participates in various group exhibitions, including the *Salon de Otoño* (Autumn Salon) at the Ateneo Mercantil de Valencia (1960), a group exhibition at the Librería Abril in Madrid (1961) and the *Seis Mujeres* (Six Women) exhibition at the Ateneo Mercantil de Valencia (1961).

1964

Marries Tomàs Llorens

Is one of the founding members of *Estampa Popular de Valencia* (a group of artists). Participates in the three exhibitions of Estampa Popular held that year in Moncada, Valencia and Cullera respectively.

Solo exhibition at the Sala Mateu in Valencia. Her paintings are grouped with the incipient Valencian Pop movement.

1965

Exhibition with painter Aurora Valero at the Sala Martínez Medina in Valencia

1966

Exhibition titled *Imágenes de la mujer en la sociedad de consumo* (Images of Women in the Consumer Society) at the Galería Eburne in Madrid. This exhibition, which was probably her boldest show ever within the “political” Valencian Pop movement, is poorly received by the critics.

Stops painting.

1973

She moves to England with her children, where Tomàs Llorens, dismissed from the Polytechnic University of Valencia, finds work at the School of Architecture at Portsmouth as a researcher and later on as a professor.

1932

Nace el 22 de Febrero en Bremen, Alemania, hija de padres alemanes Su padre, Ulrich Peters, trabaja en la compañía naviera *Vulcan*

1942

Viaja con su familia a España. Se instalan en Valencia.

1953-1958

Estudia en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos en Valencia (1953-1955) y luego en la de San Fernando en Madrid (1955-1958) donde termina sus estudios

1959

Realiza su primera exposición personal en la Sala Mateu de Valencia

1959-1963

Participa en varias exposiciones colectivas, entre ellas el *Salon de Otoño* en el Ateneo Mercantil de Valencia (1960), una colectiva en la Librería Abril de Madrid (1961) y *Seis Mujeres* en el Ateneo Mercantil de Valencia (1961).

1964

Se casa con Tomàs Llorens

Es uno de los miembros fundadores de *Estampa Popular de Valencia*. Participa en las tres exposiciones de Estampa Popular realizadas ese año en Moncada, Valencia y Cullera respectivamente Exposición individual en la Sala Mateu de Valencia. Su pintura se inscribe en el incipiente movimiento Pop valenciano.

1965

Exposición con la pintora Aurora Valero en la Sala Martínez Medina de Valencia

1966

Exposición individual titulada *Imágenes de la mujer en la sociedad de consumo* en la Galería Edurne de Madrid. Esta exposición, que es su manifestación más decidida hasta el momento en la línea del Pop “político” valenciano es mal recibida por la crítica.
Deja de pintar.

1973

Se instala con sus hijos a Inglaterra, donde Tomàs Llorens, expulsado de la Universidad Politécnica de Valencia, encuentra trabajo en la Escuela de Arquitectura de Portsmouth como investigador y luego como profesor.

1973-1985

Estancia en Inglaterra.

1973-1985

Lived in England.

Slowly returns to artistic activity by creating drawings and abstract collages, reacquainting herself with oil painting.

1985

Returns to Valencia, where Tomàs Llorens is named Director of Artistic Heritage of the Generalitat of Valencia. She settles in Denia.

1985-1993

After a hiatus, she returns to drawings, collages and abstract painting, evolving towards monochrome, a style which she will maintain from then on. Tomàs Llorens is named Director of MNCARS (Reina Sofia National Museum Art Centre) (1988-1990) and then Chief Curator of the Thyssen-Bornemisza Museum (1991-2005)

1993

Solo exhibition at the Galería Punto in Valencia.

Participated with Galería Punto in Art- Cologne

Solo exhibition at the Galería El Coleccionista of Madrid

1994

Solo exhibition at the Galería Italia of Alicante

Participated with Galería Punto at ARCO, Madrid, at the FIAC, Paris, and in Art-Cologne

Participated in the exhibition *Un siglo de pintura valenciana* (a Century of Valencian Painting), IVAM

Participated in the group exhibition *El color de los sueños* (the Colour of Dreams), Galería Jorge Mara, Madrid.

1995

Solo exhibition at the Galería Cánem, Castellón

Solo exhibition at the Galería Mona, Denia

Participated with Galería Punto at ARCO, Madrid, FIAC. Paris, at Art-Cologne and at the Chicago Art Fair

1996

Participated in the group exhibition *En torno al Mediterráneo* (*About the Mediterranean*) of the Galería El Coleccionista, Madrid.

Participated with Galería Punto in ARCO. Madrid. FIAC, Paris, Art- Cologne and the Chicago Art Fair

1997

Solo exhibition at the Exhibition Hall at the University of Alicante

Lentamente vuelve a la actividad artística haciendo dibujos y *collages* abstractos y retomando contacto con la pintura al óleo.

1985

Vuelve a Valencia, donde Tomàs Llorens ha sido nombrado Director General de Patrimonio Artístico de la Generalitat. Se instala en Denia.

1985-1993

Tras un período de interrupción, vuelve a realizar dibujos, *collages* y pintura abstracta, evolucionando hacia la pintura monocroma, línea en la que se mantendrá de ahora en adelante. Tomàs Llorens es nombrado Director del MNCARS (1988-1990) y luego Conservador Jefe del Museo Thyssen-Bornemisza (1991-2005)

1993

Exposición individual en la Galería Punto de Valencia.

Participación con la Galería Punto en Art- Cologne

Exposición individual en la Galería El Coleccionista de Madrid

1994

Exposición individual en la Galería Italia de Alicante

Participación con la Galería Punto en ARCO, Madrid, en la FIAC, Paris, y en Art-Cologne

Participación en la exposición *Un siglo de pintura valenciana*, IVAM

Participación en la exposición colectiva *El color de los sueños*, Galería Jorge Mara, Madrid.

1995

Exposición individual en la Galería Cánem, Castellón

Exposición individual en la Galería Mona, Denia

Participación con la Galería Punto en ARCO, Madrid, FIAC. Paris, en Art-Cologne y en la Feria de Arte de Chicago

1996

Participación en la exposición colectiva *En torno al Mediterráneo* de la Galería El Coleccionista, Madrid.

Participación con la Galería Punto en ARCO. Madrid. FIAC, Paris, Art- Cologne y la Feria de Arte de Chicago

1997

Exposición individual en la Sala de Exposiciones de la Universidad de Alicante

Exposición individual en la Galería El Coleccionista, Madrid

Participación con la Galería Punto en ARCO, Madrid, FIAC, Paris, Art-Cologne y la Feria de Arte de Chicago

Solo exhibition at the Galería El Coleccionista, Madrid
Participated with Galería Punto in ARCO, Madrid, FIAC, Paris, Art-Cologne and the Chicago Art Fair

1998

Solo exhibition at the Galería Punto, Valencia
Solo exhibition at the Exhibition Hall of the Bellreguart Town Hall
Solo exhibition at the Galería Cánem, Castellón
Participated with Galería Punto in ARCO, Art-Cologne and the Chicago Art Fair
Participated in the exhibition *Mujeres que fueron por delante* (Women out in front), Valencia, Museum of Fine Art
Participated in the exhibition *Homenaje a José Mateu* (Tribute to José Mateu), Valencia, Atarazanas

1999

Solo exhibition at the Cultural Centre of Alcoi
Solo exhibition at the Galería Pilar Mulet, Madrid
Participated with Galería Punto in ARCO, Madrid

2000

Retrospective exhibition at Museo de la Ciudad, Valencia
Participated with Galería Punto in ARCO, Madrid

2001

Solo exhibition at the Galería Silvia Ortiz, Denia
Participated with Galería Punto in ARCO, Madrid
Solo exhibition at the Spanish Embassy at Havana, Cuba

2002

Solo exhibition at the Galería El Sol, Altea
Participated with Galería Punto in ARCO, Madrid

2003

Participated in the exhibition *Las Bellas Artes en el siglo XX* (Fine Arts in the Twentieth Century), Valencia, Atarazanas
Participated with Galería Punto in ARCO, Madrid

2004

Participated in the exhibition *Monocromos. De Malevich al presente* (Monochrome. From Malevich to the present), MNCARS (Reina Sofia National Museum Art Centre), Madrid

1998

Exposición individual en la Galería Punto, Valencia

Exposición individual en la Sala de Exposiciones del Ayuntamiento de Bellreguart

Exposición individual en la Galería Cánem, Castellón

Participación con la Galería Punto en ARCO, Art-Cologne y la Feria de Arte de Chicago

Participación en la exposición *Mujeres que fueron por delante*, Valencia, Museo de Bellas Artes

Participación en la exposición *Homenaje a José Mateu*, Valencia, Atarazanas

1999

Exposición individual en el Centre Cultural de Alcoi

Exposición individual en la Galería Pilar Mulet, Madrid

Participación con la Galería Punto en ARCO, Madrid

2000

Exposición retrospectiva en el Museo de la Ciudad, Valencia

Participación con la Galería Punto en ARCO, Madrid

2001

Exposición individual en la Galería Silvia Ortiz, Denia

Participación con la Galería Punto en ARCO, Madrid

Exposición individual en la Embajada de España, la Habana

2002

Exposición individual en la Galería El Sol, Altea

Participación con la Galería Punto en ARCO, Madrid

2003

Participación en la exposición *Las Bellas Artes en el siglo XX*, Valencia, Atarazanas

Participación con la Galería Punto en ARCO, Madrid

2004

Participación en la exposición *Monocromos. De Malevich al presente*, MNCARS, Madrid

TEXTOS EN VALENCIÀ

ANA PETERS, EXPLOSIÓ PLÀSTICA

CONSUELO CÍSCAR CASABÁN

Directora de l'IVAM

“La pintura, com la passió, és una veu viva; com més l'escolte més he de deixar-la parlar sense contrariar-la.” BARNETT NEWMAN

Quan recorrem una exposició antològica, com és el cas de la presentació a l'IVAM de l'obra d'Ana Peters, pintora d'origen alemany formada a València, on va habitar durant una àmplia etapa de la seua vida, podem acostar-nos a una selecció de moments imprescindibles en la carrera de l'artista.

Passem a través d'una reunió de somnis, d'ideals, de crítiques, de temors, en definitiva d'experiències, de moments que han escrit la crònica de la seua vida i que va decidir convertir-los en art. En este sentit, invadim l'interior de l'artista, a la vista en les peces realitzades, i permet que els visitants indaguen, es pregunten, intuïsquen i descobrisquen com és la pintora, quines són les seues obsessions i les seues inquietuds. Una antologia és, en certa manera, una carta oberta a la carrera d'un artista que en el cas d'Ana Peters ve firmada per un art que, com deia l'escriptor francès André Malraux, “naix precisament de la fascinació de l'inabastable.”

La paleta de colors de Peters busca trobar el seu lloc, reduir una àrea espacial, i per a això utilitza una sèrie de matisos cromàtics que es traduïxen en una recurrent intemporalitat. Esta forma d'irrompre en les seues teles és un desig, una forma de sinapsi que enllaça imperceptibles pulsacions, formes i colors immersos en un aparent silenci inestable.

En esta compilació pictòrica entenem els nous camins de l'art i de la seua ruptura amb els límits disciplinaris després de l'ocàs de l'època de les avantguardes. Les seues propostes plàstiques es dirigixen cap a posicions molt diferents, se centren en aspectes conceptuals i es contaminen d'àmbits que fins ara li estaven vedats.

El 1947 Lucio Fontana ja no troba en el realisme el camí que li permeta expressar les seues inquietuds i escriu el seu primer manifest espacial, amb el qual pren carta de naturalesa un nou corrent pictòric, l'espacialisme. Este moviment busca, com altres coetanis, l'absoluta llibertat de l'artista, en este cas per mitjà d'un recurs a la progressiva simplificació de les formes que el fa estar molt pròxim als plantejaments minimalistes i de l'art conceptual.

L'espacialisme abstracte de Mark Rothko, Barnett Newman, Ad Reinhardt o Clyfford Still són un referent per a la pintora alemanya, tal com podem observar en l'ús de colors plans, fons generalment monocromàtics i en la recerca d'un art lliure de tot contingut formal. Com a base justificativa de la seua actitud creativa, trobem la filosofia existencialista de Jean-Paul Sartre quan este afirmava: “ser és fer”.

Este rigor conceptual i la simplicitat l'acosten al corrent minimalista, ja que l'artista situa els seus referents creatius en el propi objecte artístic; d'esta manera s'allunya de tota interferència amb el món exterior i aproxima a l'estètica de reconeguts autors mestres d'esta escola com Frank Stella o Donald Judd.

Però també observem influències i similituds en espanyols tan destacats com Gustavo Torner o Gerardo

Rueda, els quals van triar el camí del silenci, el mutisme i el recolliment com a pas previ a la revelació de la veritat artística en què creien. I és que, així que s'avança en la poètica, sobren parts del discurs i este esdevé més net, més metafísic.

Així, la filosofia oriental va apareixent en l'obra de Peters, tal com apareix en altres artistes de les seues files. Ho diu el també artista valencià José María Yturralde, quan afirma que és necessari “fer obres que siguen com estes quinze pedres del Ryoan-ji que són, més que un objecte en si mateix, un element de meditació.” En este sentit, l'artista alemanya troba una fecunditat inesgotable de significats que habiten en la pròpia obra callada i que representen el límit del que ens és donat per mitjà de la raó: la veritat última que conté la genuïna obra d'art.

Este caràcter místic de Peters, entre allò sagrat i allò imaginari, ens recorda les teles de l'expressionista abstracte Mark Rothko, ja que les contemplem es veu un ascens al “no-res” on el pensament es para i les idees es convertixen en una sola, moment en què el ser pren una major importància, sense limitacions.

El pintor Frederic Matys Thursz escriu, a propòsit de Rothko, unes reflexions que ben bé podrien dirigir-se a la veu personal de les teles de Peters: “la pintura, pels seus propis mitjans, pot dirigir l'esperit cap a allò desconegut”, i més enllà: “la pintura és silenci, el seu color, una intrusió, com ho és el soroll en el regne del silenci. Esta intrusió es torna sensació, simulació, significacions i dimensions simultànies que trenquen la fascinació de l'absència enfront de la presència –un estat elemental, però no mínim, perquè allò elemental té la capacitat d'allò màxim–.”

En este punt, crec imprescindible recordar uns versos de les *Primeras poetas* de Luis Cernuda, on escriu una estrofa que al meu entendre capta l'abstracció artística d'Ana Peters: “va l'ombra invasora / desposseint l'espai / i la llum fugissera / fuig a un món llunyà.” Esta puresa expressiva destil·la per les peces monocromes de la poderosa alquímia de colors amb què l'artista alemanya encén quadros expansius com *Afrodita* o *Azul ultramarino* (Blau ultramarí). Esta força expressiva representa una poètica que ens construeix el seu univers personal on la mística pot ocupar un lloc en l'imaginari de l'artista, però que mai no l'aconsegueix de manera plena. Peters té els seus dubtes que expressa en les tonalitats contingudes, a vegades barrejades amb grisos, que conferixen un espai de tribulacions, potser de pors, davant de la realitat última.

Però a pesar d'estos exercicis cromàtics, en ocasions difuminats, la seua pintura pot ser lluminosa, profunda i compacta. D'una força poètica pròxima als *haikai* en el seu afany per aconseguir una certa comprensió de la no-passivitat del buit, un concepte, a vegades vivència, que podem assumir més poèticament a través del pensament oriental o en les ciències exactes de la física.

Òbviament, el *less is more* que va fer seu l'arquitecte Mies van der Rohe és una constant en la seua obra, on la seua pintura, com en els versos de Simone Weil, és una porta “que quan s'obri deixa passar tant de silenci...”

Un espai per al pensament, un lloc de repòs on prendre un respir abans d'iniciar de nou el camí, així és com veig les pintures d'esta artista adoptiva de València on la llum del Mediterrani la va influenciar, sense cap dubte, ja que sabem que la gran majoria de les seues pintures monocromes les va realitzar en esta etapa de la seua vida.

Indubtablement, el color en Peters és un mitjà per a expressar i construir idees. El color en el seu imaginari ens produïx sensacions, sentiments, ens transmet missatges a través de codis universals, ens indica valors, estats d'ànim, situacions... perquè finalment, tal com va expressar en un dels seus principis Isaac Newton (1642-1519), la llum és color, i en la pintura de l'artista alemanya sobreïx entre moltes altres coses per la seua lluminositat, encara que a vegades estiga filtrada per boires que ens recorden les albes al costat del mar.

L'aventura monocroma d'Yves Klein la fa present Peters en la seua obra, com també fa pròpia la icona més comuna per a tots els artistes que van triar el camí que voreja esta artista: Malévitx, figura clau per a la pintura monocromàtica a partir de la seua obra *Quadrat negre sobre fons blanc*.

I és que per a la pintora “l'única cosa verdadera són els colors. Un quadro no representa ni més ni menys que colors”, com afirmava Cézanne. Per això queda manifest que és l'element plàstic per antonomàsia, la quinta essència d'allò pictòric; amb el color s'aconseguixen, en efecte, els valors anomenats “pictòrics”; és a dir, el caràcter substancial de la pintura.

Pels seus profunds i misteriosos poders, el color es convertix en el vehicle de l'expressió de la pintora, perquè el color formula abans les sensacions que el pensament. Algunes escoles pictòriques, del passat segle sobretot, s'han enfrontat en una apassionant dialèctica entre la línia (element intel·lectual) i el color (element sensorial) com a fonament de la creació pictòrica. Però “l'única qüestió, l'únic principi, l'única crisi del segle XX se centra en la intransigent puresa de l'art i en la convicció que l'art correspon únicament i exclusivament de l'art”, com deixa dit Ad Reinhardt en el seu assaig *Art as Art*.

I tal vegada siga, en la difícil harmonia de llum i color que suposa allò abstracte, on millor es manifesten estes condicions, sense les quals és impossible l'anhelat contacte entre l'obra d'art i l'ànima humana, tal com afirma Kandinski. Una de les seues idees fonamentals és que l'efecte físic del color suscita una vibració anímica, i esta, al seu torn, permet l'associació amb altres sentits. “En general, el color és un mitjà per a exercir una influència directa sobre l'ànima. El color és la tecla. L'ull el martellet. L'ànima és el piano amb moltes cordes. L'artista és la mà que, per esta o aquella tecla, fa vibrar adequadament l'ànima humana.” Segons esta idea, el “so bàsic interior, és a dir, l'emoció espiritual, pot suscitar-se per mitjà de recursos cromàtics, la qual cosa no exclou l'existència eventual d'un tema en què puga recolzar-se la pintura pròpiament dita.” Kandinski, amb estes idees, estava convençut que el triomf de l'abstracció en un futur pròxim era inexorable.

I raó no li faltava a l'artista rus. Quan veiem l'explosió de la bellesa serena de les teles de Peters recordem tots estos artistes que l'han precedida amb les seues reflexions i les seues posicions pictòriques, però lentament anem entrant en un univers de llibertat, d'energia, únic, propi, des d'on l'artista alemanya espera simplement el color perquè la protegisca de les figures, innecessàries en la seua inconfusible estètica.

ANA PETERS:

LA PINTURA COM A POESIA

BARBARA ROSE

“El poeta comença on l’home acaba. El destí d’esta és viure el seu itinerari humà, la missió d’aquell és inventar el que no existix.”
JOSÉ ORTEGA Y GASSET. La deshumanización del arte

En un clarividient assaig sobre l’obra d’Ana Peters, Fernando Huici va comparar la pintora contemporània valenciana amb la gran poetessa huitcentista nord-americana Emily Dickinson. La comparació és molt encertada. Encara que les seues vides són molt distintes, les seues sensibilitats són semblants.¹ Dickinson va escriure poemes, molt concentrats i lacònics, personals i, al mateix temps, universals sobre els seus sentiments com a dona que no tenia temps per a conversacions trivials o per a la superficialitat, i qui en comptes de lliurar-se al món en què vivia va preferir tancar-li la porta. En un dels seus poemes més coneguts Dickinson escriu: “L’Ànima tria la seua pròpia Companyia / després / tanca la Porta / i a la seua divina Majoria / retira la Presència.”² D’alguna manera, este és el missatge de les pintures monocromes de Peters: un missatge silent i emmascarat, però molt present en tots els monocroms que monopolitzen el seu treball des de fa dos dècades. Des de llavors, ha pintat moltíssimes variacions del monocrom i ha creat un *corpus* d’obres en paper original i únic que tenen una relació més directa amb el món natural i els seus processos que les seues pintures.

Peters va nàixer a Bremen, Alemanya, però va créixer a València, on son pare treballava com a consignatari marítim. Es va educar a Espanya, però la seua família parlava alemany a casa, una llar les prestatgeries de la qual sobreeixien de llibres en esta llengua. Passaven tots els estius a Alemanya, on Peters es va familiaritzar amb l’art alemany. Li fascinava l’obra del pintor romàntic Caspar David Friedrich que, des de xicoteta, havia conegut en reproduccions. Després contemplaria els originals a Hamburg. Li agradava l’expressionisme alemany, i Nolde en concret pel seu ús del color i la llum. També li interessava l’obra de Paula Modersohn-Becker, que va poder vore a Bremen. El pes de les seues formes i els seus muts colors terrosos a vegades apareixen en les obres de Peters. Va estudiar reproduccions de Dürer, i la delicadesa i complexitat de la línia de les seues pintures abstractes recorden el gran dibuixant germànic.

Peters tenia deu anys quan va arribar a València amb la seua família; corria l’any 1942, i la Segona Guerra Mundial estava en ple apogeu. Havia sobreviscut al bombardeig de Bremen, els carrers de la qual van ser carbonitzats i es van tenyir de negre; Peters recorda la seua por i el trauma que li va produir patir la guerra. Sempre va saber que seria pintora. Primer va estudiar a l’Escola de Belles Arts de València i després a Madrid, a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Entre els seus professors en esta última es trobava Lafuente Ferrari, un prestigiós crític i assagista que va escriure diversos llibres sobre art contemporani. Al cercle estudiantil en què es movia li interessava l’art modern, del qual sabien a través d’exposicions, revistes i viatges a l’estranger. Peters també coneixia l’obra dels artistes espanyols de la generació anterior a la seua, com Tàpies, Chillida, Palazuelo i els membres d’El Paso i l’Escola de Conca, en especial la del seu amic Gerardo Rueda.

La seua generació era la de Lucio Muñoz, Antonio López i Alfonso Fraile, els qual van assolir la seua maduresa durant una època que enfosquia l’ombra del règim de Franco. Va ser una generació d’escasses

pintores, en la qual no n'hi hagué ni una sola que fóra abstracta digna d'esment. Peters no sempre ha sigut una pintora abstracta: va consagrar dos períodes de la seua vida a l'abstracció pura, una a principis dels seixanta, que va ser experimental i efímera; més tard, acabada d'inaugurar la dècada dels huitanta, va tornar a l'abstracció amb un estil relacionat amb l'art informal europeu o l'abstracció lírica.

El 1959, després de finalitzar els seus estudis a Madrid, va tornar a València i es va plantejar si havia de pintar en un estil figuratiu postcubista o llançar-se de ple a l'abstracció. Este dilema entre la figuració i l'abstracció eixia a col·lació amb freqüència en bona part de les conversacions dels artistes valencians. La major part d'aquells que van triar l'abstracció, com Sempere o Alfaro, van pertànyer al Grup Parpalló, el qual es va decantar cap a la geometria i el constructivisme. Per la seua banda, a Peters li interessava l'abstracció lírica. Durant esta època va fer *collages* en la línia dels de Gerardo Rueda. No obstant, va abandonar l'abstracció cap a mitjan els seixanta per l'impacte del pop art i la creació d'Estampa Popular a València, col·lectiu d'art gràfic del qual Peters va ser membre actiu.

Durant la tempesta política dels seixanta, Peters va formar part de la facció valenciana d'Estampa Popular, un grup d'artistes joves que es van unir l'any 1964 per a protestar contra Franco a través de la difusió de gravats de contingut polític. Estampa Popular no va nàixer a València, sinó a Madrid i es va inspirar en l'art gràfic popular mexicà. El seu estil original va ser el realisme expressionista d'influència picassiana. A València, el moviment va ser més satíric i pròxim al pop art internacional, i les seues referències a les vinyetes de còmics i a la publicitat van ser més sofisticades.

A mitjan la dècada, tres membres d'Estampa Popular de València, Rafael Solbes, Manuel Valdés i Joan-Antoni Toledo van fundar un altre col·lectiu, l'Equip Crònica, que Joan-Antoni Toledo abandonaria als pocs mesos. També va haver-hi altres grups relacionats amb el pop en la València d'estos anys com l'Equip Realitat, al qual pertanyien Jordi Ballester i Joan Cardells. Tomàs Llorens, amb qui Peters es va casar el 1964, va escriure textos per al grup en catàlegs i revistes.

Estampa Popular no emprava una única tècnica. Gravaven sobre linòleum perquè era una tècnica senzilla i directa que no requeria portar els treballs a un taller. Peters, igual que la resta, treballava sola i després participava en exposicions col·lectives que se celebraven en llocs tan insòlits com els corredors de la universitat. Els joves artistes es veien amb freqüència, i a vegades feien edicions col·lectives de calendaris, postals... Buscaven una àmplia difusió i, per esta raó, a principis de 1966, van abandonar els gravats de linòleum per a col·laborar amb un xicotet editor. Hi havia un projecte per a publicar còmics, però Peters no va participar-hi i va preferir transitar altres camins.

Peters no va tardar a apartar-se del pop, encara que la seua influència, i sobretot la de Rauschenberg, es va poder observar en tres exposicions celebrades a València i a Madrid l'any 1966. L'única obra que conserva del període en què era l'única representant femenina de l'Equip Crònica és una imatge de notable sofisticació que representa una carta, la reina de cors. Que com a dona triara la reina de cors és comprensible. La decisió de pintar una carta que era plana com la bandera americana de Johns també li va permetre, igual que a Johns, eliminar la distinció entre la figura i el fons. Com la bandera de Johns, el naip ocupava tot el rectangle d'una tela que, més tard, cobririen per complet els camps de color de les seues pintures monocromes.

Peters, després de la seua fugaç afecció al pop, no va optar per l'art figuratiu; és evident que va aprendre una important lliçó sobre les estructures de l'art més avançat gràcies a tots aquells experiments. La seua exposició de pop art a Madrid no va tindre bones crítiques i, comprensiblement, a Peters li va afectar molt. Amb fills xicotets i una família va començar a pintar menys. El 1972 el seu marit, Tomàs Llorens, un jove professor d'arquitectura a València, va haver d'exiliar-se per causes polítiques. La família va trobar refugi a Anglaterra, on Llorens va ensenyar a la Portsmouth School of Architecture. Durant més de cinc anys Peters no va tindre estudi propi. Quan va reprendre la seua activitat pictòrica, el seu estil era

abstracte, fonamentalment perquè no disposava de molt d'espai, per això va optar per uns *collages* que exposava en una xicoteta galeria de Portsmouth.

El 1985 la família va tornar a València i es va instal·lar a Dénia. Este nou emplaçament va propiciar una inflexió en la trajectòria de Peters. A Dénia està l'estudi on encara hui treballa. En els cinc anys següents a la seua arribada, va aconseguir una maduresa que posava de manifest les lliçons apreses i expressava una visió personal de l'estil conegut com a pintura de camps de color. Al voltant de 1990 va començar a pintar els monocroms que s'han convertit en el seu segell distintiu. Els va exposar per primera vegada el 1993 a la Galeria Punto de València i posteriorment a la Galería El Coleccionista de Madrid.

A Peters sempre li ha interessat l'art de totes les èpoques. A més de la seua volença pel pintor romàntic alemany Caspar David Friedrich, així com pel Monet de l'última època, també admirava pintors com Klee, Tàpies, Rauschenberg i Rueda, les influències dels quals es poden observar en les seues obres. En els seixanta va provar diversos estils, tots d'una sorprenent sofisticació i en harmonia amb els avanços de l'avantguarda internacional. A principis dels noranta, de tornada a València, va començar a treballar en uns monocroms que van suposar una ruptura radical amb la seua formació acadèmica més centrada en l'art figuratiu.

Ja per llavors l'art monocrom presumia d'una sòlida tradició. Les primeres obres totalment monocromàtiques, el trio de 1915 de Ródxenko *Roig, Groc, Blau*, estaven fetes a base de colors primaris per a expressar una tornada als principis fonamentals. Eren planes, invariables i literals. No obstant, el punt de partida dels camps de color de Peters són els de Miró, els revolucionaris *petit bleu* del qual de 1925 van introduir un espai fluid i atmosfèric en l'art d'un sol color. L'espai oníric de Miró exemplifica la *peinture-poésie*, tradició a què pertany Peters i que queda patent en les seues pintures que evoquen somnis i espais d'altres mons aliens a tota dimensió terrenal.

Miró va identificar el seu ús del monocrom amb l'espai dels somnis en el títol de la pintura de camp de color blau *Ceci est la couleur de mes rêves* (Este és el color dels meus somnis). En les pintures "somni" que Miró va realitzar entre 1925 i 1927 hi ha línies i formes esquemàtiques suspeses enfront d'uns fons monocromàtics d'anàrquiques brotxades. Els camps estan articulats per signes que floten en l'espai. En estes radicals obres, Miró aparta el clarobscur, la perspectiva, la relació entre la figura i el fons i el contrast del color de la circulació per a relegar-los a un passat acadèmic. Igual que Miró, Peters deixa a un costat l'acadèmia i els seus vestigis per a crear idíl·lics camps de colors purs i ressonants que només sotmet a marques, incisions i canvis de la superfície, on la densitat de la pintura es fonamenta en un espai vaporós i ambigu que pot interpretar-se com el cel o la mar.

L'interés de Peters per l'art monocrom el va motivar no tant la seua fascinació pel color com la seua passió per la llum, especialment la manifestació d'esta en la natura. La seua concentració en la radiant llum natural i la seua variació al llarg de les hores del dia, filtrada a través de núvols i branques o reflectida en l'aigua, és el principal vincle de Peters amb la natura que pot apreciar-se inclús en les seues obres més abstractes i forma part de l'especial atracció que exercix el seu art.

Com les *Pinturas negras* (Pintures negres) de Goya, les obres monocromes d'Ana Peters no poden reduir-se a un mer conjunt de significats fixos i estàtics: són declaracions polivalents obertes a interpretacions diverses. Utilitza una àmplia gamma de colors de l'espectre. La relació que hi ha entre els colors i determinats estats d'ànims es manifesta tant en l'art com en el llenguatge. Per exemple, el *blau* ens remet a la tristesa i la melancolia. Utilitzem este mateix color per a plasmar una persona amb molt de fred. Parlem que un té aspecte *verdós* amb l'enveja. Si un s'acovardix se li posa el cutis *grogrós* (l'anglès *yellow* té també l'accepció de "covard"), i se'ns posa la cara tota *granat* amb la ira. El *roig* denota intensos sentiments o temperatures altes. El *blanc* és el color de la núvia, representa la virginitat i la puresa. El *gris* és el color del dubte i la melancolia. Tons *verds* ens solen remetre a la natura. Per descomptat, el *blau* també

representa la infinitud dels cels. A l'edat mitjana, el simbolisme dels colors era una clau important per a desxifrar el contingut de les representacions. El *roig* i el *blau*, els colors que sempre lluí la Mare de Déu, tenen un significat espiritual determinat en el camp de la iconografia. Els colors brillants, i en particular l'*or*, s'identifiquen amb la il·luminació divina.

La connotació emocional de certs colors continua sent important per a alguns artistes, com és el cas de Jasper Johns, que ha realitzat obres monocromes de color gris durant tota la seua carrera —estos quadros s'exposaran tots junts per primera vegada l'any 2008 en una mostra titulada *Gray* que se celebrarà a l'Art Institute of Chicago i al Metropolitan Museum de Nova York—. No obstant això, a Anna Peters no li agraden els grisos. Els seus colors solen ser intensos, a vegades estranys i variables, però sense suggerir la melancolia i la tristesa que impregna les pintures monocromàtiques de Johns, com *Blue Tango*, una de les seues primeres obres, i la sèrie més recent, *Catenary*. Peters no al·ludix mai a la trivialitat o la nostàlgia. No importa la subtilesa o la sensibilitat que pose en el seu treball, les seues pintures no deixen mai de ser actuals, perquè no fan referència ni a esdeveniments concrets ni al pas del temps, sinó a l'empremta humana que està darrere de tot això, i, d'esta manera, fa un inventari inconfusible d'estes persones i moments específics.

Les pintures tonals atmosfèriques de Whistler i els últims treballs de Monet constituïxen la prehistòria del monocrom, i van ser molt importants per a la sensibilitat de Peters. L'obra tardana de Monet, en la qual són els matisos harmònics i no el contrast de color els encarregats de crear un estat d'abstracció, s'acosta molt a la imatgeria de Peters. Sense línia de l'horitzó per a orientar-nos, projectem el nostre cos en l'estany que està enfront de nosaltres, encara que estiga inclinat en paral·lel al pla horitzontal per a flotar, ingràvid, sobre la superfície, com els nenúfars. Sovint, davant de les obres de Peters tenim la sensació de flotar, bussejar o planar, és a dir, ens allibera físicament. Estes sensacions corporals són tan intrínseques al significat de les seues pintures com ho és la sensació d'estar completament banyat de llum, amb els nostres cossos absorbits en un *corpus* immaterial.

Dins del camp monocromàtic, Peters fa variacions sobre la superfície: corbes rítmiques i rastres, empremtes, ratlles, taques que suggerixen viatges fugaços i efímers com el vol dels ocells i les ondulacions de les ones. Estos subtils moviments es referixen no tant a fenòmens mecànics com naturals. Els monocroms de Peters tenen l'efecte d'alentir el temps, ja que requerixen concentració i atenció, és a dir, no busquen un impacte gràfic immediat com en el cas de l'art geomètric de línies dures.

Com ocorre amb les pintures negres de Reinhardt o les icones contemplatives d'Agnes Martin, costa treball contemplar les obres d'Anna Peters. Exigixen precisió, disciplina i la capacitat de distingir els infinits refinaments dels matisos. Peters no insisteix en consideracions teòriques, però de manera intuïtiva entén les qüestions importants de la pintura contemporània. En algunes obres segueix certs processos automàtics desenrotllats pel surrealisme, com el *frottage*, el *grattage* i la decalcomania. Els seus dibuixos, sensibles i delicats, són un contrapunt gràfic en blanc i negre a les pintures que evoquen xàrcies de filigranes, ruscos o embolics. Els seus dibuixos són sempre abstractes i mai estudis previs a les seues pintures a l'oli. Són independents de les pintures, obres en si mateixes. Però compartixen inspiració amb els olis. En canvi les seues obres en paper són més experimentals i, sovint, combinen distintes tècniques. Peters estava especialment interessada en el grafit a causa de la seua mal·leabilitat. També va fer monoestampes que destaquen per la seua varietat i unicitat.

La interpretació que Peters fa del monocrom pressuposa una comprensió de la història del modernisme i l'assimilació de la seua tesi fonamental. De manera intuïtiva comprén que, des de mitjan segle XIX a París, la creació de certes obres clau socava, trastorna o transforma la definició d'art i les seues estructures de manera definitiva i, en este moment, es tanquen algunes portes al mateix temps que se n'obren altres. Per a la pintura modernista, la distinció entre el dibuix i la pintura es convertix en fonamental i els modernistes identifiquen la pintura amb tot allò que no compartix amb el dibuix. Si la pintura disposa de

superfície però no té volum o espai real, el problema que es planteja és com proporcionar una sensació de profunditat o volum que no siga ni il·lustrada ni material.

En este context, la principal qüestió per a l'alliberament de l'abstracció de la sintaxi de l'art representacional és la seua relació amb el dibuix. L'esforç per separar el dibuix del color no naix de cap prejuí modernista contra la línia. És més prompte una conseqüència d'una inexorable evolució cap a la concreció de la definició de la pintura com un objecte mundà tan real com la taula o la cadira. El rebuig de Peters a les relacions entre la figura i el fons en què es basa l'art representacional, caracteritza l'última fase de la pintura abstracta que comença amb la intercalació que Pollock va fer de la figura i la superfície i la identificació que fa Newman de la imatge amb el camp.

La interpretació que Peters fa del monocrom no és ni geomètrica ni de línia dura. El seu espai no suggereix uniformitat sinó infinitat, un distància atmosfèrica imaginària implícita sense recórrer a perspectives lineals. En este sentit, la seua sensibilitat està relacionada amb les de Georgia O'Keeffe i Agnes Martin, que també creien que el progrés no necessàriament és una conseqüència de l'evolució estilística, sinó del domini d'una disciplina. Les seues imatges són d'una contemplació muda, no d'una acció agressiva. Ana Peters s'allunya de l'estètica occidental i participa en este tomb cap a l'oriental. La unió de l'humanisme occidental amb elements de les filosofies orientals, més propícies per al manteniment de la paradoxa en suspensió, caracteritza algunes de les millors expressions artístiques de hui en dia, en un moment en què estes dos civilitzacions comencen a acostar-se.

En el passat, importants canvis estètics han resultat de col·lisions culturals, com la del modernisme europeu amb l'art africà. Després de la Segona Guerra Mundial, va haver-hi un gran interès per l'art i la filosofia asiàtics. Este interès el compartien Mark Tobey, Robert Motherwell i Ad Reinhardt –qui, com Georgia O'Keeffe, estava influenciat per l'antiga pintura paisatgista xinesa–, així com molts altres membres de l'Escola de Nova York. Els nenúfars de Monet, els *drippings* de Pollock o els camps de color de Newman pertanyen a una limitada classe d'obres extraordinàries que van alterar la percepció, els nivells de consciència i els principis fonamentals i estructurals de creació de la forma, cap dels quals es va limitar a alterar l'aparença de les superfícies.

Per tant, podríem dir que l'art monocrom no és postmodernista sinó postrevolucionari, la qual cosa explica la negació de Reinhardt, la postura de l'abstracció al voltant de la unitat cromàtica que rebutja la descripció i la representació i altera el contrast de color. Estes icones d'interioritat poden interpretar-se com un rebuig a la noció de progrés que els polítics utòpics van prometre però no van aconseguir. Igual que les obres d'Agnes Martin i Ad Reinhardt, els monocroms d'Ana Peters són eloqüents en el seu silenci. Poden irradiar llum des del més enllà. O poden estar envoltats en una implacable foscor, ser testimonis muts del terror inquisitorial, dels horrors de la guerra o simplement poden ser respostes obstinades a la censura oficial de l'Estat, tant a Itàlia o Alemanya com a l'Espanya de Franco i l'Amèrica del Nord maccarthiana.

Segons Malévitx, “el color i la textura són dos dels principals actius de la creació pictòrica –són l'essència de la pintura, però esta essència sempre ha sigut matada per la temàtica–. I si els mestres renaixentistes hagueren descobert la superfície pictòrica, la seua troballa hauria sigut més virtuosa i valuosa que qualsevol Madona o Gioconda.”³

La qüestió de si hi ha colors específics per a cada experiència, emoció o memòria és igualment ambigua. Ens adonem de la complexitat d'esta qüestió si tractem de recordar el color, inclús estos matisos denotacionals primaris i secundaris. Sense un referent és quasi amb tota probabilitat impossible. Yves Klein va estar a punt de crear esta especificació en identificar el color amb l'estil quan va inventar l'IKB (International Klein Blue), un cobalt intens que no sols satura la superfície sinó que s'identifica amb el propi pigment, un punt que ell va il·lustrar amb la seua proposta de presentar el color només com una acumulació de pigment en pols.⁴

La descripció, l'últim vestigi representacional en l'art abstracte, unix la pintura amb una realitat distinta a l'actual perquè el que es plasma en la tela no està present. La representació és sempre un record d'una cosa que no està ací i ara. Per la seua banda, el color separat de la imatge desafia la memòria: només pot ser específic i especial si s'experimenta en el present. És més, el color és molt menys específic que una imatge per la naturalesa de les seues inevitables associacions: el roig és sang, calor, ferida, passió, carn, el color de les més intenses passions de l'amor i la mort del color. Ho sabem per la publicitat de les pel·lícules i els cartells de les corregudes de bous tant com per les pintures de Tàpies i Burri. Sembla que no hi ha manera d'evitar estes associacions amb la nostra experiència. Sabem que el blau denota l'infinit del cel i també la immensitat de la mar, inclús sense necessitat de vore un quadro de Miró.

La influència de Miró és important per a Peters, en concret la manera en què definix el camp de color com un espai de saturació variable, més o menys transparent o opaca, en comptes de com un espai d'identica densitat en tota la seua superfície. Esta variabilitat dóna lloc a la il·lusió de l'expansió espacial sense que per això el suposat espai il·lusionista s'allunye darrere del pla del quadro. Esta vaporosa pantalla de color, en canvi, permet que la llum (de la tela o el paper) es filtre a través d'ella i cree una sensació de resplendor. Esta qualitat d'il·luminació immaterial està en l'essència de la interpretació que Peters fa del monocrom i està relacionada amb la tècnica dels pintors americans dels camps de color que descendixen de Rothko i Newman. No obstant, Peters es manté fidel a la pintura de camps de color de Miró perquè no utilitza ni pintures plàstiques ni teles crues (*raw canvas*), molt populars als Estats Units i que proporcionava vaporoses capes de color transparent que, no obstant, han resultat ser efímeres.

És innegable que el color té implicacions tant connotatives (emocionals) com denotatives (espacials). Klee i Kandinski estaven interessats en les primeres. Més tard, en el segle XX, Ludwig Wittgenstein va investigar la propietat denotativa del color amb relació al llenguatge. Les seues observacions sobre el color van convertir el monocrom en un vehicle per a la reflexió de problemes filosòfics. Els colors no poden malinterpretar-se perquè són característiques físiques objectives. Ni tan sols les seues traduccions poden confondre els significats: *blue, bleu, blau, azul, azzurro* descriuen un mateix color sense marge de dubte.

En el pol oposat d'esta interpretació empírica del color com a característica física dels objectes, que ens porta directament a la interpretació literalista-minimalista del monocrom, està la visió expressionista del color com a mitjà per a comunicar l'emoció. L'impressionisme i altres moviments artístics de base científica van vore el color com denotatiu, però els simbolistes i expressionistes el consideren connotatiu, és a dir, capaç de comunicar estats mentals i d'ànim. Per a racionalitzar una teoria de la comunicació estètica essencialment subjectiva, Klee, Kandinski i els seus seguidors van elaborar complicats sistemes que equiparen colors i formes específiques amb estats emocionals. El 1911 Kandinski va escriure en *De lo espiritual en el arte*: "Quan la sensibilitat està més desenrotllada, este efecte elemental comporta un altre més profund que provoca una commoció emocional. En este cas obtenim el segon resultat principal de la contemplació del color, és a dir, l'efecte *psicològic* produït per este. Ací apareix la força psicològica del color, que provoca una vibració anímica. La força física elemental és la via per la qual el color arriba a l'ànima."⁵

La categoria de l'obra d'art com un objecte autònom i antiil·lusionista en el món estava entre les principals preocupacions de Paul Klee a principis del segle XX. Utilitzant arpillera i teles molt texturitzades com a base i cosint com si es tractara d'un dibuix lineal literal, Klee es va anticipar als avanços de Miró i Tàpies. La pintura monocroma sense imatge se situa fora del temps històric, mentres que el pigment cobrix la superfície com si fóra un dibuix del passat. Ni anècdotes ni iconografia ni elements narratius ens parlen de la personalitat de l'artista o del seu moment històric.

Darrere del monocrom s'amaga un impuls de submergir allò individual i allò personal, d'aniquilar el jo a la recerca de la transcendència. La impersonalitat del monocrom és un traç que els artistes amb temperament místic han potenciat per a evitar les distraccions. L'art monocrom es manté alié a les fluctua-

cions mundanes i és intencionalment mut. No són dibuixos, sinó presències. L'absència d'imatge crea un silenci que alça un mur contra la interpretació. El monocrom és un tipus de negació: els seus practicants són subversius *ipso facto*. Perquè el període modern s'ha centrat en els elements formals de la pintura, passant per alt o denigrant altres categories del significat, tendim a deixar de costat un altre tipus de canvis que poden ser més importants que aquells que depenen de l'alteració dels elements estructurals.

En un perspicaç assaig sobre Peters, Fernando Huici comenta: “Sobre este doble eix –la idea que el color, un color específic, pot transmetre, si no l'essència ontològica d'allò real, sí una evocació precisa i intensa que, en complexa síntesi, revela, ‘conjuntament a l'ull i a la sensibilitat’, una precisa il·luminació poètica associada a una determinada experiència d'allò real, i la idea que, des d'este mateix color tancat, s'obri un llindar d'infinits matisos i inescotable modulació– es redefinixen les coordenades fonamentals sobre les quals s'edifica la poètica d'Ana Peters.”⁶

Els monocroms de Peters creen un món net de personalitat individual. El seu espai fluctuant és literalment amorf (en el sentit que no té morfologia) i li permet a la ment flotar en llibertat sense horitzons o referents d'escala humana. Un sol color definix un espai pictòric que és distint de l'espai de l'art figuratiu o inclús de l'art abstracte amb les seues relacions figura-fons. Este espai connota infinitat, evoca allò desconegut. Inevitablement, la vacuïtat suggerix el buit: el gos de Goya i els pallassos del període rosa de Picasso que tenen la mirada fixa en l'infinít al·ludixen a una profunda soledat que definix un somni poètic. És en este punt on el desig utòpic d'anar “més enllà de la pintura” destapa les seues arrels essencialment místiques. Allò il·limitat, per definició una característica de l'altre món, implica la transcendència espiritual de la matèria terrestre.

Els monocroms són una persistent i curiosa forma de modernisme que mitiga el dolor de l'alienació en proporcionar una porta a la contemplació transcendent, una fugida d'una època que aconseguixen negant el progrés. La seua essència és la paradoxa i l'ambivalència; en la seua custodiada ambigüitat equivalen al nostre mutisme en el curs de la història humana que definix el destí de l'home. Si la consciència de la nostra època és, com va definir Unamuno, “el sentiment tràgic de la vida”, llavors la meta d'un art espiritual i introspectiu ha de ser la transcendència del conflicte i la disputa mortal. Per als místics orientals com Krishnamurti, qui va exercir una influència notable sobre Jackson Pollock, el trànsit hipnòtic i l'espai personal que el món negava, apartats o eliminats del discurs on la paraula no pot actuar, definix l'absència de la dialèctica nascuda d'una oposició agressiva.

Les primeres empremtes que fa l'artista en l'obra i la seua visibilitat final són aspectes importants en la metàfora del flux que estimula un camp monocrom neutral i que només es veu modificat per estos moviments subtils i misteriosos, ja que estes empremtes que marquen el monocrom insinuen que no estan fetes amb un pinzell. L'assaig *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* de Walter Benjamin és important en la teoria de l'art monocrom, ja que està precisament contra esta era d'obres reproduïdes mecànicament davant de les quals el monocrom se subleva. El temps i el canvi. És una postura de negació que no admet cap concessió a la cultura de la duplicació. Pintar obres monocromes és una postura d'oposició que implica una eternitat aliena al desastre de l'esdevindre humà.

Segons Evelyn Hill, els grans místics distingixen clarament entre la realitat inefable que perceben i la imatge que empren per a descriure-la. Una vegada i una altra ens diuen, seguint Dionís i Eckhart, que l'objecte de la seua contemplació no tenia imatge o, segons sant Joan de la Creu, que “en esta vida l'ànima mai no podrà arribar a la divina unió a través de formes i figures.”⁷

L'associació amb l'espiritualitat del lluminós camp de color explica l'atracció de Matisse i Miró per tot allò monocromàtic, i també pot explicar el desinterés de Picasso per esta forma de radicalitat. Perquè no hi ha formes delineades en les pintures monocromes, no hi ha elements a escala. L'espai incommensurable és infinit. En l'obra d'alguns artistes que pinten monocroms este misteri metafísic es contraresta

posant l'èmfasi en la superfície i la textura, la qual cosa torna l'espectador al pla de la realitat física i la sensació material.

En el catàleg de l'exposició *La couleur seule* que només incloïa pintures monocromes (celebrada a Lió el 1988) Maurice Besset definix la pintura monocroma no com un estil sinó com una prova dels límits de la pintura. Per açò, la seua història és discontinua en comptes de progressiva o evolutiva. Les teles d'un sol color representen la forma més radical que la pintura pot assumir: representa el *nec plus ultra* que definix la frontera entre la pintura i l'objecte. Inevitablement, el concepte de monocrom és antiprogrés i antievolució: l'únic color de la tela és sempre el fi, l'expressió última de l'essència. El monocrom és un buit que, per definició, indica absència d'imatgeria. L'absència pot ser el rebuig nihilista o la retirada de tot indicatiu personal d'alegria o acció. El monocrom és una declaració d'allò suprem: de les últimes coses i també potser de les primeres. Esta determinació escatològica és part del seu significat. El *fiat lux* és el principi de la creació. Esta llum ho precedix tot i definix la creació com una metàfora essencial per a tota pintura romàntica, si utilitzem l'adjectiu *romàntic* en un sentit genèric en lloc de l'ordinari; atesa la seua associació amb l'escatologia, la pintura monocroma té un significat específic que desafia el seu context històric per mitjà de la seua dissociació. El rectangle cobert per tots costats amb un sol color posa de manifest la seua postura.

Peters equilibra este impuls cap a la pèrdua d'un mateix en el misteri metafísic i l'afirmació d'una existència concreta en el present en ressaltar la textura de la superfície i la variabilitat de la saturació.

Peters no neteja o uniforma les superfícies. Deixa que conserven empremtes d'accidents i processos. No són impersonals com les d'Ellsworth Nelly, no estan fonamentades en el consol com les pintures de Gerardo Rueda o Lucio Fontana. Els colors que tria són mixtos, impurs i desconeguts. A vegades, un cridaner rosa fort a la manera de Marilyn Monroe, altres un groc àcid o un blau o un verd que compromet la limpidesa amb la terbolesa. La paleta de Peters no es basa en els matisos purs de l'espectre, sinó en versions atenuades o apagades de les tonalitats primàries i secundàries. Hi ha una certa frustració en la nostra incapacitat per a anomenar amb precisió els colors, inclús la seua falta de denominació és incomprendible i misteriosa.

Les recents pintures d'or metàl·lic de Peters sintetitzen la seua interpretació personal del monocrom: brillen amb una llum d'un altre món, però la seua opacitat evita la penetració del que es troba darrere de la pantalla daurada. L'ús de l'or en el tríptic horitzontal, un dels treballs més grans, ens recorda l'exquisititat de les mampares japoneses que se suposa que bloquegen i reflectixen la llum al mateix temps. En estes pintures monocromàtiques daurades el color es redefinix com la resplendor pura associada amb la poètica, allò preciós i allò diví.

NOTES

1. Huici, F.: "Revelación del color", dins *Ana Peters*. Museu de la Ciutat, València 2000.
2. Estos versos de Dickinson, en la seua traducció a l'espanyol, corresponen a Nicole D'Amonville Alegria, i estan en *Emily Dickinson: 71 poemas*. Lumen, Barcelona 2003, p. 83 (*N. de la T.*).
3. Malevich, K.: *Cubism and Futurism to Suprematism: The New Painterly Realism*, 1915.
4. El projecte es va dur a terme a l'atri del Guggenheim Museum.
5. Traducció de Genoveva Dieterich extreta de *Kandinsky. De lo espiritual en el arte*. Paidós, Barcelona 1998, p. 52 (*N. de la T.*).
6. Huici, F.: *op. cit.*, p.15.
7. Underhill, E.: *La mística: estudio de la naturaleza y desarrollo de la conciencia individual*. Trotta, Madrid 2006.

CRONOLOGIA

1932

Naix el 22 de febrer a Bremen, Alemanya, filla de pares alemanys. Son pare, Ulrich Peters, treballa en la companyia naviliera Vulcan.

1942

Viatja amb la seua família a Espanya. S'instal·len a València.

1953-58

Estudia a l'Escola de Belles Arts de Sant Carles a València (1953-55) i després a l'Escuela de Bellas Artes de San Fernando a Madrid (1955-58), on acaba els seus estudis.

1959

Realitza la seua primera exposició personal a la Sala Mateu de València.

1959-63

Participa en diverses exposicions col·lectives: *Salón de otoño* a l'Ateneu Mercantil de València (1960), una col·lectiva a la llibreria Abril de Madrid (1961) i *Seis mujeres* a l'Ateneu Mercantil de València (1961).

1964

Es casa amb Tomàs Llorens.

És un dels membres fundadors d'Estampa Popular de València. Participa en les tres exposicions d'Estampa Popular realitzades este any a Montcada, València i Cullera respectivament.

Exposició individual a la Sala Mateu de València. La seua pintura s'inscriu en l'incipient moviment pop valencià.

1965

Exposició amb la pintora Aurora Valero a la Sala Martínez Medina de València.

1966

Exposició individual titulada *Imágenes de la mujer en la sociedad de consumo* a la Galería Edurne de Madrid. Esta exposició, que és la seua manifestació més decidida fins al moment en la línia del pop "polític" valencià, és mal rebuda per la crítica.

Deixa de pintar.

1973

S'instal·la amb els seus fills a Anglaterra, on Tomàs Llorens, expulsat de la Universitat Politècnica de València, troba treball a l'Escola d'Arquitectura de Portsmouth com a investigador i després com a professor.

1973-85

Estada a Anglaterra.

Lentament torna a l'activitat artística, fa dibuixos i *collages* abstractes i reprén el contacte amb la pintura a l'oli.

1985

Torna a València, on Tomàs Llorens ha sigut nomenat director general de Patrimoni Artístic de la Generalitat. S'instal·la a Dénia.

1985-93

Després d'un període d'interrupció, torna a realitzar dibuixos, *collages* i pintura abstracta; evoluciona cap a la pintura monocroma, línia en què es mantindrà d'ara en avant. Tomàs Llorens és nomenat director del MNCARS (1988-90) i després conservador cap del Museo Thyssen-Bornemisza (1991-2005).

1993

Exposició individual a la Galeria Punto de València.

Participació amb la Galeria Punto en Art-Cologne.

Exposició individual a la Galería El Coleccionista de Madrid.

1994

Exposició individual a la Galeria Italia d'Alacant.

Participació amb la Galería Punto en ARCO, Madrid, en la FIAC, París, i en Art-Cologne.

Participació en l'exposició *Un segle de pintura valenciana*, IVAM.

Participació en l'exposició col·lectiva *El color de los sueños*, Galería Jorge Mara, Madrid.

1995

Exposició individual a la Galeria Cànem, Castelló.

Exposició individual a la Galeria Mona, Dénia.

Participació amb la Galería Punto en ARCO, Madrid, en la FIAC, París, en Art-Cologne i en la Fira d'Art de Chicago.

1996

Participació en l'exposició col·lectiva *En torno al Mediterráneo*, Galería El Coleccionista, Madrid.

Participació amb la Galería Punto en ARCO, Madrid, en la FIAC, París, en Art-Cologne i en la Fira d'Art de Chicago.

1997

Exposició individual a la Sala d'Exposicions de la Universitat d'Alacant.

Exposició individual a la Galería El Coleccionista, Madrid.

Participació amb la Galería Punto en ARCO, Madrid, en la FIAC, París, en Art-Cologne i en la Fira d'Art de Chicago.

1998

Exposició individual a la Galeria Punto, València.

Exposició individual a la Sala d'Exposicions de l'Ajuntament de Bellreguard.

Exposició individual a la Galeria Cànem, Castelló.

Participació amb la Galeria Punto en ARCO, Madrid, en Art-Cologne i en la Fira d'Art de Chicago.
Participació en l'exposició *Mujeres que fueron por delante*, Museu de Belles Arts, València.
Participació en l'exposició *Homenaje a José Mateu*, Drassanes, València.

1999

Exposició individual al Centre Cultural d'Alcoi.
Exposició individual a la Galeria Pilar Mulet, Madrid.
Participació amb la Galeria Punto en ARCO, Madrid.

2000

Exposició retrospectiva al Museu de la Ciutat, València.
Participació amb la Galeria Punto en ARCO, Madrid.

2001

Exposició individual a la Galeria Silvia Ortiz, Dénia.
Participació amb la Galeria Punto en ARCO, Madrid.
Exposició individual a l'ambaixada d'Espanya, l'Havana.

2002

Exposició individual a la Galeria El Sol, Altea.
Participació amb la Galeria Punto en ARCO, Madrid.

2003

Participació en l'exposició *Las bellas artes en el siglo XX*, Drassanes, València.
Participació amb la Galeria Punto en ARCO, Madrid.

2004

Participació en l'exposició *Monocromos. De Malevich al presente*, MNCARS, Madrid.

