

# UNA MIRADA S U S T R A C T I V A

DISYUNTIVA PICTÓRICA HACIA SU  
DESMATERIALIZACIÓN



S O F I A   M A R Q U É S

Dirigido por José Saborit  
Trabajo Final de Máster. Tipología 4



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



MÀSTER en  
PRODUCCió ARTÍSTICA  
Universitat Politècnica de València



# UNA MIRADA S U S T R A C T I V A

Disyuntiva pictórica  
hacia su desmaterialización

Presentado por **Sofía Marqués**  
Dirigido por **José Saborit**

Máster Oficial en Producción Artística  
Tipología 4: Producción artística inédita  
acompañada de fundamentación teórica

Facultat de Belles Arts de Sant Carles  
Universitat Politècnica de València  
Valencia, Julio de 2018





A mis padres,  
siempre conmigo.



# ÍNDICE

1. Resumen/ Abstract p. 8
2. Introducción p. 10
3. Conceptualización de la obra p. 13
  - 3.1 Breve apunte del marco histórico p. 13
  - 3.2 *Des-hacer*. Discursos pictóricos desde la negación p. 15
  - 3.3 El germen primigenio: utopía de *lo puro* p. 27
  - 3.4 Acción, gesto, *acontecimiento* p. 44
    - 3.4.1 Color no color p. 44
    - 3.4.2 Negación de la forma p. 51
  - 3.5 El espacio pictórico: una fisura bidimensional p. 56
4. Proyecto pictórico: *Una mirada sustractiva*. Disyuntiva pictórica hacia su desmaterialización p. 65
  - 4.1 Dudar, descubrir, hacer: Apuntes del proceso creativo p. 66
  - 4.2 Obra final. Serie *Prístino* p. 74
5. Conclusiones p. 89
6. Bibliografía y otras fuentes p. 92
7. Índice de imágenes p. 99

## RESUMEN

La vorágine de *lo visual* se instaura en cada rincón del paisaje contemporáneo. El individuo se sitúa en medio de una realidad construida esencialmente por y para el *goce visual*. El hambre por esta constante estimulación retiniana no deja de crecer, de *rellenar* cada espacio en blanco. Frente a esta idea de saturación y plenitud espacial, el presente trabajo Final de Máster, pretende realizar un ejercicio de silenciamiento a través de la pintura, empleando *lo sustractivo* como metáfora conceptual.

*Una mirada sustractiva* se convertirá en una vía de reflexión y experimentación frente al concepto de pintura como adición, *pintura-poner*, observando algunos hitos de la pintura desde una perspectiva de *lo reductivo* y el silencio a lo largo del siglo XX hasta la actualidad. Partiendo de este hilo conductor y su distanciamiento con cualquier recurso referencial, el proyecto se acerca a diversos planteamientos en torno a la pintura que reflejan, de modo más o menos evidente, esta reducción de *lo real*. Quizás la pintura también es restar, eliminar y volver sobre sus propios pasos para renacer.

**Palabras clave:** arte, elipsis visual, experimentación, pintura, silencio, sustractivo, restar, espacio.



## **ABSTRACT**

*The vortex of the visual is established in every corner of the contemporary landscape. The individual is placed in the middle of a reality built essentially by and for visual enjoyment. The hunger for that constant retinal stimulation does not stop growing, filling every blank space. Faced with this idea of saturation and spatial fullness, the present Final Master's work aims to perform a silencing exercise through painting, using the subtractive as a conceptual metaphor.*

*A subtractive approach will become a way of reflection and experimentation in front of the concept of painting as an addition, observing some of the landmarks of painting from a reductive perspective and silence throughout the 20th century to the present. Based on this thread and its distancing from any referential resource, the project approaches various approaches to painting that reflect, more or less evident, this reduction of the real. Perhaps painting is also subtracting, eliminating and retracing its own steps to be reborn.*

**Keywords:** *art, visual ellipsis, experimentation, painting, silence, subtractive, eliminate, space*

# INTRODUCCIÓN

*Una mirada sustractiva* refleja la investigación y paralela producción pictórica llevada a cabo a lo largo del Máster en Producción Artística en la Universitat Politècnica de València. La presente tesis Final de Máster (TFM) se presenta como una suerte de reconciliación con la pintura, el disparador de un nuevo enfoque que origine otros *modos de hacer*. Partimos desde ese punto de inflexión, donde la obra propia deja de tener sentido y no puede continuar siendo la misma, repitiéndose una y otra vez.

“Tiene que venir un momento en que se *libere*. Y puede decirse que todo artista ha de pasar por tal crisis. Porque, sin darse cuenta, en el período juvenil, en el que aún está indefenso, se le enseña algo que, en su conjunto, es un error. Y si su alma está en indigencia porque se ha nutrido de mezquinas ideas, seguirá tranquilo en su error y así perdurará hasta el fin. Pero si, por el contrario, hay en él un puro deseo de elevación, difícilmente se acomodará a tal situación, y un tedio espantoso le hará practicar el arte a desgana; señal ésta de que ya presiente otra cosa. Viene el momento, entonces, de buscar camino, orientarse, y gasta sus fuerzas en mil ensayos. Vive entre sus dudas; duda de sí y del arte; y ya casi falto de aire, si no persiste aún, se abandonará a cualquier cosa.”<sup>1</sup>

Dejando de lado algunas posibles alusiones de carácter místico o esencialista en las palabras de J. Torres García; *elevación y pureza* en el *deseo*, que podríamos traducir como un simple acto de sinceridad, de autocrítica y de objetivación en la mirada del artista, es importante destacar esa llamada *liberación*, la conciencia del propio *hacer* y la identificación de una ruptura y la posterior aceptación del elemento *duda* como un factor decisivo en la generación de nuevos lenguajes durante el proceso creativo.

Rainer María Rilke en *Cartas a un joven poeta*, reflexiona a través de una correspondencia con un poeta desconocido, sobre la soledad, el amor, el arte y la vida. Relata el vaivén del proceso creador, búsqueda y amor por aquello que le rodea. Al hablar sobre la creación y el arte, también hace hincapié en la *duda*, una constante incertidumbre que debemos aprender a sobrellevar:

“[...] Como todo progreso, éste ha de surgir desde dentro, desde lo más profundo, sin ser apremiado ni acelerado por nada. Todo está en llevar

---

<sup>1</sup> TORRES GARCÍA, Joaquín. *Universalismo constructivo*. Ed. Alianza, Madrid, 1984, p. 42

algo dentro hasta su conclusión, y luego darlo a luz; dejar que cualquier impresión, cualquier sentimiento en germen, madure por entero en sí mismo, en la oscuridad, en lo indecible, inconsciente e inaccesible al propio entendimiento: hasta quedar perfectamente acabado, esperando con paciencia y profunda humildad la hora del alumbramiento, en que nazca una nueva claridad. Este y no otro es el vivir del artista; lo mismo en el entender que en el crear.”<sup>2</sup>

“[...]Procure encariñarse con las preguntas mismas, como si fuesen habitaciones cerradas o libros escritos en un idioma muy extraño. No busque de momento las respuestas que necesita. No le pueden ser dadas, porque usted no sabría vivirlas aún-y se trata precisamente de vivirlo todo.”<sup>3</sup>

Desde el comienzo y partiendo de la aceptación de la incertidumbre durante el desarrollo creativo, donde no hay fórmulas ni recetas mágicas para el fácil regocijo del artista, se han formulado una serie de objetivos fundamentales en este proyecto y son los siguientes:

-Reflexionar sobre las posibles poéticas de la eliminación, la sustracción o la negación dentro de los elementos de la propia pintura y, en relación con la construcción de la idea *pintura* y la concepción del *cuadro*.

-Determinar y analizar cuáles son esas diversas poéticas definidas como *sustractivas*, a través de la identificación de una serie de estructuras y estrategias que hacen referencia a la pintura a lo largo del siglo XX hasta la actualidad.

-Vincular la investigación teórica y los conocimientos adquiridos con el desarrollo paralelo de la práctica pictórica.

-Exteriorizar la disolución de la pintura como tal, la disyuntiva entre el hacer y el no-hacer, formulando *espacios vivos*, independientes, sin significación evidente a través de una producción pictórica o en torno a la idea de *pintura*.

---

<sup>2</sup> RILKE, Rainer María. *Cartas a un joven poeta* [en línea]. Colección Correspondencias, biografías y autobiografías. LibrosEnRed, 2010, p.13. [consultado 2018-01-08]. Disponible en: <http://www.librosenred.com/triviaregalos/1a2s3d4f/6515-cartas%20a%20un.pdf>

<sup>3</sup> *Ibidem*. p. 17

Teniendo en cuenta los objetivos anteriormente citados, se ha establecido un eje fundamental a lo largo del proyecto que conectará los diferentes capítulos; el concepto *pintura/quitar* frente a *pintura/poner*. Por eso, atendiendo a una lógica de la negación, a una perspectiva sustractiva como generadora de ideas y nuevos acercamientos a la pintura, se han relacionado una serie de conceptos como *la elipsis, reducción cromática, el silencio, el despintar, o la fisura bidimensional* a través del ejemplo de diversos autores, movimientos y artistas.

La metodología empleada se ha fundamentado principalmente en la recopilación y documentación de diversas fuentes bibliográficas, a través de citas, acciones y obras artísticas que encontrarán relación con la tesis propuesta. Simultáneamente, el proceso creativo en sí, la experiencia empírica, ha sido la otra gran fuente de aprendizaje y conocimiento, un *feedback* continuo entre la teoría y la *praxis*. Un proceso que se caracterizó por el empleo de técnicas *sustractivas* mediante lijas de agua, trapos viejos o arrastrados, reducciones en la gama cromática y la progresiva eliminación de la forma.

El cuerpo de la memoria se ha estructurado de la siguiente forma: en primer lugar, la conceptualización de la obra y sus precedentes y, en segundo lugar, la descripción y el análisis de la producción pictórica. Empezaremos con una pequeña introducción histórica para continuar con el segundo capítulo; ***Des-hacer. Discursos pictóricos desde la negación*** donde se hará hincapié en el acto de *des-hacer* como punto de partida para llegar a la tendencia del *Minimalismo* y la reducción del color hasta llegar a los *no-colores* y su desvinculación con aquello definido como *demasiado humano*<sup>4</sup>, presente en las nuevas poéticas de la pintura a partir de los años 50. Luego, ***El germen primigenio: utopía de lo puro***, que hará una reflexión sobre la búsqueda de un *arte puro* a través del pensamiento de diversos autores como Ortega y Gasset y Piet Mondrian. El tercer capítulo, ***Acción, gesto, acontecimiento***, recorrerá los años del expresionismo abstracto, profundizando en la pintura de campos de color (***Color no color***) y el informalismo de Hans Hartung (***Negación de la forma***). Para finalizar, el quinto capítulo extenderá el campo de reflexión al *espacio* y su significación en la bidimensionalidad de la pintura; la fisura con el soporte, el cuestionamiento del espacio no pintado y la experiencia del tiempo en el espacio. Por otro lado, en la segunda parte del proyecto, ***Dudar, descubrir, hacer: Apuntes del proceso creativo***, se describirán los acontecimientos y los cuestionamientos a lo largo del proceso

---

<sup>4</sup> ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Revista de occidente. Ed. Alianza, Madrid, 1993

creativo, donde los pilares de esa *mirada sustractiva*, anteriormente fundamentados, estarán presentes en todas y cada una de las pinceladas y no-pinceladas.

## CONCEPTUALIZACIÓN DE LA OBRA

### BREVE APUNTE DEL MARCO HISTÓRICO

Todo proceso creativo implica una serie de operaciones, un *modo de hacer* diverso para cada artista y/o situación determinada. Sin embargo, nuestro foco de atención a lo largo de las páginas siguientes, se centrará en el acto en sí del *des-hacer* implícito en cualquier desarrollo creativo, el concepto que, a su vez, determinará la producción de la tesis planteada. A partir de una serie de preguntas: ¿Por qué y para qué *deshacer/borrar/eliminar*? ¿Qué carga simbólica/metafórica implica la eliminación de nuestro propio hacer? Incluso, la eliminación de la huella ajena (Robert Rauschenberg, *Erased De Kooning drawing, 1953*). Abordamos el concepto de *deshacer* a través de diferentes ejemplos de artistas y autores a lo largo del siglo XX, especialmente aquellos situados en el contexto social y artístico de la posguerra (segunda mitad del siglo XX) en Estados Unidos y Europa.

Es importante recordar que la aparición de la fotografía y los primeros *daguerrotipos* en el siglo XIX, cambiaron completamente los esquemas del pintor, ya no debía pintar para documentar el mundo visible, para dejar constancia, *testimonio*. La cámara fotográfica era mucho más accesible y rápida que la vieja mano del pintor. En consecuencia, la pintura abandonó mayoritariamente ese carácter documentalista para comenzar a *repensarse*, y a buscar aquello que la diferenciaba, la esencia de su propio medio.

A partir de 1910, las primeras vanguardias y el arte moderno rechazaron la ilusión de profundidad renacentista, alejándose de los cánones pasados y de todo atisbo de tradición, llegando incluso a descalificarla. Pero, después de dos guerras mundiales (1914-1918 y 1939-1945), la sociedad estaba devastada y muchos artistas sintieron la necesidad de abstraerse de esa realidad tan sombría.

El centro artístico se traslada de París a Nueva York y en ese contexto aparecen las nuevas vanguardias, El *Expresionismo Abstracto*, el *Art Brut* y el *Informalismo* en Europa, convirtiéndose en las vías de escape para la expresión subjetiva y la exaltación de lo irracional.

Por otro lado, a nivel económico, triunfa el capitalismo y la sociedad de consumo, exaltando el estilo de vida de la clase media a través de la publicidad y los medios de comunicación de masas, (televisión, revistas, periódicos, radio) a través de los cuales las imágenes comienzan violentamente a invadir el imaginario colectivo. En aquel momento, en la década de los años 60, surge el *Pop Art* y toma la iconografía visual y los intereses de la sociedad de entonces. Simultáneamente, sin embargo, aparece el *Arte Minimal* como respuesta a la violencia del gesto, característico del Expresionismo abstracto, reduciendo sus elementos a *lo esencial*, buscando su realización en *lo mínimo*, tanto en el campo de la pintura, la escultura y la arquitectura.

Tras la modernidad de la primera mitad del siglo XX, asociada con el *progreso* y el rechazo de la tradición en el arte, surge lo que algunos denominaron la era actual de la *postmodernidad*. En líneas generales, se revisan los conceptos de *autoría*, la figura del *artista*, la gran *obra maestra* y se desmitifica el *genio divino*. En 1967, y haciendo ecos del *ready-made* duchampiano de comienzos de siglo, el arte comienza a mirarse su propio ombligo y se pregunta por su naturaleza; aparece el *Arte Conceptual* y otros movimientos de la época como el *Happening*, el *Situacionismo*, la *Performance* y el *Arte Póvera*, rechazando la idea de la comercialización del objeto artístico como tal.

Como ha podido imaginarse, intentar resumir la historia del arte del siglo XX en dos escasos párrafos sería demasiado pretencioso y hasta ridículo, han sucedido tantos acontecimientos y tantos hechos a nivel social, económico, científico y cultural influyendo sobre el terreno artístico, que podríamos escribir otra tesis, pero no abarcaríamos la especificidad que se persigue en *Una mirada sustractiva*. Los párrafos anteriores sólo pretenden dar una escueta pincelada del contexto histórico de la época para poder situar y quizás entender el porqué de las siguientes conexiones aparentemente tan dispares en el espacio-tiempo. De este modo, señalizado este punto y retomando el comienzo del capítulo, nos detendremos en aquellos movimientos y discursos que presten relación con el acto de *deshacer* en el proceso creativo. Una introducción a los diversos recursos teóricos y prácticos sobre los cuales profundizaremos más adelante.

## ¿DES-HACER? DISCURSOS DESDE LA NEGACIÓN

La fuerza de aquellos discursos que se afirman en su negativa, en todas aquellas características que no son, en todas las declinaciones que afirman, constituyen la formulación de *otra cosa*. En el terreno del *dejar de hacer*, resuena la rotunda fórmula que Bartleby repite una y otra vez, hasta el fin de su existencia; *I would prefer not to* (preferiría no hacerlo). H. Melville da vida a un pálido escribiente que se define escueta y únicamente por todo aquello que *prefiere no hacer*, por todas sus *renuncias*. En esencia, se define por toda aquella potencia que encierra su acto contenido, todas las posibilidades que aún no es. Como Giorgio Agamben apunta al comienzo de su ensayo, la figura de Bartleby personifica la *nada* creadora, el punto de partida del acto creativo, y, al mismo tiempo, la *nada* como potencia pura y absoluta. No procede de un acto de rebeldía, o burla hacia la autoridad más inmediata. Es una negación que nace desde su más hondo deseo entre el *deber* y el *querer hacer*<sup>5</sup>. Bartleby se define en su literalidad, en sus bordes, en sus declinaciones<sup>6</sup>. La relación que establecemos con lo imposible, con los límites, resulta una afirmación que nos define como individuos y artistas. En su último libro, *Lo que la pintura da*, J. Saborit lo plantea de la siguiente forma:

“En el reconocimiento de los pintores que no podemos llegar a ser se encuentran los límites de nuestro juego pictórico, que consistirá tanto en respetarlos como en forcejear con ellos. La consistencia de nuestro pintar se asienta sobre lo que no podemos pintar y sobre lo que podemos dejar de pintar. Lo que somos depende en gran medida de aquello que somos capaces de hacer, pero, también, de aquello que somos capaces de hacer con todo lo que somos incapaces de hacer, del modo en que dialogamos con nuestros propios confines.”<sup>7</sup>

Nos definimos constantemente en nuestra potencia de querer ser y no poder ser, entre poder hacer y no querer hacer. Aquello que decidimos no hacer, no pintar, esclarece aquello que positivamente sí queremos hacer, pintar o hacer. (aunque sea esa voluntad de no querer). Buceamos entre los posibles, rozando muchos vértices y moldeando unos cuantos otros, porque somos muchos contenidos en uno. O tal vez, como el artista español **Perejaume** (1957) describe en los *Siete Despintores*, “una voluntad activa en el hecho de dejar de hacer”<sup>8</sup>. Un anhelo imposible, una inocencia en el *hacer*, una voluntad del des-

<sup>5</sup> AGAMBEN, Giorgio “Bartleby o de la contingencia”. En: MELVILLE, Herman. *Preferiría no hacerlo. Bartleby, el escribiente*. Ed. Pre-Textos, 2011, pp. 11-112

<sup>6</sup> PARDO, José Luis “Bartleby o de la humanidad”. En: Ibídem, p. 169

<sup>7</sup> SABORIT, José. *Lo que la pintura da*. Ed. Pre-Textos, Valencia, 2018, p.177

<sup>8</sup> PEREJAUME, “Parques interiores, la obra de siete despintores”. En: MACBA Museu d’Art Contemporani de Barcelona [catálogo] *Perejaume. Dejar de hacer una exposición*. Barcelona, 1999, p. 192

hacer consciente. En el escenario se sitúan los elementos de la pintura, y se cuestionan. Se plantea su naturaleza activa en la formulación de las imágenes y su representación, sus formas y el espacio que ocupan y del que forman parte. Entre la pintura y la *anti-pintura*, los despintores juegan entre la metáfora y el pincel.

“¡Desdibujadlo todo y entelad los desdibujos! ¡Buscad con afán nuevas dilaciones! Nunca hemos de saber si los cuadros nos apartan de donde vamos o bien nos llevan allí. Llevamos detrás de la cabeza un sitio vengador, y es con este irreprimible deseo de pintar que exhortamos a los blancos luteranos, la erosión de lo inútil, los formatos abiertos... y, con fijadores sobre goma de borrar, medio descubrimos una voluntad activa en el hecho de dejar de hacer.”<sup>9</sup>

Perejaume plantea el término *despintura* (*des-hacer la pintura*) surgido a partir de la desaparición de la representación y *el cuadro-ventana*<sup>10</sup> descrito por Alberti, el cual se basaba en la profundidad y el ilusionismo de una realidad fragmentada característicos de la época renacentista. Sin embargo, este artista, lleva la pintura a su literalidad, a la *pureza y naturaleza* de sus elementos *esenciales*: pigmento, marco, pincel, etc. Lleva todos estos elementos identificativos de una experiencia pictórica a un contexto distinto, externo y fuera del marco artístico: la naturaleza. A través de la parte por el todo (sinécdoque), la ironía y el juego, libera la pintura de aquel marco estricto y restringido del espacio expositivo y libera la pintura de su propia Historia. La pintura se vuelve poesía y la ventana de las imágenes desaparece, el telón de la obra teatral se convierte en la propia obra, detrás no hay nada.

“La eliminación de la representación a través de la abstracción, el monocromo y la desmaterialización, todos ellos subgéneros de las postrimerías de la modernidad, queda radicalizada por la despintura. Considerando la pintura como una “predadora”, la despintura tiene como objetivo una restitución metódica de los materiales invertidos en tanta representación como nos rodea. “El dejar de hacer”, recurrente en estos textos, se contempla como una forma de dejar que las cosas aparezcan ya hechas; en definitiva, una ironía sobre el *ready-made* duchampiano.”<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> ALBERTI, Leon Battista. *Tratado de pintura* [en línea]. Ed. Amalgama Arte, México, 1998. [consultado: 31-01-18] Disponible en: [http://zaloamati.azc.uam.mx/bitstream/handle/11191/2435/Tratado\\_de\\_pintura\\_BAJO\\_Azcapotzalco.pdf?sequence=1](http://zaloamati.azc.uam.mx/bitstream/handle/11191/2435/Tratado_de_pintura_BAJO_Azcapotzalco.pdf?sequence=1)

<sup>11</sup> PEREJAUME, “Despintura”. En: *Op. cit.*, p. 190





Fig. 1. (arriba) Perejaume, 1992  
Fig. 2. (abajo) Perejaume, 1992

La *despintura* como una *restitución metódica* en propias palabras de Perejaume, también puede tener una lectura como sugiere Carles Guerra en *El pintor de espaldas*, más allá del ámbito de la pintura, en efecto, un método metafórico de recuperación y descubrimiento frente a una sociedad abrumada por el exceso visual.

“El método de la despintura, que tiene variantes en el desdibujo y la desescultura, asume la interrupción de esta incesante actividad de la representación. Así es como articula un lamento por el exceso de imágenes que caracteriza el mundo contemporáneo. Después, como si se hiciera eco de la cita de Smithson, pone la práctica del arte al servicio de un “descubrimiento” de las capas que forman el mundo. A continuación, la despintura se sitúa en la línea del eje vertical, a lo largo del cual se detectan los diferentes estratos geológico-culturales. Asumida la propuesta, los sucesivos recubrimientos que configuran el paisaje pueden ser recuperados mediante una introspección arqueológica.”<sup>12</sup>

Nos interesa destacar esta lectura de la obra de Perejaume como una respuesta a la cultura del *exceso*, a través del redescubrir, apartando, volviendo a mirar. Quizás se trate de recuperar lo primigenio del estrato, de la superficie visible, aquello que puede acercarse a la *personalidad* del artista, aquello que lo hace *él* mismo y no *otro*. Según el teórico uruguayo **J. Torres García** (1874-1949), aquello que le fue arrebatado de niño cuando empezaba a dibujar.

“¿Podemos desaprender lo aprendido? ¿Podemos dibujar infantilmente los que ya hemos aprendido a dibujar académicamente? Y en todo caso, ¿Será, lo que hagamos, igual a lo que hace el que nunca aprendió? Ciertamente no nos será posible volver al estado de virginidad, pues ni a esto ni a nada se vuelve. Pero es que no debemos pretender semejante cosa, y sí sólo rectificar nuestro dibujo haciéndolo geométrico y frontal (por expresar así la verdad y por permitirnos establecer la proporción y el ritmo e ir con ello a lo abstracto), no dibujando por esto cosas, sino *haciendo conjuntos plásticos*, pues hemos cambiado de plano y estamos dentro de un orden. De manera que no se trata de dibujo infantil, sino más bien de dibujo sabio.”<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> GUERRA, Carles. “El pintor de espaldas”. En: Op. cit., p. 14

<sup>13</sup> TORRES GARCÍA, Joaquín. Op. cit., p. 77

¿A qué nos referimos con des-hacer? ¿Qué implica elegir no hacer? Se plantea aquí, nuevamente la voluntad del des-hacer, de volver a un estado donde el exceso de información no impida el crecimiento natural del llamado *instinto*, liberado, fluido. Volver al plano de la *prepintura*, reducir el arte a una estructura y un esquema *propios* de cada artista. Esta búsqueda por la *autodefinición* queda patente en las palabras de **Barbara Rose** (1938). El despojamiento que atraviesa toda búsqueda de una estructura propia, el proceso de eliminación que resulta tan importante como la incorporación de nuevos elementos en el lenguaje del artista.

“[...]En el proceso de autodefinición, una forma artística tenderá a la eliminación de todos los elementos que no están de acuerdo con su naturaleza esencial. Según este argumento, el arte visual se despojará de todo significado extravisual, ya sea literario o simbólico, y la pintura rechazará todo lo que no es pictórico.”<sup>14</sup>

Este proceso de eliminación que constituye la búsqueda del propio lenguaje, hace referencia a una noción de sustracción y en palabras de B. Rose a determinadas *renuncias*. Características que B. Rose comenta en *ABC Art* (1965). La historiadora de arte norteamericana, se traslada a Nueva York en los años 60 y comienza a escribir. En su artículo, señala dos momentos decisivos en el desarrollo de la creación artística del siglo XX, un antes y un después marcado por Marcel Duchamp con el *readymade* (1887-1968) y Kazimir Malévich con sus composiciones *Suprematistas* (1878-1935). Ambos hicieron una renuncia, Duchamp renunciaba a la singularidad del objeto artístico (cualquier objeto cotidiano podía convertirse en un *readymade*) y Malévich renunciaba a la imposición de la complejidad del arte, marcando ambos los límites del arte visual. B. Rose sitúa a estos dos artistas como los antecesores de un arte *simple, claro, directo e inmediato*<sup>15</sup>. Una apreciación que puede indudablemente ser objeto de controversia, generando una fuerte división de opiniones. ¿Realmente son los *readymady* duchampianos más directos o más simples que una pintura de Van Gogh? ¿Son las obras suprematistas más claras, más inmediatas? Quizás es esa su pretensión, su fin último, perseguir esa inmediatez, sin adornos, ni rodeos, pero su anhelo puede estar lejos de la realidad, y del efecto real causado en el espectador.

<sup>14</sup> **ROSE**, Barbara. *American Art Since 1900*. Nueva York y Londres, 1967. En: LUCIE-SMITH, Edward. *Movimientos artísticos desde 1945*. Ed. Destino, Barcelona, 1995, p. 96

<sup>15</sup> **ROSE**, Barbara. “ABC Art”. En: *Minimal Art: A critical Anthology [en línea]*. Ed. Gregory Battcock, Michigan, 1965, p. 277 [La traducción es nuestra] [consulta: 01-02-18]. Disponible en: <https://books.google.es/books?id=IhMS8li73ZkC&pg=PA274&lpg=PA274&dq=barbara+rose+abc+art+essay&source=bl&ots=NfcizMy-BJ&sig=bp7U0DmjBTDMy3sgCa0oQTCPSm0&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjvxqCSmIXZAhWIWxQKHTE7ABUQ6AEIXTAI#v=onepage&q=barbara%20rose%20abc%20art%20essay&f=false>

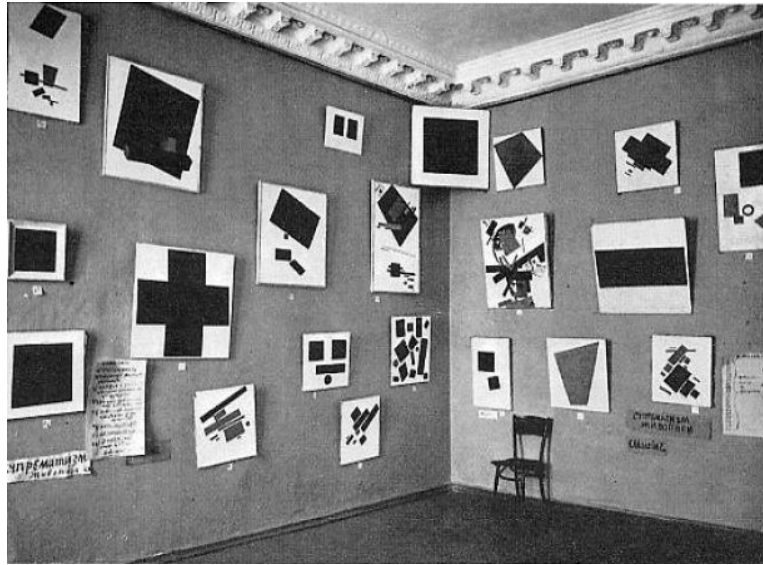


Fig. 3. (arriba) Kazimir Malévich, *0,10 Ehibition*, Petrogrado (Rusia), 1915

Fig. 4. (izquierda) Marcel Duchamp, *Rueda de bicicleta*, 1913

Fig. 5. (derecha) Marcel Duchamp, *Botellero de hierro*, 1913

El pensamiento y la obra de K. Malévich supusieron en líneas generales, un punto de inflexión en la Historia del Arte, un *símbolo de futuro*, una oportunidad para empezar de cero, mirar donde aparentemente no hay *nada*, y darle forma a esa *nada*.

“En el espíritu de Malévich, con seguridad pudo ser un comienzo, no tanto en el sentido de un primer componente, sino como una hoja en blanco, una tabula rasa, un símbolo del futuro en el cual la pintura abstracta pueda tener un lugar, pero no contra los imperativos sustractivos y excluyentes de la narrativa modernista. Podría ser, como lo ha sido, la bandera del futuro abierto[...] El cuadrado monocromo tiene

densidad de significado: su vacío es más una metáfora que una verdad formal –el vacío dejado por el diluvio, el vacío de la página en blanco.”<sup>16</sup>

El enunciado de la renunciación que K. Malévich y los suprematistas asumían se basaba en un carácter plenamente *universalista*. Buscaban lo *absoluto* en la *no-representación* y el elemento común mediante la geometría, que a su vez estaba aparentemente vinculada con la estructura intrínseca del mundo. **Simón Marchán** (1941) lo describe así, en su artículo *Del último cuadro a la arquitectura sin posible retorno*;

“Al igual que aconteciera en el neoplasticismo, el suprematismo bebe en las aguas de una universalidad romántica, en la creencia de que existe un *continuum* formal, unas leyes básicas comunes a toda expresión plástica.”<sup>17</sup>

Sin embargo, para acercarnos al mecanismo que implica la sustracción en el proceso creativo y la acentuación del discurso desde la negación, debemos hacer hincapié en la figura retórica de la elipsis, la cual vertebrará el pozo de esta *mirada sustractiva*. Si tomamos por norma el *hacer* y la *pintura-poner*, la voluntad consciente de *des-hacer* e incluso, el extremo último del *no-hacer*, la ***elipsis plástica*** supondrá consecuentemente su desvío retórico.

“La elipsis pictórica puede definirse como una figura de supresión, consistente en la cancelación de una o varias magnitudes del enunciado, dotadas de cierta autonomía, que a partir de las distintas formas de contexto pueden –y en cierto sentido, deben- ser mentalmente recuperadas. Se detecta en un enunciado –bien como desvío de normas generales o locales- una falta, una ausencia que el espectador es invitado a “rellenar”, reconstruyendo mentalmente y a partir de los elementos presentes una magnitud ausente, sin cuya “invocación” (y “presencia” mental) el enunciado perdería niveles de significación. Se produce pues una cierta simultaneidad entre ausencia y presencia, ya que, si bien es cierto que algo no está, es necesario que “esté” (“implícitamente”) para poder realizarse los significados.”<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> **DANTO**, Arthur. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Ed. Paidós, Transiciones, Barcelona, 1999, pp. 165-6

<sup>17</sup> **MARCHÁN FIZ**, Simón. “Del último cuadro a la arquitectura sin posible retorno”, *Revista Arte y Parte*, 2006, pp. 18-35

<sup>18</sup> “Elipsis”. En: **CARRERE**, Alberto; **SABORIT**, José. *Retórica de la pintura*. Ed. Cátedra, Madrid, 2000, p. 264

Cuando el pintor cancela premeditadamente, una o varias unidades o signos plásticos (forma, textura, color), podemos identificar claramente la presencia de la elipsis.

“[...] Lo que se calla, lo que no se dice, lo que está ausente, puede ser tan revelador como lo que se dice o lo que está presente. En la elipsis una magnitud no está físicamente (no puede verse), pero sin embargo organiza el resto del enunciado.”<sup>19</sup>

Numerosos artistas han articulado su modo de pensar desde la rotundidad de la *negación* mediante la elipsis plástica. Pero, en ocasiones, *deshacer* se convierte en un gesto simbólico, cargado de conciencia por una liberación del pasado, de lo ya hecho. De acuerdo con cierta tendencia artística e intelectual (*Arte Conceptual*), lo que prima no son las propiedades técnicas ni matéricas, sino la manifestación de la idea, la proposición de la *acción*, quedando el resultado de esa acción en un mero testimonio, de valor documental. Todo el tinglado y la argumentación filosófica que encubre la proposición de una idea, de una acción, queda reflejado en su literalidad en la conocida acción por **Robert Rauschenberg** (1925-2008) en *Erased De Kooning drawing*.

“En 1953 Robert Raushenberg se apropia de un dibujo de Willem de Kooning y lo borra. Tras un cuidadoso proceso de borrado, y dejando algunos restos de líneas para que pudiese ser reconocido, enmarcó el dibujo con una moldura dorada y le pegó una placa metálica donde aparecía el título *Dibujo de De Kooning borrado*. En ese momento De Kooning era un referente indiscutible para el propio Raushenberg y para la joven generación de pintores americanos. Negar la pintura de *De Kooning* representaba un acto de liberación y un gesto de despedida del expresionismo abstracto, de la actitud heroica y de la subjetividad. La materialidad, la factura, la autenticidad gestual, la fuerza expresiva y presencia aurática de la obra de Willem de Kooning quedaba reducida al status de *ready-made*.”<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Ibídem, p. 265

<sup>20</sup> **FERNÁNDEZ FARIÑA**, Almudena. *Lo que la pintura no es. Lógica de la negación como afirmación del campo expandido en la pintura* [tesis doctoral]. Universidad de Vigo, Facultad de Bellas Artes, Pontevedra, 2009, p. 124

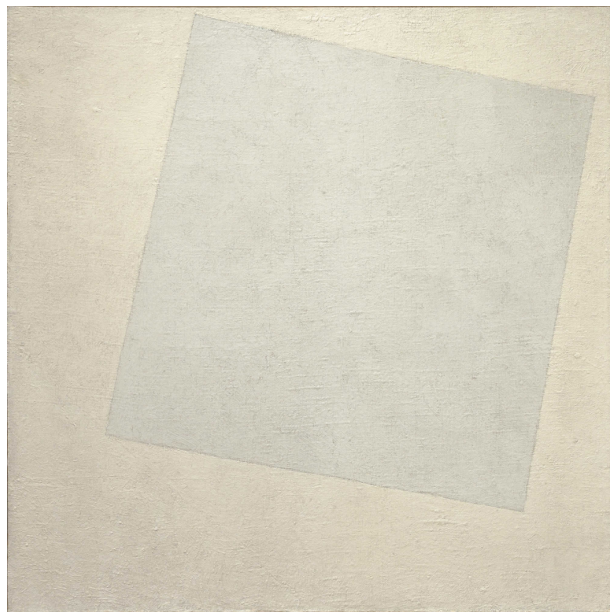


Fig. 6. (arriba) Robert Rauschenberg, *Erased De Kooning Drawing*, 64.14 x 55.25 cm, 1953.

Fig. 7. (abajo) Kazimir Malévich, *Blanco sobre fondo blanco*, óleo sobre lienzo, 79,4x79,4 cm, 1918

Otro ejemplo evidente, donde la balanza se inclina hacia la *idea*, puede ser la figura de **Ad Reinhardt** (1913-1967). A través de sus escritos, el artista niega todo aquello que no se ciña a su estricta idea de lo que la pintura es. De esta manera, a través de la elipsis plástica, *lo-que-no-es*, define, como consecuencia, lo que sí es. En sus notas no publicadas, hasta la edición del libro *ART as ART - The selected writings of Ad Reinhardt* editado por Barbara Rose, el artista esboza varios conceptos que sustentarán los pilares de su obra y pensamiento: *negación, reducción, espacio vacío, silencio, grado cero*. Su última serie titulada *Black Paintings*, se resistía a cualquier interpretación y representación exterior, enigmáticamente sumergidas en un negro abisal, afirmaba; “*estoy pintando las últimas pinturas que alguien pueda hacer*”. Pero, al igual que Malévich, Ad Reinhardt aseguraba que ese final, era al mismo tiempo, un comienzo, una puerta abierta a *otra dimensión*. Ad Reinhardt asume una renuncia, llevando la elipsis plástica al límite. El enunciado desaparece en su totalidad, dejando al espectador sin recursos, sin referencias que faciliten su lectura. La encriptación de estas *últimas pinturas* nos deja literalmente a solas con el vacío de un espacio inabarcable, infinitamente oscuro. A su paso cerraba todas las potencialidades futuras. Una vez más se declaraba el fin de la pintura, ¿qué vendría después?<sup>21</sup>

“Un arte especial para pintar el espacio vacío, la distancia  
 sublime en horizontal, uniformidad ilimitada (estepas)  
 Amplitud silenciosa de espacios cerrados (patio)  
 Adumbrado, indestructible, no revelado  
 “esquema”  
 A significa que lo es un final — debe estar escondido  
 Conocimiento de la nada y el vacío (abismo, noche, desierto)  
 Último vestigio de la claridad  
 Reductivo, insoportable, reiterativo, inexpressivo, “final del juego”, cero  
 Desaparición del poderoso ego de los románticos, la neutralización de  
 los propios instintos a su propio rechazo como primer paso”<sup>22</sup>

<sup>21</sup> DANTO, Arthur. Op. cit., p. 152

<sup>22</sup> REINHARDT, Ad. “Art as Art”. En: ROSE, Barbara. *ART as ART, The selected writings of Ad Reinhardt*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California. U.S.A, 199, pp. 73-74 [la traducción es nuestra]

“A special art to paint empty space, distance  
 sublime in horizontal, boundless uniformity (steppes)  
 Silent amplitude of enclosed spaces (courtyard)  
 Adumbrated, unevorable, unrevealedness  
 “schema”

A means what is an end must be hidden away  
 Knowledge of nothingness and the void (abyss, night, desert)  
 Last vestige of brightness  
 Reductive, unbearable, reiteration, inexpressive, “endgame”, zero  
 Vanishing of mighty ego of romantics, neutralization of self urges its own rejection as first step”



“[...] El comienzo del arte no es el comienzo.  
El final del arte no es el final.  
El mobiliario del arte es mobiliario.  
La nada del arte no es la nada.  
La negación en el arte no es negación.  
Lo absoluto en el arte es absoluto.  
El arte en el arte es arte.  
El fin del arte es el arte como arte.  
El final del arte no es el final.”<sup>23</sup>



Fig. 8 y 9. Ad Reinhardt studio, New York, 1966

<sup>23</sup> **REINHARDT**, Ad. “Art-as-Art Dogma, Part III “. En: *Ibídem*, p. 68 [la traducción es nuestra]  
“[...] The beginning of art is not the beginning.  
The finishing of art is not the finishing.  
The furnishing of art is furnishing.  
The nothingness of art is not nothingness.  
Negation in art is not negation.  
The absolute in art is absolute.  
Art-in-art is art.  
The end of art is art-as-art.  
The end of art is not the end.”

En estas obras donde no tenemos una guía o referencia icónica, los signos plásticos se convierten en los protagonistas de la obra. Por eso, además, de identificar una elipsis plástica, podemos apreciar una sinécdoque plástica en las pinturas de Ad Reinhardt, R. Rauschenberg o K. Malévich. La figura de la sinécdoque alude a la parte por el todo. Esa parte que antiguamente era sólo una parte más del proceso (color, trazo, gesto), una pieza del puzle. Ahora constituye una gran pieza, autónoma. Más tarde esta parte, fue desgranándose, desmaterializándose hasta quedarse en sus raíces; la idea y el Arte Conceptual.<sup>24</sup> Precisamente, esta reflexión en torno a la negación de la pintura, vertebró la tesis doctoral de Almudena Fariña; *Lo que la pintura no es. Lógica de la negación como afirmación del campo expandido en la pintura*. La negativa se convierte en un caldo de cultivo para otros futuros, otros puntos de vista que se escapan del marco y de la clasificación sectaria de las distintas disciplinas. Ahora, se funden y sus límites cada vez son más confusos.

“Emplearemos la lógica inversa, la negación, no para subvertir o excluir la pintura sino para afirmar su continuidad y mostrar que su práctica en la posmodernidad se desenvuelve en un “campo expandido”<sup>25</sup>

Asimismo, **Samuel Becket** (1906-1989) afirma acerca de los límites:

“El primer escalofrío de la pintura al tomar conciencia de sus límites nos lleva a los confines de esos límites, el segundo en el sentido de la profundidad, hacia la cosa que oculta la cosa. El objeto de la representación se resiste siempre a la representación, ya sea a causa de sus accidentes o a causa de su sustancia, pero primero a causa de sus accidentes, porque el conocimiento del accidente precede al de la sustancia.”<sup>26</sup>

Cuando la pintura comienza a liberarse de su función histórica como la principal fuente documental de la época, cuando abandona la obligación del mimesis y la representación, cuando se bordean los límites, inevitablemente comienza a preguntarse por su propia naturaleza y a indagar más allá de esos límites. Su propia naturaleza comienza a ser objeto de cuestionamiento. Almudena Fariña señala, precisamente esa apertura, aquello que anteriormente definía lo que debía ser pintura y cómo debía ser, ahora se rompe.

---

<sup>24</sup> “Sinécdoques plásticas”. En: Op. cit., 325

<sup>25</sup> **FERNÁNDEZ FARIÑA**, Almudena. Op. cit., p.9

<sup>26</sup> **BECKETT**, Samuel. *El mundo y el pantalón. Pintores del impedimento*. Barcelona: Ed. Elba, 2017, p. 47

## EL GERMEN PRIMIGENIO: *UTOPIA DE LO PURO*

A comienzos de la década de los 60, el *Minimalismo* buscaba esa pureza en los medios, en la forma, en el modo de hacer, eliminando la huella y la imperfección humanas. Esta tendencia artística que surge en Nueva York, como respuesta al anterior *Expresionismo Abstracto*, en la década de los 60, conocido como *Arte Minimalista* o también llamado *Arte Reductivo* (*Primary Structures, ABC Art, Systemic Painting, Rejective Art*<sup>27</sup>), el cual se sustenta en esa noción de sustracción, de economía y austeridad en los medios del lenguaje del artista llevados al extremo, al mínimo. Un *deseo utópico* (**Lucy Lyppard**, 1937) que nace como respuesta a las corrientes artísticas de la época; el *Pop Art*, el Hiperrealismo y anteriores corrientes artísticas como el *Expresionismo Abstracto*, el *Informalismo* en España y el *Art Brut* en Francia, donde la huella y la impulsividad del gesto eran fundamentales:

"La palabra minimalismo sugiere hacer tabla rasa, el intento fallido de hacer borrón y cuenta nueva, un deseo utópico de aquella época que nunca se hizo realidad, pero que fue importante por las aspiraciones y deseos que provocó."<sup>28</sup>

Dos años más tarde, H. Rosenberg escribe en *Defining Art* (1967), la razón de su *novedad* como tendencia artística (*El Minimalismo*): su autodeterminación en la operación reductiva para alcanzar una experiencia plenamente formal;

"El reductivismo no pertenece a ningún estilo; es tan operativo en la pintura concebida como un gesto como en la pintura reducida a una línea o un cuadrado. Sin embargo, el objetivo tradicional de la reducción, incluso en su punto más extremo, ha sido aumentar a través de la compresión la afirmación emocional o intelectual. Al cortar los residuos de imágenes o maneras que han perdido su relevancia, el artista busca, como dijo recientemente un escritor europeo, transformar la manzana en un diamante. La novedad del nuevo minimalismo no radica en sus técnicas reductoras, sino en su determinación principal para purgar la pintura y la escultura de cualquier cosa menos de experiencias formales, e incluso de resonancias de la experiencia."<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> **HAROLD**, Rosenberg. "Defining Art". En: Op. cit., p. 306

<sup>28</sup> **LIPPARD**, Lucy R. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico. De 1966 a 1972*. Ed. Akal. Arte Contemporáneo 14, Madrid, 2004, p. 9

<sup>29</sup> **HAROLD**, Rosenberg. Op. cit., p. 304 [La traducción es nuestra]

"Reductivism does not belong to any one style; it is as operative in painting conceived as a gesture as in painting cut down to a line or a square. The traditional aim of reduction, however, even at its most extreme, has been to augment through compression the emotional or intellectual statement. In slicing

Pero, ¿a qué nos referimos cuando hablamos de *esencia* y de *pureza* en el arte? Muchos son los artistas y autores que han hecho hincapié en esa *pureza* aparentemente *utópica*. ¿Dónde podemos situar los orígenes de la abstracción? Una cuestión que no pretendemos responder, pero sí acercarnos a ese ambiente de cambio y experimentación que irrumpía aquel comienzo del siglo XX. Podríamos situar la pintura de Hilma af Klint, Wassily Kandinsky, Piet Mondrian o Kazimir Malévich como el germen de ese origen. La reflexión sobre un arte nuevo (puro) se halla en el pensamiento y la pintura de estos artistas y otros autores como Ortega y Gasset o J. Torres García. Cronológicamente, destacaremos los escritos de W. Kandinsky (*De lo espiritual en el arte*, 1911; *La pintura como arte puro*, 1914 y *Punto y línea sobre el plano*, 1926), el filósofo Ortega y Gasset (*La deshumanización en el arte*, 1925), Piet Mondrian (*Arte plástico y arte plástico puro*, 1937) y por último, J. Torres García (*El universalismo constructivo*, 1944). Un germen que propiciará la gestación de posteriores tendencias artísticas, vinculadas a esa *mirada sustractiva* que procuramos formular.

Según **W. Kandinsky** (1866-1944) la obra de arte consta de un elemento interno y otro elemento externo. Es decir, la *emoción del alma del artista* (e. interno) se manifiesta a través de la *materialidad* (e. externo) para producir una *vibración anímica* y despertar emoción en el espectador. De lo contrario, sólo sería apariencia vacía. Pero, ¿cuándo tiene lugar ese arte *nuevo*, ese arte *puro*? En su artículo, *La pintura como arte puro* (1914), establece tres *períodos*; el primero, el origen, caracterizado por *el deseo de fijar lo corporal efímero*, propio del arte realista y naturalista. El segundo, donde poco a poco se produce una separación entre la finalidad práctica originaria para dar paso a un carácter más espiritual. Pero, es en el tercer período, el objetivo, cuando acontece *el arte puro*:

“Esta eliminación del elemento práctico, de lo objetivo (de la naturaleza), sólo es posible en el caso en que esta parte integrante esencial sea sustituida. Y ésta es la forma artística pura, que puede conferir al cuadro la fuerza de una vida independiente y es capaz de elevarlo a un sujeto espiritual.”<sup>30</sup>

---

away residues of imagery or manner that have lost their relevance, the artist seeks, as a European writer recently put it, to transform the Apple into a diamond. The novelty of the new Minimalism lies not in its reductionist techniques but in its principled determination to purge painting and sculpture of any but formal experiences, and even of resonances of experience.”

<sup>30</sup> **KANDINSKY**, Wassily. *De lo espiritual en el arte* [en línea]. Ed. Premia, México, 1989, p.13. [consultado: 2018-02-10] Disponible en: <https://gabrielagarbo.files.wordpress.com/2010/01/30760245-kandinsky-vassily-de-lo-espiritual-en-el-arte-pdf.pdf>

Dos décadas después, **P. Mondrian** (1872-1944), fundador del grupo *De Stijl*, en *Arte plástico y arte plástico puro* (1937), vuelve a considerar el concepto de *pureza*. Un grado, que la no-figuración alcanzará paulatinamente, a través de *líneas libres* (rectas) y *colores puros* (*colores primarios, y los no colores, blanco y negro*). El *arte plástico puro*, según Mondrian, persigue neutralizar el sentimiento individualista (subjetivo) que ha dominado el arte del pasado, el cual solo se quedaba en la superficie de la realidad y no profundizaba en la *belleza universal* (objetivo).

“Gradualmente, el arte purifica sus medios plásticos, produciendo así relaciones entre sí. De este modo, en nuestros días aparecen dos tendencias: una mantiene la figuración, la otra la elimina. Mientras la primera emplea formas más o menos complicadas y particulares, la segunda usa formas simples y neutras, o, finalmente, la línea libre y el color puro”<sup>31</sup>

Mondrian aseguraba que el arte se encontraba en esa continua lucha donde lo subjetivo (el yo, la individualidad) debía equilibrarse y restar en armonía con la objetividad (lo universal) para poder expresar *una belleza universal*. En 1937 escribía:

“Si todo arte ha demostrado que, para establecer la fuerza, tensión y movimiento de las formas, y la intensidad de los colores de la realidad, es necesario purificarlos y transformarlos, si el arte ha purificado y transformado estas formas de realidad y sus relaciones mutuas, y aún lo está haciendo, si el arte es un continuo proceso de profundización, ¿por qué detenerse entonces en la mitad del camino? Si el arte se propone expresar la *belleza universal*, ¿por qué establecer una *belleza individual*”<sup>32</sup>

Casi paralelamente, al otro lado del Atlántico, el artista uruguayo **J. Torres García** (1874-1949), impulsó y fundó el *universalismo constructivo*, tendencia que también compartía esa obsesión por reducir la pintura a una estructura *esencial y universal* mediante la geométrica, persiguiendo en definitiva la *idea pintura* en su máxima abstracción.

“[...] la manera como, con unos colores y unas líneas, expresaremos algo que sabemos equivalente a lo real, pero que pertenece del todo a otra realidad, a la realidad de lo plástico absoluto; o sea que la pintura es

---

<sup>31</sup> **MONDRIAN**, Piet. Op. cit., p. 12

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 22

una realidad con independencia de la naturaleza y que por esto pintar no es imitar. El que pinta, pues, construye con medios absolutos, abstractos, manchas, trazos de diferentes tonos, líneas, partes en gradaciones o sombreados; es decir, toda una verdadera orquesta, de la cual se desprenderá una armonía. Eso será una pintura. Y el objeto del que se habrá partido será lo que habrá motivado todo eso: un pretexto.”

33

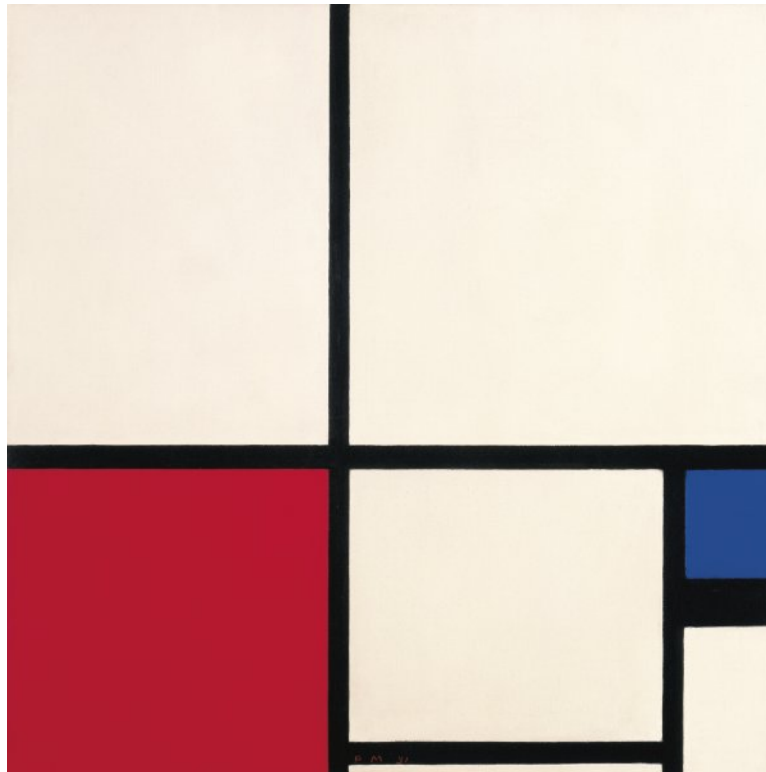


Fig. 10. Piet Mondrian, *Composición n°1 con rojo y azul*, óleo sobre lienzo, 50x50 cm, 1931

Sin embargo, como precedente podemos situar el pensamiento y la obra de **Ortega y Gasset** (1883-1955), el cual, ya hacía alusión a un denominado *Arte Nuevo* en *La deshumanización del arte* (1925):

“Aunque sea imposible un arte puro, no hay duda alguna de que cabe una tendencia a la purificación del arte. Esta tendencia llevará a una eliminación progresiva de los elementos humanos, demasiado humanos, que dominaban en la producción romántica y naturalista. Y en este proceso se llegará a un punto en que el contenido humano de la obra

---

<sup>33</sup> TORRES GARCÍA, Joaquín. Op. cit., p. 54

sea tan escaso que casi no se le vea, entonces tendremos un objeto que sólo puede ser percibido por quien posea ese don peculiar de la sensibilidad artística. Sería un arte para artistas, y no para la masa de los hombres; será un arte de casta, y no demótico.”<sup>34</sup>

Consciente de tal idealización, el filósofo plantea el desarrollo de un arte que tienda hacia esa idea abstracta de pureza, la cual sólo podrá realizarse mediante el ejercicio de desapego hacia aquello demasiado *humano*, característico de las tendencias artísticas basadas en la fiel y rigurosa reproducción de la realidad y la naturaleza (Naturalismo) o exaltando el *Yo creador*, el cual buscaba la libertad de sus pasiones e instintos en confrontación con la imposición racionalista, buscando siempre la belleza perdida en lo absoluto de la naturaleza (Romanticismo). Una afirmación que nace con los escritos de W. Kandinsky y se desarrolla posteriormente con P. Mondrian.<sup>35</sup>

Una vez desechados los elementos humanos, Ortega y Gasset asegura que sólo quien posee cierta sensibilidad artística, podrá percibir este *Arte Nuevo*, por tanto, no será un arte popular (demótico) ya que la mayoría no podrá sentirse claramente identificado, no habrá una realidad reconocible y familiar, será, por lo contrario, *un arte exclusivo para artistas*. El cual estará basado en las siguientes premisas:

1. *Tiende a la deshumanización del arte*
2. *A evitar las formas vivas*
3. *A hacer que la obra de arte no sea sino obra de arte*
4. *A considerar el arte como juego, y nada más*
5. *A una esencial ironía*
6. *A eludir toda falsedad*
7. *A una escrupulosa realización*
8. *El arte, según los artistas jóvenes, es una cosa sin trascendencia alguna*<sup>36</sup>

Y continúa:

---

<sup>34</sup> ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Revista de occidente. Ed. Alianza, Madrid, 1993, p. 19

<sup>35</sup> MONDRIAN, Piet. FUNDACIÓN JUAN MARCH. *Piet Mondrian: óleos, acuarelas y dibujos* [en línea][catálogo]. Madrid, 1982 [consultado: 2018-02-20]. Disponible en:

[https://monoskop.org/images/f/f6/Piet\\_Mondrian\\_Oleos\\_acuarelas\\_y\\_dibujos\\_1981.pdf](https://monoskop.org/images/f/f6/Piet_Mondrian_Oleos_acuarelas_y_dibujos_1981.pdf)

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 20

“La aspiración del arte puro no es, como suele creerse, una soberbia, sino, por el contrario, una modestia. Al vaciarse el arte de patetismo humano queda sin trascendencia alguna –como sólo arte, sin más pretensión.”<sup>37</sup>

La aspiración del *Arte Nuevo* es librarse del *patetismo humano*, liberarlo de todo, y dejarlo ser, que sea sólo arte, rechazando toda forma viva y toda representación, despojarlo de todo. Asimismo, en otro artículo titulado *Sobre el punto de vista en las artes*, plantea que, para llegar a pintar ideas, primero hay que pintar cosas, luego sensaciones y, por último; las ideas.<sup>38</sup> Un camino que comienza en el exterior, observando la realidad y sus formas, para mirar dentro de las sensaciones individuales y terminar yendo más allá, hacia *lo intrasubjetivo*. Es decir, el mundo de la conciencia de las cosas, las huellas, sensaciones e impresiones que se dan en el sujeto a partir de una estructura objetiva. Se produce una separación entre la realidad de la experiencia vivida, de la realidad artística, virtual. Aunque siempre quedará algo de realidad, la tendencia de este nuevo arte radica precisamente en ese camino a la *desrealización*, cortando la ilusión y los límites difusos del romanticismo y del naturalismo para crear un arte autónomo.

Si tenemos en cuenta este artículo, casi veinticinco años más tarde, en 1949, Nueva York, Samuel Kootz y Harold Rosenberg organizaron una exposición titulada *The Intrasubjetives*<sup>39</sup> (posteriormente llamados Expresionistas Abstractos) con la obra de William Baziotés, Willem de Kooning, Arshile Gorky, Adolph Gottlieb, Hans Hofmann, Robert Motherwell, Jackson Pollock, Ad Reinhardt, Mark Rothko y Mark Tobey entre otros artistas, los cuales trabajaban precisamente a partir de experiencias personales y no de referencias externas. Esa aspiración a la *pureza* también está presente en la obra y pensamiento de Ad Reinhardt, el cual participó en la exposición *The Intrasubjetives*. Su obra se aleja progresivamente de toda forma en la búsqueda de un arte autónomo, reflejado claramente en su texto *Doce reglas para una nueva Academia*.

“La primera absoluta regla de todo arte auténtico es la **pureza**. Cuanto más tema contiene la obra de arte, más se anima y convierte en peor.

---

<sup>37</sup> *Ibídem*, p. 52

<sup>38</sup> *Ibídem*, p. 203

<sup>39</sup> **SANTAMARÍA**, Alberto. *La problemática de lo impresentable: la lectura de François Lyotard del expresionismo abstracto americano* [en línea]. AISTHESIS N° 62, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2017. [consultado: 2018-02-17]. Disponible en: <http://www.redalyc.org/pdf/1632/163253919001.pdf>



“Más es menos”. [...] Cuanto menos se proyecte el artista en su obra, más elevados y más puros serán sus objetivos. Tanto mejor cuanto menos se exponga una obra al arbitrio del público.”<sup>40</sup>

Esta declaración de intenciones, pudo sentar las bases del *Minimalismo* y de la *Abstracción Post-Pictórica*. La relación que establece con la *pureza* se centra en ese alejamiento de los *elementos humanos*, como ya indicó Ortega y Gasset, dibujando otra vez la línea que debía separar la biografía del artista de su obra. Cosa que no sucedía en el Informalismo y el Expresionismo Abstracto tras la II Guerra Mundial.

En definitiva, las obras se caracterizaban por una reducción de los elementos expresivos, del dramatismo y el ego de los expresionistas abstractos de los años 40 y 50, centrándose en su estructura primaria; soporte, propiedades del material, relaciones cromáticas. De nuevo la separación entre arte y vida, señalado anteriormente por Ortega y Gasset. Ambas corrientes, sin embargo, coinciden en una mirada hacia el *interior*, dejando atrás el sometimiento de la representación y la mimesis. Debemos recordar la insistencia del crítico de arte, C. Greenberg, en la cualidad que, según él, definía la pintura y no compartía con otras disciplinas; su planitud, su bidimensionalidad. Así lo describe Almudena Fariña en su tesis:

“Las reglas con las que Greenberg y Fried juzgan la pintura son de naturaleza formal y tienen que ver con el concepto de medio. Lo que define el medio de la pintura, además de las convenciones técnicas [el vehículo material], es la bidimensionalidad. La planitud es una cualidad única y exclusiva que la pintura no comparte con ningún otro arte. Así, para Greenberg, la pintura sólo podrá ser juzgada por la visión: la opticalidad.”<sup>41</sup>

De esta manera, alentaba a los pintores a trabajar en su *medium*, centrándose en su especificidad a través del color, la planitud del lienzo y los límites de la tela, rechazando toda referencia extrapictórica, y definiendo así, lo que una pintura moderna *debía* ser.

Un ejemplo de esta atención por el soporte y su especificidad podría ser la obra de **Robert Ryman** (1930), *les Achromes* de **Piero Manzoni** (1933-1966), la obra de **Jo Baer** (1929) y **Mary Corse** (1945); y la sutileza de **Agnes Martin**

---

<sup>40</sup> **RYMAN**, Robert. En: ROSE, Barbara. *ART as ART, The selected writings of Ad Reinhardt*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California. U.S.A, 1991, pp. 203-7

<sup>41</sup> **FERNANDEZ FARIÑA**, Almudena. Op. cit., p. 65

(1912-2014) y **Edwina Leapman** (1934). Artistas que pueden adscribirse a la tendencia Minimalista, en cuanto a su capacidad reductiva y generalmente una estética desde la desaturación del color hasta llegar a una amplia gama de blancos, jugando con la insinuación y la desaparición del soporte. Se neutraliza el ego del artista y se inicia la búsqueda del equilibrio y la *atención plena* en el *hacer*.



Fig. 11. Robert Ryman studio, New York, 1999

Robert Ryman es un artista autodidacta y músico de profesión que se adentró en el terreno artístico trabajando como guardia de seguridad en el MoMA (*Museum of Modern Art*). Comenzó a pintar porque quería ver “how the paint work” (cómo *funcionaba* la pintura). Por eso, asegura que su acercamiento es un tanto diferente, no se preocupa por convertir la *pintura en imagen*, sino que se acerca desde la curiosidad por el material y el soporte. En su infinita escala de blancos, afirma que sí hay color y que surge del encuentro entre el gris del acero, el marrón del papel corrugado, el lino o el algodón. Los espacios donde el fondo respira, generan una serie de variaciones tonales, una serie de alteraciones del *blanco*. La experimentación es continua, no busca ninguna *pureza* ni *ideal absoluto*, como aspiraban otros en su defensa y proclamación de un *Arte nuevo*.

“Cuando yo me acerco a una pintura, digo que la superficie que estoy usando, ya sea lienzo o lo que sea, no está vacía; es algo en sí mismo. Depende de la pintura aclararlo, en cierto sentido ... hacer que la superficie o la estructura sea algo que ver”<sup>42</sup>

“Realmente no es una pintura monocromática en absoluto. El blanco acaba de pasar porque es pintura y no interfiere. Podría usar verde, rojo, amarillo, pero ¿por qué? Para mí es un desafío usar pintura y hacer que algo suceda con ella, sin tener que involucrarme en rojos, verdes y todo lo que pueda confundir las cosas. Pero trabajo con color todo el tiempo. No me veo a mí mismo haciendo pinturas blancas. Yo hago pinturas; Soy un pintor.”<sup>43</sup>



Fig. 12. Robert Ryman, *Sin título*, óleo sobre lino, 65x65 cm, 1958

---

<sup>42</sup> **RYMAN**, Robert. En: HUDSON, Suzanne P. *Robert Ryman: used paint*. Massachusetts Institute of Technology. MIT Press books, Spain, 2009, p. 114 [la traducción es nuestra]

“When I approach a painting, I say the surface that I’m using, whether it’s canvas or whatever it is, isn’t empty; it’s something in itself. It’s up to the paint to clarify it, in a sense... to make the Surface or the structure something to see.

<sup>43</sup> *Ibidem*, pp. 248-9

“It’s really not monochrome painting at all. The white just happened because it’s a paint and it doesn’t interfere. I could use green, red, yellow, but why? It’s a challenge for me to use paint and make something happen with it, without having to be involved in reds, greens, and everything which would confuse things. But I work with color all the time. I don’t think of myself as making white paintings. I make paintings; I’m a painter.”

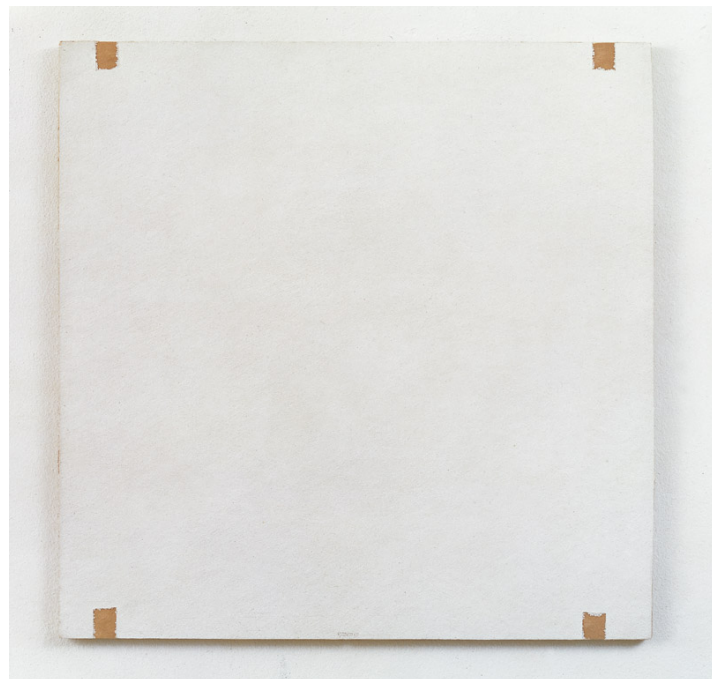


Fig. 13. (arriba) Robert Ryman, *Sin título*, óleo sobre lino, 1960  
Fig. 14. (abajo) Robert Ryman, *Sin título*, óleo sobre fibra de vidrio,  
48x48 cm, 1969

Por otro lado, alejándose de aquellas pretensiones puristas observadas en el pensamiento de Ad Reinhardt o Piet Mondrian, Agnes Martin vive la pintura desde la perseverancia y la honestidad, suscitando un enfoque más espiritual, más *humano*, alejándose de la frialdad minimalista e involucrándose claramente en el pensamiento y la filosofía oriental:

“La pintura no trata de ideas ni de emoción personal [...] Ahora veo muy claro que el objeto es la libertad [...] libertad del dominio y la esclavitud, libertad de lo que te aplasta, libertad del bien y del mal.

“Si una persona va caminando por el monte y no va desasida e impersonal, lo único que hace es mirar atrás. Estar desasido e impersonal guarda relación con la libertad. Esa es la respuesta a la inspiración. La mente serena.”<sup>44</sup>

De hecho, en el catálogo de su gran exposición retrospectiva y la que fue su primera exposición individual en España (1993-1994) en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, se hace referencia a esa clara inclinación a otras formas de pensamiento no occidentales, que llegaron a *liberar* su pintura:

“En la adhesión a ideales asiáticos de desasimiento, quietud mental, humildad y aceptación, se sumaba al gran número de intelectuales estadounidenses que en los años cincuenta se orientaron al taoísmo, y al zen, su posterior articulación japonesa, como alternativa al existencialismo. [...] Sólo mediante esa clase de abstracción pura, donde el yo estuviera ausente, sentía la posibilidad de comunicar la sublimidad inmaterial de la realidad.”<sup>45</sup>

El desapego y el distanciamiento emocional, caracterizarán las obras de estos dos artistas, pero, según Agnes Martin, su pintura se definirá, desde la humildad para reconocer nuestra imperfección como seres humanos, y por ende nuestra ineficacia; “Mi pintura trata de la impotencia. Somos ineficaces”.<sup>46</sup>

“Espero haber expresado claramente que la obra *trata* de la perfección según tenemos conciencia de ella en nuestra mente, pero que las pinturas distan mucho de ser perfectas: son todo lo contrario, como nosotros mismos lo somos.”<sup>47</sup>

---

<sup>44</sup> **MARTIN**, Agnes. En: MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. *Agnes Martin* [catálogo] (16/11/1993-24/01/1994). Barcelona, 1993, p. 23

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 47

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 25

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 33



Fig. 15. Agnes Martin retratada por *Charles R. Rushton*

Fig. 16. Agnes Martin, *Loving Love*, acrílico y grafito sobre lienzo, 2000

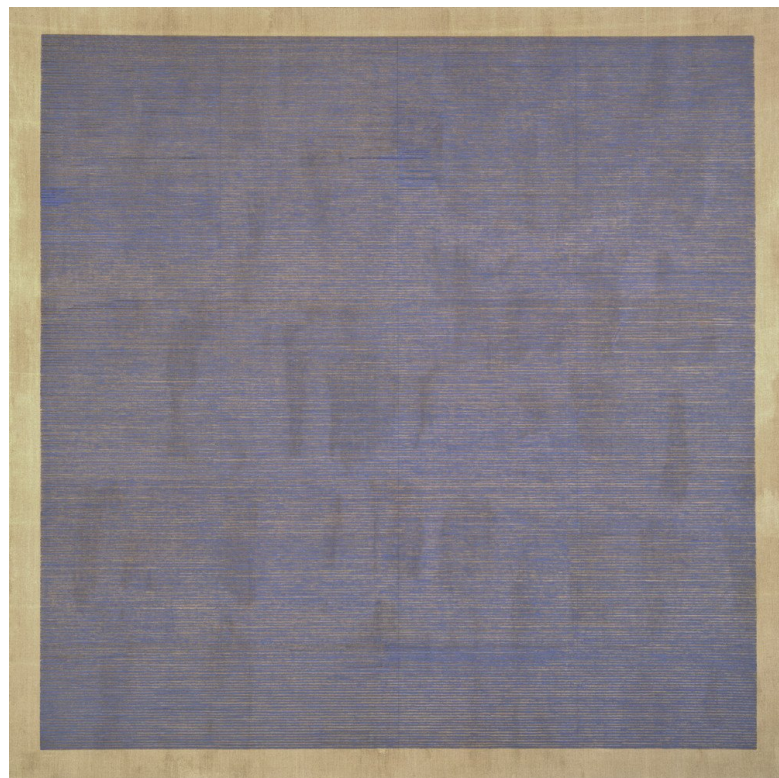
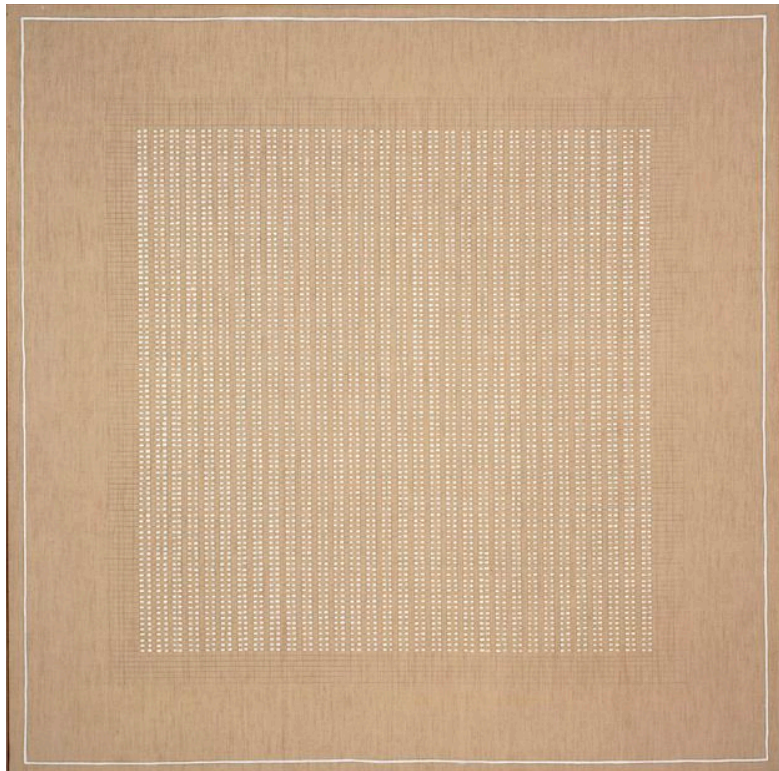


Fig. 17. (arriba) Agnes Martin, *The Islands*, acrílico y grafito sobre lienzo, 1961.

Fig. 18 (abajo) Agnes Martin, *Falling Blue*, óleo y grafito sobre lino, 1963

Entonces, ¿qué es exactamente lo que pinta el artista? ¿qué está buscando en esa nada, en esa imposibilidad, en esa respuesta silenciosa que lo mira desde el otro lado de la tela?

¿Qué pinta, pues, con tanta dificultad si ya no está frente a nada? ¿Debo realmente intentar reformularlo evocando las imágenes? Diga lo que diga, daré la impresión de volver a encerrarlo en una relación. Si digo que pinta la imposibilidad de pintar, la privación de conexión, objeto, de sujeto, parece que quiera establecer una relación con dicha imposibilidad, con dicha privación, frente a ellas.”<sup>48</sup>

El escritor Samuel Beckett, en una *Carta a Georges Duthuit a propósito de Bram van Velde*, reflexiona sobre la obra del artista abstracto y habla acerca de ese enfrentamiento con la nada. Asimismo, en su otro texto *Pintores del impedimento*, podemos observar cómo, fruto de la comparación entre los hermanos pintores Van Velde, llega a establecer dos clases de artista: el artista del *impedimento-objeto* (resolución a través del abandono del peso, luz y vacío) y el artista del *impedimento-ojo* (*oscuridad, lleno y fosforescencia*). Diversas maneras de abordar la realidad pictórica, uno motivado desde factores externos, y el otro desde el interior de sus emociones.

No obstante, tanto la obra de Agnes Martin como la de Robert Ryman, son sin lugar a dudas, influenciadas por una corriente de pensamiento determinada. El factor desencadenante de este nuevo enfoque en la práctica artística, fue la llegada del budismo Zen y la cultura oriental a Estados Unidos a través de las conferencias y escritos realizados por Daisetsu Teitaro Suzuki, propiciando así, una actitud de *desapego* y atención plena, que llegaron a compartir numerosos artistas de la época: M. Rothko, Ad Reinhardt, A. Martin, B. Newman, R. Ryman, Y. Klein, C. Twombly, A. Tàpies, R. Motherwell, J. Cage. Sin embargo, esta actitud de *desapego* queda automáticamente invalidada cuando paradójicamente sirve para resaltar el ego del propio artista. Sería conveniente revisar cada caso en particular, para determinar si esta influencia construye finalmente, un puente hacia el egocentrismo, o de lo contrario, una asimilación práctica sincera y consecuente con la teoría.

La filosofía oriental, el budismo Zen japonés y el taoísmo chino, influirán en el *modo de ser y hacer* de los artistas occidentales de las nuevas vanguardias. Un campo de estudio que Manuel Luca de Tena, desarrolló extensamente en *La presencia de lo ausente. El concepto y la expresión del vacío en los textos*

---

<sup>48</sup> BECKETT, Samuel. “Carta a Georges Duthuit a propósito de Bram van Velde”. En: *El mundo y el pantalón. Pintores del impedimento*. Ed. Elba, Barcelona, 2017



*de los pintores occidentales a la luz del pensamiento extremo-oriental*<sup>49</sup>, una reflexión sobre el impacto que tuvo la filosofía oriental en la pintura de la época.

“Exigimos ante todo y sobre todo victoria sobre lo subjetivo, redención del yo y silenciamiento de toda voluntad y capricho individuales, más aún, si no hay contemplación pura y desinteresada, no podemos creer jamás en la más mínima producción verdaderamente artística”<sup>50</sup>

“Quien posee el conocimiento verdadero no necesita hablar. Si yo lo hubiera alcanzado puede que ni necesitara pintar. Sería como el silencio del Zen. Este no es mi caso y por eso pinto”.<sup>51</sup>

“He buscado el dejar a los sonidos ir donde van, y a dejarlos ser lo que ellos son”<sup>52</sup>

M. Luca de Tena traza su tesis a partir de la percepción del vacío como idea y como sentimiento en numerosos artistas occidentales. Sin embargo, la concepción del vacío es muy distinta en Europa, y este nuevo enfoque generado por la llegada de la cultura oriental será el que revolucione el desarrollo creativo y la vida de numerosos artistas de la posguerra.

“El vacío en la civilización occidental simplemente no parece existir, es tan sólo propiedad del espacio cuyo cometido es el contener los seres. Sin embargo, las artes taoístas y vinculadas al Zen, por el contrario, distribuirán las formas con el fin de que el vacío se aprecie con toda claridad y cobre su verdadero sentido. Ese vacío, hay que insistir, no hay que pensarlo en el sentido de una carencia, sino como una plenitud significativa. Pero existe ese doble aspecto, ese proceso dialéctico entre lo visible y lo invisible, como hemos visto anteriormente, entre el surgir y el desaparecer, y es precisamente ello lo que constituye la clave poética de una buena parte del arte de la tradición extremo-oriental.

“En la tradición japonesa, y en especial la budista, estos espacios vacíos se llenan de significados múltiples que quedan recogidos y englobados en el término *MA*, que, literalmente, significa pausa, intervalo entre palabras o líneas. Su sentido se inclina más el evocar que explicitar, una

---

<sup>49</sup> **LUCA DE TENA NAVARRO**, Manuel. *La presencia de lo ausente. El concepto y la expresión del vacío en los textos de los pintores contemporáneos occidentales a la luz del pensamiento extremo-oriental* [tesis doctoral]. Universidad de Salamanca, Facultad de Bellas artes, 2008, p. 84

<sup>50</sup> **ROTHKO**, Mark. *Ibidem*, p. 84

<sup>51</sup> **TÀPIES**, Antoni. *Ibidem*, p. 85

<sup>52</sup> **CAGE**, John. *Ibidem*, p. 46

expresión sin expresión, una forma de articular el tiempo-espacio dentro de un sentido del ritmo flexible y una expresión del tiempo presente. Quedan desterrados los metrónomos; la monotonía se evita al suprimir los ritmos regulares. El silencio consigue tensarse y convertirse en énfasis.”<sup>53</sup>

Asimismo, podríamos citar el ensayo de François Cheng, *Vacío y plenitud*, donde analiza el lenguaje de la pintura china y nos proporciona algunas claves para su lectura.

“En la óptica china, el vacío no es, como podría suponerse, algo vago e inexistente, sino un elemento eminentemente dinámico y activo. Ligado a la idea de alientos vitales y al principio de alternancia yin-yang, constituye el lugar por excelencia donde se operan las transformaciones, donde lo lleno puede alcanzar la verdadera plenitud.”<sup>54</sup>

El *vacío* como plenitud, como palabra y evocación caracterizarán la producción pictórica de *Una mirada sustractiva*. Comenzábamos el capítulo reflexionando sobre la utopía de la pureza y su significación. ¿Es posible un arte puro? En la pintura resuena el eco de un silencio milenario. La cueva comienza a mirar su arquitectura, comienza a escuchar sus sonidos, sus ruidos y sus silencios ahogados en la oscuridad; el arte comienza a cuestionarse. Alejada del ilusionismo y el documentalismo, descartada la idea de la pintura como mero instrumento transmisor de información, se centra en sus capacidades formales, sus relaciones intrínsecas. ¿Qué sucede dentro de la propia pintura? Tiene lugar la *autoconciencia* del medio:

“Nos movemos hacia un nuevo nivel de pensamiento cuando empezamos a vernos a nosotros mismos como parte de la historia y tratamos de tener una pintura ciertamente clara de qué es lo que somos. Esto corresponde al momento de la autoconciencia cuando la pintura, por razones que no voy a intentar identificar, empezó a preguntarse qué es, y el acto mismo de pintar se volvió simultáneamente una investigación filosófica acerca de la naturaleza de la pintura.”<sup>55</sup>

---

<sup>53</sup> Ibídem, p. 41

<sup>54</sup> CHENG, François. *Vacío y plenitud. El lenguaje de la pintura china*. Ed. Siruela. Biblioteca de ensayo. Madrid, 2016, p. 68

<sup>55</sup> DANTO, Arthur. Op. cit., p. 86

Igualmente, Almudena Fernández Fariña asegura:

“El arte en la modernidad se entiende como una realidad aparte, como una práctica autorreferencial y autónoma: Autorreferencial porque subraya la tradición de su propia práctica, su historia. Autónoma porque en su afán de “pureza” se relaciona consigo mismo y se justifica de por sí.”<sup>56</sup>

Ese *afán de pureza* se convierte en el factor que determinará su relación autorreferencial, el arte moderno mirará únicamente hacia su propio medio y su propia historia. La reflexión prima sobre la acción y la emoción, el control sobre el exceso. La pintura se pregunta por la propia pintura y no por el sujeto que la ejecuta, el *yo artista*. De esta manera, en *Después del fin del arte*, A. Danto no declara la muerte de la pintura, todo lo contrario, al igual que A. Fariña, puede observarse una actitud pro arte, alentadora, matizando la finalización de una era, para dar lugar a otras formas de ver y de hacer.

“Mi opinión no era que no debía haber más arte (lo que realmente implica la palabra “muerte”), sino que cualquier arte que surgiera debería crearse sin el beneficio de fortalecer ningún tipo de narrativa en la que pudiera ser considerado como su etapa siguiente. Lo que había llegado al final era esa narrativa, pero no el tema de la narrativa.”<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> FARIÑA, Almudena. Op. cit., p. 31

<sup>57</sup> DANTO, Arthur. Op. cit., p. 27

## ACCIÓN, GESTO, ACONTECIMIENTO

### COLOR NO COLOR

La economía en el uso del color hasta llegar al no-color, su contención e inclinación por la sobriedad y la atenuación de la escala cromática, quedan patentes en la obra de muchos pintores que se acercan de alguna manera al concepto *Minimal*. Sin embargo, también podemos observar un mecanismo de eliminación o sustracción (elipsis), cuando se suprimen las líneas, el dibujo y la figuración para dar paso al potencial exclusivamente del color y del soporte (sinécdoque, la parte por el todo).

Este *modo de hacer* pintura se reflejó en la década de los 60, concretamente en 1964, cuando Clement Greenberg acuñó, a propósito de una exposición, el término *Post-Painterly Abstraction*, donde entre otros participaban, Helen Frankenthaler, Ellsworth Kelly, Morris Louis, Kenneth Noland, Jules Olitski y Frank Stella. Se dividió en dos tendencias: *Hard-edge painting* (Pintura de contornos duros) y *Color-field painting* (Pintura de campos de color). Dentro de los *campos de color*, H. Frankenthaler, Morris L. y K. Noland se alejaron de la gestualidad violenta de Pollock y De Kooning, para sumergirse en la técnica del *soak and stain*, que consistía en la tinción e impregnación con acrílicos diluidos sobre telas sin imprimir<sup>58</sup>.

“Lo más importante que compartieron los pintores del Campo de Color con los Expresionistas Abstractos fue la convicción de que el papel del arte no era informar sobre lo visible, sino revelar lo desconocido. Compartieron, también, la creencia de que las pinturas que no recuerdan nada preexistente, podrían tener la presencia, la autoridad y la riqueza asociativa de otras cosas reales en el mundo”<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> CHAPA VILLALBA, Javier. *Las resinas acrílicas en dispersión acuosa: alternativas de uso de un material pictórico artístico* [tesis doctoral]. Universitat Politècnica de València, Valencia, 2014, p. 340

<sup>59</sup> WILKIN, Karen. En: AMERICAN FEDERATION OF ARTS. *Color as Field. American Painting 1950-1975* [catálogo]. Yale University Press, New Haven and London, China, 2007, pp. 22-23 [la traducción es nuestra]

“What *The Color Field* painters shared most importantly with the Abstract Expressionists was the conviction that the role of art was not to report on the visible, but to reveal the unknown. They shared, too, the belief that paintings that resembled nothing preexisting, could have the presence, authority, and associative richness of other real things in the world.”



Fig. 19 y 20. Helen Frankenthaler, fragmento *Frankenthaler: Toward a new climate*, P. M. Adato, 1978



Fig. 21. (de abajo-arriba) Morris Louis, *Intrigue*, acrílico sobre tela sin imprimir, 198x298 cm, 1954

Fig. 22. Morris Louis, *Tet*, acrílico sobre tela, 1958

Fig. 23. Morris Louis, visión trasera de *Yad*, 1958

Retrocedamos a los años 50, Nueva York. El germen de esta reacción más contemplativa se sitúa en el surgimiento del *Expresionismo abstracto*. En su conocido artículo, *American Action Painters* (1952), **Harold Rosenberg** (1906-1978) describe como el pintor americano comenzó a concebir el lienzo como un terreno de acción, *una arena donde actuar, más que un espacio donde reproducir, re-diseñar, analizar o “expresar” un objeto, verdadero o imaginado*. Pintar se convirtió en un acontecimiento, en un encuentro entre el material y el pintor:

“Lo que importa siempre es la revelación contenida en el acto. Hay que dar por sentado que, en el efecto final, la imagen –contenga lo que contenga- será una tensión. [...] Habiendo sido las referencias estéticas tradicionales descartadas como irrelevantes, lo que le concede su significado al lienzo no es la información psicológica sino el *rol*, la manera en la que el artista organiza su energía emocional e intelectual como si estuviese en una situación viva. El interés radica en la clase de acto que se desarrolla en la arena de cuatro lados; un interés dramático.”<sup>60</sup>

Los artistas debían recomponerse de la conmoción vivida tras la II Guerra Mundial; Europa estaba devastada y en Estados Unidos, Nueva York se convertía en el centro neurálgico del arte. El artista se enfrentaba al lienzo sin nada que perder, sin ninguna referencia, sin ninguna imagen. El crítico H. Rosenberg junto con C. Greenberg impulsaron este movimiento desde distintos puntos de vista, uno desde la gestualidad como acontecimiento y otro desde la especificidad del medio.

“La crítica debe comenzar por reconocer en la pintura los supuestos inherentes a su modo de creación. Dado que el pintor se ha convertido en actor, el espectador tiene que pensar en un vocabulario de acción; su inicio, duración, dirección – estado psíquico, concentración y relajación de la voluntad, pasividad, alerta de espera. Debe convertirse en un conocedor de las gradaciones entre lo automático, lo espontáneo, lo evocado.”<sup>61</sup>

---

<sup>60</sup> **ROSENBERG**, Harold. “The American Action Painters. Penetrando el lienzo”. En: IVAM. Informalismo y expresionismo abstracto [catálogo] Valencia, 1995, p. 8

<sup>61</sup> **ROSENBERG**, Harold. *The American Action Painters* [en línea], Art News, New York, 1952, p. 23 [la traducción es nuestra] [consultado: 03-01-18]. Disponible en: <http://www.csus.edu/indiv/o/obriene/art112/readings/rosenberg%20american%20action%20painters.pdf> “Criticism must begin by recognizing in the painting the assumptions inherent in its mode of creation. Since the painter has become an actor, the spectator has to think in a vocabulary of action; its inception, duration, direction –psychic state, concentration and relaxation of the will, passivity, alert waiting. He must become a connoisseur of the gradations between the automatic, the spontaneous, the evoked.”

Esta idea del cuadro como acontecimiento, como un terreno de acción, y el pintor convertido en un actor, en un sujeto activo puede hallarse en el pensamiento de **Mark Rothko** (1903-1970);

“Pienso en mis cuadros como dramas; las formas en los cuadros son los intérpretes. [...] Ni la acción ni los actores pueden preverse, ni describirse por anticipado. Comienzan como una aventura desconocida en un espacio desconocido. Es en el momento de la consumación cuando, en un destello de reconocimiento, se ve que han adquirido el peso y la función que se pretendía. Las ideas y los planes que existían en la mente al comienzo eran simplemente la puerta de salida por la que uno abandona el mundo donde suceden.”<sup>62</sup>



Fig. 24. Mark Rothko, N°61 (*Rust and blue*), óleo sobre lienzo, 1950



Fig. 25. Mark Rothko, *White center*, óleo sobre lienzo, 1953

M. Rothko negaba cualquier etiqueta que pudiera encasillar su pintura, no era un *action painter*, como Jackson Pollock o De Kooning. Junto con Clifford Still y Barnett Newman, esquivaba cualquier intento de clasificación que limitara el desarrollo de su pintura. Sin embargo, sentó las bases de la *pintura de campos de color*, donde prevalecía la fuerza cromática antes que el gesto. A diferencia de Rosenberg, Rothko no visualiza el pintor como un actor, sino como un catalizador o mediador, el verdadero drama acontece en el lienzo, y el verdadero actor es el color. La puerta está abierta a lo imprevisible, a la improvisación. Pero esta libertad de acción tiene su precio, y aunque el artista

<sup>62</sup> **ROTHKO**, Mark. “Los románticos sintieron el impulso”. En: FUNDACIÓN JUAN MARCH. *La abstracción del paisaje: del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto* [catálogo]. Madrid, 2007, p. 185



se haya emancipado de los cánones impuestos por una autoridad localizada, la Iglesia y los reyes en el pasado, en la actualidad esa autoridad podría observarse en los *mass media* y el sistema capitalista que convierte la obra de arte en un producto/mercancía con el que comerciar entre galerías, coleccionistas y grandes museos.

“Y como una planta, el artista está expuesto cada día a un millón de factores que podrían provocar su destrucción. La planta, al igual que el artista, debe superar esas exigencias ambientales si quiere sobrevivir. Sobrevivir quiere decir preservar la identidad, el propósito y las propiedades inherentes a uno mismo.”<sup>63</sup>

Según M. Rothko, la obra de arte se encuentra en el equilibrio de una **tensión**, entre el placer y el dolor; una reminiscencia a nuestra experiencia a través de la sensualidad, de lo corpóreo, lo táctil.

“Una pintura es la representación de la noción de realidad del artista en términos de los elementos plásticos. La creación de la unidad plástica reduce todos los fenómenos de una época a una unidad de sensualidad y por lo tanto relaciona lo subjetivo y lo objetivo en función de la importancia que tienen para el ser humano. Por lo tanto, el arte es una generalización. La utilización de los elementos plásticos para cualquier otro fin, que por lo general son particularizaciones y descripciones de las apariencias, o que sirven para estimular algún sentido en particular, no pertenecen a la categoría del arte y deben clasificarse como artes aplicadas.”

---

<sup>63</sup> ROTHKO, Mark. *La realidad del artista*. Filosofía del arte. Ed. Síntesis, Madrid, 2004, p. 66



Fig. 26 y 27. Mark Rothko, *Rothko's Chapel*, Huston, 1971  
(Proyecto comisionado por De Menil a Mark Rothko en 1965 con la idea de crear un espacio de meditación con 14 lienzos)

## NEGACIÓN DE LA FORMA

Hemos hecho referencia a diversos mecanismos reductivos o manifestaciones de la elipsis plástica, durante el proceso creativo que podrían formular nuestra *mirada sustractiva*. La reducción cromática, la búsqueda de la *pureza*, la conciencia activa implícita en el acto de deshacer (literalmente y/o metafóricamente) o la potenciación del color (en vez del dibujo y la figuración).

La paulatina eliminación del *objeto* para desvelar la *esencialidad* de la pintura, nos conduce al *arte informal*. Al igual que los expresionistas abstractos norteamericanos, los informalistas europeos se caracterizaban por la negación de la forma. En oposición al *arte minimal* y a las bases de la filosofía oriental, no se persigue la eliminación del *yo-artista*, sino la exaltación del gesto y la huella. Caben obras de tendencia matérica como la obra de J. Fautrier y el *art brut* de J. Dubuffet o el *tachismo* de Hans Hartung, Pierre Soulages, Wols y G. Mathieu. Tuvo un gran protagonismo en la España franquista y durante la postguerra con la figura de A. Tàpies, A. Saura, M. Millares...

Rechazan los medios tradicionales del arte y generalmente no siguen ningún plan preestablecido, guiados por la intuición, el azar y las infinitas posibilidades expresivas de la materia. La característica fundamental que nos interesa destacar es la frecuente utilización de técnicas destructivas: perforaciones, cortes, acuchillados y desgarros del lienzo y de las arpilleras (A. Burri, M. Millares, L. Fontana). El contacto directo e inevitablemente violento determina el desarrollo y la estética de la obra.

“Los términos «expresionista» o «lírico» calificaban un enfoque pictórico directo, casi físico, del material o de la forma, en oposición a la abstracción geométrica de antes de la guerra, caracterizada por una construcción racional.”<sup>64</sup>



<sup>64</sup> KAISER, Franz-W, “Conceptual *avant la lettre*”. En: CÍRCULO DE BELLAS ARTES. *Hans Hartung, esencial* [en línea][catálogo]. Madrid, 2008, p. 25 [consultado: 2018-01-20]. Disponible en: [http://circulobellasartes.com/fich\\_libro/Catalogo\\_Hartung\\_\(61\).pdf](http://circulobellasartes.com/fich_libro/Catalogo_Hartung_(61).pdf)



Fig. 28. (página anterior) Manolo Millares, *Cuadro 96*, 150,5x200,5 cm, técnica mixta, 1960

Fig. 29. (página anterior) Manolo Millares, *Sin título*, 97x130 cm, técnica mixta, 1957

Fig. 30 y 31. Exposición *Alberto Burri: The trauma of painting*, Museo Guggenheim, Nueva York, 2015-2016

Destacaremos el acercamiento a la pintura que realiza **Hans Hartung** (1904-1989) en sus obras. Puede considerarse uno de los principales representantes del tachismo o la llamada *Escuela de París* durante la posguerra. Utilizaba el *grattage* (raspaduras), escobillas, peines y ramas sobre el soporte.

“Interrogado por Roger Bordier sobre la relación entre el arte y la manera, Hartung insistió en su predilección por «la acción» sobre el lienzo, pero también sobre el hecho de que cada objeto necesitaba madurar antes de ser reducido a su esencia, y que era imperativo preservar su frescura y su espontaneidad a lo largo de todo el proceso. La inevitable labor no debía ser visible: «Dar la impresión de improvisar sobre la marcha a la vez que se impone una perfección que nos conquista. He aquí el verdadero problema técnico»”

Lo inusual de H. Hartung con respecto a los demás informalistas, reside en el proceso creativo. Aparentemente estaba vinculado al expresionismo, donde el gesto y la impulsividad protagonizan la obra. Sin embargo, su pintura sí nace de bocetos y estudios del gesto que posteriormente calcaba o volvía a reproducir exactamente. Un aspecto que cuestiona ese carácter plenamente intuitivo que se le atribuye al *modo de hacer* informalista y crea una cierta distancia durante el proceso.

“Puesto que la pintura tenía que dar un gran golpe, primitivo y liberador, contra el lienzo y por lo tanto contra las tradiciones polvorientas de la vieja Europa, de la que la Segunda Guerra Mundial acababa de demostrar el anacronismo en el horror, el método clásico de Hartung se convertía en una molesta complicación; así pues, fue relegado a la cocina secreta del artista y considerado sin importancia para la interpretación de su obra. Nadie sacó la conclusión que se imponía: a saber, que Hartung no era un expresionista lírico, al menos en el sentido convenido.”<sup>65</sup>

---

<sup>65</sup> *Ibidem*, pp. 28-29



Fig. 32. Sus herramientas de trabajo, CentroCultural Banco de Brasil, Sao Paulo, 2015

Fig. 33 y 34. Hans Hartung en su estudio



Fig. 35. (arriba izquierda) Hans Hartung, *T1963-R6*, acrílico sobre lienzo, 180x141 cm, 1963

Fig. 36. (arriba derecha) Hans Hartung, *T1963-R40*, acrílico sobre tela, 180x142 cm, 1963

Fig. 37. (abajo) Hans Hartung, *T1962-H41*, acrílico sobre lienzo, 1962

## EL ESPACIO PICTORICO: UNA FISURA BIDIMENSIONAL

La aproximación a la pintura desde un punto de vista de la sustracción, plantea una encrucijada final en la fisicidad de la obra. Si reducimos los elementos compositivos, hasta el propio medio y el soporte que lo constituye, nos veremos abocados a la desmaterialización física de la pintura y a la expansión del término pintura a otras disciplinas. El artista argentino Lucio Fontana, no entendía la sustracción y las técnicas que él empleaba, como una destrucción negativa del medio, sino como una puerta abierta, una posibilidad al futuro, a otra *dimensión*, más allá de la aparente bidimensionalidad. En 1946 escribe el *Manifiesto blanco* donde cuestiona precisamente esta visión caduca de la pintura occidental y promueve la inclusión de nuevas técnicas, surgidas gracias a los descubrimientos científicos.

“Se requiere un cambio en la esencia y en la forma. Se requiere la superación de la pintura, de la escultura, de la poesía, de la música. Se necesita un arte mayor acorde con las exigencias del espíritu nuevo. [...] Concebimos la síntesis como una suma de elementos físicos: color, sonido, movimiento, tiempo, espacio, integrando una unidad físico psíquica. Color, el elemento del espacio, sonido el elemento del tiempo y el movimiento que se desarrolla en el tiempo y en el espacio, son las formas fundamentales del arte nuevo, que contiene las cuatro dimensiones de la existencia. Tiempo y espacio.”<sup>66</sup>

Este manifiesto supuso el punto de partida para *el espacialismo* (1947), el cual ambicionaba transformar la materia en *energía* e *invadir* el espacio de una forma dinámica (tercera y cuarta dimensión). Se produce entonces, una fisura en el espacio pictórico, una idea que K. Malévich esbozó metafóricamente en el absoluto del *Cuadrado negro* y que Fontana llevó a su materialización. La superficie del lienzo es agujereada y cortada con la precisión de un bisturí. ¿Qué supone ese tajo en la visión, en la planitud de la tela?

“La belleza es siempre un velo (ordenado) a través del cual debe presentirse en caos. [...] ¿Qué es lo que se da a la visión cuando se descorre el velo, qué hay tras la cortina rasgada? Tras la cortina está el vacío, la nada primordial, el abismo que sube e inunda la superficie [...]”<sup>67</sup>

---

<sup>66</sup> FONTANA, Lucio. En: CENTRO CULTURAL RECOLETA. *Manifiesto blanco*. [consultado: 2018-03-12]. Disponible en: [http://cvaa.com.ar/02dossiers/concretos/05\\_docs\\_13.php](http://cvaa.com.ar/02dossiers/concretos/05_docs_13.php)

<sup>67</sup> TRIAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Ed. Ariel, Barcelona, 2006, p. 51





Fig. 38, 39, 40 y 41. Ugo Mulas, *Lucio Fontana*, Milano, 1964

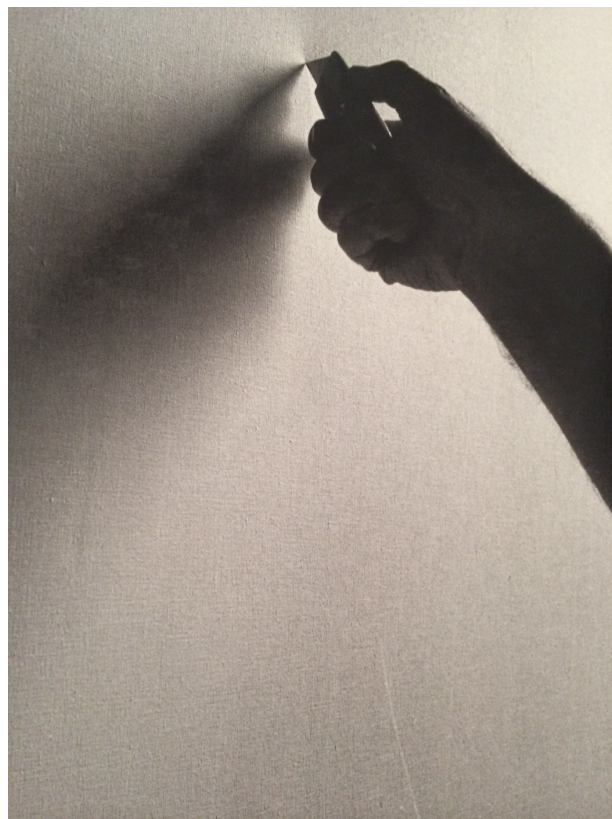


Fig. 42 y 43. Ugo Mulas, *Lucio Fontana*, Milano 1964

Con sus obras tituladas *Concetto spaziale* (concepto espacial), Fontana descorre ese velo, hace visible el artificio, sacude las bases de la pintura concebida como un *cuadro-ventana*, como un *adorno*. E. Trías concluye:

“Puede afirmarse, por tanto, que una de las condiciones estéticas que hacen que una obra sea bella es su capacidad por revelar y a la vez esconder algo siniestro. Algo siniestro que nos presenta algo familiar: de ahí el carácter hogareño e inhóspito, próximo y lejano, que presenta una obra verdaderamente artística. Nos comunica algo evidente: algo que está a la vista y a la mano. Pero a la vez nos revela lo evidente y nos vela el misterio, lo sugiere también, lo muestra ambiguamente. El arte es un velo.”<sup>68</sup>

Estas desviaciones de la norma pueden tomarse al pie de la letra, aclamar su negativa poética, su trasgresión radical. Pero, poco a poco la Historia del Arte y las instituciones van aceptando esas desviaciones, cobijándolas en sus espacios, incluyéndolas en sus programas, poco a poco lo que suponía una ruptura, va convirtiéndose otra vez en norma, normalizando esa negativa, ese acto rompedor para, de nuevo, volver a formar parte del mismo sistema que antes lo rechazaba, convirtiéndose en otra mercancía, en otro producto. Si bien es cierto que no pretendemos hacer retórica ni llevar al lector a una conclusión determinada, si queremos resaltar la evidente división de opiniones que puede originar el pensamiento mesiánico de ciertas figuras artísticas.

Teniendo en cuenta este aspecto, citaremos otro artista que trabajaba paralelamente en las mismas ideas. De forma independiente, Yves Klein, sentía la misma fascinación por una nueva concepción del espacio y la pintura. Fue en Italia, en la Galería Apollinaire de Milán en 1957, donde Lucio Fontana e Yves Klein coincidirán por primera vez, a propósito de la exposición; *Yves Klein: proposte monocrome, epoca blue*. Fontana fue uno de los primeros en comprar una de sus obras expuestas y fue a partir de entonces cuando surgió el comienzo de una profunda amistad. De hecho, en 2014, el Museo del Novecento de Milán, dedicó una muestra a su relación artística e intelectual, al acercamiento filosófico del espacio, el universo y el arte; *Klein Fontana, Milano Parigi 1957-1962*. Klein intentó conquistar el espacio a través del color y el monocromo, llegando incluso a registrar su propio azul (*IKB International Klein Blue*).

---

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 82

“Los colores habitan el espacio, mientras que la línea sólo lo surca, lo atraviesa. La línea viaja a través del infinito, mientras que el color es infinito. A través del color, experimento la total identificación con el espacio: soy verdaderamente libre. [...] Tomándome la libertad de hacer tabula rasa de toda capa de impureza exterior, intenté alcanzar un grado de contemplación donde el color deviene pura y plena sensibilidad”<sup>69</sup>



Fig. 44. Museo del Novecento, *Klein Fontana, Milano Parigi 1957-1962*.  
Fig. 45. Lucio Fontana, *Ambiente Spaziale Num. 51-A1 (Struttura al neon per la IX Triennale di Milano)*, 7' 6" x 22', 1951. (sobre el suelo)  
Yves Klein, *Pigmento puro (IKB International Klein Blue)* originalmente instalado en la Galería Colette Allendi, París, 1957

<sup>69</sup> **KLEIN**, Yves (1958) “Mi posición en la batalla entre la línea y el color”. En: *Material de consulta, escritos de Yves Klein [en línea]*. Fundación Proa, Argentina, 2017 [consultado: 2018-03-11]. Disponible en: [http://proa.org/documents/YK\\_material%20consulta.pdf](http://proa.org/documents/YK_material%20consulta.pdf)

El hecho de que los compradores eligieran entre un montón de monocromos técnicamente iguales, pintados con el mismo color y en el mismo formato, cada uno el suyo y pagaran el precio pedido, le resultaba fascinante. Y fue un aspecto revelador, porque según Y. Klein demostraba que la calidad de la obra de arte residía más allá de su materialidad y su apariencia física, sino a través de la *sensibilidad pictórica*. Entonces, comenzó a ver sus monocromos como meras *cenizas de su arte*. Inevitablemente, su evolución artística apuntó finalmente hacia la inmaterialidad, a concebir el espacio a través del *vacío*, del espacio no pintado, lo que llamaría *Zonas de Sensibilidad Pictórica e Inmaterial* expuestas en la Galería Iris Clert de París (*Le Vide*, 1958). Yves Klein en la presentación se limitó a decir una frase tomada de Gastón Bachelard: *Primero, no hay nada, luego hay un nada profundo, y después una profundidad azul*<sup>70</sup>. Lo explica así un año más tarde:

“El objetivo de esa tentativa: crear, establecer y presentar al público un estado pictórico sensible dentro de los límites de una sala de exhibición de cuadros. En otras palabras, creación de un ambiente, un clima pictórico real y a causa de eso mismo, invisible. Ese estado pictórico invisible en el espacio de la galería debe ser literalmente eso que hasta el momento se ha ofrecido como la mejor definición de la pintura en general: una *irradiación*”.<sup>71</sup>

¿La pintura abandona su materialidad física para convertirse en un estado?, Según Klein, en una *irradiación* que impregna e invade el espacio. Esta idea que concibe el artista parisino, es evidentemente y extremadamente abstracta. ¿La pintura es intangible, *invisible*? Otra vez, la idea prima, Yves Klein continúa el legado de Marcel Duchamp y muchos aseguran que se convierte en el pionero del llamado *Arte Conceptual* (1960). A pesar de relegar el formalismo a un segundo plano, no impide que sus *ideas* puedan comercializarse, y en efecto, alcanzar altísimas cotizaciones *tangibles*.

“Invisible e intangible, esa inmaterialización del cuadro debe producirse si la operación de creación se logra sobre los vehículos o cuerpos sensibles, los visitantes de la exhibición [...] Ahora ya no hay más intermediarios: nos encontramos literalmente impregnados del estado sensible pictórico especializado y estabilizado previamente por el pintor

---

<sup>70</sup> KLEIN, Yves (1959) “La superación de la problemática del arte”. En: *Material de consulta, escritos de Yves Klein* [en línea]. En: *Fundación Proa, Argentina, 2017, p.46* [consultado: 2018-03-11]. Disponible en: [http://proa.org/documents/YK\\_material%20consulta.pdf](http://proa.org/documents/YK_material%20consulta.pdf)

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 41

en el espacio dado, y es una percepción-asimilación directa e inmediata ya sin ningún efecto, ni truco, ni superchería.”<sup>72</sup>



Fig. 46. (arriba) Yves Klein, *Le Vide*, Galería Iris Clert, París, 1958

Fig. 47. (abajo) Yves Klein. *El hombre en el espacio. El pintor del espacio se arroja al vacío*, 1960. Publicación del periódico *Dimanche* editado completamente por Yves Klein

---

<sup>72</sup> *Ibíd*em

Por otro lado, recordamos la concepción del cosmos y del espacio de K. Malévich en el pensamiento de Klein. La ingravidez de sus figuras geométricas que flotaban en el espacio, *más allá de lo terrenal*.

“[...]Les propongo de hecho superar el arte mismo y trabajar individualmente para la vuelta a la vida real, aquella en la que el hombre pensante no es más el centro del universo, sino el universo el centro del hombre. Conocemos ahora el prestigio en relación con el vértigo de antaño, y así nos convertiremos en hombre aéreos, conoceremos la fuerza de atracción hacia lo alto, hacia el espacio, hacia ninguna parte y a hacia todas a la vez. Cuando la fuerza de atracción esté así dominada, levitaremos literalmente en una total libertad física y espiritual.”<sup>73</sup>

Esta nueva percepción del espacio, del color y del tiempo concebidas por Lucio Fontana y por Yves Klein acabarán haciendo mella en el movimiento etiquetado como *Light and Space* (J. Turrel, D. Flavin, R. Morris, R. Irwin) surgido en la década de los 60 y 70. La inclusión de esa tercera dimensión en el arte se sumará con la concepción de pureza utópica minimalista para crear ambientes, espacios, sensaciones, **estados** que superen la materialidad física, que invadan nuestros sentidos hacia una dimensión háptica. La inmaterialidad y la desmaterialización llevadas a una experiencia vivencial de esa tercera dimensión; el espacio del tiempo. Los límites del entorno se desvanecen, trasladándose a un lugar atemporal. Klein, décadas antes se hacía esta pregunta; *¿El artista del futuro no debería ser aquel que exprese a través del silencio, pero eternamente, una inmensa pintura que carezca de toda noción de dimensiones?*<sup>74</sup>

“El carácter procesual y temporal que se fue apoderando de la práctica minimalista no sólo afectó a la relación entre el creador y la obra, sino a las relaciones obra/espectador/espacio circundante. La obra, o el nuevo objeto artístico, había que entenderla como una presencia en relación al espacio ambiente que la circundaba y a expensas de la acción/reacción del espectador. Ello suponía que, por primera vez, el espacio expositivo era concebido como un volumen globalizador en cuyo seno se producían constantes interferencias entre las obras y los observadores o espectadores de estas.”<sup>75</sup>

---

<sup>73</sup> KLEIN, Yves (París, 1959) “La evolución del arte hacia lo inmaterial”. En: *Material de consulta, escritos de Yves Klein* [en línea]. En: *Fundación Proa*, Argentina, 2017, p.14 [consultado: 2018-03-11]. Disponible en: [http://proa.org/documents/YK\\_material%20consulta.pdf](http://proa.org/documents/YK_material%20consulta.pdf)

<sup>74</sup> *Ibíd.*, p. 47

<sup>75</sup> GUASCH, Anna María. *El arte último del siglo XX. Del postminimalismo a lo multicultural*. Ed. Alianza, Madrid, 2003, p.29

A medida que transcurre el tiempo, el espectador comienza a cuestionar la percepción de sus sentidos. ¿Es esto real?, ¿Qué es lo que estoy viendo? ¿Es tangible, es medible? La luz se vuelve tangible, el espectador aislado se vuelve más consciente de su presencia en el entorno y de la percepción del espacio en sí. Quizás, la diferencia que supuso *Light and Space*, fue el acercamiento al espacio y la percepción desde una perspectiva objetiva con base científica, estudiando la reacción perceptiva a través de una instalación que genera otra realidad virtual y sensorial.

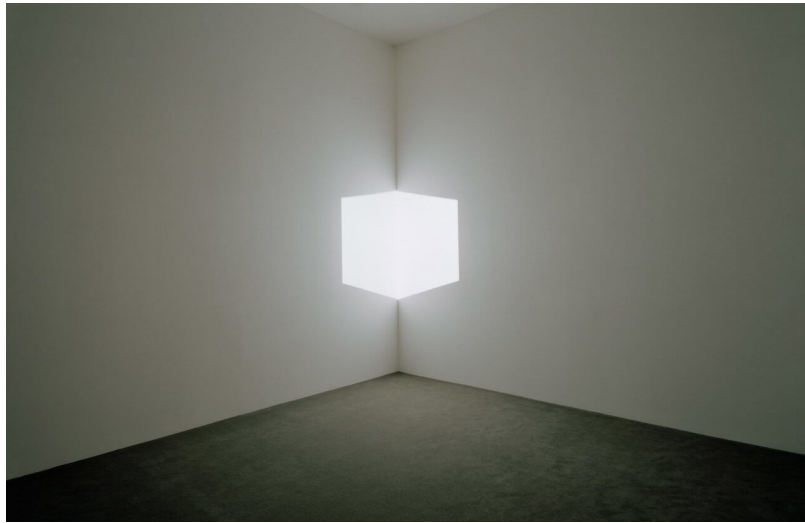


Fig. 48. James Turrell, *Afrum 1 (White)*, 1967

Fig. 49. James Turrell, *Ganzfeld Apani*, 2011



## **PROYECTO PICTÓRICO**

*Una mirada sustractiva; disyuntiva pictórica hacia su desmaterialización.*

## DUDAR, DESCUBRIR, HACER: APUNTES DEL PROCESO CREATIVO

“El más grande daño acaece cuando la opinión se anticipa a la obra.”<sup>76</sup>

Adelantarse, mucho antes incluso, de haber cogido impulso. Anticiparse al acontecimiento y sospechar el final. Dejarse seducir por el fracaso de no haberlo intentado, precipitarse una y otra vez a la propia pintura.

En el capítulo “La práctica de la pintura” de su *Tratado de Pintura*, Leonardo Da Vinci hace hincapié en esa anticipación aniquiladora, en ese juicio especulativo que mata el acto creador, destruyendo también la posibilidad, obstaculizando cualquier futuro del hacer. Toda tentativa creativa quedaba invalidada, excluida durante el proceso. Se hacía visible un desajuste, un desacuerdo que nacía desde la mano ejecutora hasta la superficie de la tela, la precipitación de una caída. En definitiva, la imposibilidad del encuentro con el soporte, con el medio y con la pintura en sí.

“Hay días en que se hace difícil tomar la decisión de empezar. Es cuando, en el estudio, te encuentras vacío, sin la tensión necesaria. Miro, reviso mis papeles, convivo con las obras terminadas, empezadas o abandonadas, repaso cuadernos de notas, paseo por ese «mi» espacio como estando a la espera de que algo produzca la provocación. Pero me hace falta estar ahí todos los días, no desertar, con el fin de intentar empezar otra vez ese dialogo con el cuadro, con su espacio, con su imagen, a fin de provocar ese momento importante de empezar, el cual me generara el dialogo como proceso imprevisible. Diálogo en y sobre la pintura.”<sup>77</sup>

Por eso, era obligación detenerse, alejarse lo bastante, para poder volver con mayor ímpetu. Era necesario silenciarse, limpiar la mirada y volver a abrir los ojos, más allá, olvidando esa insistencia obsesiva por un ideal invisible e incierto. Se produce una fractura en la zona de confort, lo familiar se convierte en un terreno hostil y desconocido, ocasionando un abandono de la seguridad<sup>78</sup>. Aquella figuración sometida al fantasma de lo real, queda poco a

---

<sup>76</sup> **DA VINCI**, Leonardo. *Tratado de pintura*. Ed. Nacional. Biblioteca de la literatura y el pensamiento universales. Madrid, 1980, p. 401

<sup>77</sup> **HERNÁNDEZ PIJUAN**, Joan. En: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Cultura. Hernández Pijuan. Espacios de silencio 1972 -1992 [catálogo] 1993, Barcelona, p. 25

<sup>78</sup> **ROTHKO**, Mark. Op. cit., p. 185

poco descartada. Deja de significar. No hay ningún plan, ninguna idea preliminar, no hay absolutamente nada. Solo, una pausa, un silencio que finalmente, se prolonga hasta la propia pintura.

“El artista es responsable solo ante su obra. Será completamente despiadado si es un buen artista. Tiene un sueño, y ese sueño lo angustia tanto que debe librarse de él. Hasta entonces no tiene paz. Lo echa todo por la borda: el honor, el orgullo, la decencia, la seguridad, la felicidad, todo.”<sup>79</sup>

De esta manera, seremos nuestro mejor impulso y nuestro peor enemigo. El proceso creador puede ser tan impulsor como paralizador. Sin embargo, es necesario parar, darse tiempo, alejarse, reflexionar lo que acontece sobre la tela. Dejar que mueran las etapas caducas, las formas rígidas, viejas maneras de pensar y de mirar, dar lugar al cambio, un cambio que no cesa del todo, porque al igual que nosotros, morirá en cada instante.

*Una mirada sustractiva* plantea el desarrollo de una propuesta pictórica que nace desde una platónica vuelta al origen, una tregua a la actual vorágine de la aceleración y el consumo indiscriminado de imágenes que sacian la impaciente mirada del siglo XXI. Se propone así, una reflexión sobre la actual mirada contemporánea, dando lugar a un **espacio de suspensión**. Una sustracción de capas de información que de lo contrario nos empujan hacia la acumulación indiscriminada y la aniquilación de nuestra capacidad como observadores activos.

Partiendo del concepto de la *elipsis plástica*, debemos referirnos a una retórica del *desnudamiento* y del *despojo* de la pintura mediante técnicas sustractivas, (lijado, trapos...) metaforizando así, el despojo de la mirada, el apartar y remover aquellas capas de imágenes que lejos de facilitar la contemplación y la reflexión, producen agotamiento visual. De esta manera, se busca la superficie original del soporte, el silencio. *Despintemos* sugiere Perejaume, invirtamos el proceso, devolvamos los pigmentos al origen, a la naturaleza. En este caso, se pretende volver a la naturaleza curiosa, invertir el proceso para llegar a comprender mejor aquello que hoy permanece en la superficie. Una obra que no pretende ser paisaje, sino convertirse en espacio sin tiempo, *aquello que sucede cuando no está sucediendo nada*. Una actitud frente a la obra que

---

<sup>79</sup> **STEIN**, Jean. William Faulkner, The Art of Fiction. En: *The Paris Review* [en línea]. Nueva York: The Paris Review, 1956, n.12. [consultado: 2016-12-05]. Disponible en: <https://www.theparisreview.org/interviews/4954/william-faulkner-the-art-of-fiction-no-12-william-faulkner>

puede relacionarse con cierto sometimiento del yo lo cual implica una *inmersión absoluta*:

“En la esencia de lo sublime abstracto se encuentra este complaciente sometimiento del yo, que afecta tanto al proceso como a la forma de percibirlo. Las obras de Jackson Pollock, Mark Rothko, Clyfford Still, Adolph Gottlieb y Barnett Newman, por muy diferentes que sean, exigen la inmersión absoluta tanto del artista como del espectador en los infinitos espacios que sugieren sus composiciones.”<sup>80</sup>

Aunque otros artistas no buscan ese infinito abrumador del que habla Barbara D. Gallati, sino la aproximación a espacios totalmente íntimos, cercanos al espectador y a la realidad vivida, consecuencia del propio desarrollo creativo, como afirma J. Hernández Pijuán.

“Pienso que nunca mi pintura ha querido dar la sensación de espacio inmenso, ni el *all over*, ni el *dripping*, ni el gesto, ni la expresión de la pintura americana, sino que más bien, por la misma meticulosidad y lentitud del proceso y la inmediata, querida y buscada referencia del paisaje vivido, convertía estas obras en espacios íntimos— imágenes— y de la realidad. Es más, diría, que nunca como en aquel momento he estado más cerca de la interpretación de la realidad. Estaba fragmentando visiones de campos reales.”<sup>81</sup>

Asimismo, ese *sometimiento del yo* compartido por varios artistas abstractos, puede intuirse en palabras del propio Mark Rothko en su artículo *Los románticos sintieron el impulso (1947)*, cuando hace referencia al abandono de lo conocido, del *falso sentido de seguridad y comunidad*, lo que propiciará la experimentación de *lo sublime*, de lo que él llamará *experiencias trascendentales*.

“[...]Liberado de un falso sentido de seguridad y comunidad, el artista puede abandonar su libreta de cheques bancarios, del mismo modo que ha abandonado otras formas de seguridad. Tanto el sentido de pertenencia a la comunidad como el de seguridad dependen de lo que resulta familiar. Liberado de ambos, las experiencias trascendentales se hacen posibles”<sup>82</sup>

---

<sup>80</sup> GALLATI, Barbara D. Op. cit., p. 108

<sup>81</sup> HERNÁNDEZ PIJUAN, Joan. Op. cit., p. 39

<sup>82</sup> ROTHKO, Mark. Op. cit., p. 185

De nuevo, el objetivo que se persigue es abandonar todo resquicio de seguridad, de control. Desvestir la pintura, buscar la armonía entre opuestos, caminar sobre la línea que separa el placer del dolor, aquello que Rothko llamará *lo sensual*, un equilibrio entre lo positivo y lo negativo, una fórmula que dará lugar al resultado de la ansiada *experiencia de la belleza*<sup>83</sup>. Belleza que se encuentra en *lo sublime* de Eugenio Trías, nuevamente entre el dolor y el placer:

“El sentimiento de lo sublime se alumbra, pues, en plena ambigüedad y ambivalencia entre el dolor y el placer. El objeto que lo remueve debería, en teoría, despertar dolor en el sujeto. En un objeto que, de aproximarse a él, el individuo que lo aprehende, quedaría destruido o en trance de destrucción.”<sup>84</sup>

Al fin y al cabo, una tensión, un juego interminable que se desplaza de un extremo al otro, una continua pulsión, un vaivén entre la evidencia y el misterio. Aquello que vive en el limbo del espejo y el reflejo, aquello de siniestro que todo lo sugiere y nada termina por (des)velar.

Desde una base intuitiva (ni racional ni ideológica), nos centramos en esa vuelta a la pintura, sin importar el resultado *a priori*, jugando con combinaciones de color, intensidad y textura sobre diversos soportes. Tras diversas pruebas, la tela fue descartada debido a su porosidad. El efecto de lijado resultaba incompatible con la rugosidad de la tela. Desde luego, el medio que nos ofrecía mayor capacidad de resistencia y de interacción, era la madera de contrachapado, una superficie estable y rígida, la cual admitía variaciones de intensidad en la aplicación y experimentación con el óleo y/u otros materiales *sustractivos*. Por otro lado, el óleo, al ser una técnica grasa y de lenta absorción, debía utilizarse siendo conscientes y coherentes con los tiempos de secado, en función de una intención más o menos destructiva.

La necesidad de liberación de elementos y de re-mirar la superficie, el medio con el que se trabajaba era evidente. El esclarecimiento en la intención del artista que pretende situar en primer plano a la pintura, como tema principal, conduce a la eliminación de sobrantes y la tendencia a abandonar la acumulación gratuita en la composición.

“También va desapareciendo la yuxtaposición de pinceladas, con pretensión de *pictoricidad* por lo que los resultados empiezan a recobrar

---

<sup>83</sup>ROTHKO, Mark. *Op. cit.*, pp. 115-6

<sup>84</sup>TRÍAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Ed: Ariel. Barcelona, 2006, p. 35

esa “mi” radicalidad en la forma de entender la superficie. Y es que un cuadro no puede ser un cúmulo de ideas. Si en un principio “todo” ha de estar en su “sitio”, no quiere decir que tenga que ser “todo” sino que, y en la medida en que la pintura pretende ser claramente el tema, la radicalidad de un sólo concepto deberá mandar claramente en el resultado y “todo” deberá estar en función de este concepto. Al ir clarificando mis resultados diría que iban, de nuevo, sobrando ingredientes.”<sup>85</sup>

Y continúa:

“El problema, el verdadero problema, estaba en encontrar un espacio que fuera protagonista total del cuadro, el espacio de algo vivido y no el, para mí, más *imitativo* del *figura-fondo*.”<sup>86</sup>

Encontrar un espacio *vivo* en el silenciamiento de las imágenes y las referencias externas llevó la producción pictórica desde una oscuridad hacia la luz del blanco anterior del soporte, a la búsqueda directa de esa claridad primera, de un blanco que neutralizara los elementos externos y la acumulación diaria de una sociedad capitalista. No es ausencia de comunicación como B. Mortara Garavelli explica en un capítulo dedicado a *La retórica del silencio*:

“El silencio es no el límite, pero sí el desafío, del inmenso dominio de la retórica. No es una ausencia de comunicación, como saben muy bien los etnólogos y los lingüistas; es un momento de reflexión sobre las posibilidades del lenguaje. La retórica “no verbal” (que no se manifiesta en palabras) induce a la *rettorica* o *rhetorics* a teorizar sobre la alternativa, inherente a todo acto comunicativo, entre el decir y el no decir [...]”<sup>87</sup>

El proceso caracterizado por la incertidumbre de unos resultados no previstos, donde *la duda* no debe impedir el avance y el desarrollo de la pintura. Como Robert Ryman afirmaba, el verdadero problema no residía en *qué* pintar sino en *cómo* pintar.<sup>88</sup>

---

<sup>85</sup> HERNÁNDEZ PIJUÁN, Joan. Op. cit., p. 41

<sup>86</sup> Ibídem, p. 35

<sup>87</sup> MORTARA GARAVELLI, Bice. “La retórica del silencio”. En: *Manual de retórica*. Ed. Cátedra, Madrid, 2000, p. 363

<sup>88</sup> RYMAN, Robert. “There is never a question of what to paint, but only how to Paint”. En: Op. cit., p. 245

“Para empezar, tenía los diferentes blancos, el suelo oscuro, diferentes tamaños y pintura magra, pero no tenía ningún plan sobre cómo serían las pinturas. Al principio tengo que encontrar mi camino de alguna manera a ciegas y es solo después de varios meses que finalmente puedo ver cómo se desarrollan las pinturas. Entonces se vuelve más claro cómo están trabajando, cómo se sienten. La apariencia de las pinturas puede ser engañosa, pero la forma en que se sienten es más importante. Usualmente no son lo que esperaba, aunque no sé exactamente lo que espero. Al mismo tiempo, estoy sorprendido de cómo las pinturas se convierten en algo que no había previsto y que a veces existen dudas. Se podría pensar que, a mi edad, la duda en la pintura sería una cosa del pasado, pero sucede en ocasiones. Creo que es porque mi enfoque técnico es siempre algo diferente y no lo tengo tan claro. De todos modos, he aprendido a aceptar la duda como parte del proceso.”<sup>89</sup>

Centrados en el *cómo*, el tema se volvió la pintura misma. Desde el comienzo, la aproximación a la pintura se vivió desde la curiosidad por ver qué sucedía, intentando no recurrir a formas ni líneas. En definitiva, la metáfora no se presenta de forma icónica en la superficie de tal o cual forma pintada, se halla precisamente en ese impulso de quitar, en la técnica y el proceso que, finalmente, se convierte en una actitud, en un modo de estar, de aproximarse a la pintura, viviendo el proceso creativo como una destrucción positiva que origina otras no-formas, otros espacios y otras sensaciones.

---

<sup>89</sup> RYMAN, R. (Catalogue essay, New York, 2004). En: Op, cit., pp. 251-2 [la traducción es nuestra]  
“So, to begin, I had the different whites, the dark ground, different sizes, and lean paint, but no plan as to how the paintings would be. At the beginning, I have to somewhat blindly find my way and it is only after several months that I can finally see how the paintings are developing. Then it becomes more clear how they are working, how they feel. How the paintings look can be deceiving, but the way they feel is more important. Usually they are not what I expected, although I don't know exactly what I expect. At the same time, I am surprised at how the paintings develop into something I hadn't foreseen and at times there are doubts. You would think at my age, doubt in painting would be a thing of the past, but it happens on occasion. I think it is because my technical approach is always somewhat different and I am not so clear about it. Anyway, I have learned to accept doubt as part of the process.”

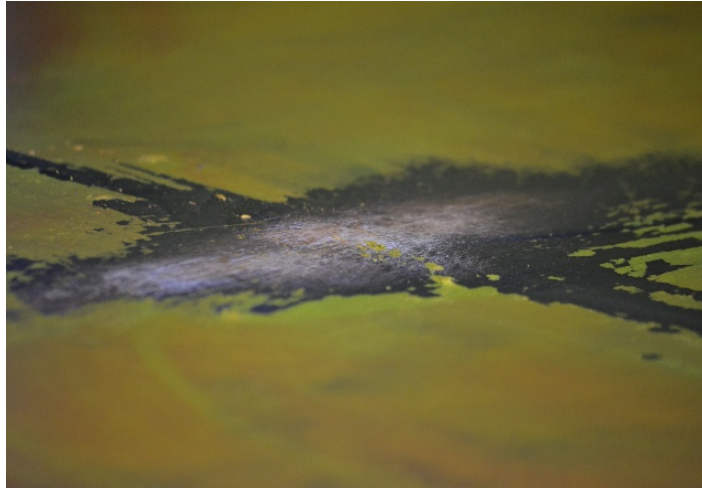


Fig. 50, 51 y 52. Fases sustractivas del proceso creativo, 2017





Fig. 53 y 54. Fases del proceso creativo, 2017  
Fig. 55. Detalle, serie *Prístino*, 2018

# OBRA FINAL

Serie *Prístino*



Fig. 56. *PAM!17 V Mostra de produccions artístiques i multimèdia.*  
Facultat de Belles Arts, Universitat Politècnica de València



Fig. 57. Sofía Marqués. *Pristino*  
Óleo sobre tabla, 42 X 50 cm, 2017



Fig. 58. Sofía Marqués, *Pristino*  
Óleo sobre tabla, 73 x 60 cm, 2017



Fig. 59. Sofía Marqués, *Pristino*  
Óleo sobre tabla, 73 x 60 cm, 2017



Fig. 60 y 61. Sofía Marqués, *Pristino*  
Óleo sobre tabla, 100 x 116 cm, 2017



Fig. 62. Sofía Marqués, *Pristino*  
Óleo sobre tabla, 100 x 100 cm, 2017



Fig. 63. Sofía Marqués, *Pristino*  
Óleo sobre tabla, 100 x 81 cm, 2017





Fig. 64. Sofía Marqués, *Prístino*  
Óleo sobre tabla, 61 x 61 cm, 2017



Fig. 65. Sofía Marqués, *Des, Pristino*.  
Óleo sobre tabla, 100 x 116 cm, 2018



Fig. 66 y 67. Detalle. Sofía Marqués, *Des, Prístino*



Fig. 68, 69, 70. Sofía Marqués, *Des, Prístino*  
3 x óleo sobre tabla, 20 x 20 x 5 cm, 2018



Fig. 71. Sofía Marqués, *Des, Prístino*. Montaje final para *PAM!18 VI Mostra de produccions artístiques i multimèdia*, Facultat de Belles Arts, Universitat Politècnica de València, 2018



Fig. 72 y 73. Sofía Marqués, *Pristino*  
3 x óleo sobre tabla, 20 x 20 x 5 cm, 2018



Fig. 74. Sofía Marqués, *Pristino*  
Óleo sobre tabla, 60 x 73 cm, 2018



Fig. 75 y 76. Sofía Marqués, *Prístino*  
2 x óleo sobre tabla, 100 x 116 cm, 2018



## CONCLUSIONES

“¿No le queda al sujeto más que el sufrimiento de la duda?

*Yo sé pintar*, dice Frenhofer —y lo demuestra ante la mirada de todos— pero *duda*. [...] Su desesperación es especulativa: “ha meditado demasiado profundamente sobre los colores, sobre la verdad absoluta de la línea; pero, de tanto investigar, ha llegado a dudar del objeto mismo de sus investigaciones”. De este modo la duda fomenta ese gran drama del aplazamiento (y recordemos que esta palabra se dice en griego *hístéresis*) del cuadro, en cuanto que malogra siempre (*hysterízei*) su acabamiento.<sup>90</sup>

La incertidumbre vestida de **duda** nos asalta de a ratos, fulminante, paralizante. La duda, es también *velo*, encubrimiento, el cristal translúcido que difícilmente, nos facilita la visión más allá de la ventana. La opacidad que tiñe el proceso nos incita al cuestionamiento, a la reflexión, la autocrítica, la observación y el escudriño de aquello que tenemos delante. La no *transparencia*<sup>91</sup> del proceso, nos permite esa búsqueda donde cabe la posibilidad abismal del vacío, pero no tiene cabida la orgía de la acumulación visual. La *hipercomunicación*, la *claridad* y la *transparencia* tal como la entiende Byung-Chul Han, no llevan necesariamente a la sabiduría, al conocimiento verdadero, sino, todo lo contrario, al agotamiento, a la pérdida de sentido, al control. Tal como afirma el filósofo, en nuestra sociedad actual, en la *sociedad de la transparencia*, no hay lugar para la demora de la reflexión y la crítica, no permite *lagunas de visión*.<sup>92</sup>

El exceso y la abundancia junto con la inevitable insatisfacción de la propia obra, situaron el ojo del huracán en el *prístino* de un volver a empezar. Las imágenes en el taller se convirtieron en cenizas de un impulso ya extinguido. La representación como acercamiento a *lo real* no bastaba e incluso resultaba ridícula en ese afán por querer conquistar apariencias vacías.

De esta forma, el principal objetivo del proyecto, residió en esa búsqueda, en esa vuelta a la pintura desde otro enfoque, más allá de la realidad y la construcción de la imagen. Se produjo una fisura en el *modo de hacer*, y consecuentemente se produjo un acercamiento físico con el soporte y la pintura. Recordando, quizás, la curiosidad innata del niño que parece atravesar el mundo con la mirada, palpando las superficies por primera vez, el contacto

---

<sup>90</sup> HUBERMAN, Didi. *La pintura encarnada*. Ed. Pre-textos, Valencia, 2007, p. 16

<sup>91</sup> BYUNG-CHUL, Han. *La sociedad de la transparencia*. Ed. Herder, Barcelona, 2013

<sup>92</sup> *Ibidem.*, p. 17

directo con la pintura como una necesidad imperiosa, la certeza de lo tangible, frente a la ambigüedad de las imágenes y la abstracción de la propia idea *pintura*.

Esta voluntad activa en la negación, en volver al punto *de partida*, nos acercó al pensamiento de diversos autores que previamente indagaron en el concepto de pureza y en corrientes como *Minimalismo* o el *Suprematismo*, que buscaban un *grado cero* de las formas. Pero esta aproximación utópica parecía contradecirse con esa necesidad física del soporte y la materia, recordemos el procedimiento del *Informalismo* y el *Expresionismo Abstracto* en Norteamérica.

¿Por qué recurrir al mecanismo de la eliminación? ¿Por qué esa insistencia en deshacer el camino andado? El *deseo de destruir la belleza*, sentenció B. Newman a propósito del arte moderno. A lo largo de esta investigación he ido recopilando diversas referencias artísticas y filosóficas que se acercaron a la pintura, precisamente desde un punto de vista *sustractivo*, cuestionando la pintura en sí misma desde la negación y de forma tan dispar como sucede en las obras de Ad Reinhardt, Perejaume o Robert Ryman. *Modos de hacer* completamente distintos, pero todos, nos proporcionan una reflexión sobre el acto de pintar en sí mismo. Pero, ¿qué sucede cuando el exceso de autoconciencia mata y anticipa la acción? El arte de las ideas, paraliza el *hacer* físico y precipita la producción *mental*.

El *des-hacer* es también otro *modo de hacer*, de pensar y actuar. El proceso creativo transita entre esta disyuntiva continua, donde sitúa sus extremos; en la acumulación, la sobredosis, y otro, en la reducción, el silencio, y finalmente la desmaterialización de la pintura y el *des-hacer*. ¿Qué nos quedará entonces? Suenan los tambores de una pequeña revolución. Decir *no*, ser un ser otro que se aleja y contempla. Decir *no*, es cosechar la autocrítica. Decir *no*, regocijándose en su redundancia y en su reiteración para poder afirmarse precisamente por todo aquello que *no-es*. Y mientras en el deshacer infinito de una obra nunca terminada, el tempo y la repetición de la acción, *serenan la mente*, focalizan la concentración en el vaivén del quitar-poner. Decir *no*, es aceptar el vacío y la huella de lo que fue, de lo que ya no está. Pero, sobre todo, decir *no*, es romper con el pintor del presente y abrir las puertas a otro nuevo, distinto.

La producción pictórica propuesta se encuentra a mitad de camino entre dos tendencias. Por un lado, se acerca a la acción y al contacto directo con la materialidad de la pintura, su soporte y el *acontecimiento*, propio de una aproximación *informalista*. Sin embargo, teóricamente, los conceptos sobre los

que se sustenta *esa acción y ese acontecimiento*, avivan la llama encendida de la sustracción, la adecuación de la pintura a un escenario cada vez más desnudo, desprovisto de sus elementos. Por eso, sería conveniente encontrar un equilibrio entre la insatisfacción presente y la acción futura. De lo contrario, la materialidad y la familiaridad de una fisicidad palpable, será inevitablemente tirada por la borda. Tampoco sería conveniente adelantarnos, y aceptar la presencia de la *duda*, la incertidumbre del viaje, de la *deriva*<sup>93</sup>. En medio del océano, ahora es improbable una retirada, asique naveguemos y dejémosnos llevar. Como diría un viejo conocido, continúa, sólo *continúa*...

---

<sup>93</sup> Alusión a la técnica de la *deriva* desarrollada por el movimiento Situacionista francés (1957-1972). **DEBORD**, Guy (1958). "Teoría de la deriva". En: *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*, Madrid, Literatura Gris, 1999

"Entre los procedimientos situacionistas, la deriva se presenta como una técnica de paso ininterrumpidos a través de ambientes diversos. El concepto de deriva está ligado indisolublemente al reconocimiento de efectos de naturaleza psicogeográfica y a la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo que la opone en todos los aspectos a las nociones clásicas de viaje y de paseo. [...] Pero la deriva, en su carácter unitario, comprende ese dejarse llevar y su contradicción necesaria: el dominio de las variables psicogeográficas por el conocimiento y el cálculo de sus posibilidades."

## BIBLIOGRAFÍA Y OTRAS FUENTES

**ALBERS**, Josep. *La interacción del color*. Ed. Alianza, Madrid, 2001

**ALBERTI**, Leon Battista. *Tratado de pintura* [en línea]. Ed. Amalgama Arte, México, 1998. [consultado: 31-01-18] Disponible en: [http://zaloamati.azc.uam.mx/bitstream/handle/11191/2435/Tratado de pintura\\_BAJO\\_Azcapotzalco.pdf?sequence=1](http://zaloamati.azc.uam.mx/bitstream/handle/11191/2435/Tratado_de_pintura_BAJO_Azcapotzalco.pdf?sequence=1)

**ALIAGA**, Juan Vicente; **CORTÉS**, José Miguel G. *El tiempo sagrado: la mitificación del arte moderno*. Coordinadora Gráfica publicitaria, Instituto valenciano de la juventud, 1991

**BAAL-TESHUVA**, Jacob. *Mark Rothko, cuadros como dramas*. Ed. Taschen, Köln, 2009

**BECKETT**, Samuel. *El mundo y el pantalón. Pintores del impedimento*. Ed. Elba, Barcelona, 2017

**BYUNG-CHUL**, Han. *La sociedad de la transparencia*. Ed. Herder, Barcelona, 2013

**CARRERE**, Alberto; **SABORIT**, José. *Retórica de la pintura*. Ed. Cátedra, Madrid, 2000

**CHENG**, François. *Vacío y plenitud. El lenguaje de la pintura china*. Ed. Biblioteca de ensayo, Siruela, Madrid, 2016

**DANTO**, Arthur C. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Ed. Paidós, Transiciones, Barcelona, 1999

*-El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte*. Ed. Paidós, Estética 37, Barcelona, 2005

**DA VINCI**, Leonardo. *Tratado de pintura*. Ed. Nacional. Biblioteca de la literatura y el pensamiento universales, Madrid, 1980

**DE LA CALLE**, Román. *Senderos entre el arte y lo sagrado*. Institución Alfons el Magnanim, Barcelona, 2003

**DERRIDA**, Jacques. *La verdad en pintura*. Ed. Paidós. Espacios del saber, Buenos Aires, 2010

**GREENBERG**, Clement. *Arte y cultura, ensayos críticos*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1979

**GUASCH**, Anna Maria. *El arte último del siglo XX, Del posminimalismo a lo multicultural*. Ed. Alianza, Madrid, 2000

**HERNANDEZ SÁNCHEZ**, Domingo. *La ironía estética. Estética romántica y arte moderno*. Ed. Universidad de Salamanca, Salamanca, 2002

**HUBERMAN**, Didi. *La pintura encarnada*. Ed. Pre-textos, Valencia, 2007

**HUDSON**, Suzanne P. *Robert Ryman: used paint*. Massachusetts Institute of Technology. MIT Press books, Spain, 2009

**KANDINSKY**, Wassily. *De lo espiritual en el arte* [en línea]. Ed. Premia, México, 1989. [consultado: 2018-02-10] Disponible en: <https://gabrielagarbo.files.wordpress.com/2010/01/30760245-kandinsky-vassily-de-lo-espiritual-en-el-arte-pdf.pdf>

**KRAUSS**, Rosalind E. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Ed. Alinaza, Madrid, 1996

**LIPPARD**, Lucy R. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico. De 1966 a 1972*. Ed. Akal. Arte Contemporáneo 14, Madrid, 2004

**LUCIE-SMITH**, Edward. *Movimientos artísticos desde 1945*. Ed. Destino, Barcelona, 1995

**MALEVICH**, Kazimir. *La luz y el color. La luz y su anverso 01*. Ed. Ricardo Sánchez Lampreave, Madrid, 2011

**MELVILLE**, Herman. *Preferiría no hacerlo. Bartleby, el escribiente*. Ed. Pre-Textos, 2011

**ORTEGA Y GASSET**, José. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Revista de occidente. Ed. Alianza, Madrid, 1993

**PEREJAUME.** *La pintura i la boca. Suro i soroll. Tres exposicions. Pessebrisme.* Ed. de la Magrana, Barcelona, 1993

**PIVA,** Gino. *Manuale pratico di tecnica pittorica.* Ed. Ulrico Hoepli, Trento, 2014

**RILKE,** Maria Rainer. *Cartas a un joven poeta* [en línea]. Colección Correspondencias, biografías y autobiografías. LibrosEnRed, 2010. [consultado 2018-01-08]. Disponible en: <http://www.librosenred.com/triviaregalos/1a2s3d4f/6515-cartas%20a%20un.pdf>

**ROSE,** Barbara. *ART as ART, The selected writings of Ad Reinhardt.* University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California. U.S.A, 1991

**ROTHKO,** Mark. *La realidad del artista.* Filosofía del arte. Ed. Síntesis, Madrid, 2004

**RUEDA GARROTE,** Juan Francisco. *Nico Munuera.* Ed. Nocapaper, Santander, 2014

**SABORIT,** José. *Lo que la pintura da.* Ed. Pre-Textos, Valencia, 2018

**TORRES GARCÍA,** Joaquín. *Universalismo constructivo.* Ed. Alianza, Madrid, 1984

**TRIAS,** Eugenio. *Lo bello y lo siniestro.* Ed. Ariel, Barcelona, 2006

**VEGA ESQUERRA,** Amador. *Sacrificio y creación en la pintura de Rothko, la vía estética de la emoción religiosa.* Ed. Siruela, Madrid, 2010

**WEITEMEIER,** Hannah. *Yves Klein.* Ed. Taschen, Alemania, 2005

## **ARTÍCULOS**

**DEBORD**, Guy (1958) “Teoría de la deriva” [en línea]. En: *Internacional situacionista*, vol I: *La realización del arte*, Madrid, 1999 [consultado: 2018-05-02]. Disponible en: <http://www.ugr.es/~silvia/documentos%20colgados/IDEA/teoria%20de%20la%20deriva.pdf>

**FAULKNER**, William (1956) “The Art of Fiction. No.12”, entrevistado por Jean Stein [en línea]. Nueva York. [consultado: 2016-12-05] Disponible en: <https://www.theparisreview.org/interviews/4954/william-faulkner-the-art-of-fiction-no-12-william-faulkner>

**FONTANA**, Lucio (Buenos Aires, 1946) “*Manifiesto blanco*” [en línea]. En: *CVAA (Centro virtual de arte argentino)*. [consultado: 2018-03-12]. Disponible en: [http://cvaa.com.ar/02dossiers/concretos/05\\_docs\\_13.php](http://cvaa.com.ar/02dossiers/concretos/05_docs_13.php)

**KLEIN**, Yves (París, 1958) “Mi posición en la batalla entre la línea y el color”, *Material de consulta, escritos de Yves Klein* [en línea]. En: *Fundación Proa, Argentina, 2017* [consultado: 2018-03-11]. Disponible en: [http://proa.org/documents/YK\\_material%20consulta.pdf](http://proa.org/documents/YK_material%20consulta.pdf)

**LEBRERO STALS**, José (1985) “Entrevista con Joseph Beuys. El arte no existe”. *Lápiz*, nº27. En: *ARTE Y BEUYS*. Nº125, Ed. La Bahía, Madrid, 2016

**MARCHÁN FIZ**, Simon. “Del último cuadro a la arquitectura sin posible retorno”. En: *Revista Arte y Parte*, 2006

**MONTEJO NAVAS**, Adolfo (2010) “Ecología visual”. *Lápiz*, nº262. *El arte ante la hipervisibilidad*. En: *Lápiz*, Madrid, 2016, p. 258.

**NÉRET**, Gilles. “KAZIMIR MALEVICH y el suprematismo”. En: *Taschen*, Alemania, 2003

**ROTHKO**, Mark. (Winter 1947-8) “Los románticos sintieron el impulso”. En: *Possibilities*. Nº1, Ed: Robert Motherwell and Harold Rosenberg, New York

**SANTAMARÍA**, Alberto. “La problemática de lo impresentable: la lectura de François Lyotard del expresionismo abstracto americano” [en línea]. En: *AISTHESIS Nº 62*, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2017. [consultado: 2018-02-17]. Disponible en: <http://www.redalyc.org/pdf/1632/163253919001.pdf>

**SHWABSKY**, Barry. “La pintura de modo interrogatorio”. Introducción al libro *Vitamin P: New Perspectives in painting*, Phaidon Press. EE.UU., 2002

## **TRABAJOS ACADÉMICOS**

**BUENO DÍAZ**, José Luis. *El ilusionismo persistente. Cuestionamientos de la representación pictórica en el arte contemporáneo [Tesis doctoral]*. Universidad de Vigo, 2017 (Dirigido por Almudena Fernandez Fariña) [http://www.investigacion.biblioteca.uvigo.es/xmlui/bitstream/handle/11093/873/ilusionismo\\_persistente\\_cuestionamientos\\_representacion\\_pictorica.pdf?sequence=1](http://www.investigacion.biblioteca.uvigo.es/xmlui/bitstream/handle/11093/873/ilusionismo_persistente_cuestionamientos_representacion_pictorica.pdf?sequence=1)

**CARRALERO CARRABIAS**, Rafael S. *El proceso de la creación en la obra de arte individual pictórica y su vinculación con la pluralidad referencial [tesis doctoral]*. Universitat Politècnica de València, Valencia, 2009

**CHAPA VILLALBA**, Javier. *Las resinas acrílicas en dispersión acuosa: alternativas de uso de un material pictórico artístico [tesis doctoral]*. Universitat Politècnica de València, Valencia, 2014

**FERNÁNDEZ FARIÑA**, Almudena. *Lo que la pintura no es. Lógica de la negación como afirmación del campo expandido en la pintura. [tesis doctoral]* Universidad de Vigo, Facultad de Bellas Artes, Pontevedra, 2009

**GRAU GARCÍA**, Irene. *The Painter on the Road. De la pintura de paisaje a pintar en el paisaje. La importancia del proceso y el recorrido en la extensión de la idea de monocromo [Tesis doctoral no publicada]*. Universitat Politècnica de València, Valencia, 2016 <https://riunet.upv.es/handle/10251/63462#>

**LUCA DE TENA NAVARRO**, Manuel. *La presencia de lo ausente. El concepto y la expresión del vacío en los textos de los pintores contemporáneos occidentales a la luz del pensamiento extremo-oriental [tesis doctoral]*. Universidad de Salamanca, Facultad de Bellas artes, 2008



## CATÁLOGOS

AMERICAN FEDERATION OF ARTS. *Color as Field. American Painting 1950-1975. Karen Wilkin* [catálogo]. Yale University Press, New Haven and London, China, 2007

BOLLINGEN FOUNDATION. *Pictures of nothing. Abstract art since Pollock* [catálogo]. Kirk Varnedoe. The A. W. Mellon Lectures in the fine Arts, 2003. National Gallery of Art, Washington, DC. Princeton university Press- Princeton and Oxford, 2006

CÍRCULO DE BELLAS ARTES. *Hans Hartung, esencial* [en línea][catálogo]. Madrid, 2008 [consultado: 2018-01-20]. Disponible en: [http://circulobellasartes.com/fich\\_libro/Catalogo\\_Hartung\\_\(61\).pdf](http://circulobellasartes.com/fich_libro/Catalogo_Hartung_(61).pdf)

FUNDACIÓN JUAN MARCH. *Piet Mondrian: óleos, acuarelas y dibujos* [en línea][catálogo]. Madrid, 1982 [consultado: 2018-02-20]. Disponible en: [https://monoskop.org/images/f/f6/Piet\\_Mondrian\\_Oleos\\_acuarelas\\_y\\_dibujos\\_1981.pdf](https://monoskop.org/images/f/f6/Piet_Mondrian_Oleos_acuarelas_y_dibujos_1981.pdf)

FUNDACIÓN JUAN MARCH. *La abstracción del paisaje: del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto* [catálogo]. Madrid, 2007

GAGOSIAN GALLERY. *Malevich and the American Legacy* [catálogo]. New York, 2011

GENERALITAT VALENCIANA. *Rafael Calduch, Marek Sobczyk. Del silencio...a la voz* [catálogo] exposición celebrada en Centro Cultural, Caves du Palais des Évêques. Saaint-Lizier, Ariège, 1998

IVAM Institut Valencià d'Art Modern. *Informalismo y expresionismo abstracto* [catálogo]. Valencia, 1995

IVAM Institut Valencià d'Art Modern. *Robert Rauschenberg* [catálogo]. Valencia, 2005

IVAM Institut Valencià d'Art Modern. *La eclosión de la abstracción. Línea y color en la colección del IVAM* [catálogo]. Valencia, 2017

MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona. *Perejaume. Dejar de hacer una exposición* [catálogo]. Barcelona, 1999

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. *Hernández Pijuan* [catálogo]. Espacios de silencio 1972 -1992 [catálogo]. Barcelona, 1993

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. *Agnes Martin* [catálogo] (16/11/1993-24/01/1994). Barcelona, 1993

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. *Lucio Fontana, entre materia y espacio* [catálogo]. Madrid, 1998

## ÍNDICE DE IMÁGENES

- Fig. 1. (arriba) Perejaume, 1992
- Fig. 2. (abajo) Perejaume, 1992
- Fig. 3. (arriba) Kazimir Malévich, *0,10 Ehibition*, Petrogrado (Rusia), 1915
- Fig. 4. (izquierda) Marcel Duchamp, *Rueda de bicicleta*, 1913
- Fig. 5. (derecha) Marcel Duchamp, *Botellero de hierro*, 1913
- Fig. 6. (arriba) Robert Rauschenberg, *Erased De Kooning drawing*, 1953
- Fig. 7. (abajo) Kazimir Malévich, *Blanco sobre fondo blanco*, óleo sobre lienzo, 79,4x79,4 cm, 1918
- Fig. 8 y 9. Ad Reinhardt studio, New York, 1966
- Fig. 10. Piet Mondrian, *Composición n°1 con rojo y azul*, óleo sobre lienzo, 50x50 cm, 1931
- Fig. 11. Robert Ryman studio, New York, 1999
- Fig. 12. Robert Ryman, *Sin título*, óleo sobre lino, 65x65 cm, 1958
- Fig. 13. (arriba) Robert Ryman, *Sin título*, óleo sobre lino, 1960
- Fig. 14. (abajo) Robert Ryman, *Sin título*, óleo sobre fibra de vidrio, 48x48 cm, 1969
- Fig. 15. Agnes Martin retratada por *Charles R. Rushton*
- Fig. 16. Agnes Martin, *Loving Love*, acrílico y grafito sobre lienzo, 2000
- Fig. 17. (arriba) Agnes Martin, *The Islands*, acrílico y grafito sobre lienzo, 1961
- Fig. 18. (abajo) Agnes Martin, *Falling Blue*, óleo y grafito sobre lino, 1963
- Fig. 19 y 20. Helen Frankenthaler, fragmento *Frankenthaler: Toward a new climate*, P. M. Adato, 1978
- Fig. 21. (de abajo-arriba) Morris Louis, *Intrigue*, acrílico sobre tela sin imprimir, 198x298 cm, 1954
- Fig. 22. Morris Louis, *Tet*, acrílico sobre tela, 1958
- Fig. 23. Morris Louis, visión trasera de *Yad*, 1958
- Fig. 24. Mark Rothko, *N°61 (Rust and blue)*, óleo sobre lienzo, 1950
- Fig. 25. Mark Rothko, *White center*, óleo sobre lienzo, 1953
- Fig. 26 y 27. Mark Rothko, *Rothko's Chapel*, Huston, 1971. (Proyecto comisionado por De Menil a Mark Rothko en 1965 con la idea de crear un espacio de meditación con 14 lienzos)
- Fig. 28. (página anterior) Manolo Millares, *Cuadro 96*, 150,5x200,5 cm, técnica mixta, 1960
- Fig. 29. (página anterior) Manolo Millares, *Sin título*, 97x130 cm, técnica mixta, 1957
- Fig. 30 y 31. Exposición *Alberto Burri: The trauma of painting*, Museo Guggenheim, Nueva York, 2015-2016
- Fig. 32. Sus herramientas de trabajo, Centro Cultural Banco de Brasil, Sao Paulo, 2015

- Fig. 33. (arriba izquierda) Hans Hartung, *T1963-R6*, acrílico sobre lienzo, 180x141 cm, 1963
- Fig. 34. (arriba derecha) Hans Hartung, *T1963-R40*, acrílico sobre tela, 180x142 cm, 1963
- Fig. 35. (abajo) Hans Hartung, *T1962-H41*, acrílico sobre lienzo, 1962
- Fig. 36 y 37. Hans Hartung en su estudio
- Fig. 38, 39, 40 y 41. Ugo Mulas, *Lucio Fontana*, Milano, 1964
- Fig. 42 y 43. Ugo Mulas, *Lucio Fontana*, Milano 1964
- Fig. 44. Museo del Novecento, *Klein Fontana, Milano Parigi 1957-1962*.
- Fig. 45. Lucio Fontana, *Ambiente Spaziale Num. 51-A1 (Struttura al neon per la IX Triennale di Milano)*, 7' 6" x 22', 1951, (sobre el suelo) Yves Klein, Pigmento puro (*IKB International Klein Blue*) originalmente instalado en la Galería Colette Allendi, París, 1957
- Fig. 46. (arriba) Yves Klein, *Le Vide*, Galería Iris Clert, París, 1958
- Fig. 47. (abajo) Yves Klein. *El hombre en el espacio. El pintor del espacio se arroja al vacío*, 1960. Publicación del periódico *Dimanche* editado completamente por Yves Klein
- Fig. 48. James Turrell, *Afrum 1 (White)*, 1967
- Fig. 49. James Turrell, *Ganzfeld Apani*, 2011
- Fig. 50, 51 y 52. Fases sustractivas del proceso creativo, 2017
- Fig. 53, 54. Fases del proceso creativo, 2017
- Fig. 55. Detalle, serie *Prístino*, 2018
- Fig. 56. *PAM!17 V Mostra de producció artística i multimèdia*. Facultat de Belles Arts, Universitat Politècnica de València
- Fig. 57. Sofía Marqués, *Prístino*, óleo sobre tabla, 73x60 cm, 2017
- Fig. 58. Sofía Marqués, *Prístino*. Óleo sobre tabla, 73x60 cm, 2017
- Fig. 59. Sofía Marqués, *Prístino*. Óleo sobre tabla, 73x60 cm, 2017
- Fig. 60 y 61. Sofía Marqués, *Prístino*. Óleo sobre tabla, 100x116 cm, 2017
- Fig. 62. Sofía Marqués, *Prístino*. Óleo sobre tabla, 100x100 cm, 2017
- Fig. 63. Sofía Marqués, *Prístino*. Óleo sobre tabla, 100x81 cm, 2017
- Fig. 64. Sofía Marqués, *Prístino*. Óleo sobre tabla, 61x61 cm, 2017
- Fig. 65. Sofía Marqués, *Des, Prístino*. Óleo sobre tabla, 100x116 cm, 2018
- Fig. 66 y 67. Detalle. Sofía Marqués, *Des, Prístino*
- Fig. 68, 69 y 70. Sofía Marqués, *Des, Prístino*. 3 x óleo sobre tabla, 20x20x5 cm, 2018
- Fig. 71. Sofía Marqués, *Des, Prístino*. Montaje final para *PAM!18 VI Mostra de produccions artístiques i multimèdia*, Facultat de Belles Arts, Universitat Politècnica de València, 2018
- Fig. 72 y 73. Sofía Marqués, *Prístino*. 3 x óleo sobre tabla, 20x20 cm, 2018
- Fig. 74. Sofía Marqués, *Prístino*. Óleo sobre tabla, 60x73 cm, 2018
- Fig. 75 y 76. Sofía Marqués, *Prístino*, 3 x óleo sobre tabla, 20 x 20 cm, 2018

